

RESEÑA

De obras maestras y mamarrachos. Notas para una historia del arte del siglo XIX chileno, Josefina de la Maza, Santiago, Metales Pesados, 2014, 256 pp.

Uno de los variados trabajos que hice cuando era un joven recién egresado de la carrera de literatura en la universidad fue servir como encargado de recorridos culturales de grupos de estudiantes norteamericanos de intercambio, tarea situada en un terreno ambiguo entre el profesor de idioma y el guía turístico. Los llevaba al Cerro Santa Lucía y al San Cristóbal, al Mercado Central, la catedral, el Club Hípico y, por supuesto, al Museo Nacional de Bellas Artes, donde visitábamos la colección de pintura chilena. Nunca me he olvidado de que, a la salida de esa visita, uno de los estudiantes, con ese impasible y desconcertante candor carente de toda ironía de algunos estadounidenses, me preguntó dónde estaba la colección de los “cuadros famosos” del museo y qué pinturas conocidas contenía esa colección. Me quedé un momento mudo, y luego tuve que explicar que la colección del museo era lo que habíamos visto, y aproveché la ocasión para sugerirle que reflexionara acerca de por qué algunos museos tienen “cuadros famosos” y otros no.

Leyendo este libro de Josefina de la Maza he recordado varias veces esa escena, que me parece que nos confronta a algunas de las cuestiones en las que *De obras maestras y mamarrachos* indaga, en particular el complejo entramado de intereses en tensión con el que se configura la categoría de lo que mi estudiante llamaba “cuadros famosos”. Estas obras maestras, u “obras jefe”, como se las llama en algunos de los documentos del siglo XIX que cita la autora, se contraponen aquí a las obras esclavas (*slavepieces* vs. *masterpieces*, un juego de palabras tomado del artista Eugenio Dittborn), pero también a los mamarrachos. Lo que este libro hace es en gran medida mostrar cómo funcionan esas categorías en un momento particular de la historia del arte en Chile, y revelarnos que se trata de etiquetas menos estables y unidimensionales de lo que podríamos suponer; es decir, que la obra maestra de unos puede ser el mamarracho de otros, y viceversa.

Me acuerdo también de que, para prepararme para mi trabajo de guía de estudiantes de



intercambio, había sacado un libro de historia del arte chileno de la biblioteca de la universidad, había memorizado diligentemente sus etapas, fechas y protagonistas principales, y había podido recorrer la colección de pintura chilena, en ese entonces dispuesta en orden cronológico, de manera que aprovechaba la espacialización de la historia que un museo con frecuencia nos propone para hilar un relato en el que cada sala funcionaba como un capítulo de una novela, y en el que cada nueva etapa de la historia representaba un avance o progreso respecto de la anterior. No recuerdo que en ese entonces nada me sonara a falso en ese recorrido que llevaba orgánicamente del Mulato Gil de Castro a Claudio Bravo, de Monvoisin a Matta. Una de las cosas que hace este libro es explorar las fisuras en ese relato de la evolución del arte nacional, en esa ficción fundacional, y mostrarnos los puntos en los que se puede distinguir una costura o una capa de pintura que intenta ocultar una grieta en

el muro, las suturas de ese relato en apariencia tan continuo.

Parece difícil esquivar la teleología cuando se escribe historia, pero más aún cuando se escribe la historia de un arte nacional, como si el recorte del desarrollo de la pintura de lo que Benedict Anderson llama una “comunidad imaginada” quedara inevitablemente supeditado al gradual desarrollo de la identidad de esa comunidad, a ese tiempo homogéneo y vacío que supuestamente compartimos todos los que formamos parte de ella. Creo que uno de los méritos de este libro de Josefina es que se resiste a los tirones de esa tentación teleológica. Su libro, de hecho, no construye un relato que lleve a ningún desenlace, sino que nos propone una suerte de rompecabezas que hace aparecer con rigor, con cuidado y detalle, una serie de escenas que no son lo que parecen. En el epígrafe a la “Introducción”, un crítico del salón de 1833 que firmaba con el seudónimo Arístides, declaraba que no tenía sentido buscar entre las obras expuestas alguna que se destacara por su sabia composición, sino que solo brillaban, en obras diversas, algunos detalles aislados, hallazgos fortuitos del pincel, y se imaginaba lo que ocurriría “si por una milagrosa obra de arte se pudiesen, en un solo cuadro, reunir esos fragmentos, pintar en una sola esas bellezas dispersas” (citado en De la Maza 2014: 17). Es, en algún sentido, lo que ha hecho Josefina De la Maza al reunir en el espacio verbal de este libro varias imágenes de géneros diversos y componer con ellas un cuadro de época en el que se exploran e iluminan, en vez de ocultarlas, las contradicciones que configuran el campo del arte, una composición de lugar en la que aparece el fuera de campo que le otorga un sentido más complejo a lo que vemos pintado en la tela de un cuadro que creíamos conocer luego de acostumbrarnos a verlo colgado en los muros de un museo.

En su famosa película *La hipótesis del cuadro robado*, Raúl Ruiz se imaginaba a un crítico que, para comprender el misterio oculto en algunos cuadros en la que faltaba uno, que habría podido servir como clave, ponía en escena varios *tableaux vivants* que al instalar en el espacio tridimensional los cuadros, revelaban su contigüidad: las escenas de una Diana cazadora con el arco quebrado, una pareja de cruzados jugando al ajedrez, un joven a punto de ser ajusticiado por lo que parece ser la Inquisición, una escena de familia en un salón burgués, la representación de un crimen pasional, todas ellas se integran en un complicado relato que

revela las complicidades entre uno y otro cuadro de la serie. Algo así lleva a cabo también el libro de Josefina, en un trabajo que no por casualidad tiene mucho de detectivesco.

El libro explora primero la canonización de Monvoisin, luego evoca las peripecias de la colección original, dispersa y en varios casos extraviada, de lo que era el Museo Nacional de Bellas Artes antes de la fundación de su actual edificio, y finalmente se aboca a la lectura detallada de algunas obras de géneros pictóricos mayores y menores, mostrando en todos los casos cómo la suerte de esas obras, y las valoraciones e interpretaciones a las que fueron sometidas, tienen que ver con su carácter de piezas en un tablero en el que se juegan tanto las tensiones entre el Estado y grupos diversos como los intereses de quienes escriben la historia del arte. La reconstrucción e interpretación de ese tablero no tiene que ver solamente con las características del período específico en que la autora trabaja, sino que también con el modo en que ese momento histórico reconstruyó su propio pasado, y con el modo en que ese pasado ha sido pensado después, *a posteriori*.

De obras maestras y mamarrachos lleva a cabo la reconstrucción de ese contexto con rigor, pero también con una dosis no menor de humor y de malicia. Creo que esta tensión entre la meticulosidad del historiador-detective y la mordacidad vivaz del ingenio con la que las complementa Josefina está anunciada por la factura material del libro, por el contraste diseñado por Mariana Babarovic entre la opacidad de su portada gris (que nos muestra un detalle del cuadro “La fundación de Santiago” cubierto por una trama de líneas horizontales) y la cuidadosamente calibrada disonancia de sus solapas y contraportada, de un rosa con matices de sandía y de salmón, un rosa *cool* pero provocativo.

Al leer un borrador de este texto, le comenté a la autora que me parecía una inconsistencia metodológica que su trabajo expusiera las motivaciones ideológicas de algunos juicios estéticos, poniendo en duda su carácter desinteresado, y al mismo tiempo no se resistiera a la tentación de hacer juicios estéticos. Sigo pensando que en esto el libro es inconsecuente, pero en esta segunda lectura me parece que eso es una de sus fortalezas. Contra la comodidad de los estudios culturales que se sitúan, por así decirlo, más allá del bien y del mal, este libro se atreve a combinar la historia con la crítica, sabiendo que las obras de arte no están

dispuestas como objetos de sentido fijo que se puedan alinear sin más en un relato continuo, sino como constelaciones constantemente cambiantes que adquieren nuevas posibilidades de lectura al ser incorporadas por una lectura crítica a la trama de la contemporaneidad.

Este libro sigue en cierto sentido, como se declara en el epílogo, “los métodos más comunes y convencionales de la historia del arte” (De la Maza 2014:227-28), lo que en el contexto intelectual chileno es ya algo poco común y sumamente poco convencional, pero por otra parte incorpora sin aspavientos un modo particular de mirar que es profundamente contemporáneo, y que implica un diálogo solapado con el feminismo, poscolonialismo, psicoanálisis y marxismo, un diálogo que no llama la atención hacia sí mismo, y que por lo mismo hace teoría y crítica de un modo notablemente desprovisto de la histeria que con demasiada frecuencia ha caracterizado su ejercicio en nuestro medio.

Muy posiblemente el capítulo más espectacularmente atractivo e innovador del libro sea la lectura del cuadro que ilustra su portada: “La fundación de Santiago” de Pedro Lira, en el que Josefina descubre a partir de la lectura de un boceto previo la posible presencia de una figura femenina enmascarada al centro de esa escena fundacional, ni más ni menos que a Inés de Suárez, esa Judith decapitadora de caciques, luego reprimida en la versión que pasó a

la historia. Sin embargo, tal vez el más notable logro del libro sea el capítulo que contiene la lectura del cuadro “La lección de geografía” en contrapunto con la alegoría de Valenzuela Puelma, el comentario de un cuadro denso y logrado que pasó inadvertido en su momento pero que lo retrató tal vez mejor que ningún otro, en contraste con un cuadro que intentó hacerse cargo de las exigencias oficiales del momento para la pintura, y que, por lo mismo, fracasó estrepitosamente. Creo que el libro de Josefina de la Maza no ha sido guiado por la llama con que, en este cuadro, la ciencia le muestra al genio que solo ella conduce a la inmortalidad del saber. Por el contrario, el mérito de este libro radica en que la autora ha sabido encarnar al mismo tiempo al “viejo maestro de un corazón rico en bondad i paciencia” que preside la lección de geografía de Valenzuela Puelma y al “niño perezoso y porrón” (Enrique Gaona, citado en De la Maza 2014: 161) que asiste a ella con una saludable mezcla de interés y ganas de salir al patio a correr para olvidarse del conocimiento que le están inculcando, la madurez minuciosa del maestro con la lucidez y libertad mental del aprendiz.

Fernando Pérez Villalón
Universidad Alberto Hurtado
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Arte
Santiago-Chile

