

Laura Malosetti Costa

Retratos públicos

**Pintura y fotografía en la construcción
de imágenes heroicas en América Latina
desde el siglo XIX**



RETRATOS PÚBLICOS

Arte Universal

LAURA MALOSETTI COSTA

Retratos públicos

PINTURA Y FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN
DE IMÁGENES HEROICAS EN AMÉRICA LATINA
DESDE EL SIGLO XIX



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - CHILE - COLOMBIA - ECUADOR - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2022

Malosetti Costa, Laura

Retratos públicos : Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heoricas en América Latina desde el siglo XIX / Laura Malosetti Costa. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2022.

325 p. ; 17 x 23 cm. - (Arte Universal)

ISBN 978-987-719-366-4

1. Artes Plásticas. 2. Pintura de Retratos. 3. Imagen Pública. I. Título.

CDD 757.098

Distribución mundial

D.R. © 2022, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.

Costa Rica 4568; C1414BSH Buenos Aires, Argentina

fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho Ajusco, 227; 14110 Ciudad de México

www.fondodeculturaeconomica.com

Imagen de tapa: Arturo Michelena, *Miranda en la Carraca* (1896), Galería de Arte Nacional, Caracas.

Armado de tapa: Juan Balaguer

Diagramación de interior: Silvana Ferraro

Corrección: Federico Juega Sicardi y Julia Taboada

Edición al cuidado de Fabiana Blanco y Mariana Rey

ISBN: 978-987-719-366-4

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Introducción</i>	II
I. <i>Francisco de Miranda</i>	29
II. <i>Simón Bolívar</i>	57
III. <i>Juana Azurduy</i>	81
IV. <i>José Artigas</i>	117
V. <i>Manuel Belgrano</i>	155
VI. <i>Javiera y José Miguel Carrera</i>	179
VII. <i>José de San Martín</i>	207
VIII. <i>Lucio V. Mansilla</i>	245
IX. <i>Íconos del siglo XX: Evita y el Che</i>	263
<i>Bibliografía</i>	277
<i>Procedencia de los textos</i>	303
<i>Lista de ilustraciones</i>	309
<i>Índice de nombres</i>	315

Hay retratos que significan naciones, ideales, comunidades políticas. Producen la identificación instantánea de universos complejos de ideas, a menudo problemáticos, que cambian constantemente y siguen generando indagaciones y explicaciones desde la historia y las ciencias sociales. A ellos está dedicado este libro.

Introducción

La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

GEORGES DIDI-HUBERMAN¹

En la fotografía el valor de exhibición empieza a hacer retroceder al máximo el valor de culto. Pero este no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera que es el rostro humano. [...] En las primeras fotografías el aura nos hace señales por vez postrera en la expresión fugaz de un rostro humano. Y eso es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable.

WALTER BENJAMIN²

“¿CUÁNTAS PALABRAS se necesitan para describir un rostro? ¿Se puede describir un rostro?” Eso se preguntaba Harun Farocki en su película *Imágenes del mundo y epitafios de guerra*, de 1988, mientras exhibía una serie de fotografías tomadas compulsivamente a mujeres argelinas, desveladas por primera vez para la cámara, protegiéndolas de nuestra mirada con su mano. Proponía allí una reflexión extraordinaria sobre las funciones de las imágenes en relación con el conocimiento, el poder y el miedo.

Mucho antes de la invención de la fotografía, el retrato tuvo esa función de identificación y control. Por un lado, vinculado con las dinastías reales: las familias

¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 12.

² Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” [1939], en *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 98, 106 y 107.

nobles, los reyes y los emperadores se retrataron desde pequeños. Sus facciones debían garantizar su pertenencia a un derecho de sangre. La famosa quijada de la dinastía de los Habsburgo es un buen ejemplo de ello.³ Fueron también un importante instrumento de clasificación y discriminación racial, justificación de las ideas de superioridad de unos seres humanos sobre otros. Más tarde, los retratos adquirieron renovado interés en el marco del pensamiento científico: fueron resignificados en los desarrollos modernos de la fisiognomía y tuvieron amplia popularidad en Francia e Inglaterra desde comienzos del siglo XIX gracias a la difusión de los escritos de Johann Caspar Lavater.⁴ Francisco de Miranda, como veremos, fue objeto de la curiosidad y admiración de aquel filósofo erudito, quien lo conoció y encargó su retrato en Viena a fines del siglo XVIII. La idea de que era posible leer el alma y la psique de un individuo en la apariencia del rostro había tomado nuevas inflexiones pseudocientíficas en la frenología de Franz Joseph Gall, y unas décadas después estas derivarían en la teoría de los caracteres atávicos y la criminología de Cesare Lombroso.⁵

Además de instrumentos de identificación y control, la función más evidente de los retratos fue y sigue siendo la afectiva, no solo en el ámbito individual o familiar (el espejo de Narciso, la reminiscencia de quienes ya no están), sino también en una dimensión pública. Son un elemento fundamental en las campañas políticas, en el sostenimiento de líderes revolucionarios y de regímenes autoritarios, del culto a los héroes en la enseñanza escolar y en la formación de nuevos ciudadanos.⁶ Circulan como lugar visible de ideas y consensos políticos; también como soporte de manifestaciones de odio y de castigo simbólico e iconoclasia. No hay héroe sin retrato,

³ Víctor Mínguez, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013. Véase también Gustavo Tudisco, “Un rey en Buenos Aires: Carlos II de España y la imagen del poder”, capítulo 31 de la serie de videos *Una obra, una mirada*, producción general de Marta Penhos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021, disponible en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=v9jlOFCNy44>>.

⁴ Su obra más importante, *El arte de conocer a los hombres por la fisonomía (1775-1778)*, fue muy admirada y difundida por Johann Wolfgang von Goethe y traducida a varios idiomas.

⁵ Véase Ludmilla Jordanova, *Defining Features. Scientific and Medical Portraits, 1660-2000*, Londres, Reaktion y The National Portrait Gallery, 2000.

⁶ Respecto de la construcción de la figura del héroe en las sociedades modernas, véase Pierre Centlivres, Daniel Fabre y Françoise Zonabend (dirs.), *La fabrique des héros*, París, La Maison des Sciences de l’Homme, Ministère de la Culture, 1999; para la construcción de una imagería heroica en América Latina, véanse también Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2003, y Laura Malosetti Costa, “Style et fonction des portraits des héros de l’Indépendance en Amérique latine”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, coloquio “Peuples et héros. La production artistique des imaginaires américains”, 2014, disponible en línea: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66196>>.

podríamos afirmar apropiándonos de la notable reflexión de Louis Marin sobre las relaciones entre representación y poder en *Le portrait du Roi*, aun cuando esas relaciones que el autor analiza en el retrato monárquico sean de muy diferente carácter a partir de la construcción de la figura del héroe republicano.⁷

Los textos aquí reunidos proponen una reflexión acerca del valor del retrato como soporte de memoria afectiva (en sentido positivo tanto como negativo) y de idealización o deformación caricaturesca de ciertas figuras de trascendencia pública en varias naciones latinoamericanas a lo largo del tiempo. Propongo someter a discusión y examen cuidadoso el lugar de algunos retratos como personificaciones de ideas políticas y como soportes de sentimientos de pertenencia a comunidades imaginadas.⁸

En nuestra cultura, hay una sostenida identificación del retrato con las ideas y acciones del retratado, arraigada en las formas de vincularse con esos artefactos: parecen los documentos más precisos, exactos en sus detalles e imprescindibles para conocer a un personaje. Y sin embargo suelen ser ambiguos, manipulables y tramposos; lo han sido siempre, pero lo son cada vez más. La tecnología digital ha producido una liviandad y unas posibilidades inéditas de manipulación y circulación instantánea de las imágenes, cuya deriva y destino aún desconocemos. En las nuevas generaciones, parece prevalecer el espejo de Narciso: la propia imagen manipulada y mejorada, para ser compartida en las redes sociales. Pero también circulan con alarmante velocidad nuevas formas de agravio y de odio que tienen como soporte casi inescindible retratos de personas de trascendencia pública.

Algunos retratos, sin embargo, siguen significando, para comunidades enteras, sentimientos compartidos, ideas de pertenencia y universos de sentido. No se trata simplemente del personaje del pasado común, al cual sería posible acceder “a través” de su cara. Diferentes retratos de una misma figura de gran trascendencia pública adquieren o pierden significados a lo largo del tiempo; algunos prevalecen sobre el resto en distintas coyunturas; unos pocos perduran en la memoria colectiva, y otros no (ya se trate de grabados, pinturas o fotografías). Ese es el asunto al que están dedicados los ensayos reunidos en este libro.

⁷ Louis Marin, *Le portrait du Roi*, París, De Minuit, 1981. Véase, en este sentido, Natalia Majluf, “De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, en *Histórica*, vol. 37, núm. 1, 2013, pp. 73-108, disponible en línea: <<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>>.

⁸ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

La primera pregunta que suscitaron ha sido: ¿qué hay de *verdad* en ellos? Durante mucho tiempo, se interrogó a los retratos buscando en estos el referente *real*, el ser humano de carne y hueso que alguna vez posó (o no) ante el caballete del pintor o la cámara del fotógrafo, aun cuando el registro visual resulte tanto o más parcial y fragmentario que las fuentes escritas para acceder a la trascendencia de sus ideas y acciones. No parece haber identificación ni identidad posible sin la imagen de un rostro, incluso si su origen y su relación con el referente son inciertos. Persiste un deseo o una creencia en la posibilidad de encontrar una *verdad* en las facciones que es tal vez resultado del interés y el profundo conocimiento que tenemos del rostro humano, la capacidad de leer o de imaginar en ellas sentimientos, valores e ideas. Desde la Antigüedad, por otra parte, el rostro fue venerado y preservado en las máscaras mortuorias, y existió en el mundo cristiano la creencia en una verdad absoluta de la *vera icona*, la intervención de la mano divina (*acheropoiesis*) en el rostro de Cristo que impresionó el velo de la Verónica.⁹ Las recientes reconstrucciones digitales con tecnología 3D a partir del cráneo de Simón Bolívar demuestran que esa creencia en la posibilidad de acceder a una *verdad* en las facciones del ser admirado y ese deseo de conocerlas no se han extinguido.¹⁰

La propuesta es volver a pensar, desde una perspectiva crítica, esta cuestión de la verdad, la veracidad, la semejanza —algo que obsesionó y obsesiona a los iconógrafos: la *verdadera efigie* de los héroes—. Se trata de un tema no menor que la invención de la fotografía no ha clausurado. Pues, aun cuando los rasgos de algunos protagonistas de la independencia americana llegaron a impresionar con su “pacto de verdad” y naturalidad la placa daguerreana, a menudo no fueron esas imágenes las que prevalecieron a lo largo del tiempo para identificarlas en la memoria colectiva. Este asunto aparece en el cruce de dos dimensiones: arte y documento, e invita a una reflexión compleja, más allá de su aparente naturalidad y simpleza. De estos cruces y contradicciones habla este libro, sin pretender agotarlos ni trazar un panorama abarcador del problema. Reúne y actualiza cuestiones que vengo trabajando desde hace mucho en artículos y conferencias dispersos con

⁹ Gerhard Wolf, “Vera Icon”, en Reinhard Hoeps (ed.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. III: *Zwischen Zeichen und Präsenz*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2014, pp. 419-466. Véase también Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

¹⁰ Para acceder a las imágenes véase Comisión Presidencial para la Planificación y Activación del Proceso de Investigación Científica e Histórica, Sobre los Acontecimientos Relacionados con el Fallecimiento de El Libertador Simón Bolívar y el traslado a la Nación de sus restos mortales, *Informe sobre la reconstrucción facial 3D de El Libertador Simón Bolívar*, Caracas, 2012, disponible en línea: <<https://albaciudad.org/wp-content/uploads/2012/07/Informe-sobre-la-Reconstruccion-Facial-3D-de-El-Libertador.pdf>>.

la suma de algunas nuevas, aun con las limitaciones en el acceso a fondos documentales que ha impuesto este tiempo de pandemia y aislamiento.¹¹

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando empezaron a consolidarse los relatos fundacionales de las naciones latinoamericanas, los retratos de aquellos hombres (y muy pocas mujeres) que fueron identificados como próceres o héroes de la emancipación americana adquirieron nuevo interés y protagonismo ilustrando o “demostrando” aquellas historias.¹² Algunos de ellos habían sido retratados antes de su muerte, y sus circunstancias se hallaban documentadas, y otros no, pero todos comenzaron a ser objeto de arduas búsquedas y discusiones iconográficas. Ciertas imágenes de héroes y mártires populares que murieron sin retrato tuvieron enorme difusión y persistencia a lo largo del tiempo. En los últimos años, esta cuestión ha suscitado atención e importantes investigaciones sobre algunas figuras, como José Olaya en Perú, Policarpa Salavarrieta en Colombia, Miguel Hidalgo en México y Tiradentes en Brasil.¹³

Pero hay algo más: algunas preguntas cruciales que atraviesan los sucesivos capítulos: ¿cómo se construye un liderazgo heroico? ¿Qué lugar les cabe a las imágenes en esa construcción? ¿Qué símbolos más o menos abstractos son capaces de torcer el rumbo de la vida de muchísimas personas de toda índole, persuadiéndolas de sacrificar todo (sus bienes, sus vidas) en pos de una causa común? Y, sobre todo, esta reflexión me ha llevado a pensar la figura del héroe en clave femenina, desde los estudios de género: evidentemente, como lo demuestran los ejemplos analizados aquí, no fue viable la atribución de un carácter de líder heroica a las mujeres, aun cuando ellas sobrepasaran a los varones en las batallas o en las ideas a lo largo del

¹¹ Véanse, por ejemplo, Laura Malosetti Costa, “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, en *Crítica Cultural*, vol. 4, núm. 2, diciembre de 2009, pp. 111-123; “Style et fonction...”, *op. cit.*; “Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro”, en Natalia Majluf (ed.), *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 64-98, y “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe”, en *Un simple ciudadano, José Artigas*, Montevideo, Museo Histórico Nacional, 2014, pp. 255-288.

¹² Véanse Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, y Carolina Carman, *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo, 2013.

¹³ Véanse Fausto Ramírez Rojas, “Hidalgo en su estudio: la ardua construcción de la imagen del *Pater Patriae* mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *op. cit.*, pp. 189-209; Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, “José Olaya”, en Natalia Majluf (ed.), *José Gil de Castro, op. cit.*, pp. 388-393; Maralíz de Castro Vieira Christo, “A recusa ao herói despedaçado: o esquecimento do quadro ‘Tiradentes esquarterado’”, en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007, pp. 407-421, y Carolina Vanegas Carrasco, “Usos de la memoria de Policarpa Salavarrieta en Colombia”, en *Passés Futurs*, núm. 2, diciembre de 2017, disponible en línea: <<https://www.politika.io/fr/notice/usos-memoria-policarpa-salavarrieta-colombia>>.

siglo XIX. Solo en la década de 1960 —y desde las barricadas donde brillaron las guerrilleras heroicas de 1968 en las calles— fue posible una mirada retrospectiva que recuperara, por ejemplo, la memoria de Juana Azurduy.

Las imágenes han sido tradicionalmente poco atendidas como documentos o fuentes primarias para la historia política y social. En general, siguen apareciendo en los márgenes del discurso historiográfico, como ilustraciones de lo que la palabra demuestra y explica con mucha mayor precisión. Sin embargo, estimulada en buena medida por la celebración de los bicentenarios de las revoluciones (que comenzaron en 1989 en la historiografía francesa),¹⁴ ha tenido un gran despliegue en América Latina una nueva atención a las artes en relación con la historia. Cuestiones como la cultura visual en los tiempos de la revolución emancipadora, la construcción de la imagen de sus héroes y la historia material de sus símbolos y emblemas (percibidos habitualmente como inmutables y “eternos” atributos de las naciones) recobraron interés.¹⁵ Se han llevado adelante importantes investigaciones acerca de los rituales de poder, la construcción de monumentos en el espacio público, las fiestas y celebraciones patrióticas en la formación de sentimientos de nacionalidad a fines del siglo XIX, la configuración emotiva de las historias nacionales en sus museos públicos.¹⁶

En sintonía con la importancia de la imagen en la cultura visual contemporánea, ha sido también objeto de particular atención un caso paradigmático en la historia argentina: los usos políticos de la imagen —y en particular de los retratos— durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, asunto abordado por María Lía Munilla Lacasa, Marcelo Marino y Roberto Amigo, quienes escribieron exce-

¹⁴ La *Nouvelle Histoire* francesa brindó un nuevo lugar a las imágenes, monumentos y artefactos visuales como espacios de memoria y fuentes para la historia. Véase Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, 3 vols., París, Gallimard, 1984, 1986, 1992. En Argentina, AAVV, *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

¹⁵ Algunos ejemplos notables en este sentido son las investigaciones reunidas en el catálogo de la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, México, Museo Nacional de Arte, 2010, con aportes de Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y otros. En Perú, un texto fundamental de Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en Ramón Mujica Pinilla (coord.), *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241. Entre 2008 y 2010, Majluf dirigió un proyecto de investigación financiado por la Getty Foundation, que integré junto con otros investigadores de Perú, Chile y Argentina: “José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”.

¹⁶ Véase, por ejemplo, en Argentina: María Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013; en Perú: Pablo Ortemberg, *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014; en Colombia: Juan Ricardo Rey Márquez, “Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional”, en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos. Exposición conmemorativa del Bicentenario*, Bogotá, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.

lentes aportes al estudio de ese período en el que el retrato, los colores, los emblemas y las evidencias de adhesión al gobierno federal se llevaron en el cuerpo, en la intimidad, se exhibieron en público y también se ocultaron. En 2019, se realizó una exposición en el Museo Saavedra, que puso en escena la cultura visual del rosismo.¹⁷ Carlos Vertanessian, en su libro *El retrato imposible*, ha realizado un importante aporte reciente al estudio de los retratos de Juan Manuel de Rosas y su hija Manueleta. Este constituye el primer trabajo de ambición abarcadora sobre su iconografía luego de la encarada por Juan A. Pradère en 1914.¹⁸

No son estos rituales de poder, ni las políticas monumentales y celebratorias, el asunto que encaran los diversos ensayos reunidos aquí. Podríamos decir, simplificando al máximo, que este libro está dedicado a indagar en el origen y la capacidad de persistencia de algunas imágenes visuales en la memoria colectiva a lo largo del tiempo, trascendiendo y, a veces, contrariando decisiones políticas institucionales, creciendo y multiplicándose a partir de decisiones mínimas, casi imperceptibles, de múltiples individualidades.

La historia del arte tiene una larga tradición en este sentido, que en las últimas décadas ha sido recuperada con extraordinaria fuerza ampliando sus fronteras: los estudios de cultura visual, de la circulación de la imagen impresa, de los poderes de las imágenes, de su persistencia en la memoria. La ampliación de objetos de estudio y de métodos, preguntas, problemas ha resultado en una notable renovación de una disciplina que hoy reclama nuevos lugares en los debates historiográficos. En tanto documentos del pasado, las imágenes ocupan un sitio extraordinario precisamente por su polisemia; en esos objetos se concentra una cantidad enorme de hebras del tejido histórico. Porque la imagen tiene que ver con el mundo del sentido y también con el de la suspensión de la racionalidad en la emoción.¹⁹

En ese marco, se han retomado en las últimas décadas algunas líneas de las más ambiciosas aspiraciones explicativas de la historia de las imágenes en el ámbito de la cultura, así como las más incumplidas de aquellas aspiraciones, como la *Kulturwissenschaft* a la que dedicaron su vida Aby Warburg y los investigadores de su instituto en las primeras décadas del siglo xx: una memoria cultural de la humanidad cuyo hilo sería posible seguir en la intersección de la palabra y la imagen. Esta

¹⁷ Exposición *La paleta del Restaurador. Rosas y el rojo punzó*, curaduría de María Lía Munilla Lacasa, Museo Histórico de Buenos Aires “Cornelio de Saavedra”, 5 de octubre de 2019 a 31 de marzo de 2020.

¹⁸ Carlos G. Vertanessian, *Juan Manuel de Rosas. El retrato imposible. Imagen del poder en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Reflejos del Plata, 2017.

¹⁹ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales”, en *Concreta*, núm. 00, noviembre de 2012, pp. 6-13.

línea de reflexión teórica ha tenido un notable desarrollo en Argentina, gracias a las investigaciones y la generosa labor docente de José Emilio Burucúa.²⁰ Los estudios culturales se han visto enriquecidos y reorientados hacia la cultura visual en los trabajos de teóricos e historiadores del arte como Georges Didi-Huberman, Hans Belting, William J. T. Mitchell, entre otros. La historia social del arte, por su parte, atenta a la historia material de los artefactos visuales, ha aportado a esas vastas aspiraciones explicativas un punto de vista muy cercano al entramado de la vida histórica de las imágenes. Su gran contribución ha sido proporcionar contundentes muestras del poder transformador que tuvieron algunas de ellas en el devenir de acontecimientos políticos, sociales y culturales. La ampliación de los objetos y métodos de la historia del arte tanto como los de la historia “a secas” ha generado nuevos cruces e intersecciones que contribuyen a iluminar aspectos antes poco atendidos del pasado político, cultural e incluso económico de las sociedades humanas, prestando atención no solo a la génesis de las “grandes obras maestras”, sino también a la circulación de imágenes que se multiplicaron en una gran variedad de soportes, medios y técnicas, a su deriva histórica y fortuna crítica, a sus usos y resignificaciones, a sus poderes. En su notable libro sobre los poderes de la imagen, Louis Marin escribía que las imágenes y las palabras se atraviesan y transforman mutuamente: “Cambio, transformación, metamorfosis y tal vez mejor aún desviación: poderes de la imagen atrapados por tránsito, y en el *transitus*, por algunos textos: a través de ellos, [se puede] interrogar el ser de la imagen y su eficacia”.²¹

En cuanto a la estructura de este libro, he procurado sistematizar y reelaborar reflexiones que vengo madurando y discutiendo en publicaciones previas desde hace ya varios años, a partir de la extraordinaria oportunidad que significó la celebración de los bicentenarios latinoamericanos para encarar estos temas, junto con algunos asuntos totalmente nuevos.

Está dedicado a una cuestión central en los distintos países latinoamericanos: las relaciones entre arte e historia en la era de la consolidación de las naciones y de

²⁰ Desde la década de 1990, Burucúa ha dictado cátedras y cursos universitarios, dirigido tesis, publicado libros y artículos fundamentales que lo han ubicado como un referente mundial en los estudios de la imagen en clave warburgiana. En 2003, propuso una mirada crítica sobre el legado de Warburg en *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003. En tiempos más recientes, la obra de Aby Warburg se volvió objeto de innumerables estudios y análisis críticos. En 2010, se publicó una traducción al español de su *Atlas Mnemosyne* (Madrid, Akal). En México tuvo lugar el simposio internacional “Warburg en/sobre América: translaciones y proyección”, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), del 6 al 8 de septiembre de 2017.

²¹ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, pp. 9 y 10. Salvo indicación de lo contrario, todas las traducciones citadas a lo largo de este libro me pertenecen.

la creación de sus museos. El análisis se centra en algunos casos puntuales, a partir del estudio de documentos de archivo y las primeras publicaciones de los museos históricos, pero el examen de esos casos aborda una cuestión más amplia: la construcción de decisiones institucionales como un elemento crucial para el análisis de la fortuna crítica de los retratos en general, desde la importancia (o no) de su autoría, los diferentes criterios de conservación y restauración en los museos de arte y de historia hasta su difusión en materiales didácticos y la interacción con las escuelas.

Los héroes de la emancipación americana han sido y son, para sucesivas generaciones de ciudadanas y ciudadanos, los rostros que se miraron largamente en la niñez: en los manuales escolares, en las revistas, en los cuadros que siempre cuelgan en las aulas, en el material audiovisual producido para la educación escolar en formato digital. Son los que se pueden mirar de cerca, distraídamente o con mucha atención, preguntándose y preguntándoles dónde reside tanta grandeza enunciada. Porque esos rostros atesorados en la memoria temprana nada significan sin las palabras que los atraviesan, aun cuando para muchos sean solo un nombre, la letra y música de un himno, un puñado de frases citadas y aprendidas de memoria.

Las políticas de Estado han tenido un lugar fundamental en esas presencias fantasmáticas de la patria en las infancias. Pero no todo depende de decisiones tomadas desde los espacios de autoridad. También existe una cierta fuerza de inercia, un poder de intervención *desde abajo*, tal vez el más difícil de demostrar empíricamente, que reside en las imágenes mismas y en su capacidad de persistir en la memoria de los espectadores a través del tiempo. Ese poder de atracción muchas veces interrogado desde la historia del arte ha sido llamado *pregnancia* de las formas: aquel que provoca que, una vez lanzadas al ruedo de la historia, sus recorridos no sean previsibles.

Desde esta perspectiva, las reflexiones que siguen se plantean como una indagación sobre los poderes de algunos retratos que podrían calificarse como retratos de Estado, que representan a sus naciones en la memoria de sucesivas generaciones a lo largo del tiempo. Algunos de ellos fueron fruto de encargos e iniciativas exitosas, y otros no. Además de ciertos ejemplos de retratos olvidados rápidamente pese a haber sido promovidos “desde arriba”, se presentan aquí imágenes (como el Artigas de Juan Manuel Blanes) que fueron instalándose a pesar de las decisiones políticas y las opiniones de historiadores y críticos de arte.

Los capítulos pueden leerse en cualquier orden. Están dedicados al análisis de algunos retratos de los héroes (y apenas dos heroínas) de la independencia latinoamericana. Elegí eludir la lógica nacionalista que ha guiado en general los estudios iconográficos de esas grandes figuras.

Los capítulos se construyen alrededor de la imagen más “exitosa” de cada una de esas figuras heroicas de la independencia latinoamericana. Acercarse al proceso de creación, primera recepción y peripecias de esos retratos plantea diferentes cuestiones: desde la complicidad y negociación entre retratista y retratado hasta la invención de rasgos y atributos para aquellos de cuyas facciones solo se disponía de descripciones verbales. En este conjunto, resulta crucial el análisis desde una perspectiva de género, no solo de los estereotipos que dieron lugar a la ausencia casi total del concepto —y por ende de la imagen— de la heroína, sino también para examinar críticamente cómo se construyeron esos modelos viriles. El conjunto ofrece la oportunidad de estudiar este rango de problemas: desde la ausencia casi total de retratos de Juana Azurduy y la problemática fijación de su imagen hasta la inadecuación de los retratos de Belgrano al estereotipo masculino del guerrero revolucionario, la imagen “blanda” del traicionado Miranda y la construcción minuciosa, meditada del estereotipo de héroe moderno en los de Simón Bolívar y Artigas. La propuesta es, siguiendo a Griselda Pollock, “leer a contrapelo” el canon.²² Un ejemplo cabal de la persistencia y la fuerza de los estereotipos idealizados de género en la figura de los héroes ha sido la enorme polémica suscitada por la inclusión de una obra de arte contemporáneo (que fue llamada “el Zapata gay”) en la extraordinaria y abarcadora exposición *Emiliano Zapata después de Zapata* curada por Luis Vargas Santiago en el Palacio Nacional de Bellas Artes de México a fines de 2019.²³

A partir de la insistente interrogación acerca de la veracidad en la representación de figuras heroicas, parecería que la invención de la fotografía habría llegado para poner fin a las dudas y especulaciones que se construyeron acerca de la apariencia de los grandes líderes y personajes de interés público, no solo en América. Muy pocos veteranos y sobrevivientes de las guerras de independencia alcanzaron a ser retratados al daguerrotipo en su vejez, y de los grandes libertadores, solo José de San Martín.

²² Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres y Nueva York, Routledge, 1992 [trad. esp.: *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013].

²³ *Emiliano Zapata después de Zapata*, curaduría de Luis Vargas Santiago, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Palacio Nacional de Bellas Artes, México, 2019. La exposición tuvo lugar del 27 de noviembre de 2019 al 16 de febrero de 2020. Respecto de la polémica, que creció exponencialmente en la prensa y en las redes sociales a raíz de la solicitud de retirar una de las obras exhibidas, véase por ejemplo: “Morelos pide retirar obra de Emiliano Zapata afeminado del Palacio de Bellas Artes”, en *National Geographic*, 10 de diciembre de 2019, disponible en línea: <<https://www.ngenespanol.com/el-mundo/morelos-pide-retirar-obra-emiliano-zapata-afeminado-palacio-de-bellas-artes/>>.

Sin embargo, aun en los casos en que el retrato de aquellos líderes y guerreros de la independencia alcanzó a ser fijado con el dispositivo daguerreano, esas impresiones estuvieron lejos de establecer una imagen definitiva. La mayor parte de los retratos fotográficos tempranos (daguerrotipos, ferrotipos, calotipos) que se conservan en los museos históricos es apenas conocida por el gran público. En general, personajes como Juan Gregorio de Las Heras, Tomás Guido, Ignacio Álvarez Thomas, Javiera Carrera, Mariquita Sánchez de Thompson, Manuelita Rosas, Esteban Echeverría, entre otros, son mucho más reconocibles a partir de sus retratos al óleo. Estas relaciones particulares entre fotografía y pintura aparecen como una encrucijada interesante para pensar la cuestión de los usos públicos del retrato. Pues en realidad —al contrario de lo que ocurre con sus usos privados— no es la *verdad* o la estricta semejanza lo que ha prevalecido, sino aquella imagen que se adecua mejor a las ideas que se sostienen con su figura. La fortuna crítica de los retratos de San Martín, de algunos de los oficiales del Ejército de los Andes y de Javiera Carrera es analizada desde esa perspectiva en este libro.

En el último capítulo, y con un carácter menos erudito y más ensayístico que en los anteriores, planteo una reflexión acerca de 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). Este asunto aparece en varios capítulos en la deriva contemporánea de algunas imágenes decimonónicas. Allí analizaremos brevemente dos casos paradigmáticos del siglo xx: los retratos de Ernesto “Che” Guevara y Eva Perón.

El poder de las imágenes es un tema fascinante, tanto cuando se estudia el pasado como cuando se piensa en su lugar en las sociedades contemporáneas. En diferentes universos de ideas y convicciones, ciertas imágenes visuales han demostrado una extraordinaria capacidad para ser veneradas, despertar devociones y sostener creencias, generar violencia, ser odiadas y temidas. Todo esto ubica estas representaciones en un lugar activo en el entramado histórico. Ya no testigos ni documentos visuales de una época, sino protagonistas o partícipes necesarios de ella. Hans Belting ha hecho algunos aportes decisivos a esta cuestión en su *Antropología de la imagen*,²⁴ y ciertos episodios recientes de iconoclasia, censura y grandes polémicas dan cuenta de que permanecen activos tales poderes.²⁵

²⁴ Hans Belting, *op. cit.*

²⁵ A este asunto está dedicada la reciente publicación del tomo XVIII de *Temas de la Academia, El arte en el espacio público*, coord. de Marta Penhos y José Emilio Burucúa, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2021, disponible en línea: <<https://www.anba.org.ar/wp-content/uploads/2021/04/TEMAS-XVIII-ANBA.pdf>>.

Los actos no solo de emulación sino también de castigo simbólico o iconoclasia conservan su potencia. Las disputas simbólicas que han tenido lugar en Argentina en torno a los retratos de Eva Perón son ampliamente elocuentes en este sentido. Esta cuestión se ha desplazado en los últimos tiempos a la discusión de los monumentos en el espacio público, el derribamiento de estatuas y las disputas acerca de la veneración de personajes antes invisibles. Tales temas han tenido un despliegue creciente en las últimas décadas, amplificado por la circulación de imágenes e información sobre ellas en el espacio virtual y las noticias.

Este libro está dedicado al arte fuera del campo del arte. A su transformación en *imagen*. Está consagrado a los estenciles en los muros de las ciudades, a los retratos de próceres en las paredes de las aulas escolares, a las láminas en la sala de espera de los dentistas, a los retratos en los libros educativos y en los afiches políticos, a los tatuajes, a las levitas de los murguistas de Buenos Aires, a los memes y posteos en las redes virtuales, para mirarlos con el más profundo respeto. Pretendo hablar de las llamadas “banalizaciones”, usos salvajes de imágenes que ruedan por lugares de la sociedad que, aun siendo los menos iniciados en la historia del arte, resultan los críticos más exigentes a lo largo del tiempo.

Quisiera plantear también aquí la creatividad de los usos de las imágenes, aun de las más evidentes banalizaciones, recuperar las ideas de Michel de Certeau acerca de la creatividad proliferando en las orillas, de Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, cuando hablan de la resistencia implícita en toda copia, uso o reapropiación periférica de las creaciones de un centro.²⁶ Thomas Crow ha reflexionado sobre esta brecha observando que, pese a todo, existen diferentes rangos de imágenes que tienen lugares bastante precisos en la cultura, y que —también pese a todo— hay puentes entre la “alta y baja” cultura, entre los usos populares y los de la élite.²⁷ En este nudo de tensiones quisiera ubicar este libro: el impacto de algunas obras de arte en audiencias muy amplias. “Gente de a pie”, extranjeros en el mundo del arte que se sienten conmovidos o estimulados por ellas.

Respecto de los retratos en particular, fue inevitable que la historia del arte latinoamericano insistiera durante mucho tiempo en considerarlos desde un punto de vista casi exclusivamente iconográfico, sin atender más que de pasada a sus características formales. Baste citar como ejemplo una noticia (sin firma) publicada en el

²⁶ Michel de Certeau, *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999; Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg, “Centro e periferia”, en Giovanni Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana*, vol. 1: *Questioni e metodi*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 283-352.

²⁷ Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1996 [trad. esp.: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002].

diario *La Nación* en 1895 en la que se anunciaba y comentaba la creación inminente del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, para el cual

se espera que dentro de pocos días aparecerá el decreto cediendo al Ateneo los cuadros de propiedad nacional existentes en la biblioteca y en el museo de historia natural, y los que se hallen aislados en oficinas públicas. Se excluye, naturalmente, la mayor parte de los retratos, si no todos.²⁸

¿Por qué quedaban los retratos excluidos “naturalmente” del Museo de Bellas Artes? Por entonces, no se consideraron formas elevadas de arte. Según la importancia del retratado, ingresaron, en cambio, como documentos en el Museo Histórico. Los artistas mismos no los consideraron más que una tediosa obligación para sobrevivir, vendiendo su trabajo a comitentes ricos o poderosos.²⁹ En ese sentido, la cuestión de la autoría, algo crucial tanto para los artistas como para la historia del arte desde su comienzo, presenta en este conjunto un aspecto fascinante: los retratos de los museos históricos se copiaron mucho, se hicieron reproducciones para otros museos, para las oficinas públicas, para hacer homenajes. Y muchas veces el propio retrato aparece atribuido a uno u otro artista a lo largo del tiempo, pues fue tan habitual que los copistas firmaran sus copias como que quienes hicieron los primeros retratos no los firmaran.³⁰

Si se aleja un poco el punto de vista para encarar la cuestión de la vida de estas imágenes, su deriva a lo largo del tiempo histórico, se introduce en el debate el problema de su supuesta *asincronía* respecto de la modernidad artística europea contemporánea y su también supuesta *anacronía* respecto del gusto y la valoración estética contemporánea. “Mucho antes de que el arte tuviera una historia —que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari—, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria”, escribe Didi-Huberman en su indagación sobre la problemática inscripción de las imágenes en el tiempo de la historia.³¹

²⁸ “Notas artísticas”, en *La Nación*, 8 de julio de 1895.

²⁹ Laura Malosetti Costa, “Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en Américo Castilla (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós y Fundación Teoría y Práctica de las Artes, 2010, pp. 71-88.

³⁰ María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, “Entre originales y copias. El caso del Museo Histórico Nacional”, en *Original - copia... original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes - XI Jornadas CAA*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2005, pp. 91-102.

³¹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 22. La cuestión del tiempo en relación con el arte y la historia es discutida aquí por Didi-Huberman colocando los estudios de la imagen (y su anacronía inherente) en el centro del debate. Se remonta a la herencia en buena medida soslayada de Aby Warburg y Walter Benjamin

En el siglo XIX, la captura del mundo real en sus representaciones estuvo en el centro de las discusiones artísticas. Al tiempo que las vanguardias se apartaban de la tradición mimética para buscar otros rumbos estéticos, tuvo un enorme impulso el desarrollo de nuevos dispositivos y técnicas para llevar la ilusión de lo real a límites antes insospechados. Es difícil hoy medir el impacto y el efecto multiplicador que tuvo la invención de la fotografía a fines de la tercera década del siglo XIX. La pintura al óleo alcanzaba por entonces niveles de refinamiento inéditos en la creación de efectos lumínicos teatrales y dramáticos: mediante el uso del color, la perspectiva y el claroscuro, se producía una extraordinaria y conmovedora sensación de realidad. Louis J. Mandé Daguerre (1787-1851), quien entró en la historia como el inventor del daguerrotipo, fue uno de esos pintores que exploraban nuevas técnicas para crear no solo pinturas de caballete, sino también escenografías para el teatro y la ópera, además de dioramas, panoramas, etc. Es decir, dispositivos diversos para crear la ilusión más perfecta posible, para que el espectador se sintiera inmerso en una escena de batalla o en un jardín mediante pinturas dispuestas a su alrededor en círculo en una habitación a oscuras (en el caso de los panoramas de rotonda), o mediante pantallas transparentes y la combinación de pintura y objetos tridimensionales (en el caso de los dioramas).³²

Hacia ya mucho tiempo que los pintores utilizaban métodos mecánicos para lograr efectos de parecido y mimesis cada vez más precisos: la cámara oscura ya había sido empleada por los pintores del Renacimiento, tanto en Flandes como en los centros artísticos italianos (Leonardo dejó una famosa descripción de su funcionamiento), y desde el siglo XVIII la cámara clara y el fisionotrazo permitían seguir los contornos de las sombras, proyectar las imágenes en un plano para poder dibujar sobre ellas, etcétera.

La exigencia de semejanza, la permanente búsqueda por parte de los artistas de nuevos métodos para reproducir —e incluso mejorar idealizando un poco— los rasgos del retratado, fue probablemente el motor principal que empujó y estimuló la invención de la fotografía. Gisèle Freund sostenía en su tesis doctoral precisamente esto: el principal impulso hacia la invención de la fotografía fue la proliferación de

para sostener el estatuto de la imagen como fuente y artefacto cultural definido por su condición anacrónica. Véase también sobre la teoría de la imagen de Aby Warburg y su relación con el pensamiento de Benjamin: José Emilio Burucúa, *op. cit.*

³² Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, París, Société Nouvelle Adam Biro, 1993. En uno de sus apuntes sobre la fotografía, Walter Benjamin dice que Daguerre dio a conocer su invento muy poco después de que su estudio de panoramas se incendiara.

los retratos que acompañó el ascenso de la burguesía. El retrato ya no sería nunca más prerrogativa exclusiva de los reyes y miembros de la nobleza.

Hacerse retratar —dice Freund— fue uno de esos actos simbólicos por los cuales los individuos de la clase social ascendente hacían visible, a sí mismos y a los otros, su ascensión, y se clasificaban entre aquellos que disfrutaban de la consideración social. Por otra parte, esta evolución transformó la producción artesanal del retrato en una forma cada vez más mecánica de la reproducción de los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el último grado de esta evolución.³³

Cuando se inventó la fotografía, el retrato era la ocupación principal de la mayoría de los pintores, no solo en París. Pero París era, en ese entonces, el centro del mundo del arte, y allí incluso el prestigioso y tradicional ámbito del salón se encontraba inundado de retratos. En ese clima, el pintor Daguerre inventó su dispositivo. Y si bien al principio fue casi imposible tomar retratos por lo prolongado del tiempo de exposición, casi enseguida el rostro humano fue el motivo prácticamente excluyente de las tomas daguerreanas, desplazando a los primeros paisajes urbanos. El daguerrotipo hacía posible atesorar la propia imagen en el espejo con absoluta confianza en su fidelidad y sin necesidad de una mano experta. La combinación de estos dos factores aceleró y disparó a niveles inconmensurables la revolución provocada por ese invento. El mundo de las imágenes fotográficas (que poco después adquirieron movimiento en el cine) comenzó un proceso de expansión, tanto desde el punto de vista concreto y material (su multiplicación, la catarata de nuevos inventos que fueron haciendo su producción cada vez más anónima, veloz y su difusión más instantánea) como desde una perspectiva teórica y epistemológica. El incontenible avance de la imagen hacia el centro de la vida cultural contemporánea tiene su punto de partida allí: en ese “pacto de credibilidad” del que hablaba Roland Barthes y la fascinación hipnótica que provoca cada nueva vuelta de tuerca hacia la ilusión de “estar ahí” (desde las primeras placas daguerreanas al cine 3D y la realidad virtual). El enigma de esa fascinación se mantiene intacto, aun cuando desde las más diversas disciplinas se siga buscando descifrarlo.

Si bien prácticamente todos los retratos de daguerrotipo fueron destinados al uso privado, encargados por los propios retratados o sus familias, buena parte

³³ Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, Paris, La Maison des Amis des Livres, 1936, pp. 11 y 12 [trad. esp.: *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y de estética*, Buenos Aires, Losada, 1946].

de ellos se encuentra hoy en nuestros museos históricos.³⁴ Desde el momento de su fundación, una de las principales preocupaciones de sus directores fue hallar un rostro “verdadero” para aquellos personajes cuya memoria debía ser venerada. Sin embargo, salvo pocas excepciones, hoy son prácticamente desconocidos por el público.

No parece posible pensar fórmulas generales para explicar la persistencia de algunas imágenes en la memoria de comunidades muy amplias a lo largo del tiempo. Hay un aspecto que ha sido simplificado al máximo en este sentido, asociando esa persistencia con su funcionalidad en relación con el poder. No cabe duda de que se trata de un tema de poder, pero ¿qué poder? No solo el de las instituciones estatales, sin duda.

Pensemos, en primer lugar, el de las imágenes: poder de persuasión, poder de provocar emociones, de asociarse libremente a sistemas de ideas complejos, poder de persistir y también capacidad para sostener distintas formas de poder. Nada está dicho a priori respecto de la fortuna de un artefacto visual; basta con analizar los fracasos para darse cuenta. A la saturación de imágenes (en general retratos) impuesta por regímenes autoritarios, se podrían oponer contraejemplos de imágenes (a menudo también retratos) utilizados clandestinamente y circulando contra los mecanismos del poder instituido, con igual o mayor poder de persistencia. El caso del retrato del Che Guevara realizado por Alberto Korda, como emblema de las juventudes rebeldes en toda América Latina (y aún más allá), es, en este sentido, desde los años sesenta hasta hoy, paradigmático.

Está también la cuestión del tiempo: la capacidad de algunas configuraciones visuales de resultar persuasivas, atractivas, repulsivas, etc., para diferentes públicos y distintas generaciones, de fascinar y provocar nuevas imágenes y palabras que las evoquen, las comenten o las discutan, inspirando discursos que nunca terminan de develar su misterio. Quizá se trata de que, como sostenía Louis Marin, existe una dimensión opaca de las imágenes visuales que las diferencia radicalmente de los signos lingüísticos. Permanecen junto a aquello que representan, nunca se vuelven transparentes para que se vean las ideas a través de ellas. De ahí su poder de permanencia y también su irreductible ambigüedad. Aun cuando solo podamos abordarlas e interrogarlas con palabras, es preciso tener esto en mente a la hora de intentar descifrar una y otra vez su enigma irreductible.

³⁴ El catálogo razonado publicado por la Fundación Antorchas en 1995 registra 242 daguerrotipos en las colecciones de solo dos instituciones argentinas: el MHN y el Complejo Museográfico Enrique Udaondo de Luján.

Un camino bastante plausible para hacer ese intento es comparar la propia experiencia frente a una imagen con su primera recepción. Esto es: la reacción de sus primeros espectadores mediada (y muchas veces orientada) por sus condiciones de exhibición, su contexto y su politicidad, los comentarios en la prensa, los textos que la atravesaron, la criticaron, destruyeron o potenciaron cuando fue exhibida por vez primera. Este es el camino que han seguido los ensayos que reúno en este libro: el análisis de aquellos retratos de héroes y próceres latinoamericanos que han impactado en muchas generaciones de niñas y niños, ciudadanas y ciudadanos adultos, procurando comprender cómo se fueron instalando en el imaginario colectivo, cómo fueron concebidos y recibidos, qué hay en ellos de poderoso y persistente para hacerlos triunfar sobre otras imágenes del mismo personaje histórico.

En el largo proceso de elaboración de este libro, fui sumando muchas deudas de gratitud que están detalladas en cada uno de los capítulos. Pero, en general, debo un especial agradecimiento a Natalia Majluf, quien me invitó a integrar el proyecto que dirigió desde 2008 sobre el retratista de tiempos de la Revolución José Gil de Castro, con el generoso apoyo de la Fundación J. Paul Getty (y en especial de su directora Joan Weinstein) junto a Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki en Perú, Roberto Amigo, Néstor Barrio, Fernando Marte en Argentina, Juan Manuel Martínez y Carolina Ossa en Chile. También a Griselda Pollock, directora del Centre for Cultural Analysis Theory and History en la University of Leeds; a Jacques Poloni-Simard, director del seminario “Axe Americanité - Americanisation” en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París; a Gerhard Wolf, director del Kunsthistorisches Institut de Florencia; a Mario Sartor, catedrático de Historia del Arte Latinoamericano en la Università degli Studi di Udine, quienes me invitaron a fructíferas estadias de investigación y me brindaron la oportunidad de participar en seminarios y discusiones de estos temas con notables colegas. A Rita Eder, Fausto Ramírez, Renato González Mello, Angélica Velázquez Guadarrama, Deborah Dorotinsky, María José Esparza Liberal, de la Universidad Autónoma de México; a Carmen Fernández Salvador, de la Universidad de San Francisco de Quito; a Gloria Cortés Aliaga y Catalina Valdés, en Chile, y a muchas y muchos otros colegas y amigos de universidades de Argentina, Uruguay, Brasil, Chile donde tuve la oportunidad de dictar cursos y conferencias y discutir sobre estos temas. A Ariadna Islas y Ernesto Beretta, directora y curador del Museo Histórico Nacional de Uruguay, por invitarme a colaborar en la exposición del centenario *Un simple ciudadano, José Artigas*, en Montevideo. Quiero expresar un especial agradecimiento a Carolina Vanegas Carrasco, con quien encaramos la investi-

gación y curaduría de la exposición *Pintores en tiempos de la Independencia. Figueroa / Gil de Castro / Espinosa*, en el Museo Nacional de Colombia; con ella comparto desde hace años la cátedra de Historia del Arte Latinoamericano del Siglo XIX, y generosamente ha leído y comentado conmigo varios de los capítulos de este libro. A Milena Gallipoli, quien ha colaborado con gran dedicación y acierto en la corrección de los textos y la edición de las imágenes. A Martina Idiarte, por su inestimable ayuda en la revisión y el ajuste formal de los textos.

Agradezco también a la dirección y a los equipos de investigación de los museos y las bibliotecas de varias naciones latinoamericanas, sobre todo: Museo Histórico Nacional, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes y Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay; Museo Histórico Nacional, Museo de Bellas Artes y Palacio Cousiño de Chile; Galería de Arte Nacional, Museo Michelena, Museo del Palacio Federal de Venezuela; Museo de Arte de Lima y Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú; Casa de la Libertad en Sucre, Museo Histórico y Dirección de Conservación y Patrimonio de Bolivia; Museo Nacional de Bellas Artes y Museo Histórico Nacional de Argentina, en especial a José Antonio Pérez Gollán (1937-2014), a quien siempre extrañaremos, y a su actual director Gabriel Di Meglio, a Clara Sarsale, su coordinadora general, y a sus generosos equipos de investigación. A los directores y a los equipos de investigación del Archivo General de la Nación de Argentina, de Chile, de Venezuela, de Colombia, de Uruguay, en fin... a las amigas y los amigos historiadores, funcionarios, artistas, investigadores que han colaborado generosamente conmigo a lo largo de estos años y que se encuentran en los agradecimientos de cada uno de los capítulos.

Y como siempre, desde hace tantos años, el agradecimiento a los amores de mi vida: Juan, las hijas y los hijos, las nietas y los nietos y el bisnieto.

Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX, de Laura Malosetti Costa,
se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2022
en los Talleres Gráficos Elías Porter, Plaza 1202,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
La tirada fue de 2.500 ejemplares.

Laura Malosetti Costa se ocupa aquí del retrato como soporte de la memoria afectiva y la idealización o deformación caricaturesca de ciertos personajes públicos a lo largo del tiempo, en su doble dimensión de arte y documento. Su análisis está centrado en los retratos más perdurables de algunas figuras heroicas de la independencia latinoamericana. Examina críticamente la ausencia casi total de retratos de Juana Azurduy y la problemática fijación de su imagen; la inadecuación de los retratos de Belgrano al estereotipo masculino del guerrero revolucionario; la imagen “blanda” del traicionado Miranda, y la construcción del tópico del héroe moderno en Simón Bolívar y Artigas. Además, en el cruce entre fotografía y pintura, analiza los retratos de San Martín, Javiera Carrera, Esteban Echeverría y Lucio V. Mansilla, y observa que muchas veces no prevalece la verdad o la estricta semejanza, sino la adecuación a las ideas que se sustentan con cada figura heroica. Finalmente, indaga acerca de la capacidad de algunos retratos para sostener afectivamente comunidades imaginarias –tanto de devoción como de odio–, en dos casos paradigmáticos del siglo XX: Ernesto “Che” Guevara y Eva Perón.

Retratos públicos es, en palabras de la autora, “el análisis de aquellos retratos de héroes y próceres latinoamericanos que han impactado en muchas generaciones, procurando comprender cómo se fueron instalando en el imaginario colectivo, cómo fueron concebidos y recibidos, qué hay en ellos de poderoso y persistente para hacerlos triunfar sobre otras imágenes del mismo personaje histórico”.

ISBN 978-987-719-366-4

