

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, 326 páginas.

Desde su tapa, *Retratos públicos* preanuncia el desafío encarado por Laura Malosetti Costa. La imagen escogida no se ajusta del todo a la primera idea que podemos tener de una representación heroica: exento de atributos como condecoraciones, banderas, uniforme o pose firme, Francisco de Miranda, solo en el calabozo en el que se lo confinó, melancólico y ocioso a fuerzas, encarna más bien la figura del sujeto en desgracia, del héroe que no ha triunfado, dice la autora – aunque el cuadro sí lo hizo–. Desde el análisis de las representaciones visuales de sus héroes, Malosetti Costa enfrenta las historias de la independencia y de los orígenes de las naciones americanas. Y la tapa anticipa lo que se desarrolla en el volumen: del lado propiamente histórico se despliegan los desacuerdos y contiendas entre individualidades y facciones en los procesos independentistas de nuestras naciones. Es decir, se focaliza en acciones comunes, sí, pero también en las desavenencias y traiciones. En lo que hace a las imágenes, el libro se desembaraza también de

toda interpretación homogeneizadora. Expone en cambio las capacidades diferenciales de cada imagen en la transmisión de ideales e imaginarios. La gran pintura de Michelena –la obra de mayor tamaño analizada– advierte que no hay un modelo, fórmula o técnica que garantice el éxito de un artefacto visual a la hora de lograr la perdurabilidad de los héroes y heroínas en el recuerdo de los pueblos. Cada caso es singular, y la autora teje una urdimbre precisa para su análisis desde el momento de la creación hasta el de su circulación o aceptación al día de hoy, y con ello repone, a la vez, aspectos fundamentales de la cultura visual latinoamericana de los siglos XIX y XX. En cada uno de los capítulos / personajes abordados hay un inmenso relevamiento de fuentes visuales y textuales, y también apoyos en indicios a veces ínfimos en el esfuerzo por reconstruir identidades, dataciones, circuitos y reapropiaciones. Esta sólida estructura permite a Malosetti Costa inferir, con la sensibilidad y la sutileza que caracterizan sus trabajos, las

razones y los efectos de la pregnancy o el poder simbólico de determinadas imágenes en desmedro de otras. O, en otras ocasiones, la habilita a dejar abiertas hipótesis o preguntas que quizás no logren respuestas: es el caso de Belgrano, por ejemplo: ¿cómo pensar la ausencia casi total de retratos suyos hechos en vida (hay uno solo) a la luz de su inclinación por la producción de emblemas –la bandera, pero también medallas, escudos, etc.?

Malosetti Costa afirma en la introducción: “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.” (23). Las ideas de asincronía y anacronía son fundamentales para los objetos analizados y, siendo la fotografía una de las técnicas por medio de las cuales se produjeron algunos de los retratos en cuestión, quisiera abordarlas desde este terreno en particular. Por un lado, la autora señala que 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. Esta suerte de desfase histórico entre la difusión mundial del daguerrotipo en la década del 1840 y los movimientos independentistas, enlaza con otro aspecto que surge también del texto: la asincronía entre la fotografía y la cultura visual y la cultura técnica de las jóvenes naciones de América Latina. En un ensayo breve de finales de la década de 1970, el artista y teórico chileno Ronald Kay sentenciaba con claridad que mientras en Europa la cámara había transcrito escenas y realidades pertenecientes al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de registro, en el espacio americano, en cambio, “se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social” (Ronald Kay. “América. Topo/grafía Foto/gráfica (efecto de las primeras intervenciones fotográficas en el nuevo mundo)”, *CAL* 3, 1979: 10-12). El tema del daguerrotipo trae aparejadas, en efecto, algunas fechas precisas –de descubrimiento, de llegada al cono sur, de expansión y de declive frente a otras técnicas fotográficas que permitían la reproducción a través de copias–.

Pero el daguerrotipo trae consigo también el problema de la presunta objetividad y su adecuación para la construcción de la imagen de un individuo, de una identidad. En este sentido, es clave el análisis de la autora: aun en los casos en que algunos líderes y guerreros de la independencia llegaron a retratarse al daguerrotipo, a menudo no fueron esas imágenes las que prevalecieron en la memoria colectiva: “En realidad, 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” (21). El estudio minucioso del caso de San Martín es en este sentido fascinante. También analiza la autora las imágenes de Lucio V. Mansilla –personaje que elude la neta clasificación de héroe, pero no de indiscutible personalidad decimonónica–. La autora llama la atención sobre el particular hecho de que el escritor y político, a pesar de sus vínculos con pintores y de integrar el Ateneo donde escritores y artistas se reunían e intercambiaban ideas sobre sus prácticas, nunca se había hecho retratar al óleo. No dio paso a esa marca de clase y de pertenencia de una comunidad estética o intelectual de la generación del 80

en la que escritores fueron retratados por pintores. En cambio, se hizo retratar muchas veces por los principales fotógrafos de la ciudad, una vez que los procesos que empleaban el negativo desplazaron al daguerrotipo, al ambrotipo y a otras piezas únicas. Aunque también quizás una vez –aclara– haya posado antes de eso: en el Museo Histórico Nacional existe un daguerrotipo que tal vez lo represente. A él o a su primo, según corrigieron oportunamente los descendientes de la familia. Hay entonces una exactitud mimética, están los rasgos precisos de una persona, pero por falta de inscripciones en el objeto mismo o ausencia de documentación adjunta, no se sabe con certeza de quien se trata. Y cabe entonces la pregunta: si hubiera sido pintado, ¿su valorización en cuanto obra hubiera permitido la pérdida de identidad del retratado?

Con la problemática de la semejanza, Malosetti Costa entra de lleno en un asunto que es crucial en el arte figurativo de todos los tiempos, pero que se hace ciertamente ineludible con la aparición de la fotografía. Junto con su difusión, surgieron los debates sobre si la representación exacta que ofrecía de la realidad,

es decir, si el carácter mimético de la fotografía, le permitiría inscribirse en el terreno del arte. En muchos argumentos prevaleció una idea esencialista y binaria que oponía la técnica al arte, la materia al espíritu. La postura más conocida es quizás la de Charles Baudelaire, quien ubicaba a la fotografía y a la pintura en dos espacios diferentes y con tareas también diferentes, irreconciliables. Contemporáneo a él, también Rodolphe Töpffer, teórico suizo y caricaturista creador de la historieta, planteaba que lo que es *casi idéntico* (en referencia a la placa daguerreana que era, en su opinión, idéntica a excepción del color) se reconoce de manera menos fácil e inmediata que lo que es, solamente, *semejante*. En su opinión, unos pocos trazos representarían con claridad a un asno, por ejemplo: afirmaba que aunque el croquis no se parece en absoluto al animal real, sí se parece a la idea que uno tiene de él: “Lo que se parece es lo que hace recordar, nada más” (cf. Rodolphe Töpffer, “Sobre la placa de Daguerre. A propósito de las *Excursiones daguerreanas*”, trad. de Verónica Tell, *Boletín de estética*, 46, 2019: 69-104). Con esta frase quiero regresar a la noción de *sincronía*: ¿hay

una sincronía más precisa que la de la fotografía de Ernesto “Che” Guevara en La Coubre, de Alberto Korda? Me refiero a cierta adecuación de la técnica con las acciones y el tiempo vital de la Revolución, pero también en términos del acto fotográfico en sí, el instante preciso en que el fotógrafo disparó el obturador. Del mismo modo, podemos centrarnos en otra versión aún más difundida, la del artista irlandés Fitzpatrick que partió de la foto del rostro del Che para definirlo por puro contraste, negro y blanco. Es una imagen sintética que “hace recordar” y que, aplicable a toda superficie con costos ínfimos, extiende perfectamente sus posibilidades de reproducción a los vehículos y soportes de la cultura visual contemporánea, del *stencil* al mapa de bits.

Casi un siglo antes de la muerte de Guevara y de esa otra foto cuya tristemente célebre, Honoré Daumier publicaba en París una caricatura bella, muy despojada, en el periódico ilustrado *Le Charivari* (19/11/1869). Recurría a las técnicas modernas de producción de imágenes para transmitir un mensaje inequívoco. El contexto de aparición es el del Segundo Imperio, después de las elecciones legislativas que

reforzaban la representación liberal y republicana. Daumier dibujó a la República, en la iconografía ya asentada de una mujer joven –que lleva, en esta ocasión, una túnica con el nombre de Francia–. Tiene en sus manos una linterna mágica. Al lado de la caja de la linterna dice “escrutinio”. Y luz mediante (y aquí hay todo un simbolismo) se proyectaba la palabra “Liberté”. La República proyecta, entonces, con las herramientas populares en ese tiempo, la libertad. Y vuelvo al libro. Dice Malosetti Costa en la última oración del último capítulo: “Con esta imagen del héroe que acompañó mi adolescencia, no solo como un poster colgado en la pared, elijo terminar este libro”. Por un lado, estas palabras retoman lo que el volumen venía desarrollando a lo largo de los distintos casos analizados: las maneras en que determinados retratos producen una proyección e identificación con ciertos ideales. Aquí es el Che, el héroe joven e inmortal que mira a lo lejos, el que ilusionó y coincidió ideológica y epocalmente con la autora. Por otro lado, el capítulo dedicado a Eva Duarte y al Che es, junto con el que aborda a Juana Azurduy, el único en este libro de

larga elaboración que no tuvo una versión escrita anterior. Producidos, entonces, expresamente para este volumen, estos dos capítulos se centran sobre sendas figuras femeninas y las problemáticas en torno al género en el imaginario heroico. Y es importante enmarcar aquí a la autora, pionera en los abordajes con perspectivas de género en el campo de las artes visuales en nuestro país y en la región. Este ha sido el enfoque de sus trabajos sobre las cautivas, mujeres expuestas a la violencia masculina. Por eso creo que puede verse el análisis sobre la iconografía de Juana Azurduy y de Eva como un retorno a esas pesquisas, para detenerse ahora sobre estas mujeres que fueron conductoras y luchadoras. Y también, al avanzar sobre el siglo XX, Malosetti Costa nos hace más próximos los interrogantes que venía planteando a lo largo del libro. Suma los casos de dos íconos de mediados del siglo XX y, como en los ocho capítulos previos, expone de qué manera y hasta qué punto las imágenes del pasado siguen activas en el presente.

Verónica Tell
CIAP (UNSAM-CONICET)

Georges Gusdorf. *El Advenimiento del yo*, prefacio, traducción y notas de Pablo Pavesi. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, 2022, 94 páginas.

En *El advenimiento del yo*, Gusdorf (1912-2000) recorre minuciosamente y con gran erudición el proceso histórico por el que se da la transformación, en el último cuarto del siglo XVII, de lo que hasta ese momento se trataba de un pronombre personal, *yo*, en un sustantivo, *el yo*. En 1966, el filósofo e historiador francés inicia la publicación de una serie de obras cuyo título es *Las ciencias humanas y el pensamiento occidental*. El volumen séptimo de esa serie titulado *El nacimiento de la conciencia romántica en el siglo de las Luces* (1976) contiene, como capítulo quinto de su segunda parte *El advenimiento del yo*, que se publica por primera vez en nuestra lengua como libro independiente. El volumen está organizado en siete párrafos que siguen la división temática correspondiente al sumario del capítulo del libro al que pertenece en su publicación original (cf. Gusdorf, Georges, “L'avènement du moi”, en *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 7: *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*,

Paris, Payot, 1976; segunda parte, capítulo v: 317-358).

El autor habla de un “advenimiento *del yo*” porque el predominio de la conciencia de sí no está dado inmediatamente a la reflexión. El hombre arcaico, bajo la primacía del mito, desconoce tal conciencia; cuando el *logos* helénico suplanta al mito, el individuo no asume por ello una completa autonomía ya que se conoce a sí mismo como un elemento subordinado en el sistema totalitario y racional del *cosmos*. Luego, cuando la cultura cristiana sustituye en occidente a la sabiduría helénica, el modelo del *cosmos* no desaparece, sino que se ubica en un segundo plano bajo la preeminencia del Dios de la revelación. La conciencia personal del cristiano se vive como una breve etapa que ordena sus perspectivas en relación a los destinos eternos que Dios propone a la criatura. El conocimiento de sí se desarrollará más y *el yo* cobrará más autonomía cuanto mayor sea la prioridad de la relación del hombre con sí mismo sobre la relación con Dios o con el

mundo. En este volumen, Gusdorf esboza el camino histórico por el cual una conciencia individual se irá separando de un todo dando lugar paulatinamente a la conciencia de sí acompañada por el deseo de hablar de sí, de retratarse mediante la letra o la pintura y de destacar algunas vidas como originales.

Un hito primordial en los albores de este proceso de búsqueda del hombre por el hombre son los *Ensayos* (1582-1588) de Michel de Montaigne. En su prefacio, advertía al lector que el tema de su libro son las opiniones, los gustos y las singularidades de su autor. Esta empresa del conocimiento de sí surge en el marco de una naciente mutación de valores caracterizada por la incertidumbre. Durante la “pericia renacentista” los nuevos descubrimientos en el cielo y en la tierra destruyen el *cosmos* tradicional dejando al hombre inmerso en espacios sin límites. El cristianismo se muestra ambiguo e incluso Dios se aleja en las contradicciones de las guerras de religión. La nueva sabiduría será la del repliegue en la que el hombre se centra en sí para enfrentar las perplejidades de la vida. El *yo* de Montaigne todavía se trata de un pronombre personal que se erige

de manera provocativa como objeto de un libro. Paradójicamente, en los efusivos rechazos a este pronombre se funda al *yo* como sustancia: “el *yo* es aborrecible” escribe Blaise Pascal (1623-1662) en los *Pensamientos* (1670). Con este gesto firma “el acta de nacimiento del sustantivo *yo*” (34).

El camino de este *yo*, primero como objeto de libro, luego sustancia, sustantivo hasta coronarse en un vasto territorio interior, no está libre de percances. Como señala el traductor Pablo Pavesi en el prefacio, la recusación al *yo* es tanto religiosa como filosófica. Gusdorf se detiene en ambas, desarrollando ampliamente las diversas posturas. Del lado de la recusación religiosa, Pascal, Huet y Fénelon, en el siglo XVII, Sainte-Beuve, en el XIX, ven el advenimiento de una época donde el *yo* será el ídolo despreciable de la adoración de los hombres, enamorados de la intimidad propia y ajena. Del otro lado, la recusación filosófica: según el lema aristotélico, solo hay ciencia de lo universal y todo rasgo que sea meramente personal es, por definición, banal. Tanto el naturalismo de Montaigne, que reconoce el fracaso de su empresa, como sus detractores

coinciden en la imposibilidad para el pensamiento humano de acceder a la esencia del hombre. El *yo* se sustrae al análisis; ya sea porque es inconsistente por naturaleza o por ser un misterio del cual solo Dios posee la significación última. La plena adecuación, la coincidencia de sí a sí es irrealizable (42). Según Gusdorf, del *yo* despreciable de Pascal al “sujeto trascendental = x” de Kant, pasando por el *yo* inconcebible de Malebranche y por el “haz de diferentes percepciones que se suceden con inconcebible rapidez en un flujo y un movimiento perpetuo” evocado por Hume, el conocimiento de sí parece condenado en el orden de los valores (48).

A pesar de las profecías de fracaso o de condena, la búsqueda del conocimiento de sí va a representar una de las mayores tentaciones de la cultura del siglo XVIII. El *yo* adviene abundantemente bajo formas múltiples y variadas, discursivas y no discursivas. Pavesi explica que el texto de Gusdorf es un mapa complejo y con pretensión de exhaustividad de esas manifestaciones, de Montaigne a Goethe, sin olvidar las menciones al Renacimiento italiano, se detallan especialmente tres ámbitos culturales: los

de la lengua francesa, alemana e inglesa, incluyendo también a *El lazarillo de Tormes*, a Petrarca y a los espejos venecianos (12).

En el ámbito de las manifestaciones discursivas son notorias las diversas literaturas del *yo*: memorias, biografías, autobiografías, incluso la novela (género novedoso en el que se esconden las experiencias íntimas del autor). Además, Gusdorf incorpora un género al que llama “literatura no literaria”, libre de preocupaciones estéticas, en la que el autor escribe para él mismo, en el diario íntimo, o para un solo lector, en la correspondencia. Por su parte, entre las manifestaciones no discursivas, se encuentran la pintura (surgimiento del retrato y luego del autorretrato); la invención del espejo; la creación de una indumentaria de la privacidad, el *des-habillé* y las reorganizaciones del espacio vivido: aparición del pasillo y del *boudoir*, del *quiosco* y del jardín inglés (13). Tales manifestaciones son maneras en las que se ejerce y se disfruta una nueva forma de sociabilidad privada, un nuevo modo de ser con otros enmarcado en una sociedad de estamentos en la que prima la vida pública hostil a la intimidad.

Gusdorf, en las últimas secciones, desarrolla la línea de evolución de la literatura del *yo* ubicando sus orígenes en una nueva concepción de la conciencia religiosa que empieza a afianzarse en el siglo XVII. Dicho fenómeno da lugar a una escritura intimista que deberá sufrir un proceso de desnaturalización antes de convertirse en literatura. Esta nueva conciencia rehúsa identificarse al aparato eclesiástico, en extremo autoritario, y se repliega sobre ella misma en la búsqueda de un diálogo directo con Dios eligiendo la pluma como principal medio de autoexploración. Sin dejar de mencionar el avance de esta “religión en primera persona” de la Inglaterra del siglo XVII en la que observa un *yo* anglicano y un *yo* puritano; ni descuidando las herejías contemporáneas surgidas del ámbito católico, el quietismo y el jansenismo, Gusdorf se centra especialmente en el caso del pietismo alemán del siglo XVIII. Siguiendo la tradición inaugurada por las *Confesiones* de san Agustín, la autobiografía pietista invita al fiel a volverse sobre el espacio de adentro y a consignar por escrito las vicisitudes de su fe: caída, redención, arre-

bato en el pecado y al fin, búsqueda de una experiencia de la conversión final.

Con el impulso de la “religión en primera persona” en general y del pietismo en particular, se comienza a naturalizar el espacio de adentro y, en adelante, el individuo aislado se interesará por su propia subjetividad. El análisis íntimo se irá secularizando poco a poco y terminará por enriquecer el dominio literario nutriendo con sus aportes a la poesía, la novela, el teatro y las correspondencias privadas. Cuando la exigencia religiosa se debilite, la literatura moderna del *yo* nacerá de la desacralización de la intimidad. Vendrán aquellos que no se examinen delante y en función de Dios y abrirán a su curiosidad una región autónoma del ser humano. “La relación con Dios era, para san Agustín y los pietistas, el fundamento de la unidad personal; desde Jean- Jacques Rousseau hasta André Gide (1869-1951) y Jean-Paul Sartre (1905-1980), Dios no cesa de alejarse y, en el límite, muere” (79) así resume Gusdorf el proceso evolutivo del paso de una apologética religiosa a una apologética personal que se esfuerza por justificar la existencia y el valor del *yo* (85).

El autor ve en las *Confesiones* de Rousseau (de 1782 y 1789) la culminación del proceso de naturalización del espacio de adentro en la letra y, por consiguiente, la consagración europea de la literatura del *yo* llamada a un gran porvenir. Existe de allí en más un modelo que fija un contenido, algunos temas obligados e impone un proyecto y un tono (86). El *yo*, hasta ayer despreciable, deviene un objeto de consumo. El gesto provocativo de Rousseau de apropiarse del título de las confesiones de san Agustín, para mostrar una interioridad personal en una confesión laica dirigida a su público, es el broche de oro de la laicización de la escritura intimista. La autobiografía confesional se hace literatura del *yo* a condición de la muerte, incesante, de Dios.

En este condensado volumen, Gusdorf contribuye a abrir un vasto campo de investigación: el de las literaturas del *yo*, la identidad narrativa y la genealogía de la subjetividad. Pavesi recalca que esta indagación ocupa desde hace medio siglo, con renovada obstinación, a la historia y la teoría literaria, a la historia cultural y a la historia de la filosofía; de la que Gusdorf será uno de los principales protagonistas gracias a la publicación de una obra mayor de ineludible vigencia, *Líneas de vida*, en sus dos volúmenes, *Las escrituras del yo* (1990) y *Autobiografía* (1991), los cuales no han sido traducidos al castellano.

Rocío Ailín González Novita

FAHU-UNCO
IPEHCS-CONICET