

## LA INVENCION DE UN ROSTRO EL ENCARGO DE RETRATOS DE MARÍA REMEDIOS DEL VALLE

Natalia Giglietti - Mariel Ciafardo

Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes, Instituto de  
Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Latinoamericano (IPEAL)

**Resumen:** En el marco del proyecto de investigación “La enseñanza del lenguaje visual en los distintos niveles del sistema educativo nacional. Aportes teóricos, metodológicos y pedagógicos” este ensayo propone una indagación sobre la actualidad del retrato de “héroes” y protagonistas de la historia nacional.

**Palabras clave:** retratos; encargo; historiografía

“De la Madre de la Patria no hay ni siquiera un retrato. Ni una ilustración” escribe la periodista Cynthia Ottaviano (2012) para concluir su artículo sobre la vida de la mujer negra que combatió durante la guerra de la Independencia.

María Remedios del Valle nace en la ciudad de Buenos Aires entre 1766 y 1767. Los primeros registros sobre su historia describen su participación en el Tercio de Andaluces, una de las milicias creadas para defender la ciudad durante las invasiones inglesas. Meses después de la Revolución de Mayo, la ‘parda’ María – Según Felipe Pigna así se la conoció en algunos partes militares- se incorpora en la primera expedición al Alto Perú junto con su marido y sus dos hijos, quienes no sobrevivirán a las campañas militares. A pesar de la pérdida, María Remedios continuó como auxiliar en el avance sobre el Alto Perú y formó parte de los combates en Huaqui, del éxodo jujeño, de la batalla de Vicalpugio hasta la derrota de Ayohúma, el 14 de noviembre de 1813. La Capitana, reconocida de este modo por la designación que Manuel Belgrano le otorgó luego de la batalla de Tucumán, intentó, años después, el reconocimiento por parte de las autoridades de su rango militar. En una intensa sesión de debate, allá por 1828, la Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires decidió concederle su correspondiente sueldo como también crear una comisión para realizar una biografía y un monumento. Sin embargo, muere en 1847 en medio de la miseria y del más profundo olvido.

Hasta tal punto la intención decimonónica de rescatar su figura no se ha materializado que lejos estuvo la protagonista de una representación que diera cuenta, al menos, de su aspecto. Se tuvo que esperar hasta 2010, para la actualización de aquel mandato y para la elaboración del primer proyecto de ley destinado a la creación de un monumento en su homenaje. A partir de esta recuperación contemporánea, se lanzan concursos y becas para investigaciones sobre su figura a cargo del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI), se sanciona el 8 de noviembre como el “Día Nacional de los afro-argentinos”, fecha elegida en conmemoración de su muerte, surgen un sinnúmero de artículos periodísticos que procuran reconstruir su biografía y se presenta en la Cámara de Diputados de la Nación un segundo proyecto para el reconocimiento de María Remedios como “La Madre de la Patria”. En este marco aparece, recurrentemente, la preocupación por una imagen que fije su apariencia física.

Recientemente, se celebra, en noviembre de 2014, un convenio entre la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y el Honorable Senado de la Nación para la realización de tres retratos. Según manifiesta la cláusula segunda las obras encargadas deben ser: “(...) originales de 110 x 140cm con los respectivos marcos de moldura dorada, bastidor de madera y tela y técnicas de óleo y acrílico”.

Se intentará abordar aquí, precisamente a partir de este caso y de sus derivas, la actualidad del retrato de “héroes” y protagonistas de la historia nacional, sus funciones sociales y sus estrategias visuales.

### **Antecedentes y reinterpretaciones**

La primera dificultad ante el encargo es la ausencia de un retrato oficial de María Remedios. Podemos vincular este vacío con una de las características principales que diferencian a este género respecto de los otros: la centralidad otorgada al individuo. Justamente, una de las funciones del retrato residió en la exposición de una subjetividad distintiva y, en la afirmación de una imagen que volviera reconocible esa distinción. De hecho, en los retratos de los monarcas el reconocimiento de su imagen se colocó no solo en relación a su semejanza física sino en la fusión entre poder y representación. Si bien esta personificación del poder se ha ido modificando con el paso del tiempo sobre todo si se tiene en cuenta la transición de los regímenes monárquicos a la conformación de los estado-nación, las imágenes de los héroes de la revolución, en nuestro territorio, fueron adquiriendo características que, en ocasiones, poco distaban de los usos de la realeza (Majluf: 2010). De alguna manera y más allá de particularidades, en el retrato tanto poder como individuo no dejaron de abrazarse mutuamente. En consecuencia, la ausencia de un retrato de Remedios del Valle se vincula con la peculiaridad de su figura: mujer, negra y pobre. Claramente, estos aspectos no encuadraban con las exigencias ni con los usos de los retratos de personajes heroicos. En primer lugar, porque en la historiografía tradicional no han sido consideradas sujetos históricos decisivos de los procesos de emancipación y porque en la historia de los actores de la independencia la concepción de héroe remite de manera unívoca al universo patriarcal. Si bien se han registrado incorporaciones de las mujeres a la Historia, con mayúscula, el registro de esa participación no da cuenta de su “visibilidad propiamente historiográfica, no traduce un enfoque resonante acerca de la diferencia de los sexos, no altera los significados patriarcales dominantes en la disciplina” (Barrancos, 2005:36). El paralelo es evidente si pensamos en los cánones que atraviesan la historia del arte y en las incorporaciones de las mujeres, generalmente, como modelos pero en muy pocas ocasiones legitimadas como artistas. Esta acentuada invisibilización, efectuada al ignorar u omitir la contribución de las mujeres en los más diversos campos disciplinares tiene su correlato en la historia de los temas, motivos y funciones de la representación. Como mencionamos más arriba, en la falta de un retrato de la patriota. Sin embargo, existe una imagen con gran presencia en espacios educativos, culturales, comunitarios, periodísticos e, incluso, publicitarios que funciona como punto de partida para producciones posteriores (Fig.1). Se trata de un rostro de frente sobre fondo neutro que muestra, supuestamente, a Remedios Del Valle en un primer plano abierto que permite observar parte del uniforme de capitana. Si bien, hasta el momento, se desconoce el autor, la fecha de realización y los usos que tuvo en su origen, la importancia de esta imagen radica en que se ha convertido en el único modelo disponible para la reconstrucción de los rasgos de la heroína.



Figura 1.

Sin entrar en detalles, que exceden los objetivos de este artículo, quisiéramos indicar la cuestión de la 'autenticidad' de este retrato en relación con una de las condiciones del convenio: la originalidad. Según la reconstrucción histórica de la vida de Remedios no existió hasta, por lo menos, entrado el siglo XX ninguna imagen de su rostro. Si la autenticidad de un retrato reside en haber sido realizado en vida, es decir, tomado del natural o con el modelo a la vista, rápidamente, podemos aseverar que esa imagen no es 'verdadera'. A su vez, se la conoció a gran escala por la serie homenaje "Mujeres de mayo. Heroínas en las sombras" que realizó, en 2011, Chocolates Águila, en la que figuraba acompañada por una síntesis de su historia firmada por el historiador Pacho O' Donnell (Fig.2). Es, quizás, debido a estos derroteros que la imagen opera, en la actualidad, como el retrato oficial de la patriota. De modo que, la autenticidad o el grado de 'verdad' podría ubicarse en sus efectos: ha sido el retrato más reproducido en artículos, portales de educación, diarios y también, el soporte de recuperaciones de Remedios. Considerando que se encuentra legitimado por sus espacios de circulación, se pueden entrever los objetivos de la H. Cámara de Senadores de promover su legalización desde la esfera de la producción y acreditar, institucional y académicamente, una nueva imagen que se presente, desde esta perspectiva, como la versión original y la recuperación oficial de su figura.



Figura 2.

De hecho, los rostros de Remedios que se realizaron posteriormente presentan rasgos reiterados que se vinculan directamente con la primera imagen, a pesar de que, en la mayoría de los casos, se hizo evidente la tendencia a una factura casi caricatural. A propósito, en 2014, se publicó una historieta de Remedios en el portal educ.ar y el libro *Argentina raíces afro. Visibilidad, reconocimiento y derechos* con ilustraciones de Hernán 'Cape' Cappeletti a cargo de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. En cuanto a iniciativas públicas, se añade también la exposición de ilustraciones de Javier Armentano, *Patriotas: heroínas de la Independencia* organizada por el bloque de Diputados y Diputadas del Frente para la Victoria en 2015. Estas últimas propuestas en conjunto con la serie de medallas conmemorativas *Heroínas de la Patria Grande* realizada por la Casa de la Moneda, en 2013, eligen un modo de representación que, lejos de la mimesis, permite delinear, sintéticamente, las facciones del rostro. Y que repite, en sus variaciones, el uniforme, el peinado, el mismo encuadre y la misma actitud hierática.

Sin embargo, existe un antecedente significativo como lo fue la tapa de la revista *XXIII*, de octubre de 2008, en la que aparece la fotografía de la activista afro-argentina Miriam Gómez acompañada del título “La Madre de la Patria”<sup>1</sup>.

En este caso, la apuesta por consignarle un rostro a Remedios se vuelve más provocadora no sólo porque esa mujer contemporánea, activista, afro y fotografiada interpela al espectador de modo punzante sino por la inquietante aparición de un cuerpo como protagonista y en acción.

### **El encargo: las condiciones**

Desde el inicio, la consigna o el objeto del convenio preanuncia, de manera breve y contundente, características más que tradicionales respecto de las formas que deberán asumir los retratos. Técnica, marco, escala y formato que, en su conjunto, definen las condiciones del encargo y refieren a la concepción moderna del género. Con ello, aludimos a la generalización del retrato iniciada en la pintura renacentista, cuando cobra existencia autónoma la imagen individualizada de un sujeto. El retrato en su versión moderna acota aquellas imágenes organizadas alrededor de un individuo, de modo que se vuelve central el privilegio concedido a la promoción de un sujeto que es mostrado en primer término, en el centro de la escena, en el espacio construido por la perspectiva. El sentido moderno del género no consiste solamente en la aspiración de verosimilitud de la persona retratada sino en la preocupación por revelar la interioridad, la profundidad de un yo. El sujeto aquí, en la era del incipiente capitalismo burgués y el liberalismo económico, se entiende por su temperamento, como individuo que forma su carácter en la escenificación de distintos papeles o roles. Al respecto, Eduardo Gruner señala: “(...) el rescate renacentista de la consigna antropocéntrica ‘el hombre es la medida de todas las cosas’ adquiere así una nueva significación que podría traducirse, no sin cierta violencia pero con bastante aproximación, por la fórmula ‘el individuo es el pretexto central de la lógica económica, política y cultural de la sociedad burguesa’ (2004:64). Sobre esta invención que, con sus variantes y contraposiciones, domina desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX, el retrato se configuró y se estabilizó como el género supremo de la representación de ese universalismo de la identidad individual, ese esencialismo del Sujeto moderno (Gruner, 2010: 58).

Pero volvamos al encargo. Para su realización la FBA convoca a tres artistas: Martín Barrios, Patricia Ciocchini y Juan José Kaufmann coordinados por el arquitecto y artista visual Sergio Colón. Ante el estado de situación, descrito anteriormente, los artistas elegidos por la FBA optaron por recurrir a otra figura que funcione como disparador, lejos de la conocida imagen “del chocolate” y realizaron una serie fotográfica de una modelo para definir patrones comunes. De algún modo, la iniciativa se emparenta con la imagen de tapa de la revista *XXIII*, cuestión que nos conduce a preguntarnos, como siempre frente a un retrato, por la relación entre el artista y su modelo. Al respecto, aclara Jacques Aumont:

¿Quién es el modelo del retrato? Sólo hay una manera de concebirlo. El modelo es ese cuerpo que se encontraba frente al ojo del pintor, es un punto de partida y una garantía, o, dicho de un modo más exacto, lo que se denomina un referente. Pintar el modelo es pintar lo que ha estado ahí, luego suponer que alguien ha estado ahí. Pero también es indicar que el envite de la obra está en otra parte, porque el retrato no debe expresar las

---

<sup>1</sup> Podemos vincular esta iniciativa con operaciones estéticas similares llevadas a cabo en el campo artístico argentino contemporáneo. Por ejemplo, el videofotoperformance de Cristina Coll: *Homenaje a Juana Azurduy* (2009). En el cual la artista trabaja la apariencia en la identidad de género, su representación y el rol concedido a la mujer en la historiografía nacional mediante imágenes en las que ella misma se autorretrata interpretando a Juana.

cualidades profundas del modelo, sino de aquello que hay que denominar sujeto. (1998: 32)

Ese paso de modelo a sujeto, que describe el autor, puede observarse claramente, y en sus distintas apropiaciones, en los retratos de Barrios, Ciochini y Kaufmann. De hecho, se evidencia en los procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en la construcción de las imágenes.

Las fotografías fueron realizadas en un estudio profesional perteneciente al fotógrafo Federico Panizza, se tomaron más de treinta y cada artista tuvo un tiempo con la modelo en el que acordaron poses, actitudes y cuestiones de encuadre. Frente a la incertidumbre prevalecieron los acuerdos entre ellos, por ejemplo, no utilizar la misma fotografía, enviarse los registros del proceso de producción y asesorarse dado que prevalecía la incógnita sobre la presentación de tres versiones disímiles. A su vez, el desconocimiento recaía en la pregunta por el uniforme. Para ello, se comunicaron con investigadores del Instituto Belgraniano con el fin de indagar en los detalles y en las precisiones del traje, un requisito que, según relatan los artistas, fue demandado por los interesados. La respuesta de investigadores del Instituto resultó conclusiva: se trataban de milicias populares en las que no aparecía registro alguno de la existencia de una indumentaria pautada, en especial, para los soldados. De hecho, comentaron un documento en el que Belgrano solicita calzado para el ejército. La contundencia de la situación y las imágenes – el uniforme se mantiene invariable en casi todos los retratos- dejan expuesta la perspectiva adoptada tanto por lo comitentes como por los artistas y, en consecuencia, la permanencia de un requisito que, a pesar de no corresponderse con los hechos, persiste en el universo de las obras.

La necesidad de convenir ciertos parámetros para la configuración de las imágenes nos llevan a ocuparnos de “(...) uno de los asuntos más interesantes y menos atendidos del retrato: la complicidad, la necesaria transacción entre el retratado y el retratista (...) La pose, el vestido, la puesta en escena como un espacio de negociación, en un tiempo histórico preciso” (Malosetti Costa, 2009:113). En el encargo del Senado se añade a esta presunción la complejidad de una negociación que presenta, en simultáneo, numerosas mediaciones y tiempos condensados. No sólo la referente no es la que pretende retratar el retrato, sino que además es retratada de una manera que nunca existió, por ejemplo, con un uniforme que no ha tenido nunca.

Si uno examina las obras enviadas al Senado pueden identificarse aquellas fotografías que funcionaron como ‘garantía’ o referencia para la realización de cada uno de los retratos. El tránsito, que señala Aumont, se verifica en cómo a partir de un mismo modelo surgen tres sujetos completamente diferentes que expresan, cada uno en su particularidad, las características ya no de la modelo sino de lo que podría haber sido o puede ser hoy María Remedios Del Valle.

Patricia Ciochini (Fig.3) presenta a María Remedios vestida con unas telas celestes que cuelgan sobre su hombro izquierdo y otras blancas que forman una especie de camisa que envuelve el cuerpo dejando entrever su pecho. Con ambas manos Remedios parece decidida a desgarrar la tela para exhibir las cicatrices de la guerra. En una actitud vigorosa y severa, acentuada por la frente en alto y una mirada sostenida al espectador, se ubica a la patriota sobre un fondo en el que se distinguen frases en letras manuscritas referidas a la historia de la Capitana, camufladas por líneas, pinceladas y campos de color que configuran el espacio. Cabe notar que, ésta es la única imagen en la que el uniforme se desdibuja para reemplazarse por paños que cubren a la protagonista parcialmente. Como se percibe, este retrato está guiado por la preeminencia de una subjetividad que parece dispuesta a devolverle a Remedios su aspecto de heroína y mártir.



Figura 3.

En cambio, si observamos la obra de Juan José Kaufmann (Fig.4) resulta decisiva la construcción de una figura innovadora destacada por la frescura de sus años juveniles. El retrato, de una gran rigurosidad en el uso de la técnica, presenta a la protagonista en tres cuartos ligeramente rotada a la derecha sobre un fondo neutro con un tocado de tela enrollado alrededor de la cabeza. En esta oportunidad, Remedios sostiene firmemente un arma con sus dos manos. En el contacto con el fusil, los escalonados dedos de la mano izquierda se esfuerzan, incómodos, en sujetar, además, una flor que parece levemente tumbada sobre el uniforme. Pero no sólo los rasgos más atenuados, la cara redondeada, los corpulentos labios, la boca entreabierta sino también su mirada y su actitud parecen señalar, en esta versión, a María Remedios como una joven vital que espera con curiosidad y tensión la llamada para la iniciar la acción.



Figura 4.

En la imagen de Martín Barrios (Fig.5) persiste la idea de una joven heroína, sin embargo, poco queda de esa frescura infantil que parece desgajada por los embates de la guerra, las torturas y los dramáticos episodios acontecidos en la vida de la

protagonista. La imagen captada de la modelo se debilita y, en esa dilución, emerge la alienación y la violencia descarnada del rostro, precisamente en la dureza de unos ojos irritados por la vivencia de su propia tragedia. Remedios de perfil pero con su cabeza rotada hacia el frente se ubica en el extremo derecho del lienzo, aplanada sobre el rojo intenso. Con apariencia intimidante, acentuada por la severidad de su gestualidad y la rigidez de su corte de pelo, parece enredar sus lánguidos dedos en unas cintas blancas y celestes que sirven de contrapunto compositivo al mismo tiempo que suavizan y tensionan el conjunto. En este retrato, la delgadez extrema, la mirada turbida, la crudeza del color y la escasez de datos anecdóticos alcanzan una figuración visceral.



Como mencionamos más arriba, las condiciones formales que prescribe el encargo y la larga tradición de un género que reduce las variantes parecen delimitar un esquema fijo en cuyo soporte las obras debían ser concebidas. No obstante, lo que acontece son los múltiples rostros y las apariencias divergentes que los artistas le conceden a Remedios. Como una mujer heroica, una niña inocente o una joven desgarrada, la resolución de las imágenes se presenta en un nivel de sutiles pero potentes diferencias que conciernen cuestiones tales como la fijación simultánea de lo transitorio y lo permanente, el registro corporal y actitudinal del paso del tiempo, las distancias en las que se ubica al retratado, los grados de contraste con el fondo, la profundidad de la mirada y otras tantas peculiaridades en las que las formas se despliegan pese a que, en nuestro caso, los retratistas compartan el mismo propósito, el mismo punto de partida y el mismo tema, la fórmula no consigue imponerse. Quizás, este despliegue pueda atribuirse a la ausencia de convenciones representativas o esquemas compositivos para la realización de retratos de mujeres líderes o heroínas de la emancipación en América Latina<sup>2</sup>. Mientras que, en los tradicionales retratos de héroes o próceres, sobre todo aquellos destinados a la edificación de un panteón, los personajes –hombres- se cristalizan en patrones comunes que replican, con mayor o menor acatamiento, tamaños de plano, poses, puestas en escena que, en tanto arquetipos simbólicos, facilitan la representación de una figura que resume y sostiene

---

<sup>2</sup> En los pocos casos registrados de retratos de heroínas como, por ejemplo, el de Juana Azurduy de Padilla, expuesto en el Museo Histórico Nacional, observamos que no sólo su resolución parece responder a patrones comunes sistematizados en los retratos de personajes históricos sino que, además, se invisibiliza su condición femenina al punto de volver dificultoso el reconocimiento de la patriota.

en sí misma ciertos valores morales y conceptos abstractos como la patria, la nación, la libertad<sup>3</sup>.

En consecuencia, si bien se perciben, irremediamente, continuidades con el pasado del género, su grado de variación, que permitió presentar tres mujeres diferentes con pocos elementos en común, recaiga, además, en la escasez de parámetros concretos por parte de la comitencia estatal, sobre los cuales los artistas debían construir ese sujeto y, por supuesto, en las libertades concedidas. De hecho, según uno de los artistas, el único acuerdo alcanzado con el comité encargado del proyecto se basó en un atributo, el de mujer heroica. Tal vez, todos estos aspectos relativos a la forma, a la historia y al encargo, sumados a las incertidumbres que la figura de Remedios evoca y a que la imagen matriz –la del Chocolate– se percibe desubjetivada y deshistorizada, puedan explicar, en parte, la existencia de imágenes tan lejanas entre sí, a pesar de los intentos de los artistas por conciliar puntos de contacto.

### Devoluciones y nuevos acuerdos

La recepción de las obras es próxima a las cuestiones que venimos describiendo. Entre las devoluciones se destacó la gran variedad de interpretaciones. Una apreciación que, en principio puede pensarse como una oportunidad para saldar los arquetipos y las idealizaciones vigentes en la historiografía tradicional. Sin embargo, el problema central no residía en las lecturas divergentes que cada retrato habilitaba sino que ninguno coincidía con la imagen pretendida por los comitentes. Podemos añadir que, en cierta medida, el desacuerdo no radicaba en los usos y funciones que debían cumplir las imágenes sino en una mirada protocolar y ceremonial que, claramente, pensaba en una representación acorde a la tradición del “retrato de Estado”<sup>4</sup> y semejante a los cánones utilizados para la representación de lo que se ha llamado “guerreros de la independencia”. “Es decir, un grupo que se definió iconográficamente como hombres de guerra, con toda la parafernalia simbólica que distingue ese particular subgénero del retrato: uniformes, medallas, sombreros, un tipo especial de empaque, y una gestualidad que (...) deriva de la retratística de los virreyes en América, y en otros de la retórica revolucionaria francesa y la iconografía napoleónica” (Malosetti Costa, 2009:115).

Ahora bien, ¿Cuáles eran los espacios de circulación destinados para los retratos? El objeto del convenio consistía en la entrega de uno de los tres retratos a la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner para su posterior incorporación en el Salón Mujeres Argentinas del Bicentenario en la Casa Rosada. A su vez, los retratos restantes tenían como destino su exposición en las Cámaras de Senadores y de Diputados de La Nación. Según relata uno de los coordinadores, las modalidades de entrega así como el formato de las obras acorde con las normativas de los lugares de emplazamiento, eran en gran parte desconocidas por aquellos que las encargaron. En efecto, el Salón Mujeres Argentinas<sup>5</sup> estaba compuesto por imágenes que poco se acercaban a las

---

<sup>3</sup> Por lo general, como bien señala Marcela Gené (2005:87) en el caso de retratos ceremoniales de presidentes “(...) se presenta a la figura de tres cuartos, -con menor frecuencia de cuerpo entero; en uniforme militar o de frac con la banda presidencial; en el despacho, de pie junto al escrito, con la mano apoyada sobre la Constitución”.

<sup>4</sup> Con ello nos referimos a la definición que desarrolla Peter Burke (1995: 28). Si bien el autor analiza retratos monárquicos en Francia podemos observar que muchas de sus características fueron trasladadas a los retratos de guerreros de la independencia.

<sup>5</sup> El salón fue creado en marzo 2009 por la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner y desmontado por el Presidente Mauricio Macri en diciembre de 2015, estaba compuesto por alrededor de 12 fotografías de mujeres protagonistas de la historia argentina, provenientes del mundo de la política, la ciencia, el arte, etc. como Eva Perón, Juana Azurduy, Victoria Ocampo, Lola Mora, Alicia Moreau de Justo, Aimé Painé, entre otras.



características solicitadas en el encargo<sup>6</sup>. Desde este punto de vista, se puede entrever que no fueron únicamente las funciones protocolares y honoríficas las que, de alguna manera, determinaron el rechazo de los retratos sino, tal vez, la tradición de un género que operaba con firmeza pero, distanciado de la perspectiva adoptada en los espacios de exposición.

Más allá de las discrepancias, artistas y comitentes se comprometieron a realizar un nuevo acuerdo y, tiempo después, se presentaron tres nuevos retratos adaptados al pedido institucional.

Una discontinuidad radical caracteriza la segunda entrega de las obras, una desconexión entre las reconstrucciones particulares de la apariencia de Remedios y la adecuación estricta a las correcciones apuntadas. En este pasaje, el parecido con la imagen del Chocolate se vuelve considerablemente explícito, sobre todo, si se atiende a la pregnancia que adquieren tanto la rigidez de la actitud como la frontalidad del cuerpo, en especial, en las imágenes de Barrios (Fig.6) y Kaufmann (Fig.7). En ambas, la figura se recorta abruptamente sobre el fondo y se asiste a la pérdida del color y del gestualismo que había primado en las imágenes anteriores. Como contrapartida, el aspecto gráfico de la factura se acentúa y tanto en el retrato de Ciocchini (Fig.8) como en el de Kaufmann se incorporan datos de un paisaje bélico que se divisa a lo lejos. Pero no sólo la composición, la factura, la pose y los rasgos sino también el solicitado uniforme parecen indicar que fueron realizados repitiendo una fórmula con ligeras variantes<sup>7</sup>. En las que parecen las versiones definitivas, la imagen matriz se impone a las características expresivas particulares en tanto la exigencia del nuevo acuerdo restringía al máximo las posibilidades de invención de los artistas. De modo que lo valorado no fue tanto el aporte de los artistas sino más bien sus habilidades para lograr un nuevo retrato en el que se pudiera reconocer la mediatizada imagen.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

<sup>6</sup> Todos los retratos tenían el mismo formato y la misma escala: eran fotografías acromáticas, verticales y sin marco explícito. En los casos en los que no existían fotografías, como el de Juana Azurduy, la decisión fue fotografiar la pintura preexistente y reemplazar el color por la escala de acromáticos.

<sup>7</sup> Cabe aclarar que el retrato de Ciocchini (Fig.16), analizado en esta instancia, fue realizado previamente a la recepción de las obras. De hecho, la artista presentó las dos versiones en la primera entrega.

## La imposibilidad de cerrar la historia

Lamentablemente, desconocemos los hechos acontecidos después de ésta última entrega. Podría aventurarse que las razones de ésta imprecisión se inscriben en un contexto más amplio, referido a los cambios políticos acontecidos a fines de 2015. De alguna manera, el desarrollo del convenio se vio atravesado por el resultado de las elecciones presidenciales al punto de paralizar no sólo la continuidad del proyecto sino de la mayoría de las políticas públicas del gobierno. La contundencia de las medidas tomadas durante el primer semestre de 2016, ubicadas en las antípodas del proyecto político Kirchnerista, señalan una suspensión, por el momento sin indicadores de retorno, del proceso de recuperación de la figura femenina y de la revisión historiográfica a cargo del Estado y como voluntad manifiesta desde el seno de la política. Numerosos son los ejemplos de esta apertura: el reemplazo del monumento a Cristóbal Colón por el de Juana Azurduy, su jerarquización como generala del Ejército Argentino, la creación del Salón de las Mujeres Argentinas del Bicentenario en la Casa Rosada, entre otras.

En estos momentos, el futuro de las acciones emprendidas se ha vuelto una incógnita. Sin embargo, consideramos que a pesar de los vaivenes de la historia y del destino incierto de las obras<sup>8</sup>, podemos pensar al conjunto de retratos como una fuente permanente para ponderar los modos de construcción histórica que se activaron y se activan a través de las imágenes de estas mujeres, protagonistas de la historia argentina.

## Referencias bibliográficas

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Barrancos, D. (2005). "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". *La Aljaba*, volumen IX, pp.49-72. Universidad Nacional de La Pampa, Universidad Nacional de Luján y Universidad del Comahue.
- Burke, P. (1995). *La fabricación de Luis XIV*. San Sebastián: Nerea.
- Gené, M. (2005). "Los rostros de Perón, del retrato protocolar a la caricatura". *Prohistoria*, año IX, número 9, pp. 83-93. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la Historia del Arte y la Crisis de lo Político en una Teoría Crítica de la Cultura". *La Puerta*, número 1, pp.58-68. La Plata: Facultad de Bellas Artes.
- Majluf, N. (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Lima: Museo de Arte de Lima
- Malosetti Costa, L. (2009). "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia". *Crítica Cultural*, volumen 4, número 2, pp.111-123. Florianópolis: UNISUL
- Ottaviano, C. (2011). "María Remedios del Valle: La madre de la Patria". *El Argentino*.

---

<sup>8</sup> Nos referimos a las obras correspondientes a la segunda entrega. Las versiones iniciales se encuentran en la FBA.