

Rosa
Editora.

COLECCIÓN
PENSAMIENTO
CRÍTICO

LA GALERÍA INFINITA.
**LOS RETRATOS DE MUJICA
LAINEZ** EN SANTA FE

JUAN CRUZ PEDRONI

**EL
ROSA**

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
ROSA GALISTEO DE RODRIGUEZ

La galería infinita. Los retratos de Mujica Lainez en Santa Fe
©Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez
Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe
©De los textos Juan Cruz Pedroni

Edición: Analía Solomonoff
Corrección integral: Ornela Barisone
Diseño y maquetación: Carolina Vazquez

4 de Enero 1552 (3000) Santa Fe, Argentina
Tel: +54 342 4573577 / museorosagalisteo@santafe.gov.ar
www.museorosagalisteo.gob.ar

Índice

Palabras iniciales	4
Introducción. Colección Mujica Lainez: una propuesta de lectura	7
Capítulo 1	15
La galería infinita de los retratos	
Capítulo 2	21
Una disquisición. Dos problemas de heurística histórica	
Registros de la donación Fuentes para el estudio de las exposiciones	
Capítulo 3	23
El amplio gesto de la donación	
Identities letradas y sociabilidad masculina. Entre Santa Fe y Buenos Aires El amplio gesto de la donación La donación como redefinición de los códigos genéricos: <i>autorretratos apógrafos</i> La donación como gesto de conciencia de un imaginario: Mujica Lainez y el <i>retrato-de-autor</i> La donación como operación literaria: retratos en el universo ficcional de Mujica Lainez	
Capítulo 4	34
Una contextualización. Cultura escrita, museo y memoria	
Cartas, <i>ephemera</i> y ejemplares dedicados Dedicar, donar, consagrar Pinceles con nombre y <i>pinturas escritas</i> Cultura literaria y memoria escrita alrededor del Rosa Galisteo	
Capítulo 5	46
Las personas y los cuadros	
El tiempo de los vínculos Figuraciones del crítico, ¿figuraciones críticas?	
Parerga	
I. Territorios de papel. Comentarios sobre algunas fuentes escritas e iconográficas	53
II. Una semblanza. Reseña sobre la investigación publicada en la revista <i>Segunda época</i>	57
III. Fichas. Notas para una catalogación razonada de los retratos.	58
IV. “Mujica Lainez en Santa Fe. Retratos de autor y culturas de la memoria”. Conferencia de clausura del II Certamen Padeletti. Impartida en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez el día 16 de diciembre de 2021.....	70

Palabras iniciales

Este trabajo presenta los resultados de una investigación realizada en el marco de la segunda edición del certamen Hugo Padeletti. En el año 2019 y a partir de la convocatoria lanzada por el museo, propusimos un plan de trabajo para estudiar una de las colecciones que conforman el patrimonio del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, integrada por nueve retratos del escritor argentino Manuel Bernabé Mujica Lainez (1910-1984). Se trataba, entonces, de abordar una colección con una serie de rasgos distintivos que –aún antes de dar los primeros pasos en la pesquisa– ya permitían anticipar nudos problemáticos de gran interés. Algunas de las notas que singularizan la colección pueden llamar la atención de un observador sin mayor información sobre el contexto: nos referimos a la *unidad genérica* del conjunto (integrado en su totalidad por retratos), a su *unidad referencial* (todos los retratos son de la misma persona) y a su *intersección con otro lenguaje artístico* (el sujeto retratado es un escritor de ficción literaria). Las primeras dos notas del conjunto llevan al límite la idea de colección; mientras que la tercera representa un desafío a las fronteras entre las disciplinas académicas.

Sin embargo, una cuarta característica hace a la *rareza* del conjunto. En rigor, es la decisiva. El dato más significativo es la existencia de un conjunto con las notas referidas anteriormente en un *museo público* –un artefacto institucional denominado *Museo Provincial de Bellas Artes*–. Ese dato es el que enmarca la singularidad del conjunto y el que, a fin de cuentas, la constituye. Este marco de inscripción y de lectura propone las tensiones más productivas para la investigación, urdidas alrededor de las antinomias entre lo público y lo privado, o entre lo individual y lo colectivo. Es también una condición de existencia para el *asombro* que precede cualquier gesto de investigación y escritura. Durante la investigación, tuvimos la oportunidad de comentar las particularidades del conjunto estudiado a personas de diferentes sectores socioprofesionales, quienes replicaban el gesto de sorpresa: ¿qué hacían nueve retratos de un escritor porteño en un museo público de artes visuales de Santa Fe? -

Abordar un objeto de estudio dotado de estas características requirió de una estrategia metodológica comprehensiva, que diera cuenta de las diferentes especificidades articuladas en ese objeto. En efecto, se trata de un objeto en el que se cruzan: las artes visuales y la literatura, la materialidad del coleccionismo y los procedimientos de la ficción, las estrategias de figuración pública y los avatares privados de una cultura institucional, así como las distancias y los juegos recíprocos entre las prácticas del mostrar, el inscribir y el guardar que atraviesan el espacio social de acuerdo con diferentes códigos culturales. El resultado fue una *aproximación* al objeto-problema a partir del reconocimiento de las principales variables que lo definen en la complejidad de sus interrelaciones.

A lo largo de este informe, o mejor, de este *texto-investigación* –para recuperar la productiva categoría propuesta por Ivan Jablonka¹–, exponemos los resultados de una pesquisa que siguió, en

1 JABLONKA, Ivan: *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

líneas generales, la propuesta presentada inicialmente en el año 2019. Si bien en algunos puntos el desarrollo efectivo del proyecto debió tomar distancia de los postulados iniciales, el énfasis se mantuvo puesto en que las decisiones atendieran a la complejidad inherente a las singulares características del objeto de estudio. La *política* de esta investigación consistió en priorizar la naturaleza *multifocal* del artefacto cultural construido como tema de la investigación. Asimismo, partimos de la convicción de que tiene sentido narrar los avatares de una investigación –y no solo los resultados autonomizados y separados de la historia sinuosa de la que surgieron–. Por ello, en la introducción es recuperada la propuesta de estudio en su formulación inicial, aun cuando se aparta, en algunos puntos, de los desarrollos ulteriores.

Los capítulos siguientes presentan a la colección a partir de diferentes dimensiones de análisis y marcos problemáticos. Así, estos apartados asumen diversidad de contextos, alcances de focalización, temporalidades históricas y lenguajes disciplinares. La secuencia propuesta no es arbitraria. Sin embargo, las repeticiones -necesarias- permiten una lectura no lineal de los capítulos o de los *parerga* finales, sin que ese recorrido represente una dificultad insalvable para la comprensión del texto.

En los informes parciales presentados al museo, entre los meses de octubre y diciembre del año 2019, dejamos constancia de la colaboración sostenida y proporcionada por sus distintas áreas. Reiteramos en este agradecimiento la información provista por Analía Solomonoff (Dirección del Museo), Leo Scheffer (Investigación), Silvia Giannechini (Archivo) y Gabriela Leiva Cullen (Colecciones). Ese aporte continuó siendo ampliado de forma remota, mediante el diálogo permanente y el envío de documentación. La primera visita al museo en el marco de la investigación se realizó entre el 17 y el 21 de julio de 2019; mientras que la segunda aconteció entre el 27 y el 29 de noviembre del mismo año. Ambas fueron de vital importancia. En la última fecha mencionada, el museo organizó un conversatorio con el objetivo de intercambiar perspectivas en torno a la investigación en curso. En esa oportunidad destacamos especialmente las intervenciones de Solomonoff, de la investigadora Martha Romero y de la docente Victoria Ferreyra. También, y en ocasión de esa estadía en Santa Fe, entrevistamos al escritor Jorge Taverna Irigoyen; un agente protagónico en los procesos de institucionalización de la crítica de arte en Argentina y de los vínculos entre la escena artística de Buenos Aires y de Santa Fe durante la segunda mitad del siglo XX.

La información recolectada en las distintas dependencias del Museo continuó siendo ampliada, sistematizada e interpretada. Esta base empírica fue extendida con fuentes externas que permitieron profundizar la fase exploratoria y analítica y que contribuyó a la triangulación de los datos. Las fuentes externas que pudieron ser consultadas proceden de diferentes instituciones. Menciono las más importantes: el Archivo General de la Nación (Buenos Aires, Argentina), el Getty Research Institute de Los Ángeles (California, Estados Unidos), el archivo del Museo Histórico Marc de Rosario (Santa Fe, Argentina), la Biblioteca “Raquel Calles de Edelman” del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina); la Biblioteca “Fernán Félix de Amador” de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de la Plata (La Plata, Argentina) y el Centro de Estudios Espigas, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina).

Este texto tiene marcas inevitables de la pandemia de Covid-19 y, particularmente, de las inflexiones sociales que trajo aparejado el año 2020. Si por definición el presente es una materia ilegible, la crisis social y sanitaria parecen llevar al extremo esa comprobación. Sin embargo, no resulta osado afirmar que la pospandemia nos dejó lejos de las utopías de una sociedad más igualitaria y sensible que se vaticinaron durante ese *annus horribilis* y más cerca de una profundización de las lógicas individualistas. Por eso mismo, es preciso agradecer el afectuoso acompañamiento que, a contrapelo de esas lógicas, demostró el personal del museo y, en especial, su directora. Frente a los retrasos y las vacilaciones que impuso la situación pandémica, fue quien acompañó los últimos tramos de esta búsqueda con sensibilidad y amplitud de criterio.

Introducción. Colección Mujica Lainez: una propuesta de lectura

La propuesta inicial para abordar la colección de retratos de Mujica Lainez se estructuró alrededor de dos objetivos generales. El primero consistió en interpretar las *imágenes* que componen la colección de retratos de Manuel Mujica Lainez (M.M.L.) en tres direcciones: como soportes de tramas vinculares, como constructoras de un imaginario público y como dispositivos de memoria. El segundo objetivo pretendió interpretar los gestos y los significados sociales que operaron en el acto de la donación de los retratos al museo; es decir, en considerar ese acto como una práctica significativa. De esos dos objetivos se desprenden otros de naturaleza más específica. A partir de una indagación exhaustiva de fuentes primarias asociadas al retratado y a los pintores, la investigación propuso, por un lado, analizar las circunstancias de producción y circulación de los retratos. Por otro lado, exhumar y sistematizar la documentación asociada a las obras que integran la colección y, finalmente, recomponer la historia de circulación de las obras con vistas a la elaboración de las correspondientes entradas del catálogo razonado.

La perspectiva teórico-metodológica escogida para abordar los retratos de Mujica Lainez donados por el mismo escritor al museo, articula dos grandes áreas de investigación: los estudios culturales sobre el coleccionismo y la historia de las relaciones interartísticas. De esta manera, en un nivel general, la metodología integra, por una parte, a la corriente conocida como nueva historia cultural; en particular, la historiografía de inspiración etnográfica y hermenéutica. Esta perspectiva estudia los significados que las acciones tienen para los agentes en distintos episodios históricos². Por otra, se vale de los aportes de la estética y de la teoría literaria.

Los materiales empleados para este estudio incluyen, además de las fuentes primarias vinculadas a los pintores y a la institución, el estudio bio-bibliográfico sobre la figura de Mujica Lainez como coleccionista. De esa forma, se aspira a recomponer la génesis de cada pieza que integra la serie, así como la historia de su circulación ulterior, los significados culturales, las redes de sociabilidad y los modos de intervención pública vehiculizados a través de las imágenes que componen la colección. Finalmente, se contempla la posibilidad de aportar elementos para una catalogación razonada de los retratos a partir del detalle de sus exposiciones; pero también de sus transposiciones literarias y de su recepción crítica. Esos avances se compilan en un texto anexo al cuerpo de este trabajo.

La reflexión histórica acerca de las imágenes que se producen de un escritor moviliza una cadena canónica de intervenciones teóricas en torno a las nociones de *autor* y *figuraciones de autor*³. Dentro de este marco de referencia general, los retratos de un crítico de arte, como es el caso de Mujica Lainez, convocan a problemáticas particulares. En una larga tradición que va desde la modernidad ilustrada hasta

2 DARNTON, Robert: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Trad. Carlos Valdés. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

3 BARTHES, Roland: "La mort de l'auteur". En *Mantéia*, 1968, núm. 5; FOUCAULT, Michel: *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco del Plata, 2010; CHARTIER, Roger: "Figuras del autor" en *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa, 1996, pp. 41-68. A estas intervenciones cabe sumar en Argentina los aportes de Julio Premat. Remitimos al respecto a PREMAT, Julio: *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

muy avanzado el siglo XX, cuando los *modelos retóricos* en la escritura sobre arte comenzaron a entrar en crisis⁴, la imagen del crítico de arte se configuró como una figura de *autoridad exegética*, asociada con prebendas absolutas con respecto a los juicios de calidad sobre las artes visuales. En este sentido, para cualquier acercamiento crítico se impone la necesidad de interrogar esas imágenes como dispositivos memoriales de una vivacidad o *enérgeia* socialmente regulada. Esa energía atraviesa el mundo de las representaciones icónicas para alcanzar también la palabra: aquello que Louis Marin encerraba en la fórmula *des pouvoirs de l'image*⁵.

Partiendo de estas premisas, los retratos -considerados como lugares de construcción de memoria- se encuentran supeditados desde su misma constitución a tensiones que configuran la relación entre el retratado y el retratista. Si el retratado intenta imponer sobre estas imágenes un control hermenéutico, esta destinación original de la imagen es desplazada necesariamente hacia un espacio conflictivo de negociaciones. Ese intervalo entre la voluntad de control del crítico y las tácticas desplegadas por los artistas queda abierto por una práctica que -en cada caso- estará atravesada por el *habitus*⁶ de cada artista. Sin duda, la posterior vida social de las pinturas profundiza el ángulo de apertura de esa *falla* original en la que se instala el espacio de la obra, como consecuencia del margen de imprevisibilidad inherente a la circulación de los objetos culturales⁷. De esta forma, la voluntad del crítico de perpetuar su memoria se pone en perspectiva frente a la agencia de lo imprevisible y de lo impersonal. Así, la *catástrofe de la historia* pone en entredicho un programa de funcionamiento del retrato como dispositivo de memoria. Por tanto, el retrato no se limita a administrar linealmente el sentido fijado originalmente por el retratado para una posteridad que estaría de ese modo destinada a monumentalizar su pasado. El porvenir de la imagen dispersa la memoria: la *tuerce*, la hace fallar todavía más. En la historia de las colecciones, el tiempo de la historia magistral se convierte rápido en el espacio catastrófico de una dispersión.

Los retratos son emergentes de tramas sociales y de los códigos culturales que operan en una singular cultura histórica de las artes; pero también son momentos en el relato de una serie privada, instancias narrativas en la historia de una colección que hace sentido para un sujeto. Al respecto, Walter Benjamin reflexiona sobre el lugar que asume el sujeto privado en el coleccionismo. Para este autor, el hombre privado es el verdadero dador de sentido de una colección⁸. En el caso que nos ocupa, esto cobra una especial relevancia.

A diferencia de lo que ocurre en muchos otros casos, el estatuto de los retratos como piezas coleccionadas no es una vicisitud contingente a la que las mismas se hayan visto enfrentadas en el curso de su existencia. Las imágenes, desde el momento mismo en el que fueron encargadas con el fin de ser integradas a una colección, fueron experimentadas como la propiedad de un sujeto que las colecciona. Es

4 VOUILLOUX, Bernard: "Les fins du modèle rhétorique". En DIDI-HUBERMAN, George et al.: *Sprechen über Bilder. Sprechen in Bildern*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2014. pp. 241-254.

5 CHARTIER, Roger: *Escribir las prácticas. Foucault, Marin, De Certau*. Buenos Aires: Manantial, 2016.

6 BOURDIEU, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.

7 STEIMBERG, Oscar: *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

8 BENJAMIN, Walter: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.

decir, fueron hechas para integrar una colección. Esa naturaleza de *imagen-propiedad* aparece magnificada en la *estructura teleológica* de cada retrato, sobre todo si consideramos que aquello que es objeto de una apropiación en cada una de las imágenes es el rostro del coleccionista según la mirada de distintos artistas. La donación al museo introduce una inflexión en la modalidad en la que se plantea la relación de propiedad. En rigor, al donarlas al museo, el retratado no declina totalmente su propiedad sobre las piezas; sino que comienza a poseerlas de una forma distinta. En la cultura institucional que estudiamos, la donación marca el comienzo de una forma de posesión específica; un régimen de propiedad *in absentia*. Al declinar la disponibilidad inmediata de las piezas, el coleccionista se hace merecedor de una forma más alta de propiedad. La memoria de las obras pasa a estar asociada a la memoria del sujeto que las donó y que con ese gesto magnánimo aseguró la presencia de su nombre en el relato institucional.

Siguiendo la línea iniciada en investigaciones previas,⁹ entendemos que la producción escrita sobre las colecciones de arte es una dimensión constitutiva del coleccionismo artístico como práctica cultural. La diversidad y, a la vez, estabilidad de las tipologías mediante las que se distribuye la producción de discursos sobre el coleccionismo en Argentina, se puede observar claramente en la década de 1940: reseñas de exposiciones, textos de catálogo, entrevistas narradas y una modalidad de periodismo cultural a la que podríamos llamar *reportaje arquitectónico*¹⁰ son modos de intervención que producen retratos del coleccionista y figuraciones de su colección. En esas representaciones, la imagen que se forma de la colección puede estar más o menos cerca de la imagen se construye socialmente de otras formas de reunión de los objetos. Presentada como algo parecido o diferente de una acumulación, una historia o un archivo, el discurso social acerca o aleja la colección privada de otras formas de conjurar lo disperso. Los discursos sociales sobre las colecciones no solo configuran imaginarios sobre ese modo singular –o *perverso*, en el andamiaje psicoanalítico de Jean Baudrillard¹¹– de intervenir sobre el sistema de los objetos; sino que son, además, los agentes que producen la *illusio* sobre su valor social. La discursividad social contribuye a producir performativamente la subjetividad de los coleccionistas. En este sentido, los testimonios literarios sobre la colección deben ser entendidos menos como documentos que constatan un hecho de forma fehaciente que como dispositivos que participan performativamente en la construcción del sentido subjetivo y social del conjunto legado al museo.

En lo referente a la gestación de la colección donada, junto con los estudios sobre cultura material y los aportes pioneros de Benjamin y Baudrillard –tanto en la historiografía como en los estudios culturales–, la categoría de *gesto*¹² se destaca como una idea-fuerza de valor operativo que habilita a

9 PEDRONI, Juan Cruz: *La producción escrita sobre la colección de arte de Ignacio Acquarone. Archivo, escritura de la historia y figuraciones del coleccionismo*. Tesina de grado, 2016. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71241>; PEDRONI, Juan Cruz: “Escrever a coleção. Histórias de viagem de uma galeria de arte na provincia”. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, Vol. 1, No. 12, 2016. pp. 173-192. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5915376>.

10 PRECIADO, Beatriz: *Pornotopía: arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama, 2020.

11 BARTHES, Roland “La mort de l’auteur”.

12 ANTELO, Raúl: *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015; AGAMBEN, Giorgio: “Notas sobre el gesto”. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017. pp. 57-68.

interpretar la donación como acto simbólico. En tal sentido, el gesto del donante es entendido como un acto de memoria que moviliza una particular experiencia del tiempo. En el espacio espectral del porvenir, la inscripción de las obras en una colección estabiliza la imagen de un pasado que solamente existe como deseo de proyección retrospectiva. Al respecto, el investigador Raúl Antelo se refirió en sus trabajos al *futuro anterior* –el tiempo de lo que *habrá sido*– como la temporalidad específica de esta voluntad de inscripción que gobierna la génesis de los archivos y de las colecciones¹³. Lo que en el presente no es, es entregado al porvenir para que en el futuro se convierta en pasado. No se trata de que el objeto coleccionado alcance la hora de su existencia plena en el futuro, sino de que participe del tiempo histórico mediante un desfase, con la impresión de *haber sido*.

Una metodología de análisis comprensiva tiene hoy la posibilidad de articular a las herramientas más tradicionales consolidadas dentro de la historia del arte y los estudios literarios junto a los aportes de la nueva historia cultural y los estudios culturales sobre el coleccionismo. En cuanto a la dimensión heurística que conlleva la búsqueda de fuentes y la construcción de los observables merecen ser recuperados dos aportes de la historiografía: en primer lugar, la noción de *representación* entendida como un vehículo de poderes que se despliegan en múltiples soportes que pueden ser de naturaleza escrita tanto como visual¹⁴ y en segundo, la potencia del *indicio*, entendido como un saber lateral que habilita la restitución de conexiones impensadas en una determinada configuración histórica¹⁵.

En este sentido, la propuesta consiste en partir de los datos disponibles sobre los retratos que integran la colección para producir un relevamiento sistemático sobre las fuentes referidas a las obras y a los artistas. Esta búsqueda pretende localizar los indicios sobre las circunstancias en las que fueron producidas esas imágenes. A fin de conducir la tarea, tanto las fuentes escritas conservadas en diferentes archivos personales e institucionales, las entrevistas brindadas por los artistas en medios gráficos¹⁶, así como la literatura epistolar y confesional disponible -de volumen variable en cada caso-¹⁷, resultan del mayor interés.

En paralelo con lo anterior, una lectura sistemática de la producción escrita de Manuel Mujica Lainez proporcionaría las huellas faltantes en la cadena de indicios en la historia productiva de los retratos¹⁸. Al hablar de “lectura sistemática” no pretendemos acudir a la autoridad de una totalidad (que por definición es siempre una entidad imaginaria), sino a una des-diferenciación entre los

13 ANTELO, Raúl. *Op. Cit.*

14 CHARTIER, Roger: *Op. Cit.*

15 GINZBURG, Carlo: *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Prometeo, 2013.

16 El material hemerográfico es consultado en el Área Publicaciones Periódicas Antiguas de la Biblioteca Nacional (Buenos Aires, Argentina) y por medio de los repositorios que en la última década han facilitado la consulta digital de distintas series hemerográficas (AHiRA, America Lee, Anáforas, Digitale Sammlungen des Ibero-Amerikanisches Instituts; entre otros)

17 Pues, por ejemplo, existen epistolarios y bibliografía crítica ampliamente documentada con fuentes primarias en el caso de Luis Seoane y Antonio Berni; fuentes primarias en un estado más disperso para el caso de Héctor Basaldúa, Leopoldo Presas y Jorge de la Vega y un volumen menor de documentos accesibles en el caso de Luis Figueroa y Marcos Tiglio.

18 GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*

géneros jerarquizados habitualmente por la imaginación histórica y aquellos que se consideran como potencialmente menos informativos. Es frecuente que la historiografía identifique apriorísticamente lugares de observación más informativos en determinados géneros de escritura. Este cálculo que presupone una previsibilidad en la distribución de las huellas históricas va contra la imprevisibilidad de las huellas involuntarias dejadas por los cuerpos en los textos que esos cuerpos escriben. Una indagación limitada a los escritos periodísticos y críticos de *Manucho* sobre los artistas, nos mantendría en el ámbito previsible del querer-decir. Por el contrario, el relevamiento de las obras de ficción nos coloca frente a otras conexiones, impensadas e imposibles de ser advertidas por quienes las escribieron¹⁹. Si la lectura de la producción éditada de Manuel Mujica Lainez debe estar orientada primeramente a localizar referencias sobre los retratos²⁰; posteriormente, tiene que apuntar a reconstruir la relación del escritor con sus retratistas y a situarla en dinámicas históricas de sociabilidad pública y privada. Incluso, debe mirar otros aspectos que escapan a los protocolos de la comprobación factual y no por ello son menos *históricos*. Si hay una obra en la literatura argentina del siglo xx en la que resulta posible observar el desborde y derrame de la imagen artística sobre la palabra, los índices históricos de su desfasaje recíproco y la ilusión que produce su identidad; esa obra es la de Mujica Lainez. Para la crítica, el autor fue en efecto un escritor *demasiado cerca* de las imágenes (y por eso lo acusaron a la vez de romántico y de retórico), pero también de la literatura. Esa fue una justificación para expulsarlo del canon, desde la intervención de Adolfo Prieto en la revista *Contorno*²¹. La literatura de Mujica Lainez sería demasiado canónica para el canon modernista.

La perspectiva propuesta permitirá analizar las figuraciones del crítico desde la trama particular de los significados y los afectos que cada pieza pone en obra; considerada como la coagulación singular de un campo artístico tensionado por formaciones culturales heterocrónicas. En el espacio social de las artes visuales institucionalizadas a mediados de siglo xx, los procesos de modernización cultural todavía se apoyan en la figura del crítico-*homme de lettres* como centro de gravedad. Mujica Lainez representaba esa figura de manera superlativa, en una performance que -por momentos- rozaba la abierta parodia. Entendemos que esa escena suponía una tensión que, desde luego, podía resolverse de diferentes maneras. En el cruce con el análisis estrictamente visual (estilístico e iconográfico), la pesquisa bibliográfica permite situar la génesis de los retratos en prácticas de sociabilidad y en contiendas de

19 El principio que señala la imprevisibilidad radical de los lugares en los que puede emerger información pertinente durante la investigación sobre un corpus de autor es asumido también a su modo por el ya citado Raúl Antelo.

20 La presencia que tienen las artes plásticas en la producción literaria de Manuel Mujica Lainez a través de numerosas écfasis está potenciada por el pacto autobiográfico que recorre buena parte de sus ficciones. Esa circunstancia permite esperar resultados alentadores de una pesquisa orientada a analizar cómo los retratos que le hicieron diferentes artistas a lo largo de su vida ingresan en su obra de ficción. Un ejemplo notable de esto último se encuentra en el soneto titulado “Para mi retrato por Manuel Ángeles Ortiz”, que el escritor da a conocer en el número 7 de la revista *Continente*. En relación con este poema es interesante señalar el antecedente que representa otro poema sobre un retrato en su propia producción, el “Soneto para el retrato de Alejandro Sirio” que M.M.L. escribió en 1940 y que fue reproducido en SIRIO, Alejandro: *De Palermo a Montparnasse*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.

21 PRIETO, Adolfo: “A propósito de Los ídolos”. *Contorno* 1, 1953. p. 5.

imaginarios que encontraron su espacio de emergencia en la *república de las artes* de Argentina durante las décadas medianas del siglo xx. Finalmente, en cada caso, la pesquisa deberá buscar las huellas que escapan a la productividad específica de esa tensión; condenada de otro modo a reificarse y a constituirse en un nuevo ámbito de previsibilidad narrativa. La historicidad de los indicios radica *también* en el hecho de que, por momentos, éstos nos obliguen a suspender la lectura, a reconocer que no hacen sentido para nosotros; a dar cuenta, en definitiva, de su negatividad.

Las numerosas oportunidades en las que Mujica Lainez escribió acerca del coleccionismo (tanto en sus artículos críticos en medios periodísticos²², como en sus obras de ficción literaria²³), la comunicación epistolar con otros coleccionistas de arte argentino²⁴ y la elaboración de catálogos de mano²⁵ se conjugan con el vínculo sostenido con colecciones patrimoniales. Estas últimas ofrecieron al artista un espacio para su despliegue simbólico²⁶.

La disponibilidad de fuentes primarias provee una base heurística de una amplitud poco frecuente para estudiar la semiosis que acompaña a la formación de una colección. Como en otros casos excepcionales, la colección de un escritor ofrece la oportunidad para estudiar, por un lado, los modos de identificación entre el sujeto coleccionista con sus objetos. Por otro, las redes vinculares escritas en esos objetos y, finalmente, la voluntad de memoria que el coleccionista afirma al escribir el espacio social con la donación o la exhibición de aquellos. En ese sentido, la información recolectada debe ser interpretada en términos de construcción social de una imagen –considerando el retrato como práctica social– y en su contribución al retrato como portador de sentidos sobre la propiedad, así como a partir de la narrativa que toda colección pone en juego²⁷. En ese relato, la donación al Museo Rosa Galisteo se inscribe, sino

22 Desde su espacio en el diario *La Nación*, Mujica Lainez escribió numerosas reseñas sobre colecciones privadas de arte europeo y americano localizadas en Buenos Aires, potenciando el proyecto de visibilizarlas que realizaban para la misma fecha instituciones como la Asociación Amigos del Arte (BERMEJO, 2011). Algunos de estos artículos en los que se escenifican visitas a colecciones privadas se encuentran compilados en los dos volúmenes de *Placeres y fatigas de los viajes* (MUJICA LAINEZ, 1983). El escritor demostró también un interés especial por las colecciones de arte argentino reunidas en el interior en sus relatos de viaje por el país y en especial por el litoral. Tiene especial interés el artículo que escribió para la revista *París en América* acerca del conjunto reunido por Ignacio Acquarone en la ciudad entrerriana de Concordia (MUJICA LAINEZ, 1960)

23 Cfr., por ejemplo, el capítulo “El coleccionista” en su novela *Aquí vivieron*, de 1949, o la referencia a un coleccionista que se propone donar un cuadro del pintor Silvano al Museo de Santa Fe, en la novela *Invitados en El Paraíso*, de 1957.

24 Cfr., entre otras, las cartas que le envía al coleccionista Jorge Helft, reproducidas en la autobiografía de este último. Véase HELFT, Jorge: *Con pasión. Recuerdos de un coleccionista*. Buenos Aires: De la Flor, 2007. Los modos en los que han sido exhibidos los manuscritos de Mujica Lainez, en particular las cartas reproducidas en libros y en otras publicaciones impresas podrían ser, en sí mismos, motivo de otra investigación.

25 Entre los textos escritos por Mujica Lainez sobre colecciones particulares publicados en catálogos y folletos se cuentan los que escribió a propósito de los conjuntos de Eduardo Minetti, Luis Arena e Ignacio Pirovano.

26 En particular, su trabajo en la catalogación del patrimonio del Museo Nacional de Artes Decorativas.

27 BAL, Mieke: “Telling objects. A narrative perspective on collecting”. En ELSNER, J. y R. CARDINAL (Ed.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1994. pp. 97-115.

como el *telos* originario de toda la serie, al menos como la confirmación de una estructura teleológica previa que garantiza el lugar del sujeto como la fuente del sentido.

La información recolectada en las etapas de trabajo enumeradas sirve también para reconstruir la *provenance* de cada obra de la forma más exhaustiva posible; esto es, la historia de sus exhibiciones, locaciones y reproducciones desde el momento en el que la obra sale del taller del artista hasta su llegada al Museo. La lectura sistemática de la obra literaria de Manuel Mujica Lainez permite recoger los primeros indicios sobre ciertas representaciones sociales internalizadas en lo que respecta a la donación, el retrato y la memoria en su relación con la agencia institucional de la literatura.

La pesquisa prosopográfica sobre los artistas que retrataron a M.M.L. para la elaboración de fichas de catalogación razonada siguió caminos diversos. Consideramos pertinente comenzar las averiguaciones con las figuras de Luis de Figueroa y de Bob Gésinus, por tratarse de pintores desconocidos en el medio local y que, a diferencia de los demás retratistas, se encuentran ausentes en las historias canónicas del arte argentino. Prueba del desconocimiento que envuelve el recuerdo de estos artistas está en el hecho de que sus fichas de catalogación, conservadas en el fichero histórico del primer piso del museo, son las únicas entre todas las destinadas a los retratos que no presentan información alguna en el campo “Datos biográficos”. En consecuencia, fue prioritario reparar de manera selectiva en la trayectoria y la recepción crítica de estos dos pintores. Esa elección se refleja en la mayor cantidad de indicios biográficos proporcionada en el segundo parergón anexo a este informe, “Fichas. Notas para una catalogación razonada de los retratos”, al cual se remite para conocer la información recolectada sobre cada una de las obras. En ese sentido, se ha sistematizado bibliografía relevada en el Getty Research Institute (Los Ángeles, California) en torno al pintor Bob Gésinus Visser, sobre el cual existen escasas fuentes bibliográficas en el país. Además, se efectuaron consultas periódicas en repositorios y otros sitios de internet para el caso de Luis de Figueroa.

El estudio comparativo con otras colecciones permitió localizar y analizar un segundo retrato de Mujica Lainez realizado por Héctor Basaldúa, existente actualmente en la Colección Amalia Lacroze de Fortabat. Asimismo, establecimos contacto con la Fundación Mujica Lainez, radicada en el edificio que sirvió como residencia al escritor, entre 1969 y el año de su muerte en 1984.

El estudio oscila entre dos tipos diferentes de artefactos culturales. Por un lado, están las imágenes existentes en su materialidad física; es decir, las piezas que están en el museo, con su irreductible heterogeneidad, contingencia y singularidad. Por el otro, están los modelos culturales: construcciones con una independencia relativa de los soportes materiales en los que se asientan y que son transportados a un ritmo diferencial por la historia de las representaciones. Entre estas últimas imágenes podemos mencionar el *topos* de la galería de retratos, la autoridad conferida socialmente al crítico de arte, sus múltiples figuraciones sociales (como mago, sacerdote, vate nacional, etcétera). Unas imágenes interactúan con las otras. Las figuraciones sociales son tan reales como los artefactos materiales que transportan imágenes, pero estos últimos no pueden ser reducidos jamás a la *simple* materialización de aquellas realidades sociales. Cada artefacto artístico es una singularidad que solo puede adherir a modelos culturales más amplios a través de un desvío, de una falla, de un desplazamiento. Una obra de arte nunca se identifica *completamente* con un determinado modelo cultural. En ese intervalo está cifrado su interés estético e historiográfico; también su interés investigativo.

La posibilidad de estudiar el ensayo *Iconographie de l'auteur*, de Jean-Luc Nancy y Federico Ferrari, amplió la base teórica de nuestra investigación²⁸. A este universo de lecturas se incorporan, también, las reflexiones de Jacques Derrida sobre la dimensión indecible de los objetos inscriptos en los procesos de transmisión cultural, cartografiados por el filósofo a través de las nociones de *herencia* y de *don*, y cuya fuerza operativa dentro de los estudios culturales latinoamericanos quedó puesta de relieve en las investigaciones de Raúl Antelo desde el marco de la arqueología filológica propuesta por el autor.

En los últimos años, los estudios sobre cultura escrita registran un impacto notable sobre la bibliografía académica en español; en especial, a través de la acogida que recibió en algunas editoriales argentinas el trabajo de historiadores francófonos, miembros o herederos de una *histoire du livre* que ha repartido de manera creciente su interés entre soportes y prácticas escriturales heterogéneos. En este contexto de recepción, nuestra investigación también pudo disponer de una caja de herramientas a partir de las renovaciones introducidas por este campo de estudios. Dichos instrumentos permiten pensar la relación entre escritura y memoria que se subtiende a una serie de artefactos escritos, una galería de objetos dispares que comenzaron a cobrar protagonismo en el relato construido durante el proceso de investigación. De este modo, las categorías que el paleógrafo Armando Petrucci utiliza para pensar los dispositivos escriturales de una memoria fúnebre; como por ejemplo la de *escritura expuesta*, se revelan fundamentales para ubicar en un horizonte cultural la lápida de mármol en la que Horacio Caillet Bois decide grabar el nombre de Mujica Lainez en reconocimiento de sus donaciones o la leyenda “El arte es la eternidad de los pueblos” grabada en el llamado ingreso nuevo. Estos ítems se incorporan más adelante en una interpretación unitaria. Los caligramas a los que el escritor porteño llamaba *laberintos* y con los que selló la memoria de numerosos vínculos pusieron en imágenes la mitología alrededor de su esteticismo diletantista y sus ritos de sociabilidad; estos objetos también cobran otro alcance al ser considerados, en este ámbito de indagaciones, como artefactos gráficos que teatralizan una escena de escritura, sobre una superficie visible en la cual lo íntimo y lo público, lejos de rechazarse, se identifican. En lo que nos concierne, mencionamos el laberinto que Mujica Lainez dedica al dibujante Richard Pautasso, existente actualmente en el acervo del museo, y el que deja en el libro de visitas del rancho oratorio de Luis León de los Santos en San José del Rincón. Las dedicatorias, por último, presentes en los retratos de Mujica Lainez dibujados por Héctor Basaldúa, por Leopoldo Presas y por Mariette Lydis inscriben a las imágenes en una zona de intersección en la que el dibujo se encuentra con el género epistolar, y en una tradición de *imágenes escritas* en la que se podría reconocer como antecedente institucional las pinturas con dedicatorias donadas por De los Santos.

28 NANCY, Jean Luc y FERRARI, Federico. *Op. cit.*

Capítulo 1

La galería infinita de los retratos

En la tradición literaria occidental, los artefactos materiales que distribuyen una obra suelen ser también los que transmiten la imagen de su autor: es el caso de los retratos en las solapas o las cubiertas posteriores de los libros. En otras ocasiones, los retratos de autor son un conjunto de imágenes satelitales: efigies que orbitan alrededor de los textos y que los constituyen como obra en virtud de ese movimiento: bustos en parques de bibliotecas, galerías de varones ilustres y panteones de notables literarios. En cualquiera de los dos casos, la función de esos artefactos es fundar esas imágenes como un espacio de representación especial: no ofrecen la imagen de cualquier persona, sino la *imagen-del-autor-de-una-obra*. En su acción combinada y recurrente, estos mecanismos configuran una forma específica de presencia de la literatura en los espacios de lo público; especialmente, en los lugares a los que una cultura asocia con la dignidad de lo que merece ser recordado. Las formas de *dar a ver* una obra literaria y de instalar una imagen de su autor en el ámbito de lo público –y en los espacios discursivos de lo *memorable*– dependen de dispositivos concretos, aparatos estéticos dotados de una materialidad social específica. En el caso de “Manucho” Mujica Lainez esta dimensión visible y física del hecho literario, en la que se juega cada vez el lugar que una obra ocupa en la memoria de la sociedad, adquiere una dimensión especialmente significativa.

Los escritos de Mujica Lainez fueron distribuidos en libros y publicaciones periódicas de todo tipo. Integraron antologías que contribuyeron a dotarlos de una intensa circulación social –“El hambre”, relato inicial de *Misteriosa Buenos Aires* (1950), es tal vez uno de los textos más escolarizados de la literatura argentina–. Circularon también a través de exposiciones de artes visuales, no solo por el trabajo que el novelista hizo como crítico de arte, sino porque sus dibujos dedicados se incluyeron reiteradamente en muestras. Ejemplo de ello son los llamados *laberintos*, caligramas en los que las palabras escritas de puño y letra forman renglones sobre el contorno de las figuras dibujadas. Encontramos a los escritos autorales de Mujica Lainez entre las novedades editoriales del más rutilante éxito comercial –como fue el caso de la saga porteña en la década de los 50–; pero también en una plaza pública, *fijados* sobre la solemnidad intemporal de la piedra. La obra de Manucho permite hablar sobre los distintos lugares en los que ocurre la literatura. Su extensión pareciera saturar el espectro de espacios que lo público dedica a la configuración de la literatura como un hecho visible.

En un monolito del barrio porteño de Belgrano está tallado un tramo del *Canto a Buenos Aires*, texto transformado en libro ilustrado durante 1943 por parte de los talleres de Kraft, después de su aparición inicial y fragmentaria en el suplemento cultural del diario *La Nación*. En ese suplemento se exhibieron, también por segmentos, otros títulos del mismo autor; como la *Vida de Aniceto el Gallo*, que se publicó en formato de folletín. Cada tanto, la literatura *expone* la materialidad de los lugares en los que se asienta. Así, *El Gran Teatro* (1979), la novela de Mujica Lainez que se ambienta en el Teatro Colón de Buenos Aires, hace mofa de un profesor cuyo afán es conseguir que sus doctas intervenciones se publiquen en lugar destacado en el suplemento cultural de *La Nación*. La ficción pone en diálogo la urgencia de ser visto por los ojos del espacio literario que experimenta un autor con la que desencadena en este mismo personaje su localización social en una arquitectura diseñada para posicionarlo como

sujeto de visión. La inteligencia irónica que Mujica Lainez demuestra en esta novela consiste en advertir que la literatura y todavía más el *nombre del autor*, antes de ser cosas leídas, son cosas vistas. Es decir, antes de ser entidades eidéticas que se leen, son artilugios físicos que se miran y se dan a ver. La obra de Mujica Lainez es la afirmación de que hay un modo de ser de la Literatura que consiste en ser-mostrada.

El dilema, entonces, va más a allá de cómo se publica un texto y apunta a cómo se expone una obra. El conjunto de problemas que suponen los versos grabados en piedra o la nota en el lugar más visible del suplemento cultural ya no es el de los textos en sí. Tampoco puede reducirse al campo problemático de los objetos que transportan y distribuyen un corpus literario. Se trata de los dispositivos de exposición vinculados con la institución de la literatura. La creencia que sostiene el valor de aquella como institución depende, para su existencia, de esos objetos que la exponen, que la dan a ver y que, al hacerlo, la ubican afuera de sí misma. Ejemplo de ello son los monumentos a los escritores, panteones literarios; vidrieras de librerías dedicadas al *autor del mes* –a veces con un retrato del agasajado en el centro, como se hacía en Buenos Aires a mediados del siglo pasado– o fotografías del autor firmando ejemplares de sus libros en el stand de una feria²⁹. La construcción cultural de la figura de Mujica Lainez permite contar los múltiples pliegues de este problema: historias entre palabras e imágenes tejidas ante todo en la urdimbre de la historia cultural argentina. No se trata de la construcción del texto literario, sino de la Literatura como un gran tejido: una gran textualidad cultural en la cual se enredan -con tapas y rostros- las formas canónicas de referirse a ella, los marcos circundantes, los límites que la señalan desde su exterior y sus propios espacios de circulación.

Si aludimos, por ejemplo, al nombre de un pintor, veríamos aparecer un cierto orden en las referencias mencionadas anteriormente. Héctor Basaldúa ilustró el *Canto a Buenos Aires* (1943) y pintó los telones que fueron usados por años en el Teatro Colón. En un camarín de esa institución, Manucho dedicó la novela *El gran teatro* (año) donde Basaldúa pintó el retrato más apreciado por el escritor, uno de cuyos bocetos se conserva en el Museo Rosa Galisteo. Resulta dable sospechar con estas indicaciones que las líneas que enredan a la literatura y a las artes de *dar a ver*, se enhebran, con una intensidad inusual en la firma de Mujica Lainez. A tal punto, que el nombre de un pintor podría ser una clave de lectura pertinente para advertir los espacios en los que se constituye el cuerpo de una obra literaria y la forma en la que sus partes fueron ensambladas.

El mapa que trazamos propone dos ubicaciones disciplinares y problemáticas. Por un lado, se ubica dentro de los estudios culturales sobre la literatura como institución. A ellos pertenece la pesquisa sobre la circulación pública del rostro de un escritor y sobre la creencia en su valor como fuente de una verdad. Por otro, se localiza en el paradigma de los estudios históricos a los que Carlo Ginzburg llamó *indiciarios* (año: pág.), basados en la conexión de las pistas que persiguen imágenes con palabras y palabras con imágenes. En el caso particular de Mujica Lainez, un problema clásico suele quedar atrapado en esa trama de vínculos entre artes visuales y literatura, a saber: el de los pliegues de la representación. La delimitación del marco constitutivo de ese espacio-otro donde la ficción tiene lugar o la aparición del cuadro como imagen de su propio límite son motivos y campos tensionales que emergen por doquier en la obra de Mujica.

29 SIN FIRMA: “El libro argentino de fiesta”, *La Nación*, suplemento dominical, 15 de julio de 1962, p. 2.

El retrato de Mujica Lainez es un motivo habitual de su propia producción literaria. Por ejemplo, lo encontramos como objeto de una écfrasis en un poema de 1947 dedicado a su propio retrato, pintado por Manuel Ángeles Ortiz³⁰. Cuando el texto se publicó en la revista *Continente* no se había incluido la reproducción del retrato. Sin embargo, los lectores del poema podían conocer esa imagen. Dos años antes, había sido reproducido en la monografía sobre el artista plástico publicada por Poseidón³¹. En 1972, en *Cecil*, una novela de carácter autobiográfico, un retrato de Mujica Láinez con su perrita despierta los celos del perro que narra la novela:

Y eso que no es un hombre de perros. Los ha tenido, por supuesto (¡y gatos, Dios mío!), y hasta está retratado en su biblioteca, por un pintor famoso, con una perrita que murió y hacia la cual no logro eliminar mis celos de ultratumba. Pero me he hecho una composición de lugar y, como quien toma un calmante, me repito que la incluyó en el óleo por razones estéticas, decorativas, superficiales, mientras lo que por mí experimenta es la punzante maravillosa de un auténtico sentimiento hondo³².

El pasaje que citamos deja entrever la importancia de los objetos con los que el escritor decide retratarse y la manera en la que el retrato del autor se engrana con los mecanismos de exposición del espacio doméstico. El retrato se ubica en la biblioteca, junto al escritorio, como fondo de la escribanía: en la escena visual en la que se lleva a cabo el gesto del cuerpo que escribe y que firma. Pero sobre todo vemos una de las formas en las cuales la imagen del escritor se convierte en un material de su literatura. Por lo general, cuando se habla de figuración del autor en los estudios literarios se está hablando de una instancia de sentido que el trabajo crítico debe reconstruir a través de un estudio inmanente del texto por un procedimiento de indagación fenomenológica. En cambio, cuando nos colocamos frente a un texto como el poema “Para mi retrato por Manuel Ángeles Ortiz” (1947) o como el pasaje de la novela citado, la figuración de autor remite a la transposición literaria de un artefacto material que tiene una existencia física independiente del texto. La incrustación de ese retrato en el texto literario produce efectos sobre la imagen del autor. Por un lado, en ese texto, la construcción de la imagen del autor tiene lugar a través de distintos dispositivos literarios; portadores a su vez de una historicidad específica que exceden a la transposición. No obstante, por otro lado, el retrato pictórico que el texto describe o menciona tiene una existencia extra-textual. Esa existencia desborda el aspecto puntual en el que puede ser recuperada por

30 El poema “Para mi retrato por Manuel Ángeles Ortiz” es publicado por la revista *Continente*, nro. 7, octubre de 1947, p. 47. Es interesante señalar que el manuscrito del poema salió a la venta en el año 2013 en la casa de subastas Bullrich, Gaona, Wernicke. Se trata de un modo de circulación habitual para los manuscritos literarios de la época, y especialmente frecuente en el caso de Mujica Lainez. La práctica se apoya en la valoración de los manuscritos autógrafos como portadores de una proximidad con el cuerpo del autor y, en algunos casos, en su valoración como artefactos visuales. Con respecto a la práctica literaria consistente en escribir poemas acerca de retratos, Cfr. PACE, Claire: “Delineated lives’: themes and variations in seventeenth-century poems about portraits”, *Word & Image*, 2, 1986. pp. 2-17.

31 SERRANO PLAJA, Arturo: *Manuel Ángeles Ortiz*, Buenos Aires: Ed., 1945.

32 MUJICA LAINEZ, Manuel: *Cecil*, Buenos Aires: De Bolsillo, 2012, p. 13. Más adelante, Cecil se refiere nuevamente a ese cuadro y revela la identidad del autor: “pintor de la cúpula del teatro lírico de Buenos Aires” (p. 28).

un texto. Cada espacio de representación que abre uno y otro artefacto es un hecho solidario y, al mismo tiempo, inconmensurable.

A propósito de un retrato dibujado por Miguel Carlos Victorica, donado más tarde al Museo Nacional de Bellas Artes, el escritor narra su experiencia como sujeto retratado. Desde esa posición, el modelo es testigo de un retrato que se encuentra *in statu nascendi*. La paradoja del retratado consiste en que no puede ver su propia imagen. La imagen nace, primero, para la mirada del otro: para los ojos del que retrata. No obstante, el escritor retratado puede ver, desde una posición destacada, los gestos que suelta el pintor al retratarlo:

Sin embargo, pude ser testigo, en oportunidad en que dibujó mi alto y personal retrato, que doné al Museo Nacional de Bellas Artes, de la apasionada minucia que aplicaba al diseño. Esa obra, que se diría lograda en una sola sesión, tan suelto, tan repentino es, aparentemente, su contorno, insumió varios días de tarea tenaz, en los que vi al artista indagar, rehacer, suprimir, impacientarse y hasta desesperarse.³³

El proceso de formación de una iconografía de Mujica Lainez en las décadas centrales del siglo pasado incluyó la proyección de ese corpus de imágenes en el ámbito público. La puesta en relación entre el retrato de Victorica donado al Museo Nacional de Bellas Artes y los distintos retratos legados al Rosa Galisteo permiten sospechar que la voluntad de inscribir su imagen en museos públicos fue una operación premeditada. Se diría, incluso, programática. En adición, algunos eventos muestran cómo la forma en la cual los retratos de Mujica Lainez circulan y ocupan los espacios de la esfera pública está atravesada por connotaciones simbólicas.

En la edición del *Salón Nacional de Artes Plásticas* de 1956, José Fioravanti presenta el bronce *Retrato de M. M. Lainez*.³⁴ Se trata de un espacio de circulación pública destacado y de un momento singularmente simbólico en la historia de la institución. En efecto, la de 1956 no es cualquier edición del *Salón*. La continuidad del certamen había sido interrumpida por única vez en 1955 por la autodenominada Revolución Libertadora, que había tenido lugar en septiembre de ese año. Al año siguiente, distintos artistas que habían decidido discontinuar sus envíos durante las presidencias peronistas -como un gesto de protesta contra el régimen-, volvieron a participar del certamen en la edición de 1956. Así, a la celebración del concurso se sobreimprimía el signo ideológico de una vida pública que volvía comenzar. El hecho de que la imagen de este escritor dandi -raro descendiente del escritor *gentleman* de la generación de

33 MUJICA LAINEZ, Manuel: "Prólogo". En VICTORICA, Miguel Carlos: *Miguel Carlos Victorica. 1884-1955. Su cuaderno de apuntes. Dibujos de argentina y Europa. Manuscritos – Poesías*. Buenos Aires: Atilio Palacio, 1974. s. p.

34 Enviar el retrato escultórico de un crítico de arte a un salón es una operación que pone en juego muchos sentidos. En primer lugar pone a circular en un espacio de legitimación una iconografía vinculada con los agentes de legitimación. Por otro lado expone en el régimen de visibilidad de lo artístico la existencia de vínculos amistosos entre los actores que forman la república de las artes. En esa trama de relaciones de visibilidad se puede imaginar la producción de efectos de pertenencia y de exclusión: se trata de mostrar públicamente un vínculo ante otros que pueden tener o carecer de un vínculo que es también una carta de ciudadanía en la república de las artes. Un antecedente del retrato en bronce de Mujica Lainez hecho por Fioravanti es el retrato de José León Pagano que Riganeli envía al Salón Nacional de 1940.

1880- ocupara un espacio de visibilidad, es un dato emblemático; sobre todo si tenemos en cuenta que, ese mismo año, Mujica Lainez comenzaba su carrera como funcionario de la nueva coalición gobernante.

El retrato de Fioravanti pasará después a ocupar un lugar visible en la residencia de El Paraíso. En *Cecil*, la mascota del escritor asiste a las ritualizadas visitas guiadas que Mujica Lainez ofrece a los visitantes de su mansión cordobesa. Allí, el bronce es una de las paradas invariables del recorrido: “Mi cabeza por Fioravanti -murmura y está idéntico-. Aquí, en la nuca, quedó la impresión de mi anillo, con la que marqué el barro, para atestiguar mi asentimiento de la interpretación psicológica.”³⁵

En las visitas guiadas por El Paraíso, Mujica Lainez se constituye en el cicerone de un circuito que ficcionaliza su propia vida. El recorrido que diseña construye una imagen de su vida doméstica y transforma su casa en una espacialización de su biografía. Ese espacio biográfico involucra a los retratos como hitos centrales. Son, en cierta forma, puntos de condensación de la biografía.

Décadas después, el retrato de Mujica Lainez por Fioravanti volverá a ocupar un lugar en el espacio público. Será colocado sobre un pedestal en el jardín de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires³⁶. Esta última localización confirma un determinado *estatuto genérico* de la imagen: emplazado en el jardín de una Biblioteca Nacional, el retrato de un escritor no es cualquier retrato. La ubicación marca las coordenadas de legibilidad (por antonomasia) para que aquel retrato pueda ser visto como el *retrato de un autor*; un artefacto cultural al que nuestra sociedad le atribuye poderes específicos.

Sin duda, el retrato preferido fue el que le hizo Héctor Basaldúa en el Teatro Colón. Sucesivamente, decidió reproducirlo por medios fotomecánicos y en palabras, a través de una extensa éfrasis. En ese teatro, el pintor ocupó el cargo de director escenógrafo, entre 1933 y 1950. En la monografía consagrada al artista plástico en 1956, Mujica Lainez explicitó las circunstancias en las que Basaldúa realizó su retrato:

El Teatro Colón lo absorbió porque la multiplicidad de sus tareas lo obligaba a proyectarlo y revisarlo todo, pero el decorador descollante no anuló en él al pintor esencial. En la época de máximo esplendor de esas actividades –exactamente en 1942– pude observarlo “à l’oeuvre” en una obra de caballete, en una pintura que nada tenía que ver con su labor decorativa. Fue cuando pintó mi retrato, el de la capa azul. Las ‘poses’ tuvieron lugar en su taller del Colón. Cincuenta y cuatro veces me senté frente a él para que continuara ese óleo que parecía no llegar a fin. Cuando habían transcurrido treinta, tomó un cuchillo y me borró la cara. Entonces valoré la fuerza de su auto-crítica, el tesón casi doloroso con que este eterno descontento (y en eso es un verdadero artista) lleva adelante un cuadro. Quien mire mi retrato al pasar, sin detenerse –como suelen mirarse los cuadros–, no estimará la opulencia de ese empaste aparentemente simple. El blanco de la camisa, lleno de vibraciones, de superpuestas pinceladas ennoblecedoras de la materia plástica que conseguía, significó más de veinte sesiones de indagación, de titubeo, de triunfo. A cada rato, mientras posaba yo y lo veía aguzar sus ojos o le oía decir una de sus breves frases irónicas y justas, entraba alguien a consultarlo sobre tal o cual detalle del “Pelléas y Mélisande” que preparaban, de modo que el aire de Maeterlinck y de Debussy nos envolvió cuando el pintor componía³⁷

Los retratos de Mujica Lainez conforman un sistema de imágenes que se encuentran en distintas

35 MUJICA LAINEZ, Manuel *Cecil*, Op. cit, p. 28.

36 En el año 2014, el bronce fue robado de la Biblioteca y se desconoce su paradero actual.

37 MUJICA LAINEZ, Manuel: Héctor Basaldúa. Buenos Aires: Losada, 1956. pp. 18-19.

localizaciones y distintos estados de la circulación social. El grupo donado al museo santafesino es, en realidad, uno de los subconjuntos que integran ese corpus mayor: un segmento de corpus que pasó por un proceso de institucionalización específico, pero que debe ser interpretado también en relación con un corpus más amplio de imágenes singularizadas por sus diferentes modos de existencia social. No hay un inventario que los abarque a todos pero se imponen los indicios que sugieren la extensión desmesurada de ese corpus desperdigado. El volumen *Mujica Lainez en el Paraíso* reproduce tres dibujos, realizados por Silvina Ocampo, Miguel Ocampo y Alberto Greco.³⁸ Un retrato al óleo de Mujica Lainez por Emilio Centurión, pintado en 1956, fue reproducido años más tarde en el diario *La Nación*³⁹. Además de las piezas existentes en la casa del escritor, hay otras en colecciones patrimoniales; como el retrato dibujado por Victorica, conservado actualmente por el Museo Nacional de Bellas Artes y anteriormente mencionado. Las monografías sobre artistas argentinos publicadas en los años 40 incluyen retratos del autor en la selección de láminas; tal es el caso de Manuel Ángeles Ortiz.

Si reparamos una y otra vez en la *extensión* de este conjunto (junto con la diversidad de los lugares en los cuales se asienta) es porque parece tratarse de un rasgo característico del coleccionismo de retratos como práctica significativa. En la forma concreta en la que Mujica se apropia de esa práctica el *número* es un aspecto significativo. Hay un núcleo de sentido que vincula al coleccionismo de retratos con una retórica de la cantidad: está presente, por ejemplo, en la descripción que Mujica Lainez hace de la habitación de su casa cordobesa de Cruz Chica a la que llama *Salón de los retratos*. En distintas intervenciones, el escritor se muestra preocupado por *contar* cuántos retratos hay en esa habitación: “hay 84 en él, de los grandes óleos a las miniaturas”⁴⁰, aclara, por ejemplo, en un artículo periodístico de 1977. El uso de una cifra exacta (ochenta y cuatro retratos) también debe ser pensado como un dispositivo literario. Desde luego, no se trata de un número que tenga una carga simbólica especial; sino de un uso del número exacto como índice y confirmación de aquello que existe por fuera del texto. Es un signo típico de la literatura realista. Antes que una ilusión de realidad, habría que pensarla en este caso, desde una epistemología realista, como el efecto de una presión ejercida por lo real sobre la escritura. El prurito de exactitud cronológica que el escritor observa en la publicación de sus novelas podría ser tomado como otra prueba de lo mismo. Como se sabe, Mujica Lainez indica en los libros las fechas extremas del proceso de escritura; esto es, el día en el que comenzó a escribir cada novela y el día en el que la terminó. Este afán puede ser interpretado en la misma dirección. En un caso y el otro la confianza en la eficacia del procedimiento obedece a un mismo tipo de racionalidad: el libro existe porque está *fechado*, los retratos existen porque fueron *contados*.

Los retratos de Manucho pueden ser pensados como un sistema de objetos que desborda ampliamente el subconjunto ingresado al Rosa Galisteo. Sin embargo, fue en ese museo santafesino donde la afición por coleccionar el propio rostro cruzó un umbral de institucionalización tan alto como para dar lugar a una colección reconocida formalmente por el propio museo con el nombre de “Colección

38 Sobre el vínculo entre Alberto Greco y Manuel Mujica Lainez, ver la semblanza publicada en la antología *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1982.

39 E. J. M. “Editoriales y autores”, *La Nación*, suplemento dominical, 4 de junio de 1961. p. 6.

40 MUJICA LAINEZ, Manuel: “El escritorito de San Martín”, *La Capital*, Rosario, 19 de julio de 1977, tercera sección. p. 1.

Retratos de Mujica Lainez”. El ingreso de la serie dio lugar a un extraño artefacto institucional: una colección que asume como tarea específica la función de *dar a ver* el rostro de un escritor alojada en un museo público de artes visuales. .

Capítulo 2

Una disquisición. Problemas de heurística histórica

Registros de la donación

Durante la última visita de trabajo al archivo del Museo, concretada en el mes de noviembre de 2019, surgió un dato que no estaba previsto en el plan de trabajo inicial. La irrupción de ese dato tiene dos consecuencias sobre el cuadro general de la investigación. Por un lado, desplaza a las coordenadas temporales que delimitan el objeto de estudio; por el otro, aporta una nueva dimensión al análisis.

En el marco de una de esas visitas, la encargada del área de archivo, Silva Gianecchini, me acercó una pila de materiales, entre los cuales estaba incluida una hoja dactilografiada, sin mención del autor ni la fecha de su producción. El tapuscrito tampoco presentaba detalles sobre su localización archivística ni sobre sus circunstancias de producción. El tipo documental al que se puede adjudicar esta hoja es categorizado por la encargada como “Movimientos de obras”. Consiste en una lista de las donaciones realizadas al Museo por Mujica Lainez. Al comparar esta lista con la información pública que el Museo difunde acerca de este legado encontramos dos puntos de discrepancia. El primero de esos datos es que en la lista mecanografiada no está incluida *Composición*, la pieza de Carlos Torrallardona que Mujica Lainez entregó en 1955. El otro punto que llama la atención es la inclusión de una *Figura*, pintada por Víctor Pissarro y donada al Museo por el escritor en 1957; hasta la fecha, esta pieza no aparecía vinculada con esta *provenance* en la información pública sobre la colección y en los documentos consultados.

La compulsión con el cuaderno inventario permite verificar la inscripción de la *Figura* bajo el título “Donación de Mujica Lainez” en el folio número 48. En el margen, un escolio manuscrito confirma la continuidad con los envíos anteriores: “Total (11) donaciones”. El recuento, que delata la intención de considerar a la pieza en el conjunto mayor que conforman las donaciones previas, falla sin embargo en el resultado de la suma: el total de la adición en la que se incorpora el cuadro de Pissarro debería dar como resultado una docena de piezas. Esta diferencia se debe a una omisión: el encargado en las tareas de registro no tuvo en consideración la composición pintada por Torrallardona, descuido que posteriormente fue *trasladado* al dactiloescrito que comentamos. En efecto, en el folio 44 del mismo cuaderno, donde están consignados los ingresos de De la Vega y de Torrallardona, el encabezado reza “(1) Donación de Mujica Lainez”, en flagrante contradicción con las dos donaciones que se registran a continuación. De las dos piezas, el Retrato de Mujica Lainez pintado por De la Vega fue *tomado en cuenta*. Después de hacer el asiento, el escribiente trazó una raya de separación. Probablemente, este signo indujo al error de lectura posterior y terminó por desvincular a la segunda pintura de la donación. Una carta de Horacio Caillet-Bois a Luis De los Santos elimina cualquier duda en cuanto a la inclusión de la *Composición* de Carlos Torrallardona, en la primera donación que Mujica Lainez hizo al museo durante 1954. Por lo tanto, la

Figura de Pissarro es, en rigor, la *duodécima* pieza donada por Manuel Mujica Lainez al Museo.

En conclusión, el hallazgo y la compulsión crítica de las fuentes permite comprobar dos hechos de igual importancia. Por un lado, la documentación muestra que las donaciones de Mujica Lainez no se detuvieron en 1955. Continuaron en 1956 y con el óleo *Figura* de Víctor Pissarro alcanzaron el número de doce piezas. Por el otro, durante un espacio de tiempo, hubo un olvido institucional en lo que respecta a la procedencia de *Composición*: el cuadro de Carlos Torrallardona que Mujica Lainez había donado en 1954.

Ese olvido tendría consecuencias duraderas: en 1991, la directora del museo Nidia Pereyra Salva de Impini todavía tenía presente el recuento de once piezas y fue así que se lo transmitió a Oscar Hermes Villordo, quien -al hacer referencia a la donación de Mujica Lainez en su biografía *Manucho*- no menciona el cuadro de Torrallardona. Este avatar en la transmisión de la memoria sobre la colección se debió a la interpretación equívoca de un signo ambiguo. Resulta probable que en este error de lectura también haya incidido una representación acerca del contenido y del perímetro identitario de la que hoy se conoce como colección Mujica Lainez. La representación de la colección donada por Mujica Lainez como una galería de retratos estuvo consolidada por los avatares de la memoria oral, tanto como por el poder de las mismas imágenes para instalarse en la memoria: una *pregnancia cultural* explicable por el lugar que las *colecciones de retratos* han tenido en el imaginario occidental. Las marcas de esa representación se encuentran en las prácticas de registro: en distintos momentos de la historia institucional, los dos cuadros que escapan al género retratístico perdieron la marca de procedencia y fueron desvinculados del conjunto.

Fuentes para el estudio de las exposiciones

La colección de recortes de periódicos referidos a la vida del museo que se conservan en distintas ubicaciones de su archivo y biblioteca contiene otro de los tipos documentales que presenta un problema especial de interpretación al historiador y que desafía, en consecuencia, la imaginación heurística. El objetivo principal de la lectura de este material consistió en determinar las distintas oportunidades en las que fueron exhibidos los nueve retratos que interesan directamente a nuestra investigación. Como es de esperar, la información que registran los sueltos periodísticos referidos a las exposiciones es fragmentaria y asistemática. No alcanza por sí misma para formular conclusiones inequívocas con respecto al hecho de que estas piezas hayan sido exhibidas o no, que es el dato buscado en primer lugar. No obstante, estos materiales -cruzados con otras informaciones- permiten elaborar conjeturas con distinto grado de plausibilidad. A pesar de los límites que le imponen al investigador, estos textos opacos, redactados en el estilo asindético de los catálogos, acercan indicios para un panorama preliminar sobre la visibilidad que cada uno de los retratistas tenía en la programación del museo. En los párrafos que siguen, comentaremos una de las escenas configurada a través de estas notas.

El artículo “Han ordenado el acervo artístico de un museo local”, publicado en el diario *El Litoral* en marzo de 1965, ofrece una lista con los nombres y apellidos de los artistas que se exhiben en la nueva exposición permanente e involucra todas las salas del museo. El modo de organización de la lista onomástica reconoce la conformación de los locales del museo como dispositivos narrativos al distribuir los nombres de los artistas de acuerdo con ese principio. El museo destina una sala entera -la número 3-

a exhibir la obra de Marcos Tiglió, quien es incluido -además- entre los expositores de la sala 4. Berni es exhibido en la sala 4, Leopoldo Presas en la sala 5 y, en la planta alta, se exhiba Héctor Basaldúa. Jorge de la Vega es representado con una pintura en la sala 6 del museo. De cada uno de los artistas mencionados en esta lista, hacia 1965 el museo poseía otras obras además de los retratos analizados. Sin embargo, atendiendo solamente a una dimensión cuantitativa, la probabilidad de que la obra aludida consista en el retrato de Mujica Lainez hecho por cada uno de estos pintores oscila y es mayor en el caso de algunos artistas que en el de otros. De Jorge de la Vega existían solamente dos pinturas: la probabilidad de que la obra exhibida sea la de Mujica Lainez es importante. Esto último puede decirse también de Tiglió, que si bien es un pintor ampliamente representado en la colección del museo, se le destina en esta oportunidad una sala completa. De Leopoldo Presas, además del retrato en papel, existían a la fecha numerosas piezas; sucedía lo mismo con Berni y con Basaldúa. La selección propuesta para todas las salas del Galisteo, en septiembre de 1964, enumeraba los mismos nombres. En la lista, incluía a Basaldúa y a Presas en la planta baja, y en la planta alta a Berni, Tiglió, De la Vega, Presas y Basaldúa (reiterados).

Sin duda, es apresurado explicar la omisión de determinadas firmas en ese montaje sobre la base de esta única fuente. Sin embargo, en algunos casos existen otros elementos que permiten aventurar una interpretación. Mariette Lydis, representada en el patrimonio con otras obras además de los retratos de Mujica Lainez y de su esposa, Ana de Alvear, era anatemizada durante esos años por la crítica de arte metropolitana, que encontraba en ella una artista de gusto dudoso. Mientras tanto, la reiterada omisión del holandés Bob Gésinus y del español José Luis de Figueroa, parece encontrar una explicación plausible en el hecho de que las exposiciones se presentaban como conjuntos de “arte argentino”.

Capítulo 3

El amplio gesto de la donación

Identidades letradas y sociabilidad masculina. Entre Santa Fe y Buenos Aires

El conjunto de la correspondencia enviada por Horacio Caillet Bois a Luis León de los Santos se presenta al consultante con un registro elusivo. Es la elipsis estructural de un epistolario, que como la mayoría de los guardados en los archivos, conserva solamente las cartas remitidas por una de las dos partes. Tenemos las cartas escritas por Caillet Bois y nos faltan las que fueron remitidas por de los Santos. Pero, una elipsis no surge de las condiciones de archivación de los textos, sino del estilo de la escritura; esto es, de maneras en el decir que responden a la internalización de determinadas normas socio-estéticas.

En efecto, una zona importante de la correspondencia parece marcada por silencios retóricos: objetos discursivos con respecto a los cuales las reglas de lo decible aconsejan a los sujetos escriturarios rodear con silencios: señalarlos, de manera negativa, con una retirada de las palabras. Se trata de silencios marcados, legibles en mayor o menor grado a través de una figura retórica. Ese tropo recibe el nombre de *preterición*: decir que no se dirá lo que, de una manera o de otra, terminará por ser dicho. Se puede presumir que estos códigos de comportamiento discursivo remiten a un doble clivaje de los sujetos

implicados: genérico-sexual y sociológico-artístico. Remite al *decorum* esperable en hombres de letras, blancos y con identidad pública como heterosexuales. En esta figuración cabe encontrar las inflexiones de ambigüedad, toleradas aún en la discursividad pública, para el caso de las *almas bellas*.

Mujica Lainez tiene una presencia ocasional pero significativa en este islote archivístico de la república nacional de las letras. La primera aparición del escritor en el archivo tiene lugar en 1944, cuando le dirige una carta al estimado amigo Horacio Caillet Bois, en ocasión de inaugurarse en el Parque del Sur⁴¹ el monumento a su pariente lejano; el escritor santafesino Miguel Ángel Correa (conocido con el seudónimo de Mateo Booz). La vinculación de Mujica Lainez con Santa Fe tiene un eslabón importante en la figura de Booz, acerca de cuya memoria póstuma, que juzgará algo hiperbólica, no perderá la oportunidad de ironizar en sus conversaciones con María Esther Vázquez⁴². Las menciones del primer director del Museo a Mujica Lainez se producen sobre la constatación de la pertenencia común a un segmento específico del medio letrado argentino: el de los poetas que se ocupan con sus palabras del arte plástico. Siguiendo una tradición cultural que es, en cuanto francófila, netamente característica de la intelectualidad argentina, tanto Caillet Bois como Mujica Lainez y Mateo Booz pertenecían a lo que en otra oportunidad llamamos la dinastía de los *poetas críticos de arte*.⁴³ Por su parte, Mujica Lainez estaba vinculaba a De los Santos, en virtud de la pertenencia de ambos al acotado grupo de los *amateurs* que pretendían fundar un imaginario patriótico con sus donaciones.⁴⁴

En la biografía *Manucho. Una vida de Mujica Lainez* (año), Oscar Hermes Villordo dedica unas páginas al vínculo de Mujica Lainez con una Santa Fe, que las prácticas de sociabilidad de Manucho, permiten caracterizar como una *ciudad letrada*. Además de los vínculos con el Museo Rosa Galisteo, Hermes Villordo menciona la participación de Manucho como delegado de la Academia Argentina de Letras en un homenaje a Martín del Barco Centenera realizado en el Museo de Santa Fe la Vieja, una distinción recibida por el Club del Orden de la ciudad de Santa Fe y las frecuentes tertulias en casa de Enzo Vittori, director del diario *El Litoral*. Villordo recuerda también el lejano parentesco que unía a Mujica Lainez con Mateo Booz, descendiente de los Lainez. Los escritores habían decidido actualizar esa genealogía familiar tratándose mutuamente de *tío* –el santafesino, mayor de edad– y de *sobrino* –el porteño-.⁴⁵ Resulta significativo que esta ficción de parentesco, motivada en el caso de Mateo Booz por la existencia de un remoto vínculo de consanguinidad, sea un rasgo persistente en la biografía de Manucho. Una anécdota conocida y observada en distintas fuentes, vincula a Mujica Lainez con el código de acuerdo

41 El Parque Cívico del Sur de Santa Fe se inaugura en el año 1940, a escasas cuadras del Museo Provincial de Bellas Artes. En 1944, se registra la erección de distintos monumentos en el parque; entre ellos, uno dedicado a Manuel Belgrano y, otro, levantado a la memoria de Mateo Booz, fallecido en 1943.

42 MUJICA LAINEZ, Manuel: *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983. Sobre la relación de Mujica Lainez con el monumento a Mateo Booz: HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires: Planeta, 1991. p. 204.

43 Cfr. PEDRONI, Juan Cruz: “Ciencias del arte y cultura del libro. Interrupciones y desplazamientos en tres proyectos editoriales de Ángel Osvaldo Nessi”. Ponencia presentada en el Congreso “*La formación de las disciplinas artísticas*”. La Plata, 2019. En prensa.

44 Cfr. Especialmente el artículo que Mujica Lainez escribió sobre Luis León de los Santos, en *El Litoral*, en 1953. El artículo fue, asimismo, mencionado por este investigador en una entrevista concedida al mismo medio periodístico.

45 HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho. Op. Cit.*; en especial, pp. 202-204.

bajo el cual los amantes homosexuales eran socialmente disimulados como *sobrinos*. En la escena de contacto cultural que estudiamos, este tipo de ficciones identitarias se sobreimprime a otras. Se trata de un juego de identidades ocultadas y exhibidas, que, por momentos, asume visos carnavalescos.

Así, el vínculo de Mujica Lainez con Santa Fe, actualizado por conferencias y artículos, religa a las ciudades separadas por la geografía mediante los códigos de la genealogía, de un imaginario nacionalista y de las prácticas de la república de las letras.

El amplio gesto de la donación

El 30 de junio de 1954 Horacio Caillet Bois escribe estas líneas a Luis León de los Santos: “Manuel Mujica Lainez me regaló para el museo dos cuadros. Creo que te lo dije ya. Son un retrato suyo por Jorge de la Vega, pintor que tienes en la colección, y una ‘Composición’ de Carlos Torrallardona. El retrato de Mujica no carece de interés, aunque se le parece poco”.

Tal como creía poder recordarlo, el Director general de bellas artes, museos y archivos de la provincia ya había dado noticia a su amigo epistolar acerca de ese *regalo*. Había sido en otra carta, fechada en el día segundo del mismo mes: “A propósito de Mujica Lainez, su artículo me pareció muy bien. Me refiero, particularmente, a la simpatía que refleja hacia Santa Fe. Me dice Méndez que le ha entregado dos cuadros para Santa Fe. Los estoy esperando”. El artículo aludido es acaso el que Mujica escribió sobre León de los Santos y que publicó el diario *El Litoral*. “Méndez” es quizás el inmigrante español Delmiro Méndez, o eventualmente su hijo; dueños de la firma pionera en el transporte de obras de arte en Argentina. Los dos cuadros referidos son indudablemente *Retrato de Manuel Mujica Lainez*, pintado por Jorge de la Vega y *Composición*, un cartón de Carlos Torrallardona que muestra a una figura circense de frente junto a otra desnuda y de espaldas. Las dos piezas están fechadas en 1951 y fueron registradas en la página 44 del cuaderno inventario del Museo Rosa Galisteo.

La primera inscripción de la colección de Mujica Lainez en el Museo impide anticipar la coherencia temática que el conjunto llegaría a tener: la dominancia del tema autorreferencial solamente llegaría a visibilizarse con el segundo envío. Las dos piezas de la primera partida tienen un cierto parentesco estilístico –un estilo abocetado y menos pictórico que lineal, con una repartición desigual del detalle que evoca los procedimientos modernistas del *non finito*– pero se adscriben a géneros netamente diferenciables. Visto desde un punto de vista retrospectivo, el episodio parece presentar una posibilidad narrativa de la que Mujica Lainez se habrá apropiado recién en el segundo envío de obras al Museo. Es el único enfoque con el que obtienen su sentido los primeros objetos de una colección que, como sostiene Mieke Bal, no la comienzan; sino que producen la posibilidad de que ese comienzo tenga lugar más adelante, como un relato que debe empezar siempre *in media res*⁴⁶.

El 19 de abril de 1955, las donaciones de Mujica Lainez al Rosa Galisteo hacen una nueva aparición en el epistolario de Caillet Bois a De los Santos:

46 BAL, Mieke: “Telling objects. A narrative perspective on collecting”. En J. ELSNER y R. CARDINAL (Eds.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1994. pp. 97-115. Mieke Bal plantea que una colección comienza siempre *in media res*, puesto que solo hay colección a partir del segundo objeto. El primer objeto en ingresar al patrimonio habrá sido el primero de la colección; pero, en rigor, no hubo colección hasta la entrada del segundo.

Al salir de la exposición de Victorica me encontré con Mujica Lainez. También me preguntó. Le contesté lo que te acabo de decir. Entonces me contestó 'haré lo mismo que Luis León piensa hacer, no regalaré más cuadros, entre otros uno de Berni que pensaba llevar a Santa Fe con ese objeto. Luis León me ha dicho que él interrumpirá las donaciones si se va Ud. y yo, que recién las empiezo, haré lo mismo'. Me conmovió el gesto de Mujica, de lo tuyo nada te digo, porque ya te lo he dicho y a ti te conozco bien. Pero de él no esperaba esta afectuosa generosidad.

El *Retrato de Mujica Lainez* de Antonio Berni hace su entrada en el archivo del museo provincial con un movimiento ambiguo. La temporalidad de esa primera aparición es el condicional perfecto: Mujica Lainez *habría donado* el Berni, si Caillet-Bois hubiera permanecido en el Museo. Sin embargo, las condiciones que hacían suponer que el director sería desplazado de su cargo terminaron por disiparse muy pronto. Antes de que culminara el año, el cuadro de Berni fue registrado junto con ocho nuevas donaciones en la página 46 del inventario.

Pocos años habían pasado desde que el escritor hiciera una donación a otro Museo de la Provincia: el Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc. En rigor, se había tratado de una mediación entre el director de la Asociación Amigos del Museo Histórico; Domingo Eduardo Minetti, y el donante en cuestión. El escritor acreció este donativo con un regalo suplementario. Se trata de un retrato al óleo del periodista Manuel Lainez, que el coleccionista Domingo Minetti consigue por intermedio de Manuel Mujica Lainez, destinado a una sala temática sobre el periodismo argentino que la institución tenía previsto inaugurar.

En ese contexto, Mujica Lainez intercede ante su primo para conseguir que entregue al museo rosarino la efigie que conmemora a su tío. Al envío de su pariente, el escritor agrega cortesmente un tomo con ejemplares encuadernados del periódico liberal *Comercio del Plata*, cuyo redactor había sido Florencio Varela; pariente también de Mujica Lainez. A pesar de la escala en apariencia menor de la intervención, el interés que presenta el episodio radica en el espacio social de interacción simbólica que pone en escena. En él, interactúan representantes del pujante coleccionismo de arte contemporáneo argentino, al que Mujica Lainez estaba ligado por las galerías porteñas. El proyecto tenía como objetivo estabilizar en una sede oficial la memoria de la cultura letrada argentina y los saberes y posiciones sociales de los que el escritor podía constituirse en representante por su pertenencia familiar. Pareciera tratarse de la primera donación que el Museo Marc -y probablemente, un museo santafesino- obtiene de Mujica Lainez, a través de un canal de comunicación abierto, esta vez, por Domingo Minetti.

A esta donación seguirá otra, en 1954; fecha coincidente con la primera donación al Museo Rosa Galisteo. En esa ocasión, el escritor lega al Museo Histórico una carta escrita por fray Francisco Castañeda en 1828. Este nuevo legado se vincula con un tipo específico de consumo cultural, el coleccionismo de manuscritos. La práctica está presente en la colección de autógrafos de amigos de Mujica Lainez, reunida por el novelista y conservada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Hacia la misma fecha Luis León de los Santos también había reunido una colección de autógrafos. En el caso del documento escrito legado al Marc, la marca distintiva consiste en que los valores movilizados por la donación contemplan también el patriotismo: con el manuscrito se convoca una figura ligada a la historia patria y a la memoria criolla de Santa Fe. La donación de la carta de Castañeda hace evidente el hecho de que la escritura de una carta es

también una forma de donar, de *dar por escrito*, y que Mujica Lainez no podía ser ajeno a esta concepción.

En el Prólogo a *Los dominios de la belleza*, la investigadora Alejandra Laera recupera una breve anotación en los diarios íntimos de Adolfo Bioy Casares, donde el autor de *La invención de Morel* registró un *gesto* de Mujica Lainez. En una oportunidad, Manucho le habría regalado a su esposa, la escritora Silvina Ocampo, una foto de su amante desnudo; “pudibundo, eso sí”⁴⁷. Con acierto, Laera observa que el gesto no estaba en la forma de representación del cuerpo, en la pose adoptada o en sus reticencias, sino en el hecho mismo de regalar la imagen⁴⁸. Al respecto, nos interesa subrayar que el acto de donar, el regalar, constituye un comportamiento simbólico altamente semantizado que adopta sus propios códigos. El hecho de que los códigos se hagan invisibles, desplazando el interés desde el gesto hacia el objeto activado por el texto escénico, es parte de los mecanismos que garantizan su eficacia social. Como lo ha señalado la antropología hermenéutica, y la historiografía cultural inspirada en ella, cada práctica es en sí misma un texto que debe ser analizado en esos términos. Si la voluntad de leer todas las prácticas sociales como textos condujo a excesos interpretativos en el final del siglo XX,⁴⁹ la estrategia -sin embargo- sigue siendo plausible para pensar la performance social de un escritor que habitaba de forma dramática los códigos culturales y que, al hacerlo, los *exponía*. En lo que sigue, se desarrollarán tres hipótesis de lectura que buscan hacer visible el espesor inherente al gesto mencionado.

La donación como redefinición de los códigos genéricos: de los retratos al autorretrato

Los nueve retratos que representan la figura de Mujica Lainez, donados al museo por él, fueron producidos por nueve pintores diferentes. Ninguna de esas representaciones es en sentido estricto un autorretrato, porque todos sus autores son personas distintas de la persona retratada. Esta propiedad autoral es la que permite definirlos negativamente, afirmando de ellos que no son autorretratos.

Sin embargo, el acto de la donación no es una operación neutra; sino un gesto que afecta el funcionamiento semiótico de estas imágenes. Se trata de una operación típicamente moderna: la transformación del estatuto genérico de un objeto motivada por la inclusión de ese objeto en un contexto de legibilidad diferente. Al donar las imágenes al Museo, Mujica Lainez inscribe su propia imagen dentro de la institución; al hacerlo, además, la *fija* en ese lugar. En los museos argentinos, modelados por la tradición museológica francesa, para la cual resulta inconcebible la posibilidad del museo de desprenderse de su patrimonio; esta operación trae aparejada la conservación de esa imagen a perpetuidad. Al donar esas imágenes, el autor se retrata a sí mismo dentro de un espacio donde asegura su presencia. De esa manera, si los retratos no pueden ser considerados autorretratos, la *operación* por la cual fueron donados sí puede ser caracterizada como tal; puesto que en este plano de análisis institucional, la autoría y el objeto de la acción-retrato coinciden. La donación se configura como un hecho estético: *es un autorretrato*.

En lengua española, no hay una palabra que designe tan enfáticamente la heterogeneidad de posiciones entre el retratado y el retratista como lo hace la palabra *autorretrato* en el sentido inverso; es

47 LAERA, Alejandra “Prólogo”. En MUJICA LAINEZ, Manuel: *Los dominios de la belleza. Antología de relatos y crónicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 27.

48 *Idem*

49 LEVI, Giovanni: “I pericoli dil geertzismo”. *Quaderni storici*, vol. 58, 1985. pp. 269-277.

decir, para designar la superposición entre las dos posiciones. Para acentuar esta condición en términos positivos, nos apropiamos de un término proveniente de la filología: los nueve retratos son, en realidad, autorretratos *apógrafos*. En esa disciplina, un manuscrito *apógrafo es aquel que fue hecho por una mano distinta a la del autor* (ya sea porque lo dictó oralmente a un escribiente o porque fue copiado de un manuscrito autógrafo)⁵⁰. Podemos entonces llamar *autorretratos apógrafos* a los autorretratos que Mujica Lainez hace de sí mismo pero que son ejecutados por una mano diferente de la suya. La ficción teórica que proponemos parte de esta analogía: así como el hecho de que un escrito no sea ejecutado materialmente por su autor intelectual no hace mella de su autoría; el hecho de que Mujica Lainez utilice la mano de los pintores para ejecutar su autorretrato, no hace mella sobre el hecho de que sea él quien finalmente los haya encargado para retratarse a sí mismo en la colección de un museo.

Desde el punto de vista de la producción, un régimen naturalizado en los protocolos de lectura de la historia del arte, cada retrato de Mujica Lainez puede ser definido como tal en la medida en la que fue realizado y firmado por una persona diferente a Mujica Lainez. El problema aparece cuando se deja de excluir en el esquema de interpretación el valor de la acción del legado como una práctica significativa en sí misma. Considerados desde el punto de vista de la circulación, como objetos apropiados y donados al museo por el retratado, cada una de las piezas se convierte en un autorretrato. La diferencia estriba en considerar o no a la donación como una práctica significativa y, en consecuencia, en introducirla o no dentro del recorte de análisis. Para explicarlo de otro modo, podemos retomar la distinción clásica de Eliseo Verón⁵¹: considerar a las obras en su inmanencia es mantenernos en el nivel del texto; considerarlas, en cambio, como parte de la donación, es analizar el significado que asumen dentro de un proceso discursivo. Por obra de esa donación, cada una de las imágenes funciona como un retrato en segundo grado. Los retratos hechos por otros se transforman en instrumentos para que el donante se pueda retratar a sí mismo en la colección del museo.

Existen múltiples puntos de vista para pensar la donación. Puede ser considerada, por ejemplo, como una acción simbólica de perpetuación en la memoria comunitaria. En este momento del análisis, nos interesa pensarla como una operación estética que redefine el estatuto genérico de las obras donadas. A la luz de una interpretación que propone el gesto de la donación como parte constitutiva del objeto; ambas hipótesis se confirman mutuamente. Una lectura que ubique esta acción en el doble contexto formado por prácticas y representaciones asociadas a la donación y por la propia producción literaria de Mujica Lainez, confirma la validez metodológica de tomar a la acción -y no solo a los retratos *per se*- como un nivel pertinente de interpretación. Sin duda, el primer requisito para considerar a la acción como una operación estética, es el abandono de los supuestos teóricos que modelizan la acción social en términos exclusivamente utilitarios. Se trata de algo que la sociología ha podido hacer desde hace tiempo. Paradójicamente, algunas formas recientes de historia del arte que pretenden tener una orientación sociológica ofrecen una mayor resistencia para avanzar en ese sentido.

La dimensión escénica de la donación es un dato que comprueba el panorama a mediados

50 Existen discusiones terminológicas sobre este punto. Algunos autores utilizan *alógrafo* para lo que aquí designo como *apógrafo*. Me decidí por el término de uso más extendido.

51 VERÓN, Eliseo: *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. México: Gedisa, 2004.

de siglo. Tal como ha observado la investigadora Talía Bermejo, es durante estos años que los medios de comunicación construyen una figura pública del coleccionista y del donante⁵². A estos despliegues escénicos de la práctica social en un sentido amplio se añade en el caso particular que analizamos una inscripción estética en un sentido restringido. Hay una resignificación de la figura del donante que parte de considerar al gesto de la donación como cercano a un dispositivo autoral. Aquella reduce las imágenes y el trabajo de los demás artistas al valor instrumental que tienen para la operación del donante. Así, la donación es un gesto: un medio sin fin o, lo que es lo mismo, un medio que encuentra un fin en su propia medialidad⁵³. La donación se constituye, por sí misma, en un hecho estético.

La donación como operación literaria: los retratos en el universo ficcional de Mujica Lainez

La obra de Mujica Lainez ha sido analizada recientemente a partir de la noción de *autoficción*; una categoría de análisis que, en el filo del nuevo milenio, ha sido largamente discutida y aplicada en Argentina en el campo de los estudios literarios.⁵⁴ Esta hipótesis de interpretación supone que la imagen biográfica del autor; entendida como el stock de conocimientos enciclopédicos sobre una persona, constituye un código que el lector modelo de los textos firmados por ese sujeto debe actualizar al momento de producir el sentido de su lectura. Por mencionar un ejemplo que igualmente concierne a las pinturas del museo: en la colección de relatos reunidos por Mujica Lainez en 1950; bajo el título de *Misteriosa Buenos Aires*, los emblemas heráldicos y las marcas de linaje definen la textura de un mundo que, simultáneamente, remite al sujeto empírico Manuel Mujica Lainez y a la información sobre su historia de vida circulante a través de semblanzas y entrevistas. Si existe una interacción en esta dirección; es decir, de la vida a la obra; también es posible rastrearla en el sentido opuesto; esto es, pensar la performance extratextual como una operación que incide sobre la obra literaria, entendiéndolo por esto último una valoración de las prácticas extraliterarias como un filón de sentidos que proyecta consecuencias sobre el significado de su imagen como escritor. Los trabajos de crítica literaria se detienen una y otra vez en esa figura, entendida como una entidad no solo textual; sino también como una persona que desarrolla la performance en el espacio de experiencia extra-textual. En este sentido, Mujica Lainez ha sido comparado con el Marqués de Bradomín y con un epígono de Oscar Wilde, entre muchos otros personajes de autor⁵⁵. En nuestro caso, proponemos pensar la interacción entre el gesto de la donación de los retratos y la obra literaria de Mujica Lainez en las dos direcciones. Sostenemos, más precisamente, que la obra de Mujica constituye un contexto que permite pensar la donación de los cuadros como una operación de escritura literaria.

La reproducción de los retratos a través de la escritura es uno de los tantos procedimientos con los

52 BERMEJO, Talía: “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)” en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 2001. pp. 151-160.

53 AGAMBEN, Giorgio: “Notas sobre el gesto”. *Op. Cit.*

54 NIEMETZ, Diego: *Aventuras y desventuras de un escritor: Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, 2016.

55 MAYDEU, Javier Aparicio: “El dandi en su Paraíso”, *El País*, 10 de marzo, 2006. https://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142037557_850215.html

que Mujica Lainez recurre a las artes plásticas como agente dinamizador de la narración. La duplicación y la réplica; dos motivos que recorren toda su producción literaria, se apoyan con frecuencia en la tematización de las artes plásticas. Se trata, en este caso, de la duplicación de la imagen pintada en la palabra escrita. La eficacia del procedimiento consiste en la posibilidad que brinda simultáneamente de atender a un desarrollo temático –el motivo del doble con sus distintas variaciones– y la construcción de una textualidad con tonalidades barrocas y fantásticas. Una puesta en abismo –la *obra* plástica incrustada dentro de la *obra* literaria–, una imagen del autor enmarcada dentro del texto, un desacople entre lo visto y lo recordado, son algunos de los efectos que produce esa instalación de la imagen en la palabra. Si tomamos en cuenta la saga porteña, un corpus de novelas casi contemporáneo a la fecha de la donación, la productividad narrativa de los retratos dentro de la ficción literaria de Mujica Lainez difícilmente podría ser exagerada.

Escrita entre el 9 de enero y el 3 de agosto de 1953, *La casa* desarrolla el *topos del laudator temporis acti*: la narradora es una mansión que se queja y recuerda su historia dorada desde un presente ruinoso, mientras está siendo demolida. En el relato de la casa, los retratos funcionan como artefactos mnemónicos que retienen la *enárgeia* del pasado y permiten evocarlos: el semblante del niño muerto Tristán, pintado a la acuarela, da lugar a una ingente producción discursiva de los habitantes; el retrato de un antepasado con una divisa punzó se transforma en un objeto monstruoso cuando el distintivo, tras el derrocamiento de Rosas, es ocultado bajo una flor de proporciones inverosímiles (Cap. III); el retrato de María Luisa por Léopold Flameng concita la atención de los invitados que reparan en todos los aspectos de su vestimenta y permiten al autor verbalizar los códigos temáticos de la conversación social (Cap. IV).

En *Los viajeros*, la novela escrita entre el 27 de enero y el 17 de mayo de 1954, la llamada “Mesa del Emperador” es un objeto que imanta a los habitantes de la mansión de “Los miradores”; una especie de casa-museo que dejó atrás su mejor momento para dar lugar a una existencia letárgica. La mesa en cuestión, una pieza de museo sobre la que gira parte de la historia, es una suerte de Sol y los moradores de la residencia planetas errantes que giran alrededor de ese astro, testimonio de momentos mejores. Se trata de un mueble de estilo imperio que habría pertenecido a Napoleón Bonaparte –un origen que, sobre el final de la trama, se descubrirá espurio– y que la familia cuida como al más valioso de sus tesoros. En esa mesa están retratados, en miniaturas ovaladas, los veinte mariscales de Napoleón. El retrato tiene aquí una función mnemotécnica: el narrador explica que sus padres lo colocaban frente a la mesa para que memorice el nombre de cada uno de los militares. Pero la mesa de los retratos también tiene una vida fantástica: por la noche, los personajes abandonan los marcos ovales de la representación para convertirse en personas de carne y hueso que vagan por los pasillos de Los miradores.

Por fuera de la saga porteña, la presencia de los retratos es igualmente ubicua. Mencionemos, por ejemplo, a *Cecil*, donde el autor pone en la mente del perro de raza whippet un retrato de su amo: “se arrebujaba en su capa otoñal, como si fuera una toga”⁵⁶. La descripción lo aproxima al retrato de Heliogábalo, que se comenta algunas páginas después.⁵⁷ De forma más o menos general, los retratos participan de un uso animista de las artes plásticas. La distinción entre el mundo real y el mundo representado se suspende para que los retratados interactúen con la realidad.

56 MUJICA LAINEZ, *Cecil*, 116.

57 MUJICA LAINEZ, *Cecil*, 138.

Dejamos para el final de este apartado la mención a *Los ídolos*, la primera de las novelas de la saga porteña; escrita entre el 2 de septiembre de 1951 y el 6 de septiembre de 1952. El objeto que pone en foco *Los ídolos* no es cualquier retrato, sino una inflexión particular del género retratístico: el *retrato de autor*. El retrato de un escritor –el misterioso Lucio Sansilvestre– ocupa el lugar de un motivo germinal de la secuencia narrativa. El joven Gustavo está obsesionado por un libro de versos, cuyo título, en un procedimiento de puesta en abismo, es igual al de la novela escrita por Mujica Lainez. *Los ídolos* fue el único volumen publicado por Sansilvestre antes de que decidiera retirarse a una vida contemplativa. Conociendo la pasión de Gustavo, el narrador, amigo suyo desde la más tierna edad, decide regalarle un retrato fotográfico del autor. Para conseguirlo debe dirigirse a la redacción del diario, donde le facilitan un sobre con recortes entre los que está la fotografía del poeta. Gustavo queda feliz con el obsequio y como si se tratara de una imagen votiva, decide colocarlo en un estante de su casa. Tiempo después, el narrador acompañará a Gustavo en su travesía para conseguir entrevistarse con el autor de *Los ídolos*. El retrato viajará con ellos. Servirá como brújula y también como término de comparación cuando finalmente logren dar con el escritor. Sansilvestre morirá junto con Gustavo en un oscuro accidente automovilístico. En el lugar del suceso será erigido un busto a la memoria del escritor. El retrato de autor es el objeto que contribuye a desencadenar en Gustavo la búsqueda de la persona detrás del libro y el objeto que sella la memoria de su propia muerte. La historia de *Los ídolos* puede pensarse en última instancia como la historia de los poderes que ejerce sobre una vida el retrato de un autor. Esta serie de figuraciones ilumina otro aspecto de la donación, estudiado en el apartado siguiente.

La donación como gesto de conciencia de un imaginario: Mujica Lainez y el *retrato-de-autor*

Lejos de confinarse a *Los ídolos*, el *retrato de autor* es un motivo recurrente en la producción escrita de Mujica Lainez. Esta insistencia no puede ser pensada solamente como el rasgo temático de un cierto estilo o de un determinado universo ficcional. Es un gesto de conciencia sobre la centralidad que asume el retrato de autor como dispositivo cultural dentro de un determinado mundo histórico: la manera en la que una subjetividad procesa una característica central de la cultura escrita occidental. Esa conciencia se expresa en determinados modos de uso de ese dispositivo. Las marcas de esa conciencia se encuentran en los textos literarios y en otros gestos, en apariencia extraliterarios; que –sin embargo– contribuyen a formar una imagen de autor.

Partamos del ejemplo concreto que nos ofrece el busto del escritor santafesino que firma como Mateo Booz (Miguel Ángel Correa), emplazado en el Parque Sur de Santa Fe; a pocas cuadras del museo⁵⁸. Agreguemos que en el Rosa Galisteo se conservan además dos imágenes del cuentista: un retrato pictórico que lo muestra como lector y como ciudadano, leyendo un libro delante del Santuario de Nuestra Señora de los Milagros –una tradicional iglesia ubicada en el centro de Santa Fe– y otro

58 El barrio en el que se encuentra emplazado el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez constituye un espacio social fuertemente semantizado por su vínculo con las elites. Históricamente, ha sido percibido como un barrio patricio. En línea con ello, la mención a la *dignidad* del barrio en el que se inserta el edificio constituye casi un cliché en los textos que se escriben sobre el museo durante las primeras décadas de existencia.

escultórico, una cabeza en bronce realizada por Miroslav Bardonek, que lo expone con gafas circulares⁵⁹. En su libro de conversaciones con María Esther Vázquez, Mujica Lainez comenta de manera risueña el busto del Parque Sur, con una generalización que oscila entre la ironía y el lamento sobre la suerte desigual que corre la memoria póstuma de los escritores en el interior del país y en la capital. En 1991, Oscar Hermes Villordo, basándose en los álbumes fotográficos de Mujica Lainez, traslada una supuesta conversación que Booz y Mujica Lainez habrían tenido sobre este monumento, cuando todavía no tenía sino una existencia en la imaginación individual de este último: “Durante un paseo por el parque próximo al viejo convento de Santa Fe”, Mujica le habría dicho “que él [Mateo Booz] tendría en ese parque, cuando muriera, su propia estatua, porque los escritores en provincia, por ser pocos, no pasan desapercibidos como los de la gran ciudad, donde hay tantos”. Desde luego, no es el supuesto carácter profético del comentario lo que debe retener nuestra atención, sino la teoría geográfica sobre la memoria póstuma de los escritores que despliega de forma contraintuitiva. Todavía más, nos interesa el supuesto cultural de fondo que subyace en el enunciado: para Mujica Lainez (pero no solo para su subjetividad individual, sino para la subjetividad que expresa como miembro de una cultura) la forma natural y evidente de reconocer a un escritor consiste en erigirle una estatua en el espacio público.⁶⁰ Lo cierto es que, en 1944, una década antes de su primera donación, Mujica Lainez escribe al director del Museo Rosa Galisteo para felicitarlo por las palabras pronunciadas en conmemoración del malogrado escritor durante el acto de erección de su busto y solicita que, ante la eventual formación de una comisión de homenaje, tengan la amabilidad de incluir su nombre⁶¹. El bronce, la plaza pública como *locus* de la memoria cívica y la lista con los nombres de los que recuerdan son tópicos longevos en la tradición cultural. Es notable cómo en un contexto de profesionalización de la actividad literaria, tal como el que representan las carreras de Miguel Ángel Correa y Mujica Lainez, logren insistir con tanta fuerza.

Los bustos de escritores, que arrastran con su memoria el viejo género del discurso encomiástico; junto a los diferentes *topoi* de la honorabilidad literaria, seguirán atrapando la atención de Mujica Lainez: así, por ejemplo, podemos pensar en el texto sobre el “Monumento a Enrique Larreta” de 1972; incluido en la antología de *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*. El retrato de autor aparece asociado a una luctuosidad venerable, vinculada con el discurso fúnebre encomiástico y a la posteridad del hombre de letras. La tumba del escritor es un locus de memoria que aparece en los libros de Mujica Lainez: lo encontramos en *Los ídolos* y sobre el final de la *Vida de Aniceto el gallo*. Pero también fue un lugar en el que efectivamente el sujeto empírico Mujica Lainez emitió encomios fúnebres: en 1964, por ejemplo, le tocó officiar como orador en nombre de la Academia Nacional de Bellas Artes para despedir los restos del crítico de arte y polígrafo José León Pagano, en el cementerio de Olivos. En esa oportunidad, Manucho propuso honrar la memoria del crítico con “una medalla como las que modeló Pisanello” y sugirió que la misma ostente “dentro de una orla laudatoria de versos latinos, su enérgico perfil”⁶².

59 La cabeza fue reproducida en el artículo que Caillet-Bois escribió para *El Litoral*. Ver al respecto: “Mateo Booz a 10 años de su muerte”, 10 de mayo de 1953, recorte. Archivo del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

60 HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*. Op. Cit. p. 204.

61 *Carta de Manuel Mujica Lainez a Horacio Caillet Bois*, 16 de mayo de 1944. Archivo: Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

62 Manuel Mujica Lainez citado en PAGANO, José León: *Meditaciones*. Buenos Aires: Ediciones

En el ensayo *Iconographie de l'auteur*, Federico Ferrari y Jean Luc Nancy (2005) sostienen que el retrato de autor no es un subgénero más entre otros⁶³. Antes que nada señalemos que el primer dato que permite singularizar esta clase de imágenes como un subgénero es la existencia de un emplazamiento típico: desde el Renacimiento, el retrato de autor ha tenido ubicaciones relativamente estables en el interior de los libros, en el dorso del frontispicio o en la página opuesta. En ese lugar, han surgido una serie de convenciones iconográficas y compositivas que migraron a otros emplazamientos sociales; como lo es, al interior del mismo libro, el retrato fotográfico de solapa o, como muestra *Los ídolos*, el archivo de redacción de un diario. El ámbito de observación de Ferrari y Nancy es ligeramente distinto del que ofrece la historia de los medios de comunicación. Los investigadores se preguntan por la especificidad artefactual del retrato de un autor desde un punto de vista fenomenológico. Para convencer al lector del ensayo, Ferrari y Nancy lo ubican frente a la siguiente paradoja: en un retrato, nadie puede ver el rostro de un autor en cuanto tal, puesto que el autor no es una persona física sino una entidad abstracta. Sin embargo, ningún lector puede acercarse al retrato de quien ha firmado una obra que ha tenido la oportunidad de leer sin hacer de esa aproximación una búsqueda del sentido de aquello que ha leído⁶⁴. Nancy y Ferrari se interrogan así de qué forma la imagen del autor efectúa el pasaje infinito entre dos corpus; en definitiva, entre dos *ficciones somáticas*: el cuerpo del autor y el cuerpo de su obra⁶⁵.

Algunas de las representaciones abordadas por Ferrari y Nancy en el libro precitado merecen un análisis detenido. Para los filósofos, la entidad del autor es representada como un medio para actualizar la potencia creadora. Así, otorgándole un lugar paradigmático,⁶⁶ advierten que “Homero” -en términos de lo imaginario- no es otra cosa que el nombre de aquello que fue capaz de componer un poema como *La Ilíada*. El autor debe ser entonces, en sí mismo, semejante a una obra de arte, sin llegar a confundirse con ella; ya sea que por esto se entienda una obra de la naturaleza o una obra de sí mismo. En otras palabras, los dos polos entre los que ha basculado la noción de genio en la historia de las ideas estéticas. La obra es una forma en la cual el autor se aumenta a sí mismo: nada hay en ella que no pueda encontrarse en el autor y, recíprocamente, el *carácter* de éste estará espejado en las *características* de su obra que la crítica asume la tarea de establecer.

Al donar su imagen al museo, Mujica Lainez inscribe en la esfera pública el retrato de un autor: la imagen del autor de libros aparecidos bajo su firma con un extraordinario éxito comercial; la imagen replicada por las revistas ilustradas. Lo que ese autor dona a sus lectores es también una entrada adicional al sentido de la obra: la imagen de un cuerpo en la que el ojo del lector buscará, como por un reflejo involuntario, la fuente del sentido de lo leído en otra parte. Decir que la representación colectiva que sobrecarga con estos sentidos al rostro del autor opera a través del acto de Mujica Lainez o, en otras palabras, que esta representación colectiva forma parte de su utillaje mental –como podría haberlo dicho a comienzos de siglo la escuela historiográfica de *Annales*– no expresaría en grado suficiente la teatralidad

culturales argentinas, 1979. p. 20.

63 FERRARI Y NANCY, *Iconographie de l'auteur. Op. Cit.*

64 *Ibidem*, p. 13.

65 *Ibidem*, p. 59.

66 Para Ferrari y Nancy, cada retrato de un autor literario en la tradición occidental tendrá la pretensión de captar algo de los bustos que nos llegaron del aedo ciego.

del gesto con el que esa representación es actualizada. En la acción del donante hay un *exceso* que desborda la sociología de las representaciones y que le otorga toda su pertinencia a la categoría escénica de gesto. El entrenamiento cultural permitía a Manucho tener conciencia del estatuto convencional de las significaciones adheridas al objeto retrato-de-autor. Así, el gesto de la donación es -en cierto punto- el testimonio de una conciencia crítica sobre el carácter convencional, y por lo tanto arbitrario, de aquel artefacto cultural. Ese gesto, con la violencia potencial de su espesor irónico, despliega su juego en el espacio táctico de un intervalo: allí donde los criterios sociales de lo aceptable y de lo visible, unidos solamente por algunos puntos, se separan para darle paso. El ángulo de separación entre lo que se puede hacer y lo que se puede ver es el lugar en el que el gesto de la donación inscribe, como una cuña, su singularidad.

Capítulo 4

Una contextualización. Cultura escrita, museo y memoria⁶⁷

Junto con sus colecciones artísticas, los museos de arte suelen albergar otros universos de objetos que no son percibidos como parte nuclear de su identidad o de su misión. Con frecuencia se trata de conjuntos que presentan un menor grado de formalización patrimonial y de visibilidad. Es el caso de un conjunto de artefactos escritos de naturaleza dispar conservados por el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. En relación con esos artefactos, la categoría de *patrimonio escriturario* puede ser una hipótesis nominal pertinente y un dispositivo conceptual comprensivo que da cuenta a la vez de su unidad y su heterogeneidad. La propuesta consiste en una lectura unitaria de este universo para tomarlo como otro contexto de inscripción del gesto de la donación. A continuación, y a título preliminar, enumeraremos los tres subconjuntos que pueden ser distinguidos al interior de ese corpus.

La biblioteca del museo está conformada por la colección bibliográfica y por colecciones de manuscritos, mecanoscritos y distintos tipos de *ephemera*; algunos de ellos con marcas autógrafas. Una buena parte de estos documentos fue producida por el primer director de la institución, Horacio Caillet Bois, y por un pintor ampliamente representado en la colección, Miguel Carlos Victorica. Sin embargo, la figura protagónica en la historia de su acopio y de su transmisión es el principal donante del museo, Luis León de los Santos. A la fecha no existen instrumentos de descripción de estos conjuntos, por lo que la descripción de esos objetos constituye una forma de colaborar con su reconocimiento y difusión. En el mismo estado se encuentra un conjunto de libros donados por De los Santos a la biblioteca “Horacio Caillet-Bois”. En este caso, el subconjunto se identifica por medio de las dedicatorias que singularizan los ejemplares.

En un orden materialmente diverso se encuentran las inscripciones murarias, situadas en el ingreso al museo que se creó durante de la ampliación edilicia de los años 40⁶⁸. Se trata de una leyenda grabada

67 Una primera versión de este texto fue presentada con el título “Cultura escrita, museo y memoria. El patrimonio escriturario en el museo Rosa Galisteo” en las *I Jornadas CIAP “Arte y Patrimonio. Historia, materialidades, prácticas y discursos”*, Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, EAYP, UNSAM, Buenos Aires, 18 de noviembre del año 2020.

68 Con respecto a la ampliación edilicia del Museo se puede encontrar información de interés en

sobre el dintel y de una lápida conmemorativa con un listado onomástico. El ritual de consagración y la política de memoria ínsitas a estas inscripciones, *escrituras expuestas* en los términos de la ciencia epigráfica, revela su espesor simbólico a través de testimonios que se encuentran diseminados en el epistolario de Caillet-Bois.

El tercer conjunto sobre el que nos interesa detenernos está constituido por las pinturas de la colección de los Santos que configuran el campo visual como un espacio de escritura. Por iniciativa del coleccionista, algunas pinturas presentan dedicatorias autógrafas de sus autores realizadas sobre la superficie pictórica. A la luz de estas *pinturas escritas* —en las cuales los papeles y lienzos pintados se constituyen en *materia escriptoria*—, una colección de pinceles de artistas reunidos por De los Santos y legados posteriormente al museo resignifican su función inicial. En este contexto, los pinceles aparecen no solo como objetos-testimonio ligados a una persona ilustre; sino también como *instrumentos de escritura*, vinculados a las pinturas escritas que guarda la colección.

El estudio interrelacionado de estos objetos pone de realce el vínculo de las prácticas de inscripción, conservación y transmisión de lo escrito con un círculo de sociabilidad al que también está estrechamente ligada la historia formativa de las colecciones artísticas alojadas en el museo. Asimismo, revela el sentido que esos artefactos asumen como dispositivos de memoria en distintos momentos de la historia institucional. En particular, el análisis permite ubicarlos en relación de tensa continuidad con un imaginario que asocia la inscripción escrituraria con los efectos de una perpetuación en la memoria social y ofrece un contexto para pensar a los retratos de autor, donados por el propio escritor retratado, como dispositivos de memoria.

Cartas, *ephemera* y ejemplares dedicados

Los museos de arte alojan bienes escriturales en distintos lugares: lo hacen tanto dentro de sus bibliotecas y de sus archivos como en los intersticios de sus colecciones principales. Son territorios marginales que observan sus propias reglas de formación. El esquema de división de tareas de acuerdo con el cual los archivos almacenarían documentos que testimonian la actividad de una entidad o persona y las bibliotecas alojarían solamente publicaciones, resulta inconsistente con los hechos. En la práctica y especialmente en Latinoamérica, los archivos conservan significativas colecciones bibliográficas y los fondos de archivos conservados en bibliotecas tienen la mayor de las relevancias. A su vez, las bibliotecas y los archivos guardan piezas museológicas y los museos conservan distintas clases de objetos escritos⁶⁹.

En el caso del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, la fraternidad entre libros y cuadros fue pensada como un núcleo programático desde el origen de la institución. Esa pertenencia mutua de las letras y las artes en el proyecto cultural del que surge se manifiesta tempranamente en el estatuto. Allí

el libro de Luis MÜLLER: *Modernidades de Provincia. Estado y arquitectura en la ciudad de Santa Fe, 1935-1943*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011.

69 GIMÉNEZ, Flavia: *Descripciones de colecciones de manuscritos: una propuesta articulada desde la bibliotecología y la archivística*. Tesis de Licenciatura en bibliotecología y documentación. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013.

se expresa que su objetivo fundacional es desempeñar un doble rol de museo y de biblioteca⁷⁰. Esta asociación inicial abre un *locus* de inscripción que posteriormente es confirmado por toda una serie de eventos en la historia ulterior de la institución. Para ello, es preciso reparar en la centralidad que los *homme de lettres* y que una cierta cultura literaria tuvieron en la construcción de un espacio público en el momento histórico analizado. En la Santa Fe de los años 40 y 50 se puede observar cómo una “república de las letras” coincide con zonas de la élite dirigente que encuentra en el museo de bellas artes el espacio para el despliegue de sus actividades culturales y de su poder político. De modo más amplio, la proximidad entre una elite intelectual y política y el museo de arte permite pensar en los efectos materiales de un imaginario de larga duración histórica: el tópico humanista de la fraternidad entre las imágenes y las palabras se proyecta sobre la cultura institucional como una suerte de ideología que impregna el desarrollo de distintas prácticas. De ello se derivan consecuencias para una determinada cultura de las artes, para los modos de espacialización de las actividades artísticas en los entornos edificados de la ciudad y para el lugar que ocupan en ese paisaje institucional diferentes entidades.

Al pensar en la construcción del significado del libro como artefacto de la cultura material es necesario tener en cuenta este marco de intercambios semióticos. En una cultura donde lo literario tiene un peso tan fuerte en la definición de las identidades y los valores, las prácticas que involucran al libro operan con fuerza en su semantización como objeto físico. Un libro no es solamente el vehículo de transmisión de palabras e imágenes. En el transcurso de su vida social se convierte en el signo de otras instituciones y de proyectos culturales que lo toman como su propia imagen, de acuerdo con un procedimiento semiótico específico; una semiosis secundaria que Roland Barthes identificó en sus *Mitologías* con la ideología burguesa. Esas significaciones segundas, a las que Barthes les daba justamente el nombre de mitos, invisten al objeto libro y son naturalizadas a partir de entonces como una realidad indisociable de su materialidad como objeto. Las significaciones secundarias que se agregan al libro tienen consecuencias sobre el espectro de usos de este artefacto. Esos usos nunca se reducen a la lectura –una práctica asimismo variable, cuya inestabilidad histórica ha sido ponderada por la historiografía especializada– sino que incluyen también la exhibición y el intercambio.

Un segmento de la colección bibliográfica conservada en la biblioteca del museo presenta cuantiosas *dedicatorias de ejemplar*. El destinatario de esas leyendas es Horacio Caillet-Bois, pero también es el museo, la Academia; o incluso, la Dirección General de Bellas Artes. Cabe destacar que Caillet-Bois estuvo al frente de todas ellas en distintos momentos entre los años 1922 y 1958. Los dedicadores ubican el destino de los objetos donados en una zona de indecidibilidad donde la persona del dedicatario se funde con estos distintos ámbitos institucionales⁷¹.

Regalar *libros dedicados* es una práctica a través de la que se intercambian mensajes complejamente

70 CONSTANTÍN, María Teresa: “El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. En: *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999. pp. 161-170.

71 Cuando en 1944 se crea la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos, Caillet-Bois es designado para ocupar ese cargo, reteniendo su cargo como Director del Museo de Bellas Artes.

codificados⁷². En la primera mitad del siglo xx, las dedicatorias autógrafas desempeñan además otra función: son un procedimiento de singularización de los ejemplares. Al hablar de la singularidad de los ejemplares en relación con lo que llama *personnalisation par le envoi*, la historiadora Ségolène Le Men⁷³ estudia los distintos índices de propiedad y las dedicatorias manuscritas como signos de un nuevo régimen de singularidad para los libros surgidos en la época de su banalización por la serialización industrial.

Una segunda práctica de lo escrito que se filtra en las páginas liminares de los libros es la *recolección de adhesiones*. A través de la operación que consiste en yuxtaponer firmas en el mismo espacio, la dedicatoria plural se transforma en la plataforma para la producción de una comunidad de papel: el coloquio de los firmantes. Ejemplos análogos pueden ser encontrados en la colección de *ephemera* del museo. En este caso el objeto escrito que se interviene es el menú: es materialización de otra práctica, las cenas de homenaje; forma ritualizada de comensalismo que estructura buena parte de la vida pública de las elites intelectuales hasta mediados de siglo y que, en este caso específico, modela también las formas de hospitalidad de una elite cultural provincial hacia visitantes de otras latitudes, mayormente metropolitanos⁷⁴. En estos banquetes, Caillet-Bois suele asumir la figura de anfitrión, y en ocasiones, también el papel del vate local que en el nombre de su ciudad obsequia al agasajado con la declamación de poemas de tono encomiástico. Estas formas de oralidad altamente ritualizadas remiten también a la figura del *poeta crítico de arte*, central en la articulación entre artes visuales y literatura hasta muy avanzado el siglo xx, a la que me referí en otras oportunidades. A su vez, estas prácticas discursivas son el objeto de formas relativamente estables de transposición en la prensa periódica, que incluyen la transcripción de discursos y el retrato fotográfico del grupo de comensales. Tomemos por caso una cena en Homenaje a Quirós que se realiza en 1959. La “Epístola a Bernardo Quirós”, declamada por Horacio Caillet-Bois en el banquete, es recogida después por la prensa; según esta forma habitual de mediatización de las prácticas de la palabra sobre las artes visuales a la que hicimos referencia. El alto grado de ritualización de esta práctica se evidencia en el hecho de que, hacia la misma fecha, Mujica Lainez hacía un uso satírico de la declamación lírica sobre artistas en el mismo contexto de cenas solemnes, mostrando un cierto grado de conciencia irónica sobre las instituciones sociales de las que participaba⁷⁵.

En todos los casos mencionados se verifica la presencia de una producción escrita, vehiculizada tanto por la cultura impresa como por la manuscrita, que puede ser pensada como la transposición de prácticas de sociabilidad específicas. Son comunidades y sociabilidades que se reflejan e incluso se constituyen mediante tipologías específicas de lo escrito. La localización de esos objetos en el museo

72 Para profundizar sobre este punto, remitimos al estudio de Natalie Zemon Davis sobre el libro como regalo. Cfr. ZEMON DAVIS, Natalie. “Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (The Prothero Lecture)”. *Transactions of the Royal Historical Society*, 33, 1983. pp 69-88.

73 LE MEN, Ségolène. “Les bibliothèques d’artistes: une ressource pour l’histoire de l’art”. En: *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, nro. 2, 2016. pp. 111-132.

74 ANÓNIMO (1932, 13 de agosto). “Homenaje de simpatía al Director del Museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’ D. Horacio Caillet-Bois”. Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

75 ANÓNIMO (1959, 10 de noviembre). “Amigos y admiradores de Bernaldo Cesáreo Quirós le ofrecieron una demostración”. *El Litoral*, p. 4; MUJICA LAINEZ, Manuel: *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1982.

expone la forma en la que los grupos sociales que detentaron el poder político-cultural se configuraron de manera individual o colectiva como subjetividades escriturarias desde diferentes posiciones en esa trama institucional.

El epistolario de Caillet-Bois se encuentra también en la biblioteca del museo. En su mayor parte, el universo epistolar consiste en la correspondencia activa de quien fue director del museo por 36 años. Más allá de sus diferentes temas particulares, estas cartas nos colocan frente a un sujeto escriturario que tramita su relación con la muerte a través de la escritura. Tal como ha señalado Armando Petrucci, el incremento de la producción epistolar a mediados de siglo xx, con independencia de las condiciones materiales que la hicieron posible, puede ser pensado como un fenómeno correlativo a una mayor conciencia de la muerte. En este corpus epistolar, esta marca que conecta a la escritura de cartas con la conciencia de la muerte puede ser reconocido con claridad: no solo por el carácter testamentario de cartas que parecen escritas con la conciencia de que serán leídas después de su muerte; sino también por la identificación de cartas en las que se tematiza de forma explícita el lugar del museo como sede de una memoria póstuma. El hecho de que estas cartas hayan sido donadas al museo justo un año después de la muerte del remitente, parece indicar una puesta en acto de esta concepción luctuosa de la escritura⁷⁶. Según el relato de la donación hecha por el profesor Luis Teodoro Seville -director interino del museo entre 1969 y 1970- en un folleto institucional, las cartas habían sido donadas por De los Santos un año después de la muerte de Caillet-Bois, en 1968. En palabras de Seville, el coleccionista hacía a su vez esa donación “presintiendo su propia muerte”; puesto que el mismo De los Santos habría de morir poco tiempo después⁷⁷.

En este trabajo no pretendemos profundizar en la donación de obras de arte al museo por parte de Luis De los Santos, una experiencia que fue estudiada exhaustivamente por otras investigadoras⁷⁸: nos interesa, en cambio, focalizar la donación del archivo epistolar por el coleccionista; un hecho concomitante, aunque portador de importancia por sí mismo. La utilidad más inmediata que se reconoce en este archivo es brindar información sobre las obras de arte que el museo conserva. Pero, restringir el análisis de este archivo a la función que desempeña como documento de algo diferente de sí mismo es desentendernos de su propia consistencia como práctica de memoria. El gesto, a través del que De los Santos dona al museo la correspondencia que había mantenido con el director, no es inocuo. La donación del archivo es un gesto de conciencia de posteridad que suplementa el que la donación de las obras constituye por sí mismo. Donadas al museo, las cartas son restituidas al domicilio desde el que habían sido escritas. Con el mismo movimiento con el que son *devueltas*, son sometidas a la vez a un nuevo proceso de *domiciliación*, en el sentido asignado a este término por Jacques Derrida. La domiciliación

76 La práctica epistolar había tomado una nueva dimensión para Luis León De los Santos, después su afincamiento en Rincón: las cartas del coleccionista, escritas; en palabras de Mujica Lainez, en una apretada caligrafía violeta, eran el medio para mantener el contacto con la escena artística de Buenos Aires.

77 SEVILLE, Luis: “Despedida de los amigos”. Folleto institucional, 1970. Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

78 BERMEJO, Talía. “Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. En: *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007. pp. 345-358

del archivo consiste en la sujeción de los documentos a una autoridad hermenéutica que impone un determinado marco interpretativo para esos documentos⁷⁹. El lugar del archivo exige las coordenadas de legibilidad de los documentos que guarda. Una vez que están alojadas en el museo, las cartas dejan de ser consideradas como una obra de epistolografía privada para favorecer un tratamiento que lleva a leerlas como correspondencia institucional. Destruir ese contexto interpretativo es un momento necesario en el trabajo del historiador. Pero, para ello, es necesario dejar de tomar esos documentos como una ventana transparente al pasado y, en lugar de ello, dar cuenta de su propia opacidad como artefactos surgidos de una operación técnica.

Resulta significativo que el folleto referido de Luis Sebillé mencione con precisión el número de las 224 cartas donadas por De los Santos. En un texto de esas características, mencionar esa cifra no es simplemente una operación de inventario. Mejor dicho, deberíamos ser capaces de considerar las operaciones de inventario como portadoras de un comportamiento simbólico que excede la simple racionalidad instrumental.

Las operaciones de administración del patrimonio escrito no se inscriben únicamente en una racionalidad de cálculo que busca la eficacia. Si pensamos al archivo como una forma de don, podemos asumir que dejar por escrito la cifra de las cartas donadas, *darla* por escrito, se convierte entonces en una forma de contra-don. En rigor, forma parte de un modo de tratamiento de las donaciones recibidas por el museo con el que se intenta responder, de algún modo siempre insuficiente, al acto incalculable que representa una donación⁸⁰. En diversos lugares, las cartas registran el problema de la cifra alcanzada por las piezas donadas por De los Santos, las dificultades que acarrea establecer correctamente ese número. Esa *retórica del número* se desliza después al número de las cartas donadas y se transforma, también, en un elemento simbólico.

La exposición de la propia vida, el gasto desmedido que representa la escritura, compromete demasiado a las dinámicas de la subjetividad para que podamos reducir la donación de cartas privadas a una inversión de capital simbólico. Nuevamente la donación, en este caso, la donación de un archivo, implica algo que excede el orden del cálculo y la estrategia; que no puede ser comprendido si se lo interpreta como la simple puesta en acto de una racionalidad instrumental. El hecho de que a partir de la gestión de Sebillé la biblioteca reciba la denominación “Horacio Caillet-Bois”, en honor a la persona cuya producción epistolar conserva, es otra forma de contra-don que intenta responder a lo que no admite respuesta.

Dedicar, donar, consagrar

Desde el momento en el que el edificio del museo surge de la donación, esta última práctica se convierte en un código cultural que recorre toda la historia del museo. Con respecto a Martín Rodríguez, un racconto histórico publicado en *El Litoral* el día 12 de julio de 1958, motivado por el retiro de Caillet-

79 CRAGNOLINI, Mónica. *Derrida. Un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.

80 En este punto, recuperamos libremente algunas conceptualizaciones de Graciela Godlchluk, quien señala que la economía de los archivos personales no puede ser pensada desde la lógica del intercambio y que debe pensarse en cambio desde la economía del don. GOLDCHLUK, Graciela. “La comunidad del archivo”. *El taco en la brea*, 10 (junio–noviembre), 2019. pp. 124–129. Santa Fe: Argentina.

Bois de la dirección, recuerda que “la intención fundamental en la obra del donante era servir a las bellas artes plásticas”⁸¹. El sintagma *obra del donante* tiene un uso bastante habitual en las fuentes del momento. Deberíamos preguntarnos de qué se habla cuando se usa esta expresión ¿Qué concepción de *obra* anida en esa forma de decir tan cara a toda una época? Sin duda, la especie lexical remite aquí al *obrar* entendido como una forma de acción humana que es radicalmente diferente del *hacer*. A diferencia del *hacer* (algo), de la acción entendida en un sentido transitivo; el *obrar* encierra un fin en sí mismo: es el paradigma de la virtud en la ética occidental y de las buenas obras del cristiano⁸².

El código que plantea *una obra de donación* se articula con una retórica de lo ejemplar que forma parte de la memoria escrita de la institución. El día lunes 8 de febrero de 1954, el diario *El Litoral* publica un editorial titulado “El ejemplo de una donación”; a propósito de los cuadros legados por Cesáreo Bernaldo de Quirós. Las donaciones que el museo recibe a mediados de siglo se inscriben en una cadena de *actos ejemplares* y el hecho que inaugura esa cadena es la propia donación del continente museográfico por Rodríguez. Desde una visión magistral de la historia, las nuevas donaciones tienen lugar en el molde ejemplar de aquella con la que el museo había sido creado y como imitación de la cual se producen todas las demás donaciones. La historia del museo se representa como *magistra vitae*, un reservorio de ejemplos que enseñan a los prohombres virtuosos la forma en la que deben obrar rectamente para que, honrando al país y a las bellas artes, sean recordados por el museo.

También en este caso son artefactos materiales de escritura los que hacen presente esta pedagogía, un marco imaginario que regula el desarrollo de las prácticas. Los lugares en los que debe escribirse el nombre del donante se encuentran reglamentados: en uno de los libros de actas del museo se establece que el nombre del donante debe estar grabado en una chapa en cada una de las obras donadas. En 1943, se inaugura la primera etapa de la ampliación que extiende el edificio del museo hasta la esquina de la calle 3 de febrero, en lo que se conocerá como el ingreso nuevo. Caillet-Bois hace construir una *lápida* –término usado por el director del museo en sus cartas– que consiste en un artefacto onomástico: está dedicada a conservar *en piedra* los nombres de los donantes. Esta inscripción se completa con otra que consiste en la leyenda grabada en el dintel “El arte es la eternidad de los pueblos”. Tanto una inscripción como otra pueden ser ubicadas en el ámbito de lo que la epigrafía llama *escritura de aparato* y, en particular, de lo que se ha dado en llamar *escritura expuesta*. Con ese nombre, el paleógrafo Armando Petrucci hace referencia a una producción escrituraria desplegada en mayor medida sobre soportes parietales, diseñada para ser vista de forma pública y colectiva y que, en consecuencia, opera al mismo tiempo como un texto y como una imagen⁸³. Nos encontramos otra vez con el vínculo entre los artefactos escritos y una *escatología*, no solo por el contenido lingüístico del mensaje en el dintel, en el que se alude a la *eternidad*; sino también por la elección de la lista como forma de espacialización de lo escrito. En una línea que actualizan los memoriales del siglo XX; pero con una larga tradición de lo que el mismo Petrucci ha llamado *escrituras*

81 ANÓNIMO: “El retiro del director del museo don Horacio Caillet Bois”. *El Litoral*, 12 de julio, 1958. p. 5.

82 AGAMBEN, Giorgio: *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

83 PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ampersand, 2013; PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires: Ampersand, 2013.

últimas, la *forma lista* -actualizada en este caso por una *lápida* colocada junto a una puerta de ingreso- se conecta con el recuerdo público de los muertos.

Si, por un lado, los estantes de la biblioteca contienen libros dedicados; por la otra, el edificio del museo encuentra en esta lápida su propia dedicatoria. Con la lápida, el museo se convierte en un gran libro dedicado. En el mismo sentido en el que la imposición de un nombre propio a una biblioteca o la colocación de una iglesia bajo una determinada advocación, el edificio del museo se transforma en un recinto *dedicado*. El inmueble se dedica, desde luego, a los donantes; cuyos nombres se exhiben inscriptos en los muros. Roger Chartier señaló la relación subterránea que comunica entre sí dos operaciones a las que en apariencia nada permite conectar; como las de dedicar un libro y la de consagrar una iglesia⁸⁴. La hipótesis resulta sugerente para pensar la dedicación de un continente museográfico al que se puede localizar sin reservas en el paradigma del museo-templo; vale decir, un museo cuya arquitectura aspira a la solemne *dignitas* del templo.

A estos dispositivos de memoria, en cierta forma más evidentes por su condición de artefactos ostensibles, grabados sobre las mismas paredes del museo, hay que sumar la construcción de una memoria impresa de las donaciones: una memoria de papel que se multiplica a través de folletos específicos y de los catálogos de salones de arte, realizados en mayo de cada año. En estos últimos impresos, el museo registraba periódicamente la cantidad de las obras donadas a la institución por Luis León De los Santos en sus ulteriores envíos. Como si se tratara de un rito que actualizaba el mito fundacional de museo y protagonizado por los héroes-donantes, los catálogos de los salones ponen en acto un uso de la escritura como práctica conmemorativa. A ese sentido de lo escrito se añade otro, al que ya hicimos referencia, la concepción de la escritura como un contra-don: publicar el número en los folletos consiste en *devolver por escrito* lo que se recibió.

Pinceles con nombre y pinturas escritas

Distintas investigaciones llamaron la atención acerca de la presencia de las dedicatorias escritas sobre la superficie de las pinturas y los dibujos donados por Luis León De los Santos al Museo Rosa Galisteo. Entre ellas, Federica Baeza, a partir de una investigación realizada por Claudia del Río en el año 2016, sugirió la potencia de leer la configuración que surge de relacionar este intercambio de mensajes como un mapa de los afectos⁸⁵. El hecho de que algunas pinturas hayan sido fotografiadas y reproducidas en libros sin la leyenda de dedicación hoy identificable a primera vista en el anverso de cada imagen, refuerza la hipótesis de que esas intervenciones autógrafas -realizadas en la mayoría de los casos sobre la superficie pictórica de las piezas- no nacieron de una intención autoral; sino que surgieron de un pedido formulado expresamente a los pintores por el coleccionista. De hecho, en algunos casos, los artistas parecen haber escrito la dedicatoria en un momento muy posterior a la ejecución de la obra. Un ejemplo notable es en este sentido el *Autorretrato*, pintado por Jorge Larco en 1939. Si se compara la obra existente

84 CHARTIER, Roger: “Le prince, la bibliothèque et la dédicace”. En: BARATIN, M. y JACOB, C. (dirs.), *Le Pouvoir des bibliothèques, la mémoire des livres en Occident*. Paris, A. Michel, 1996. pp. 23-46

85 BAEZA, Federica. *Arcadia litoraleña: El malestar de lo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2020.

en el Museo Rosa Galisteo con su reproducción en la lámina 26 de la monografía sobre el pintor publicada por Poseidón en el año 1945, advertimos que en esta última no aparece la leyenda dedicatoria a De los Santos que se puede verificar -en cambio- si se observa actualmente la pieza en el depósito del museo⁸⁶.

Las imágenes de esta colección, a las que podríamos dar el nombre de *pinturas escritas*, exponen una dimensión espacial inherente al hecho escriturario. Son pinturas que dan a ver una naturaleza visual de lo escrito que, considerado bajo este punto de vista, configura el espacio de la escritura como una imagen. En el contexto del espacio gráfico, los signos escritos interactúan con otros signos visuales. Se podría decir que las pinturas ponen en obra esta función topográfica de la escritura. Desde el momento en el que esas trazas consisten en una escritura que en igual o mayor grado en el que es dada a leer es también dada a ver, es posible pensar en todos los rasgos que la singularizan en términos estrictamente visuales. En este marco de interpretación, pueden ser analizados el ángulo de inclinación de las letras, el ductus caligráfico y la tensión que define la relación entre las letras y la cadena gráfica de las palabras pintadas con las otras formas icónicas que ocupan el campo visual. A fin de cuentas, este acto de *exposición* de la escritura -que significa el gesto de escribir por encima de una imagen que ya estaba concluida- llama la atención sobre la signatura del artista: es una *amplificatio* de la firma; una expansión retórica del gesto por medio del cual la creación de la imagen cae bajo el imperio del nombre propio. A través de diferente indicios, esta práctica de escritura puede ser interpretada, a su vez, como un producto más de una *cultura de la firma* que gobierna las prácticas y representaciones de lo escrito en la época.

Una crónica de *El Litoral* confirma que la donación De los Santos sumó “180 firmas de grandes pintores a la pinacoteca provincial”⁸⁷. Se trata, desde luego, de una figura retórica devaluada por el uso, que no presenta ninguna dificultad para ser comprendida. De acuerdo con la retórica generalizada, la palabra *firma* debe ser leída como una metonimia de *pintura*.⁸⁸ Sin embargo, las características distintivas de los cuadros donados por De los Santos prueban que, en realidad, tenemos que tomar a la figura retórica en un sentido estrictamente literal: lo que De los Santos coleccionó y lo que donó fueron, en efecto, *firmas*. Éstas son objetos cuya localización cultural se construye precisamente en el hecho de portar esa huella autógrafa. Las *pinturas escritas* reunidas por De los Santos hacen explícito el sistema axiológico que fija que lo importante en la cultura del arte occidental es el hecho de que la obra se encuentre *firmada*.

Esta dimensión cultural se vuelve evidente si consideramos que De los Santos coleccionaba además, poemas autógrafos de escritores. En 1963, el coleccionista donó esa colección de poemas autógrafos a la Biblioteca Nacional de Perú⁸⁹. Sin embargo, años antes él había escrito una conferencia sobre el tema titulada “Mi colección de poemas autógrafos”, la cual leyó en la Sala de actos del museo el 12 de noviembre de 1952. Después de la alocución, casi en una puesta en abismo de su propio gesto, De los Santos donó al museo santafesino el manuscrito autógrafo de su conferencia sobre poemas autógrafos⁹⁰.

86 DORIVAL, Geo: *Jorge Larco*. Buenos Aires: Poseidón, 1945.

87 El retiro del director del Museo Don Horacio Caillet-Bois. *El Litoral*, sábado 12 de julio de 1958, p. 5.

88 Para Ferrari y Nancy, la firma es representada como la expresión irreductible de la singularidad de un autor. Cfr. FERRARI y NANCY, *Op. cit.*

89 *Boletín de la Biblioteca Nacional*, año XVI, tercer trimestre de 1963, núm. 27.

90 El manuscrito de la conferencia de León de los Santos sobre su colección de poemas manuscritos

Después de su mudanza a San José del Rincón en 1955, Luis León de los Santos seguirá coleccionando las huellas escritas de las personas que visiten su casa. Para esos efectos, el coleccionista movilizó otro dispositivo orientado específicamente a la recolección de testimonios escritos: un libro de visitas de grandes dimensiones, emplazado en la entrada de su casa en la localidad santafesina. En una de las páginas de ese libro hay un testimonio de Mujica Lainez: se trata de una de esas líneas de palabras que replicaban dibujos laberínticos; esto es, imágenes-textos que el escritor hacía con frecuencia y que *donaba* de distintas maneras. Los hábitos de recolección de huellas escritas adquiridos por De los Santos no se logran interpretar cabalmente si son reducidos a una afición individual. En todo caso, deben ser considerados como la expresión paroxística de una trama de hábitos compartidos con otros actores del campo cultural. Es una subjetividad de lo escrito que circula en la cultura de la época y en la que abrevan personas de distintas extracciones sociales.

Mujica Lainez también coleccionaba poemas –la colección de poemas autógrafos que reunió fue donada en su caso a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno⁹¹– y, en otro paralelo llamativo con Luis León de los Santos, los visitantes de su casa cordobesa eran recibidos con un libro de visitas. Así, al entrar a la casa de Mujica Lainez en Cruz Chica, el visitante de El Paraíso se encontraba con la misma clase de artefacto escriturario que De los Santos usaba en su casa de San José Del Rincón: un cuaderno de visitas, colocado sobre un atril, donde los viajeros podían dejar la huella de su paso. El testimonio de un contacto cifrado siempre en la firma, en la impresión de una singularidad. La presencia de este artefacto, característico de un espacio museográfico, en sus propias residencias sugiere hasta qué punto las subjetividades de uno y de otro estuvieron marcadas a fuego por estos ámbitos.

Con la adopción de ese tipo de objeto escrito para el uso privado y su incorporación al ajuar doméstico, ambos autores sellaban la transformación de sus propias casas en *lugares de visita*, que es una de las formas en las que la cultura occidental configura el espacio simbólico del museo. En la larga duración histórica ese hábito puede ser vinculado con la costumbre, que se remonta al Renacimiento, de visitar la casa natal de poetas y de artistas. Ya vimos en un pasaje de *Cecil* que Mujica Lainez daba visitas guiadas a los amigos que iban a visitar su mansión cordobesa, a la manera de un cicerone que

tiene una dedicatoria a “Horacio Caillet-Bois”, “director irremplazable del museo ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’ y el mayor de los amigos, sin cuya generosa comprensión nada de lo poco que he hecho hubiera podido realizar”. DE LOS SANTOS, Luis León (1952). *Mi colección de poemas autógrafos*. Documento sin catalogar. Archivo Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, s. p.

El mismo año de la dedicatoria Caillet-Bois abrigaba la intención de *exponer* la colección de poemas en el museo. Así se lo comunicó en carta a De los Santos: “En cuanto a tu magnífica colección de poesías autógrafas, pienso exponerla yo en el museo. La vieron muchos escritores y quedaron admirados. Yo estaba esperando una ocasión propicia para exponer el conjunto, con tu presencia aquí, y la de Victorica.” CAILLET-BOIS, Horacio: “Carta a Luis León de los Santos”. 10 de octubre, 1952. Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, f.3r.

91 Manuel Mujica Lainez reúne una colección de poemas de puño y letra por sus autores que dona a la Biblioteca Nacional. Hemos abordado este tipo de coleccionismo en una ponencia presentada junto a Camila Medail en el año 2018, a partir de un autógrafo de Cayetano Córdova Iturburu conservado por Mujica Lainez. Cfr. PEDRONI, Juan Cruz y MEDAIL, Camila: “Itinerarios poéticos de Córdova Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945)”. *VI Jornadas internacionales y IX nacionales de historia, arte y política*. Tandil, 2018.

daba a ver su vida a todas las personas dispuestas a entrar en ese recorrido. La construcción mediática de la arquitectura doméstica y de los consumos residenciales que se extendieron en la prensa gráfica durante toda la primera mitad del siglo, a través del género del fotorreportaje arquitectónico, entrenaban a sibaritas con el perfil subjetivo de Mujica Lainez a pensar en sus residencias como un dispositivo de exhibición. La casa de Mujica Lainez se configuraba entonces como una máquina diseñada para la producción performativa de la identidad. Con la sensible diferencia socioeconómica que lo separaba de Mujica Lainez, esto mismo podría decirse también del *oratorio* al que se retiró De los Santos después de 1955. Los códigos que vinculaban el museo con la cultura de la firma completaban ese diseño doméstico de la subjetividad y le proporcionaban a lo escrito una consistencia ritual que permitía suturar el intervalo abierto entre sus modos de vida modernos y el espacio de la tradición.

La presencia de este afecto metonímico que concibe a la escritura autógrafa como una indicialidad, una huella que lleva hacia la inmediatez de *un cuerpo que escribe*, queda confirmada con la colección de pinceles que De los Santos donó al Museo. En efecto, De los Santos reunió una nutrida colección de pinceles pertenecientes a distintos artistas; muchos de ellos autores de las *pinturas escritas* que también donó a la institución. Antes de llegar a las cerdas, cada uno de los pinceles fue raspado y en ese espacio se encuentra anotado el nombre del anterior e ilustre propietario de la herramienta. Al estar vinculados con artistas cuyas *pinturas escritas* fueron donadas al museo por el mismo coleccionista, cada una de estas brochas puede ser pensada no solo como un útil ligado a la práctica de la pintura; sino también como un instrumento de escritura⁹². Esta doble operación –la consideración de los pinceles como instrumentos escriptorios y el etiquetado de los pinceles con las palabras que permiten su identificación– remite a un entramado cultural en el que la firma se constituye como la categoría principal para pensar a la pintura. Los nombres de los artistas no aparecen solamente en las telas o los papeles y en los cartuchos de los marcos que encuadran a las pinturas. En los nombres que figuran anotados sobre la punta de los pinceles, raspados previamente para que pueda escribirse en ellos el *nombre de un autor*, nos encontramos con esta misma función didascálica de la inscripción escrita: una escritura que coloca a la imagen bajo el dominio del nombre propio.

Durante los años cuarenta, una cultura visual de la escritura autógrafa se expande a través de las mismas publicaciones periódicas que dan a ver interiores de residencias y de museos: las páginas de la revista *Saber Vivir* incluyen como una sección fija fotografías de manuscritos que muestran *la mano del autor*. En el mismo paradigma, el suplemento cultural de *La Nación* reproduce con una frecuencia creciente la imagen de manuscritos encontrados en fecha reciente en bibliotecas o testamentos que fueron dejados por un escritor al morir. En simultáneo, circulan otros dispositivos que configuran el valor de la firma del artista visual como una forma simbólica digna de ser vista: las firmas grabadas en seco y resaltadas con dorado en las cubiertas de los libros publicados por la editorial Poseidón en su Biblioteca Argentina de Arte prueban que lo importante de un artista, la cifra de su verdad más íntima

92 Entre los pinceles incluidos en la colección están los de Raúl Russo, Ana Weiss de Rossi, Dorothea Duval, Enrique Estrada Bello, Gowland Moreno, Miguel Diomedes, Alfredo Guido, Horacio Butler, Eugenio Daneri, Mario Darío Grandi, Alberto Rossi, Ludovico Paganini, Horacio Álvarez, J. A. Ballester Peña, Roberto Viola, Luis Cordiviola, Sarah Grilo, F. Lacámara, Juan Carlos Pinto, Estefanía Pérez, Norah Borges, Armando Sica, Juan Carlos Faggioli.

(y al mismo tiempo la más pública) ha de buscarse en su firma. Ésta es configurada como el *locus* que reserva y expone, a la vez, la verdad de un autor. De esta manera, un repertorio circulante de dispositivos gráficos contribuye a monumentalizar la huella autógrafa del artista para convertirla en una escritura de aparato. Esa trama es simultáneamente la expresión de una cultura de la personalidad individual a la cual los discursos de la crítica otorgan un nuevo espesor. Por esos años, el crítico de arte Julio Payró reconvierte la falta de unidad del arte moderno argentino en un motivo para celebrar la multiplicidad de los estilos individuales en el libro *22 pintores*⁹³. El culto a la *firma* de los artistas puede ser leído como una manifestación de estas operaciones de la crítica en el dominio de la cultura escrita.

Cultura literaria y memoria escrita alrededor del Rosa Galisteo

Las imágenes escriturales recorridas en los párrafos previos exhiben un uso de la escritura en el que lo escrito significa tanto en virtud de su contenido lingüístico, como de su inscripción material y de su valor como imagen. El estatuto del documento responde solamente a uno de los usos que los artefactos escritos analizados pueden asumir en el transcurso de su vida social: es necesario pensar, además, en sus mecanismos de construcción como monumentos. Las inscripciones de lo escrito en el espacio del museo tienen que ver con los lugares de una cultura literaria y una cultura de la memoria que se encuentran imbricadas en la historia de la institución.

Con respecto a lo primero, el análisis permite comprobar el peso que tuvo la figura del *homme de lettres*. Caillet-Bois es un representante paradigmático de esta figura y en particular de la tradición de los poetas críticos de arte, a la que pertenecerán otros agentes vinculados a la institución; tales como Paco Urondo y Hugo Padeletti. Nuestro intento de aproximarnos a una etnografía histórica de la cultura escrita en el museo a través de la singularización de ciertos usos y artefactos permitió evidenciar dimensiones de una cultura de las artes que de otro modo parecen escapar al análisis: en especial los marcos sociales en los que se construye la memoria de la institución y los relatos legitimadores que justifican la producción de la individualidad como la matriz central en la producción de sentidos.

La cultura de la memoria que estudiamos a través de sus monumentos escritos se registra también en figuras específicas del comensalismo ritual; como las cenas de agasajo y recibimiento o de otras lógicas de asociación como las comisiones de homenaje. Ordenadas en torno a la exaltación de un individuo, esas formas del asociacionismo circunstancial parten siempre del presupuesto de un valor trascendente y se expresan casi sin excepción en las superficies de inscripción que estudiamos como una suma de adhesiones *individuales*. Son comunidades para la posteridad, antes que comunidades para la muerte, y con el gesto de la escritura fijan la memoria del *hombre ilustre* en el espacio social.

Entendemos que la categoría de *patrimonio escriturario* permite nombrar una constelación de inscripciones dispersas en los museos de manera unitaria y pensar la especificidad de artefactos materiales configurados como dispositivos de memoria productores de subjetividades. Si bien esta serie puede parecer marginal, ese margen es constitutivo. Es el marco exterior que regula las posibilidades de interacción con las imágenes al delimitar su contexto de uso. El poder de estos marcos, a los que Jacques

93 PAYRÓ, Julio: *22 pintores*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.

Derrida podría dar el nombre de *parerga*, estriba en el hecho de que al mismo tiempo de que encuadran las prácticas; se retiran de la escena en la que lo hacen. El poder de lo escrito extrae su eficacia de esta invisibilidad. Quizás sea la hora de hacer visible esa transparencia, y de hecho un universo de prácticas institucionales y artísticas contemporáneas no deja de hacerlo, para pensar de ese modo un patrimonio junto a los mecanismos que encuadraron la construcción de su valor. En esta perspectiva, el patrimonio ya no se presenta como un hecho transparente sino como una reflexividad crítica que expone la historia de una cultura institucional y que, al hacerlo, produce la posibilidad para desmontarla.

Configurar como contexto de nuestro objeto de estudio a las prácticas que se despliegan a través de artefactos escritos en el museo, permite reconocer los sentidos asignados a la escritura por una comunidad. Una de las percepciones culturales actualizadas en el momento de las inscripciones abreva en el tópico que vincula a lo escrito con la permanencia: *verba volant, scripta manent*. Esto es reforzado en primer lugar por los discursos que transmite el museo y, en un marco más amplio, por una geografía imaginaria en la que la hidalga ciudad de Santa Fe podía aparecer como reserva del ser nacional. La élite letrada configura el museo como lugar de una memoria póstuma por los grupos sociales que se consideran acreedores de una *muerte escrita*⁹⁴.

Sin embargo, lo que vincula a la escritura con la permanencia en la memoria es lo mismo que la convierte en espacio, y el espacio es la condición para que los sentidos se diseminen. La espacialidad, que por una razón u otra se encuentra a lo largo de toda la historia del museo en el primer plano de su narrativa identitaria como institución, es a la vez el producto y la condición para que las operaciones escriturales tengan lugar. Administrar los modos en que los cuerpos y las imágenes ocupan posiciones, regular sus zonas de aparición y visibilidad, estabilizar una inscripción de sentido fijando la fuente de ese sentido en un punto concreto del espacio físico, son operaciones que comprometen a la escritura en razón de sus formas institucionales de desplegarse en el espacio.

Capítulo 5

Las personas y los cuadros

El tiempo de los vínculos

En *Cecil*, la novela autobiográfica que Mujica Lainez publica en 1972, encontramos la historia de una casa. Después de ubicarlo en el comedor de El Paraíso, el narrador de *Cecil* (un perro con ese nombre que se comunica con la conciencia del autor) cuenta al lector que en esa habitación están colgados los “cuadros rioplatenses”. El narrador agrega que no tuvo que pagar por ninguno: todos fueron regalados, como “testimonio del afecto de los pintores”⁹⁵.

94 PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas*. Op. Cit.; PETRUCCI, Armando *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires, Ampersand, 2018.

95 MUJICA LAINEZ, Manuel, *Cecil*, Op. cit. p. 36. En otro lugar del mismo libro volverá a insistir “La fundación de Buenos Aires’, [es] la única pintura de la casa que compré, el resto son regalos”. p. 27

Desde luego, una investigación no puede aspirar a establecer una verdad histórica sobre la única base de una autobiografía novelada. Pero en ella se cumple el contrato de lectura propuesto al lector de cualquier texto autobiográfico. La invocación de un referente reconocible tiene que cumplir con el requisito de que el público pueda reconocer la representación de ese referente como algo verosímil y consistente con la vida del biografiado. Una vez dicho esto, podemos aceptar que una buena parte de los retratos de Mujica Lainez llegaron a sus manos a través de vínculos que implicaban *el afecto de los pintores*; en especial, los realizados por autores *rioplatenses*. La hipótesis es perfectamente plausible y las biografías de Mujica Lainez no dan pruebas para sospechar algo diferente. Aun así, los vínculos con los retratistas no pueden ser tratados de forma homogénea. Son historias de vínculos que guardan grandes diferencias entre sí.

En algunos casos, como en el de Héctor Basaldúa, el afecto por Mujica Lainez resulta evidente. Es sin duda el vínculo que se encuentra mejor documentado a través de una amplia trama de fuentes textuales e iconográficas. En la carta de condolencias escrita a Emilio Basaldúa tras la muerte su padre Héctor, el novelista hace remontar esa amistad al año 1925⁹⁶. Basaldúa era el retratista más cercano a Mujica Lainez en cuanto a la extracción social y aquel con quien compartía más de un círculo de sociabilidad⁹⁷. Esa amistad fue sellada en numerosos proyectos editoriales; entre los cuales hay dos que son fundamentales por su importancia para la historia editorial argentina. En primer lugar, Basaldúa ilustra el *Canto a Buenos Aires* de M.M.L., publicado con una suntuosa presentación gráfica de la casa Kraft en 1943⁹⁸. En segundo lugar, Mujica Lainez escribe la referida monografía sobre Héctor Basaldúa, aparecida en la colección Monografías de arte americano de la casa Losada en 1956⁹⁹.

Mujica Lainez oficiará de orador en varias exposiciones de Basaldúa (a saber; la que tiene lugar en la galería Bonino en el año 1957), volverá a escribir sobre el artista en libros muy posteriores (como

96 “Desde la lejanía de mis quince años, en París, me honró con su amistad generosa, y ese sentimiento compartido se prolongó a lo largo de nuestras dos vidas.”. Carta reproducida en WHITELOW, Guillermo: *Héctor Basaldúa*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.

97 En el fascículo sobre pintura ingenua que escribe para la editorial Viscontea, el autor de *Bomarzo* menciona solapadamente a este entorno, al referirse a la pintora Susana Aguirre y a “los perfectos almuerzos semanales a los que concurrimos durante años, en su departamento, Héctor Basaldúa, Guillermo Whitelaw, Ricardo González Benegas, María Sara Hernández de Jiménez, y algún invitado especial”. Cfr. MUJICA LAINEZ, Manuel. *La pintura ingenua*. Rosario: Ivan Rosado, 2018, p. 19. Con respecto al origen social de Héctor Basaldúa, el estudio del árbol genealógico de la familia resulta instructivo para abordar las alianzas matrimoniales y otras estrategias de posicionamiento social. Con este propósito puede consultarse el estudio de Carlos María Almeyda y Almagro publicado en el *Boletín de estudios genealógicos*. Cfr. ALMEYDA Y ALMAGRO, Carlos María: “Basaldúa”, *Centro de estudios genealógicos e históricos de Rosario*, año 3, núm. 3., 2005, s. p.

98 A este respecto, Cfr. el estudio de COSTA, María Eugenia: “Tradición e innovación en el programa gráfico de la editorial Guillermo Kraft: colecciones de libros ilustrados (1940-59)”. Ponencia presentada en el *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 2012.

99 Es probable que haya sido el mismo Basaldúa el que eligió a Mujica Lainez para que comentara su obra. Este *modus operandi* está constatado al menos en un libro más de la colección Monografías de arte americano. Según una anécdota contada por el pintor Horacio Butler, fue él quien designó a Eduardo González Lanuza para que escribiese la monografía sobre su obra publicada en Monografías de arte de Losada. Cfr. BUTLER, Horacio.. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

en *Los porteños*, publicado en 1979) y participará de instancias de legitimación de la obra del pintor. Un ejemplo es el Premio Nacional de Pintura “Provincia de Santa Fe”; entregado en 1970 a Héctor Basaldúa, y en el que Mujica Lainez fue integrante del jurado en calidad de representante de la Provincia. En el marco de estos proyectos, es posible pensar la génesis de los dos retratos de Mujica Lainez que Basaldúa había hecho en 1942; acaso durante la preparación de *Canto a Buenos Aires*¹⁰⁰. Uno de esos retratos, un dibujo, es el que se encuentra actualmente en la colección del Museo. El otro es un óleo de 73 x 60 cm. que pertenece a la Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat e integra su exposición permanente. No es casualidad que el retrato por el que Mujica Lainez se sentía mejor representado lo hubiera hecho un pintor al que conocía desde hace más de quince años.

En la citada carta de pésame, el escritor hace una valoración superlativa de este último cuadro y vuelve a señalar las circunstancias en las que produjo la obra: “El mejor de mis retratos, que tiene ahora mi hijo Manuel, fue pintado por Héctor, en el teatro Colón”¹⁰¹. El lugar que los libros le dieron a este retrato es congruente con el puesto en el que lo deja esa declaración. En la temprana monografía sobre Mujica Lainez, escrita por María Emma Carsuzán para la serie *Argentinos en las letras de las Ediciones Culturales Argentinas*, el cuadro de Basaldúa es el único retrato pictórico del escritor que se reproduce¹⁰². También es el único que reproduce en 1991 la biografía *Manucho*; escrita por Oscar Hermes Villordo y publicada a comienzos de los años 90, en el marco de las reediciones de la obra de Mujica Lainez que encara el emporio editorial Planeta. Antes de ello, la obra fue reproducida en el frontispicio del segundo tomo de las obras completas publicado en 1979 por Sudamericana¹⁰³. Las características de la imagen en la que el escritor reconoció la representación más aceptable de su figura ameritan un análisis detenido.

La semblanza disponible en el sitio web de la Colección Amalita dedica un párrafo para describirlo. La éfrasis pone el foco en la relación entre la figura y el fondo y en la actitud serena del retratado:

Sobre un fondo neutro de dos campos —uno más oscuro—, el escritor está sentado apaciblemente, luce camisa blanca y pantalón negro, un capote cae sobre su hombro derecho y sostiene un libro abierto en su falda. Peinado con raya al costado, de cejas espesas y con bigote recortado, su rostro tiene expresión serena y confiada, aunque muestra una mirada atenta¹⁰⁴.

El ensayo de Carsuzán permite obtener precisiones adicionales que amplían la descripción citada más arriba. El epígrafe que acompaña la reproducción de la pintura en el libro de la ECA presenta el

100 Los poemas *de Canto a Buenos Aires* fueron escritos entre octubre de 1941 y febrero de 1942. Antes de ser publicados en libros se dieron a conocer en sucesivas entregas del suplemento cultural de *La Nación*.

101 WHITELOW, Guillermo. *Op. cit.*

102 CARSUZÁN, María Emma: *Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

103 En el epígrafe de la imagen se consigna “Propiedad de Manuel Florencio Mujica Lainez”. MUJICA LAINEZ, Manuel *Obras completas II*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 4.

104 Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat. “Héctor Basaldúa. Retrato de Manuel Mujica Lainez, 1942”. En línea. Disponible en: https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion.php?c=arte_argentino [Consultado en diciembre de 2019].

retrato como “el óleo que Héctor Basaldúa le pintó en el Teatro Colón, con la capa azul de Cavaradozzi [sic], y para el cual posó más de cincuenta veces”¹⁰⁵.

El pintor Mario Cavaradossi es una de las figuras que protagonizan el libreto de la *Tosca*, de Giacomo Puccini. Existen registros de que esta ópera fue representada en el teatro Colón alrededor de la fecha de ejecución del retrato¹⁰⁶. El dibujo que conserva el Museo Rosa Galisteo fue realizado también en ese marco; en alguna de las *más de cincuenta veces* en las que Mujica Lainez concurrió al Teatro en el que Basaldúa trabajaba como director de escenografía y en los ratos libres en el retrato y donde se conservaba el vestuario vinculado con esta ópera. El interior representado en ese dibujo presenta signos inequívocos de que el personaje está ubicado en alguno de los tantos locales que el teatro Colón dedica a la escenografía. Detrás del retratado asoma un maniquí y, entre la utilería, llegamos a reconocer el contorno de un caduceo; acaso el utilizado por el actor que hizo de Mercurio durante la puesta de *L'incoronazione di Poppea*, representada en el Teatro Colón en 1938. Evidentemente, el pintor puso a disposición de su amigo el vestuario y atrezzo que tenía a la mano en su lugar cotidiano de trabajo.

En el caso de otras relaciones, las redes son menos predecibles de las que ligan a nuestro escritor con el escenógrafo del Colón. Es misteriosa, por ejemplo, la trama que vincula su nombre con el de Bob Gésinus Visser. En la literatura sobre el período, no pudimos encontrar ninguna referencia que esclareciera las condiciones en las que tuvo lugar la estadía de este pintor y diplomático holandés en nuestro país. Sin embargo, algunas fuentes primarias arrojan precisiones sobre esa breve -pero intensa- presencia en la escena artística local.

En una carta fechada en agosto de 1948 y conservada en el Getty Research Institute de Los Ángeles (California), el escritor William Shand intenta persuadir a su colega de *La Nación*; el crítico de arte Julio Payró, de que aprovechase la corta estadía del pintor Bob Gésinus en el país: “Un pintor holandés amigo mío está visitando Buenos Aires antes de partir a París el próximo mes. Ha llegado de Lima, donde vivió cuatro años y exhibió en Berlín, París y Nueva York. Estudió con Oscar Kokoschka y por su asociación con este pintor, su obra ha sido quitada de los museos alemanes siendo declarada ‘degenerada’”. Shand agrega todavía una última cucarda al medallero de este artista de vanguardia: “George Grosz ha dicho que Bob Gésinus Visser es uno de los mejores artistas de nuestro tiempo”¹⁰⁷. Shand le cuenta además que Gésinus está ansioso por verlo y que, si accediera a visitarlo, podría mirar de cerca las diez pinturas que éste había hecho durante su estadía en Buenos Aires.

A los dos meses de que Shand envíe su carta a Payró, la revista *Ver y Estimar* publica una reseña, firmada por Lía Carrea, de la exposición que Gésinus hace en la prestigiosa galería Víaú. Al parecer Gésinus seguiría visitando Argentina durante toda la década que va de 1948 a 1958, en la que realiza numerosas exposiciones. Tal vez un motivo de ese retorno fue el buen recibimiento que tuvo en el país. En 1949, la

105 CARSUZÁN, María Emma. *Op. cit.*, lámina frente a la página 64.

106 Según la base de datos sobre las óperas representadas en el Teatro Colón, se hicieron puestas de *Tosca* en 1939, 1946 y 1947, y con mayor frecuencia a partir de los años 50. Por fuera de la temporada oficial, a la que se limita la base de datos consultada, la ópera fue incluida en la “Temporada al aire libre” del Colón en el año 1941; según un programa de la época.

107 Carta de William Shand a Julio Eduardo Payró del 13 de agosto de 1948. Julio Payró Letters Received. Getty Research Institute, Los Ángeles.

editorial Botella al mar publica un libro monográfico sobre el artista con texto de Ernesto Sábato¹⁰⁸, quien lo mencionará décadas después en un pasaje de su novela *Abaddón el exterminador* (1974). Los canales por los que este holandés pudo entrar en Sudamérica fueron varios: diplomáticos, primero; después, institucionales y apuntalados por la galería Wildenstein, con la que Mujica Lainez estuvo fuertemente vinculado. En el mismo gesto de recíproca simetría que lo ligaría con Basaldúa, Mujica Lainez escribiría sobre Gésinus, su retratista, en un folleto del año 1956. No es improbable que Payró, crítico de *La Nación* al igual que él, haya tenido algo que ver con el urdido de esta conexión o que haya pesado de forma decisiva su propia participación como Director de Relaciones Culturales de la Cancillería desde 1955.

Todavía menos es lo que se conoce sobre el pintor español José Luis de Figueroa¹⁰⁹. Nacido en Madrid en 1913, obtuvo reconocimiento como pintor de arlequines. Había heredado un título de marqués y, hacia 1960, la crítica lo ubicaba en la “Escuela Madrileña de París”. El archivo en línea del Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) puso en publicidad el catálogo de mano de una exposición que el pintor realizó en esa casa en el año 1961, junto con la transcripción de dos *clippings* periodísticos referidos al evento. En este documento se deja constancia de varias exposiciones en Buenos Aires. Sin embargo, el único viaje del artista al país documentado de forma fehaciente es el que hace en 1952. El retrato de Mujica Lainez lleva la fecha del año siguiente. La composición del retrato de Luis de Figueroa evoca de forma notable la del retrato hecho por Héctor Basaldúa, existente actualmente en la colección Amalita. El escudo incluido en la esquina superior izquierda del cuadro remite por su parte, a través de la cita, a una convención del retrato colonial que también aparece en la obra pintada por Gésinus. Se trata de un rasgo que evoca a la vez el hispanismo arcaizante señalado entonces por la crítica literaria en la obra de Mujica Lainez.

Figuraciones del crítico, ¿figuraciones críticas?

Todas las imágenes de Mujica Lainez pertenecientes al patrimonio del Rosa pueden ser pensadas como el lugar en el que se superponen dos repertorios genéricos: por un lado, son *retratos de autor*; realizados bajo la creencia de que conocer la *vera efigie* de un escritor es una contribución positiva al conocimiento de su obra. Pero, por otro lado, son *retratos de coleccionista*; realizados en la larga tradición de las iconografías de donantes y mecenas. En lo que respecta a esto último, los retratos encargados por Luis León de los Santos a pintores argentinos pueden haber servido, en ese caso, como un modelo de figuración social para nuestro escritor. En cualquiera de las dos alternativas, resulta productivo contrastar estas probables localizaciones genéricas de las imágenes con otro eje de análisis: los medios de comunicación de masas.

El impacto de la figuración pública de los *hombres de letras* y de los *hombres de sociedad* en un paisaje mediático que había transformado sus condiciones tecnológicas y comerciales de producción no podría ser exagerado. En una entrevista, Mujica Lainez declara que lo primero que busca de un interlocutor es “que su relación conmigo no parta de que ha visto mis retratos en revistas”¹¹⁰. La declaración transparenta

108 ABRIL Xavier y SÁBATO, Ernesto: *Bob Gésinus*. Buenos Aires: Botella al mar, 1949.

109 No debe ser confundido con el pintor mexicano José Luis Figueroa.

110 MUJICA LAINEZ, Manuel: *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983. p. 184.

el alcance imaginario de los medios gráficos de comunicación en la construcción de una identidad y sugiere el impacto que puede haber tenido sobre su trayectoria subjetiva: para el gran público, Mujica Lainez aparecía como una imagen; como *esa persona* a la que habían visto en una revista. Al menos, él reconocía a los medios de comunicación ese poder sobre la construcción de su imagen. Hay que prestar atención entonces a las circulaciones entre los géneros de las artes plásticas y los de la comunicación de masas que transportan imágenes y que producen performativamente las identidades sociales. Incluso las identidades letradas son, en este momento de la cultura de masas, un producto más de la forma en la que esas identidades son *dadas a ver* por los medios de comunicación.

Las estrategias de autofiguración de Mujica Lainez en las revistas ilustradas de los años cincuenta y sesenta se podrían comparar con un modelo asentado desde algunas décadas antes entre Europa y Norteamérica y con amplia circulación en Argentina: su representante por antonomasia es la figura del *connoisseur* y crítico de arte Bernard Berenson. Desde comienzos del siglo pasado hasta entrada la década de 1960, la imagen de Berenson –historiador del arte de origen lituano; radicado posteriormente en Estados Unidos y en Italia– se consolidó como la del mayor conocedor de la pintura italiana del Renacimiento a nivel internacional. El perfil de experto diseñado por Berenson se basaba en la representación de un saber que se presentaba a la vez inequívoco e inefable; no solo a través de los libros, sino también de un uso intensivo de los medios masivos de comunicación. Como a Mujica Lainez, los lectores eran capaces de reconocer a Berenson porque sus retratos fotográficos aparecían en las revistas. Él era el centro de una imaginaria hedonista y aristocrática que presentaba al crítico de arte como un dandi erudito; aquel *bon vivant* que se presta a ser fotografiado con su biblioteca y sus cuadros en un entorno de lujo. La puesta en escena desplegada en las fotografías de Berenson incluía un repertorio de gestos que mezclaban disfrute y admiración contemplativa y que situaban esas emociones como expresión de una forma de vida en particular; claramente ligada a una arquitectura residencial de un sibaritismo diseñado para ser exhibido. Así como Berenson tuvo su *villa* italiana, conocida como *I Tatti*; Mujica Lainez disfrutaría desde los años 60 de su propio espacio de retiro en El Paraíso; la mansión de las sierras cordobesas. Como la casa de Berenson, aquella buscaba en su distancia con respecto a los grandes centros urbanos un motivo de descanso; pese a ello, conseguía ser alcanzada por los fotoperiodistas que mostrarían después esa forma de vida en las revistas ilustradas.

El vínculo entre los dos escritores está largamente documentado. Mencionaremos solamente un evento: cuando Berenson falleció en 1959, Mujica Lainez fue el orador designado para representar a la Academia Nacional de Bellas Artes en el acto de homenaje organizado en Buenos Aires por el Instituto Italiano de Cultura. En 1982, decidió reproducir este texto de ocasión en la antología *Páginas de Mujica Lainez seleccionadas por el autor*; prueba de la estima en la que tenía esta pieza oratoria pero también de su admiración por Berenson; en quien había encontrado un modelo para su propia performance social y su imagen de autor.¹¹¹

El problema de los modelos iconográficos puede ser allanado también a partir de las referencias a

111 Desarrollamos este tema *in extenso* en PEDRONI, Juan Cruz: “Berenson en Argentina: las marcas de la fascinación”, en Juan Manuel PARDÓN, Daniel GIACOMELLI y María Amelia GARCÍA (Comp.), *Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023, pp. 313-326.

la tradición retratística que aparecen en la producción escrita de Mujica Lainez. Las menciones a diferentes pinturas ofrecen un *locus* de observación comparativa entre los textos y las piezas del museo. Si bien estas referencias aparecen también en la obra de ficción, el lugar en el que esta enciclopedia puede circunscribirse de forma más evidente es, desde luego, su producción como crítico de artes visuales. Así, por ejemplo, en los capítulos de *La pintura ingenua*, Mujica demuestra estar familiarizado con el canon de los retratos coloniales más importantes¹¹². Determinados rasgos estilísticos -como el hieratismo frontal en algunas pinturas o la presencia de un motivo iconográfico como el escudo; que aparecen en las pinturas hechas por Gésinus y por de Figueroa- representan una apropiación de esta tradición colonial a la que Mujica Lainez estaba conectado de diferentes formas.

La *performance* hispanista que representa la obra temprana de Mujica Lainez, -producto de un acercamiento autoimpuesto a la tradición castiza después de sus años de formación en Francia- marcó toda la obra posterior del escritor. La presencia de los emblemas heráldicos en los retratos revela la insistencia de los mismos imaginarios historicistas que discurren en la producción literaria. En la construcción de su propia vida como una ficción identitaria entregada a la vista a través de distintos dispositivos visuales y dada a leer a través de sus novelas, el lugar dominante de la heráldica -al igual que el saber genealógico- expresa “el peso de la familia y del parentesco (...) en las definiciones de identidad”¹¹³. Josefina Ludmer señaló este rasgo a propósito de la cultura aristocrática latinoamericana de mediados de siglo XX y, en especial, de Mujica Lainez. Más allá de esta constatación, es preciso determinar la manera en la que esos elementos funcionan al interior de las imágenes como dispositivos de significación pictórica. La temporalidad del escudo incrustado en el retrato bascula entre el *fósil* de prácticas iconográficas -que para la fecha ya habían perdido efectividad social- y la *cita* arcaizante -que despliega por otros medios una imagen de autor-.

La efigie pintada por Marcos Tiglio presenta a Mujica Lainez con la boca entreabierta, abstraído y con un *pathos* de ligera sorpresa. La pose puede ser vinculada rápidamente con “la impostación histriónicamente dubitativa de ciertas afirmaciones” que el cronista Enrique Raab había reconocido como característica en el escritor: “es el *charm of hesitation* (encanto de la vacilación) predicado por el esteta inglés Walter Pater como una de las formas más desarrolladas de la civilización sociables”¹¹⁴. En el retrato de Tiglio, el chaleco amarillo a medias cubierto por el saco azul, remite por otro lado a los caracteres de la *moda Werther*; popularizada durante el romanticismo y que sobrevive tiempo después como fósil y cifra de nobleza espiritual. De acuerdo con la *Farbenlehre* del mismo Goethe, este código cromático alegoriza una constitución del sujeto en la que el frío de la razón cubre y constriñe el tono cálido de las pasiones¹¹⁵.

Especial detenimiento merece el retrato de Mujica Lainez realizado por Antonio Berni. Actualmente, el museo no cuenta con información sobre la fecha de ejecución de la obra; por lo tanto,

112 En una operación que intenta dotar de genealogía a las pintoras llamadas ingenuas, nucleadas alrededor de la galería *El Taller*, Mujica Lainez despliega una lista de referencias culturales en el campo de la retratística colonial. Las imágenes aludidas son los retratos de Ignacio Duarte y Quirós, el de Pedro Antonio de Zavalía y Andía, el de Domingo de Acassuso y Terreros y el de Francisco de Paula Sanz.

113 LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. p. 47.

114 RAAB, Enrique. “El fugitivo del Paraíso”. *Página 12*, 12 de enero de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/97358-30764-2008-01-12.html>.

115 Es la lectura que arriesga la historiadora del arte Mónica LÓPEZ SOLER. Cfr. la entrada “Moda Werther” en su blog personal. Disponible en: <https://laaetheiadezorba.wordpress.com/2016/03/10/moda-werther/>.

ese momento debe ser estimado sobre la base de los indicadores de materialidad y de estilo; tanto como sobre la base de documentación escrita. Sin la pretensión de conclusividad, aprovechamos sin embargo para destacar algunos rasgos y conexiones que permiten vincular la obra con otras producciones del autor de mediados de los años 40. En especial, es destacable el uso de sombreado verde en la carnación; recurso heredado del *verdaccio* renacentista y sobre el cual el investigador Roberto Amigo ha llamado la atención en relación con otras obras del pintor¹¹⁶. La objetividad realista en la representación del rostro, que el historiador comprueba también en la producción berniana de los años 40, es otro dato a tener en cuenta en la misma dirección¹¹⁷.

La resistencia de Berni hacia los críticos de arte argentinos durante la década del cuarenta¹¹⁸, deja abierta la posibilidad de pensar la existencia de una tonalidad irónica en la figuración de Mujica Lainez que construye en esta pintura. Demasiado ceñido por su vestimenta y destacado por el cigarro, el sombrero bombín y el clavel; el personaje que el pintor retrata hace énfasis en su aspecto de petimetre. Los atributos con los que aparece retratado configuran el despliegue estético de una identidad social burguesa. Esa configuración da pauta de lo que tal vez pueda ser leído como la desautorización subrepticia y festiva de la crítica de arte; una institución que en este momento se encuentra en un proceso de consolidación profesional. En la malicia implícita en la pintura no podría ser descartada una formación discursiva homofóbica –de la que hay testimonios en Berni– y una percepción jocosa de la solemnidad con la que Mujica Lainez rodeaba su figura de autor. Auxiliado por dispositivos que sin salir del realismo, aumentan o distorsionan aspectos del personaje, la agencia crítica de las imágenes podía irrumpir ya en los años 40 en la república de las letras.

Parerga

I. Territorios de papel. Comentarios sobre algunas fuentes escritas e iconográficas

Desde la primera visita de investigación al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez y hasta el momento de elaboración del informe final consultamos una muestra del repertorio de fuentes bibliográficas y documentales que se conservan en la biblioteca y el archivo de la institución. A las fuentes de presencia más habitual en bibliotecas y centros de investigación especializados –como los libros sobre arte, los folletos y las piezas gráficas referidas a la realización de salones– se suma en esta institución un conjunto de documentos menos sistemático en sus criterios de producción. La existencia de estas piezas documentales está signada por la heterogeneidad y la contingencia. Configuran un universo asistemático que permite interrogar nuestra relación con lo escrito y con las imágenes. A la manera de una guía de fuentes fragmentaria y selectiva, en los párrafos que siguen proponemos *singularizar* algunos de estos documentos con la expectativa de que el señalamiento pueda ser de utilidad para futuras investigaciones. Las ideas-fuerza que orientan este catálogo se basan en la comprobación de particularidades en lo que

116 AMIGO, Roberto: *El almuerzo: Antonio Berni*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2019. p. 32.

117 *Ibidem*

118 Cfr., por ejemplo, las observaciones sobre la crítica de arte argentina formuladas por Antonio Berni en una carta que dirige a Julio Payró. Carta de Antonio Berni a Julio Payró del 7 de mayo de 1945. Getty Research Institute, Los Angeles. Julio Payró Letters Received, Box 1, Folder 2.

respecta a las articulaciones entre palabra e imagen, a sus materialidades gráficas y escriturarias y en una ponderación del valor heurístico de los documentos.

En primer lugar, destacaremos el manuscrito de la conferencia titulada “Mi colección de poemas autógrafos”, impartida en el museo por Luis León De los Santos el día 29 de noviembre de 1952. Es una pieza digna de interés para investigadores abocados a las interrelaciones entre la historia literaria y la historia de la cultura escrita; por su contenido discursivo y por su propia constitución como artefacto material. Se trata de un conjunto de hojas perforado y anudado con una cinta y presentado con una portada caligráfica. Las letras que componen el título están trazadas cuidadosamente a mano: el gesto sugiere la importancia que le atribuyó al contenido de ese texto la persona que las dibujó. El escrito presenta la conferencia como “un paseo por el jardín de los poetas”¹¹⁹ en el que se narra la forma en la cual De los Santos logró obtener diferentes poemas escritos por la mano de sus autores. En ese paseo, que antes que “la poesía” recorre el lugar donde moran “los poetas”, el coleccionista cuenta cómo después de haberse enfrentado al vacío al que lo redujo haber donado sus cuadros al museo santafesino empezó una *cacería* destinada a que los poetas le entreguen sus autógrafos, para formar una suerte de colección sustituta: “(...) Dios está siempre con los coleccionistas. Él fue quien puso en mi camino las más de las veces al amigo capaz de hacer llegar la hoja de papel al deseado poeta. Y en una carpeta, allá iba el blanco rectángulo con unas líneas corteses solicitando el soneto”¹²⁰. Los momentos de escritura que describe el documento, la materialidad concreta de las escenas en las que los escritores donaron al coleccionista su letra autógrafa y las figuraciones del deseo por la letra que pone en juego la circulación de esas hojas montan un circuito de enorme interés investigativo. Desde un punto de vista más tradicionalmente informativo, señalemos que el documento incluye la transcripción de intercambios epistolares entre De los Santos y el escritor Jacinto Benavente, así como las referencias a numerosas *plumas* de la literatura argentina.

Otro documento de interés no solo por lo que está escrito, sino en tanto que *imagen de un acto de escritura*, es una página de un diccionario biográfico conservado en el museo con apostillas manuscritas de Caillet-Bois. Se trata de anotaciones a la entrada en la que se reseña su vida, rodeada por enmiendas y ampliaciones informativas al texto impreso en los márgenes de la página. Esta versión anotada de la entrada tiene gran importancia no solo para quien decida estudiar la biografía del primer director del Rosa Galisteo; sino también para un interesado en genética textual. Permitiría una aproximación micro-histórica al problema de la formación de las identidades letradas en la historia cultural de Santa Fe.

La colección de materiales sobre el pintor Miguel Carlos Victorica reunida por De los Santos da cuenta de otra proyección de la subjetividad de coleccionista. Incluye fotografías, catálogos de mano, recortes de diario y otras notas en las que el nombre de Mujica Lainez hace frecuentes apariciones. Entre los documentos se destaca por su interés tipológico e informativo el menú de una cena en “Homenaje de simpatía” al Director del museo, Horacio Caillet-Bois. Está firmado a mano por diversas personalidades de la escena artística, como Agustín Riganelli y Fray Guillermo Butler.

Otros materiales conservados en la institución son elocuentes con respecto a la voluntad de

119 DE LOS SANTOS, Luis León: “Mi colección de poemas autógrafos”. Documento autógrafo sin catalogar. Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, f. 2r.

120 DE LOS SANTOS, Luis León: “Mi colección de poemas”, f. 3r.

diferentes donantes de dejar *domiciliada* una memoria impresa en el museo. Se conserva, por ejemplo, una colección de suplementos culturales de *El Litoral* que fue legada junto a otras publicaciones por el crítico Jorge Taverna Irigoyen, entre otras publicaciones bibliográficas de Horacio Caillet-Bois que fueron donadas por este último. La reproducción facsimilar de catálogos de los salones organizados por el museo, los cuadernos de recortes periodísticos y una cantidad importante de documentos fotográficos que retratan inauguraciones, conciertos y conferencias en el edificio remiten en distintos niveles de análisis a formas de memoria de la historia institucional impulsadas por el propio museo a través de prácticas de archivo y de la labor especializada de un departamento fotográfico. En este conjunto es notable la presencia que asume la figura de Mujica Lainez.

En la misma línea, el catálogo impreso durante la gestión de Horacio Caillet-Bois y el cuaderno inventario en el que se encuentran registrados los ingresos al museo desde 1948 a la fecha pueden ser contrastados con las fichas técnicas de las piezas que integran la colección en formato digital y con las fichas existentes en soporte papel. Sin embargo, más allá de su valor informativo como documentos *transparentes*, que nos hablan de una cosa diferente de sí mismos; es interesante observar el catálogo y el cuaderno inventario en su propia consistencia opaca e intransitiva, como actos de memoria que merecen atención por su propia voluntad de ocupar un espacio.

Los tres libros de actas de la Comisión Provincial de Bellas Artes de Santa Fe -iniciados respectivamente en 1923, 1940 y 1943- brindan información preciosa para el investigador. Entre otros asuntos, las actas se ocupan de la distribución de los premios y de reglamentaciones. La consulta de fuentes bibliográficas disponibles en la misma Biblioteca fue de gran auxilio para consolidar nuestro conocimiento sobre la historia institucional. En este sentido, relevamos folletos producidos por el museo y por entidades conexas¹²¹, y detectamos, junto al encargado del área de investigación Leonardo Scheffer, ejemplares de libros con dedicatorias manuscritas; tanto autorales (realizadas por los autores de los libros) como alógrafas (realizadas por personas diferentes al autor de los libros). Estas *dedicatorias de ejemplar* –término usado para diferenciarlas de las dedicatorias de autor impresas– son altamente informativas sobre ciertos vínculos institucionales y personales. En su conjunto dejan la imagen de una comunidad escrita que se trasciende a sí misma a través de la letra.

El conjunto de cartas que el director del Museo, Horacio Caillet-Bois, escribió a Luis León de los Santos entre 1941 y 1955 debió ser consultado a lo largo de diferentes distintas visitas a la institución. A partir de la segunda visita de trabajo tomamos la decisión de privilegiar un segmento del corpus para

121 Tanto los folletos con autoría institucional del museo como los emitidos por otros agentes de la vida cultural santafesina, vinculados a la misma elite dirigente, conforman un corpus importante desde el punto de vista numérico, en especial entre las décadas de 1940 y 1960. A continuación se enumeran, por orden cronológico de aparición, los folletos que resultaron de mayor utilidad para la pesquisa: *Homenaje de Santa Fe a Mateo Booz: 16 de mayo de 1944*. Santa Fe, 1944; Ministerio de Educación y Cultura. *La donación Luis León De los Santos. 1942-1952*. Santa Fe, 1952; Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. *Primeros premios e invitados de honor*. Prólogo por Horacio Caillet-Bois. Santa Fe, 1956; Montenegro, Adelmo. *Tradición y modernidad en el arte*. Santa Fe, 1957; Padeletti, Hugo y Mujica Lainez, Manuel. *Pintura argentina contemporánea. Palabras de apertura*. Santa Fe, 1962; Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos. *Luis León de los Santos: 1897-1970*. Santa Fe: Colmegna, 1973.

comenzar en ella una lectura no solo intensiva o *close reading*, sino también extensiva¹²². Para esta tarea consideramos prioritario el subconjunto que comprende el período 1952-1955. Este nuevo espigamiento en el espacio de los intercambios epistolares permitió conformar un tejido más denso de percepciones culturales y marcas biográficas para delimitar con mayor precisión el espacio afectivo y simbólico en el que tuvo lugar la donación de las obras por Manuel Mujica Lainez¹²³.

Las fuentes consultadas en otras instituciones incluyeron archivos de museos, bibliotecas y archivos nacionales. A través de una profusa documentación conservada en el Museo Histórico Provincial de Rosario Dr. Julio Marc estudiamos los vínculos que unieron a Mujica Lainez con esta institución. Avanzar por un camino de este tipo desde una perspectiva comparatista permitiría reconocer afinidades impensadas entre los museos de Santa Fe; unidos no solo por el papel que jugaron diferentes actores de la provincia, sino también por los modos de intervención de determinadas figuras de la capital argentina que encontraron en el paisaje institucional del litoral un espacio alternativo de despliegue¹²⁴. Además, realizamos averiguaciones en diferentes archivos iconográficos, que complementan las fuentes existentes en el Museo Rosa Galisteo.

Entre estas últimas indagaciones, cabe mencionar el relevamiento completado en el Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación. La pesquisa siguió criterios de búsqueda onomásticos (tomando como descriptores los nombres de los retratistas y del crítico) tanto como temáticos (museos de Santa Fe y pintura argentina en la décadas centrales del siglo). La búsqueda nos permitió encontrar una serie de fotografías tomadas al Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe: algunas de ellas están fechadas en agosto de 1921; es decir, antes de la inauguración oficial de museo; y otras, en el año 1928¹²⁵. La retórica espacial que muestran las imágenes del interior de los distintos locales del museo está basada en la asimilación entre esas estancias y el interior doméstico residencial: sillones y muebles de guarda coexisten con pinturas y esculturas en una complicada compenetración de imaginarios públicos y privados que las fotos permiten documentar escrupulosamente. Aun así, los epígrafes en el reverso de los documentos fotográficos exhiben la intención de completar los huecos

122 Referimos a una lectura que recorre el camino que va desde la singularidad de una traza a la totalidad de un archivo para ir, después, desde la totalidad del archivo a la singularidad de la huella; en otras palabras, una lectura filológica.

123 Reconociendo la importancia patrimonial del epistolario, iniciamos las consultas pertinentes para informar acerca de su existencia en el sitio web *Orbescrito*; una cartografía latinoamericana de archivos de escritores desarrollada de forma colaborativa por universidades de distintos países. Como un subproducto derivado de nuestra investigación, la posibilidad de concretar esta acción representará una forma complementaria de transferir a la comunidad los avances y una estrategia para valorizar el patrimonio escriturario del Museo Rosa Galisteo. El trámite fue iniciado oportunamente por Analía Solomonoff y nos encontramos actualmente a la espera de la resolución ministerial pertinente para cargar la información en la plataforma.

124 Reiteramos el agradecimiento al director del museo, Prof. Pablo Montini, quien tuvo la deferencia de llamar la atención sobre las donaciones realizadas por Manuel Mujica Lainez al museo.

125 Comparadas con los registros fotográficos del Museo en la década del veinte, las fotografías de Mujica Lainez que localizamos en el departamento de fotografía del AGN tienen un interés informativo más limitado. En su mayor parte son retratos de grupo que corresponden a actos académicos y conferencias. Hay también registros de visitas a emisoras radiales y firmas de libros en librerías. Por razones de coherencia temática, decidimos excluir el comentario de estas imágenes de este texto.

informativos de la imagen y el afán de deslumbrar con la irrupción de algo nuevo. Al menos algunas de las imágenes parecen corresponder a la realización del Salón Anual; por ejemplo la que muestra “Un rincón de la II Sala. En ésta, como en las restantes, el certamen caracterízase [sic] por lo selecto de las obras expuestas; todas ellas dignas del museo de la progresista capital de Santa Fe”¹²⁶. Algunas de las fotografías presentan en el reverso el sello de la revista *Caras y Caretas* y la firma de un agente fotográfico corresponsal de apellido Wieder.

Las circunstancias excepcionales en las que debió terminarse la investigación realizada en el certamen Padeletti, que incluyeron el cierre de bibliotecas y de archivos desde el mes de marzo de 2020 por las contingencias sanitarias del Covid-19, impidieron la concreción de algunas actividades planificadas y anticipadas tanto en el plan de trabajo como en los informes parciales de la investigación. Mientras que algunas consultas sobre materiales documentales y bibliográficos conservados en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro de Documentación Fundación Espigas y la Fundación Mujica Lainez pudieron ser gestionadas de forma remota; la interrupción de actividades presenciales en la mayoría de los casos restantes obligó a redimensionar los alcances de la pesquisa. La nueva estrategia metodológica consistió a grandes rasgos en concentrar el trabajo heurístico e interpretativo sobre los materiales existentes en el museo y sobre las fuentes bibliográficas más accesibles. Confiamos en que la mirada más intensiva hacia los materiales que guarda el museo haya podido cubrir alguno de los hiatos. El constante *zoom in* en las fotografías que tomamos a los documentos en el museo antes de la pandemia y que volvimos a visitar una y otra vez, se trasunta en el inocultable deseo de proximidad que acompaña los intentos de indagar en lo escrito como la huella de un cuerpo.

II. Breve semblanza sobre la donación de Mujica Lainez. Nota publicada en la revista *Segunda época*, nro. 5, diciembre de 2020, pp. 140-142

Entre la república de las letras y el museo imaginario, Mujica Lainez fijó el domicilio de una performance permanente. Si todos los medios de comunicación disponibles a mediados de siglo pasado conspiraron para que su figura concentre los mitos que fundan la figura del autor, en la naturaleza ostensiva de las imágenes encontró por su parte la posibilidad de *exponerlos*. Antologías y biografías ilustradas compactan su *memorabilia* y reportajes gráficos se concentran en sus consumos residenciales para confirmar la ilusión de lectoras y de lectores: incrustados en la representación literaria, los objetos que escribe existen también en la vida cotidiana del escritor. Están esos papeles que Mujica dibuja y regala y a los que llama *laberintos*: reliquias para las que rige una economía basada en el culto de la proximidad. En la televisión, la cámara se demora en su anillo mientras el entrevistado hace un gesto análogo, estirando la vacilación antes de responder. Y también posa delante de los pintores: una reserva de retratos le permite administrar una imagen de autor que circula entre pantallas y colecciones.

Se pueden escribir muchas cosas sobre el retrato ¿pero qué significa el retrato de un escritor? Uno de los dispositivos con los que cada libro produce sentido se cifra en la eficacia mágica de esa imagen.

126 Archivo General de la Nación, Departamento de documentos fotográficos. Documento núm. 167543, reverso.

Confinada a la miniatura de la solapa, la práctica sobrevive aún en nuestra cultura; un siglo atrás era regla que ese retrato esté frente a la portada y a página entera. El retrato de autor cumple una función. Si los ojos del lector no conocen a la persona de la que dimana el discurso la letra parece alejarse un poco más de la realidad. La iconografía del autor interviene en ese momento para asegurar la continuidad infinita entre dos ficciones somáticas: el cuerpo del escritor y el *corpus* literario.

Esos retratos circulan también fuera de los libros. Entre 1954 y 1955, Mujica Lainez regaló al Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe cuatro dibujos y cinco pinturas. Lo muestran rodeado de sus atributos: cigarrillo, *bibelots*, *botonier*, libros y heráldica familiar. La donación es un dispositivo de memoria social: los objetos legados a un museo público conservan la huella de su antiguo propietario y escriben su nombre en el panteón de notables. Pero en el caso de Mujica Lainez sucede como si a la donación se agregara un gesto de conciencia sobre el significado de toda esa maquinaria semiótica.

Esa conciencia irónica es un saber emergente. No le viene en una línea directa de la cultura letrada que conoce también desde chico sino del instante en el que los mitos de esa alta biblioteca son requeridos por la cultura de masas. En la escena de esa comprensión tardía se encuentran las revistas de moda con la retratística colonial. En el tiempo de esos retratos una provocación de lo nuevo se dirige a lo arcaico.

Depositar ese rostro-de-autor (nueve veces) en un museo es una *boutade*; lo que la vuelve aceptable –inocua, inclusive– es su ambigüedad. Esa operación recuerda a la vez que los cambios históricos tienen lugar a ritmos dispares. La performance de Mujica Lainez es impensable sin los efectos que novedosas tecnologías visuales grabaron en esa subjetividad. En la misma medida es producto de una cultura de la memoria menos cambiante que rige la vida de las instituciones y que se adivina entre las razones de esa donación. El gesto se aproximó al punto en el que el arte contemporáneo hace transparente una creencia y, al tocar ese límite, pone en crisis la práctica social. “Manucho” se detuvo antes del último paso que estaba dispuesto a dar.

III. Notas para una catalogación razonada de los retratos

Héctor Basaldúa, 1895-1976

Retrato de Mujica Lainez, 1942

Mujica Lainez estuvo unido a Basaldúa por un vínculo de amistad entrañable que había comenzado en la adolescencia del escritor. Décadas después de haber trabado amistad con el pintor en la ciudad de París, escribiría largamente sobre la obra de su amigo, al que solía referirse como *el maestro*.¹²⁷ Según Oscar Hermes Villordo, Basaldúa era “un miembro más de la familia de Manucho”¹²⁸.

El retrato de Mujica Lainez dibujado por Basaldúa lo muestra de pie, con el brazo derecho ligeramente escorzado, en una escena ambientada donde los objetos de utilería traducen la voluntad de comunicar el lugar en el que se hizo la imagen. Se trata del estudio de un teatro; más precisamente, el Teatro Colón de Buenos Aires, donde el retratista se desempeñaba en ese momento como director de

127 HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho*, Op. Cit. p. 240.

128 HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho*, Op. Cit.p. 176.

escenografía y donde décadas después el escritor ambientaría su última novela (*El gran teatro*, publicada por Sudamericana en 1979).

Basaldúa tuvo la oportunidad de hacer este retrato mientras trabajaba en un retrato pictórico de mayores dimensiones, conservado actualmente en la Fundación Amalita Fortabat, para el que Mujica Lainez tuvo que posar más de cincuenta veces. A su vez, el escritor tenía en su colección privada otras obras de Basaldúa; entre ellas, las efigies de dos escritores europeos: Marcel Proust y Rainer Maria Rilke. Según aparece descrito en la novela autobiográfica *Cecil*, estos dos retratos de autores literarios estaban ubicados en el dormitorio de Manucho. Una de las imágenes más conocidas del escritor porteño lo muestra posando delante del retrato de Proust de Basaldúa. En esa fotografía, en una suerte de performance que juega con los distintos niveles de realidad de la representación, el argentino lleva un atuendo semejante al que lleva el escritor francés.

La imagen conservada en el Museo presenta una dedicatoria de grandes dimensiones, una práctica que nos remite a la larga serie de *imágenes escritas* que integran la colección patrimonial, como los cuadros de la donación De los Santos. Debajo de la dedicatoria, Mujica Lainez escribió con su letra, encima del dibujo: “Teatro Colón / 1942”.

Inscripciones

Firmado en el cuadrante inferior derecho: “Para Manucho / con el afecto de / H. Basaldúa”.
Addenda de Mujica Lainez una línea más abajo: “Teatro Colón / 1942”

Antonio Berni, 1905-1981

Retrato de Mujica Lainez, s. d.

El retrato de Mujica Lainez por Antonio Berni muestra al crítico con sombrero bombín, corbata, pañuelo y un clavel rojo en el ojal de su saco. El tratamiento del color muestra el uso del *verdaccio* en la carnación, registrado con particular intensidad en la producción del pintor de los años cuarenta. El recurso es particularmente visible en los dedos, a la altura de la falange media, y en el rostro, por debajo del labio inferior. En lo que remite a la factura, los detalles de la vestimenta como la corbata, el pañuelo y el *botonier* se encuentran pintados con una pincelada más suelta. Este tratamiento diferencial de las superficies marca un contraste con el modelado volumétrico de las masas de color que se puede observar en la cabeza y en el saco.

Aunque el cuadro no está fechado, una aproximación estilística podría señalar afinidades con otras obras realizadas por Berni entre 1938 y 1945. En lo que concierne al tratamiento del color y a la construcción del rostro como masa, el *Retrato de Mujica Lainez* permite trazar relaciones con los retratos infantiles que Berni realiza en los tempranos cuarenta (*Cabeza de niño*, 1942; *Nora y Mario*, 1943) y con el hieratismo monumental que aparece en algunos retratos de 1930 y 1940. La forma en la que el retratado sostiene el cigarro concentra la atención del espectador en ese objeto cilíndrico que mantiene separados los dedos y que, al hacerlo, produce un espacio intersticial de gran interés plástico. El recurso recuerda

el lápiz que Paule Cazenave sostiene entre las falanges de su mano derecha en la melancólica *Cabeza de mujer* de 1938.

Con respecto al trabajo de Berni como retratista es preciso recordar, además de las figuras que presentó en distintos salones a lo largo de las décadas, su producción de retratos por encargo, a la que probablemente pertenezca esta pieza.

Exposiciones

Serie de retratos, presentada por María Rosa Ravera, Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, abril de 1971.

Reproducciones

“Minué sobre Mujica Lainez”, *El Litoral*, el 28 de abril de 1984.

Mujica Lainez en el Paraíso. Buenos Aires: Maizal, 2008, p. 28.

Jorge Luis de la Vega, 1930-1971

Retrato de Mujica Lainez, 1951

En un reportaje brindado en 1952 a León Benarós, Jorge de la Vega reafirmaba su preferencia por el retrato: “Sin embargo, me atrae especialmente el retrato, y en cambio no me siento atraído por el paisaje. Necesito alternar con el modelo, conocerlo anímicamente para captarlo con más eficacia. Creo que mis retratos más acertados corresponden a personas que conozco desde hace más tiempo”. El óleo sobre cartón en el que pinta el retrato de Manucho no parece ser tanto la expresión madura de un vínculo como el evento que se encuentra en su punto de partida.

Hasta 1951, la participación de De la Vega en la escena artística se circunscribe al mundo de los premios y los salones, entre ellos el XXVIII Salón Anual de Santa Fe, al que envía una *Composición*. El mismo año, hace su primera exposición en el Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires; en donde presenta 18 pinturas en la línea de la figuración expresiva. *La Nación* cubre el evento con una nota en la que aparece reproducido un autorretrato del pintor. En 1952, conseguirá más visibilidad cuando participe de “Valores jóvenes de la pintura”; una exposición colectiva organizada en la galería Plástica de Oscar Pécora. Es en septiembre de ese año que presenta una exposición individual en Plástica. Según el historiador del arte Marcelo Pacheco, lo hace a raíz de la sugerencia formulada por Manuel Mujica Lainez desde su columna del diario *La Nación*¹²⁹.

En una carta fechada en junio de 1954, Horacio Caillet-Bois le comunicaba al coleccionista Luis León de los Santos la llegada al Museo del cuadro pintado por De la Vega. En el mismo documento, el

129 Al respecto, ver CASANEGRA, Mercedes et. al.: *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*. Buenos Aires: MALBA, 2004.

director de la institución hacía una evaluación ambigua del resultado obtenido por el pintor: “El retrato de Mujica no carece de interés, aunque se le parece poco”.¹³⁰

A pesar de la decepción que la imagen había causado en el director del museo, al menos desde el punto de vista mimético, el vínculo de Jorge de la Vega con el museo Rosa Galisteo resultaría clave en su biografía. Según el sitio web del artista, es la primera institución a la que ingresa una obra del autor: “Durante la edición del XXX Salón Anual de Santa Fe, inaugurado el 25 de mayo, el coleccionista Luis León de los Santos dona, entre otras obras, un trabajo de De la Vega al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Se trata del óleo Retrato de Ismael S. Rodrigo. Es la primera obra del artista que ingresa al patrimonio público” (s. p.) Al igual que el *Retrato de Ismael Rodrigo*, el que Jorge de la Vega hace de Mujica Lainez data de 1951. Su ingreso al museo tiene lugar tres años más tarde. En 1954, el *Diccionario de Artistas Plásticos de la Argentina* de Adrián Merlino registra el Museo Rosa Galisteo como el único repositorio en el que existe obra del pintor. En 1957, De los Santos dona por segunda vez una obra de Jorge De la Vega al Museo; en este caso una monocopia del año 1951 (Inv. 1424). La presencia del artista en la colección del Museo suma una pieza más en 1999 con la inclusión del grabado “La Neurastenia”, donado junto con óleos de Enrique Burone Risso y de Nicolás Olivari y grabados de Miguel Dávila y Ernesto Deira por el Fondo Nacional de las Artes.

Luis Seoane, 1910-1979

Retrato de Mujica Lainez, 1952

En 1952, Luis Seoane se dedica al dibujo con particular intensidad. En 1952 publica mediante el sello editorial Botella al mar el libro *Paradojas de la torre de marfil. Dibujos de Luis Seoane*. También, en 1952, la práctica del dibujo de retrato queda documentada con otro proyecto editorial concretado a través de Botella al mar: el opúsculo *Testimonio de visita. 33 retratos en dibujos por Luis Seoane*. La práctica de compilar los retratos que dibuja en un libro se repetirá en proyectos posteriores; como *Otros retratos furtivos* (Buenos Aires, Brújula, 1969) y *Figuraciós* (Coruña, Deputación de A Coruña, 1990). En todo este corpus de retratos, pulsado por la rapidez de la ejecución, una línea constante es la predilección por los escritores. Ese foco temático será advertido en el año 2010, con la compilación y publicación del libro *33 escritores vistos por Luis Seoane*. Es posible pensar entonces el retrato conservado por el Museo Rosa Galisteo como el resultado de un encuentro, un *testimonio de visita*.

Mujica Lainez escribió junto a Lorenzo Varela y Guillermo Whitelaw en un libro monográfico sobre Luis Seoane publicado por la galería Bonino, en 1966: “Es posible discutir con él pero es imposible no quererlo, no admirarlo, no comprobar, en la correspondencia que une a su sensibilidad y a su creación, a su atmósfera y sus cuadros, el vigor propio de un todo inseparable, conmovedoramente auténtico. Es imposible, cuando se lo conoce como tengo la suerte de conocerlo, no ser su amigo, aunque sólo sea para usufructuar a su lado, pasajera-

130 Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos, 30 de junio de 1954. Archivo del Museo Rosa Ga-

la fecunda, la ejemplar, la rara realidad de una vida de artista que es una reconciliadora obra de arte”¹³¹.

El retrato hecho por el amigo Seoane registra el uso de planos esquemáticos en grises y negros que remiten a los lenguajes de la gráfica. Valeriano Bozal habla de los retratos de facciones más o menos picassianas que Seoane realiza a partir de 1949 y se refiere como “íconos” a estas figuras que pinta hacia 1950.¹³² Las referencias parecen operativas para la tinta que nos ocupa.

Por la tradicional inferiorización del dibujo en el sistema de las artes, esta obra de Seoane pasó desapercibida en la colección del museo. En 1985, se llegó a afirmar que el artista no estaba representado en la colección. Cuando María F. de Seoane decidió donar al Museo dos obras de Luis Seoane, la institución le contestó agradecida afirmando que: “Era de lamentar realmente, que no estuviera representado Seoane en este acervo que está considerado entre los más ricos y completos de la Argentina”¹³³.

Leopoldo Presas, 1915-2009

Retrato de Mujica Lainez, 1954

Con la mano en el corazón y el anillo en el anular izquierdo, Mujica Lainez aparece en el retrato de Leopoldo Presas como una especie de emblema alegórico hecho con lo mínimo; un puñado de atributos engastado en una masa compacta. El anillo está ligado a la mitología personal del escritor: el detalle es registrado habitualmente por los retratos pictóricos; las cámaras buscan ese plano en fotografías y en entrevistas televisivas. En la novela *El escarabajo*, de 1982, un anillo es el encargado de narrar los acontecimientos. La mano en el corazón es una fórmula largamente ligada al retrato de artistas y escritores.

Leopoldo Presas realiza este retrato tras su regreso de Europa, a donde había viajado en 1950 para permanecer radicado en París hasta 1952. Después de este viaje, se acentúa la admiración de pintor por Picasso. En esta imagen, el uso de la línea y la deformación expresiva aplicada a uno de los ojos recuerdan una solución presente en la obra del malagueño; particularmente en su *Autorretrato con la paleta en la mano* (1906). También, permite pensar en el uso del mismo recurso en Spilimbergo; con el que Presas había tomado lecciones en 1935 en el Instituto Argentino de Artes Gráficas. Otro rasgo que aparece en los dibujos de Presas de este período es el tratamiento diferencial del detalle en el cuerpo y el rostro.

Conocemos un segundo *Retrato de Mujica Lainez*, realizado por Presas en el mismo año de 1954. Al igual que la pieza conservada por el museo, se trata de una carbonilla; pero la composición en este caso es distinta. En este retrato el escritor aparece de cuerpo entero, con sombrero y pañuelo al cuello. La figura humana está delimitada con líneas y sin relleno, lo que deja intacto el blanco del papel. En términos perceptuales, el tratamiento simple y unitario de la figura contrasta con un fondo complejo en

131 MUJICA LAINEZ, Manuel *et al.*: *Seoane*. Buenos Aires: Bonino, 1966. p. 8.

132 BOZAL, Valeriano: “Luis Seoane. Pinturas, dibujos y grabados. 1932-1979”. En: AAVV, *Luis Seoane*. Xunta

133 Carta de la Dirección del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez a María F. de Seoane, Santa Fe, 4 de junio de

el que se entranan diferentes objetos y resuelto con grafismos de diferente tipo.¹³⁴

El vínculo de Presas con Mujica Lainez está marcado por una circunstancia económica. El escritor había presentado la garantía inmobiliaria para el estudio que Presas alquilaba, junto con Raúl Russo, en la intersección de las calles Cerrito y Santa Fe. A su vez, Mujica Lainez había anudado también un vínculo de amistad con Russo. En 1954, el escritor elaboró el prólogo para el folleto de una exposición de retratos celebrada por este último en la galería Witcomb.

Al igual que otros retratos que integran la donación de Mujica Lainez y el patrimonio del museo se trata de una imagen *dedicada* por el artista.

Inscripciones

Fecha el 02/06/1954. Dedicatoria en el ángulo superior izquierdo: “A Mujica Lainez / la amistad de / Presas”

José Luis de Figueroa, 1913-¿?

Retrato de Mujica Lainez, 1953

No son muchas las noticias que tenemos sobre el pintor español José Luis de Figueroa, nacido en Madrid en 1913 y con actividad documentada hasta la década de 1970. Reconocido como pintor de arlequines, de Figueroa había heredado un título de marqués y una discreta fortuna que utilizó para viajar alrededor del mundo y para formar una colección en la que estuvieron incluidos los nombres de algunos artistas argentinos. José Luis de Figueroa no debe ser confundido con su cuasi-homónimo, el pintor mexicano José Luis Figueroa (1896-1985).

En un folleto de exposición se deja constancia de varias exposiciones de De Figueroa en Buenos Aires. Una de ellas tuvo lugar en Witcomb, en 1952. Otra en Müller, en 1954. A su vez, en el archivo de un historiador del arte argentino pudimos localizar la invitación a una exposición de óleos que tendría lugar en la galería porteña Müller en septiembre de 1952. La invitación es cursada por “El Marqués de Arenales del Rey”. La identidad de este artista que se refiere a sí mismo en tercera persona y por su título nobiliario está aclarada en el reverso de la tarjeta por una adenda manuscrita del productor del archivo, que escribió: “José Luis de Figueroa”¹³⁵. La visita de de Figueroa a la Argentina en 1952 es la única que pudimos documentar de forma fehaciente¹³⁶. El retrato de Mujica Lainez lleva la fecha de 1953, por lo que

134 Este segundo retrato salió a subasta en el año 2012 y se desconoce su ubicación actual.

135 Documento sin catalogar. Fondo Adolfo Luis Ribera, Academia Nacional de Bellas Artes.

136 AAVV: José Luis de Figueroa. Catálogo de exposición, Museu de Arte da Universidade do Ceará, 1961. La obra de Figueroa circula en Argentina y actualmente es posible encontrarla en el mercado informal porteño. Un óleo firmado por José Luis de Figueroa en Salamanca (España) en 1951, salió a la venta en internet a través del sitio Mercado Libre y fue ofrecido por la librería porteña El Túnel. La discrepancia estilística con el cuadro del museo es notable; sin embargo, la compulsión de las firmas permite confirmar la atribución al mismo pintor.

es probable que haya regresado al país o que haya prolongado su estadía hasta ese año.

La pintura muestra al escritor sentado, con actitud reposada, delante de un fondo en tonos análogos a los de su vestimenta. La composición evoca vagamente a la del retrato pintado por Héctor Basaldúa, existente actualmente en la colección Amalita. Dado que Mujica Lainez lo consideraba como el mejor de todos los retratos que le habían hecho no sería raro que le haya mostrado ese cuadro a De Figueroa. La composición del retrato pintado por De Figueroa se caracteriza por una gran carga matérica, probablemente aplicada con espátula, la presencia de ángulos agudos en el ropaje y el uso de grises y ocre. Hacia 1960, De Figueroa era ubicado por la crítica en la llamada *Escuela Madrileña de París*. Reconociendo lo convencional y arbitrario del rótulo, hay que decir que tanto la paleta como las moderadas esquematizaciones en el drapeado hacen atendible la denominación para el caso que nos ocupa.

Un detalle sobre el que vale la pena reparar en esta imagen es el escudo de armas ubicado en el ángulo superior izquierdo. La forma en la que está insertado el escudo permite que su inclusión no rompa con la continuidad del espacio de representación mimético. Para conciliar la mimesis con esta convención el pintor recurrió a un artificio tradicional: el escudo está dibujado sobre una *cartela* con una esquina clavada en la pared que está detrás del retratado. El blasón está graficado sobre ese papel: es un procedimiento de naturalización que hace verosímil la inserción del escudo; una esquina plegada en el papel es el típico *detalle inútil* del realismo que refuerza el efecto naturalista. El escudo de armas en cuestión es el blasón de la familia Mujica, multiplicado en distintos soportes; entre ellos, el propio *ex libris* del escritor. La descripción heráldica es la siguiente: en campo de sinople, una banda de oro engolada de dragones, acompañada de escudetes fajados en plata y azur. La inclusión del escudo en la pintura remite vagamente a una convención del retrato colonial. Entre la cita y el fósil, el recurso permite pensar en el hispanismo arcaizante de la literatura desarrollada por Mujica Lainez, principalmente en la primera etapa de su obra; aunque el hispanismo nunca abandonaría totalmente su imaginario. A su vez, la afición a la heráldica forma parte del relato biográfico que el mismo escritor se encarga de incrustar en distintos lugares de su obra.

Marcos Tiglio, 1903-1976

Retrato de Mujica Lainez, 1951

En 1931 Gerónimo Marcos Tiglio “es el nuevo revelado por el vigésimo Salón Nacional”. Así es como lo ve, en la revista *Riachuelo*, un cronista de La Boca. Entre 1939 y 1948, este artista identificado como pintor “boquense” expone en las instituciones que puntúan esa geografía cultural, como el Ateneo Popular de la Boca –cuya comisión directiva integra– y la Agrupación Impulso. Si bien en 1935 su primera muestra individual había tenido lugar en Nordiska, es recién en 1946 que, tras la exposición en Peuser, empiezan a sucederse otras en espacios centrales de la ciudad de Buenos Aires; como la galería Wildenstein. El año en el que pinta el retrato de Mujica Lainez, Tiglio ya está en el centro de la escena: en su carrera, 1951 es la fecha de una importante exposición en Witcomb y de la invitación a participar en el Premio Palanza.

Algunos de los adjetivos del repertorio lexical que la crítica ha utilizado para referirse a la

pintura de Tiglio se podrían ajustar perfectamente a la pieza del museo: es una obra de pincelada *tremolante* y con una atmósfera lumínica de cualidades *vaporosas*. Los retratos de Tiglio han sido vinculados con Georges Rouault¹³⁷. La vibración tonal, especialmente en las capas de empaste que Rouault aplica; con una factura visible sobre un fondo de iguales características, es un rasgo que podemos encontrar en el retrato de Mujica Lainez. Más presente en los retratos de Tiglio de la década del 40, la malla negra de filiación rouaultiana todavía aparece en el retrato de Mujica para separar las zonas del espacio plástico; como un contrapeso constructivo del carácter atmosférico, *vaporoso*, que domina la imagen. En lo que respecta al nivel de detalle, el acabado es desigual. Los comentaristas de la obra de Tiglio tendieron a subrayar ese *non finito* pictórico como un rasgo heredado de Victorica, al que se lo vinculó una y otra vez a pesar de sus reiterados intentos de desafiliarse: “Discípulo de Victorica, heredó la gran delicadeza y cierto modo o manera de no terminar totalmente la composición, dejando siempre algo a la intuición o a la imaginación de los demás”¹³⁸.

En el año 1950, Tiglio ya había retratado al principal donante del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Luis León de los Santos¹³⁹. En esta pieza, actualmente conservada en una colección privada, ya es posible advertir el relevo del estilo de orientación más cezanniana que había caracterizado a los retratos pintados por Tiglio en los años 40 por una factura de toques lumínicos con pinceladas anchas; de mayor impronta matérica.

Las trayectorias de Mujica Lainez y de Tiglio registran varios puntos de contacto. En 1953, el primero escribe un texto sobre Tiglio para una carpeta de láminas que publica la editorial Pampa con el título *Pintores argentinos III. Pierrri Rossi Russo Tiglio*, dentro de la colección Artes plásticas de América. El escritor aprovecha las pocas líneas de ese texto para ligarlo una vez más a Victorica. En otra oportunidad, al pasar revista a la colección privada de Domingo Minetti, Mujica Lainez ubicará a Marcos Tiglio en la “línea espiritual” de Victorica; de su “romanticismo generoso, a menudo atormentado”¹⁴⁰. Finalmente, en la novela *Cecil* encontramos una referencia a un desnudo masculino pintado por Tiglio que estaría en el cuarto del escritor. En la novela autobiográfica, el narrador llama la atención sobre la corporalidad del modelo masculino que habría posado frente a Tiglio: un hombre *lánguido* y *voluptuoso*.¹⁴¹ En la imagen que analizamos, la pose del retratado es igualmente importante. En particular, es significativa la temporalidad de la representación: el retratado aparece detenido en la transición dubitativa de un gesto a otro. De este modo, la imagen parece poner escena el tiempo mínimo en el que se desarrolla un ademán; un instante extraído del *continuum* temporal por el trabajo de la representación.

137 VALEIRAS, Yamila. “Ser de La Boca”. En VALEIRAS, Yamila: *Marcos Tiglio. La razón sensible*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes Benito Quinquela Martín, 2017. pp. 7-11.

138 “Generosos aportes a nuestros museos”. *El Litoral*, 10 de junio, 1963. Archivo del museo Rosa Galisteo de Rodríguez.

139 Obra reproducida en VALEIRAS, Yamila: *Marcos Tiglio. La razón sensible. Op. Cit.*, p. 29.

140 MUJICA LAINEZ, Manuel: *Pintura argentina. Colección Domingo Eduardo Minetti*. Folleto. Centro de Estudios Fundación Espigas, 1956. s. p.

141 MUJICA LAINEZ, Manuel, *Cecil*, Buenos Aires: De Bolsillo, 2012 [1972]. p. 40.

Mariette Lydis, 1887-1970

Retrato de Mujica Lainez, 1941

Mariette Lydis había nacido con el nombre de Marietta Ronsperger en Baden; una aldea próxima a Viena, en 1887. Después de sucesivos desplazamientos por Europa, se instala en París en 1925, donde consigue hacerse de cierto prestigio en los cenáculos literarios. En 1939, huyendo del régimen nazi, se traslada a una aldea cercana a Londres donde vive durante un año. Temiendo una invasión nazi a Inglaterra y motivada por una exposición suya en la galería porteña Müller, se instala en Buenos Aires en septiembre de 1940. Con la única interrupción de una estadía en París entre 1948 y 1950, Lydis vive en la capital argentina hasta su muerte en 1970.

El desconocimiento que envolvió a Lydis durante muchos años contribuyó al beneficio simbólico –una ganancia discutible y en cualquier caso paradójica– de consolidar su figura como la de una “artista misteriosa”¹⁴². La retórica visual de su propio imaginario resultó extraordinariamente efectiva para consolidar esa imagen de artista. Dentro de ese olvido, son relativamente conocidos sus vínculos con el universo de la ficción literaria; a raíz de dos causas que pueden ser diferenciadas pero que, a fin de cuentas, resultan convergentes y solidarias. La primera razón está en la transmisión de numerosos libros en los que Lydis tuvo participación como ilustradora: ese corpus bibliográfico ejerció una presión sobre la memoria social, en toda la medida en la que existir en los libros, es interpretado habitualmente como una forma de sobrevivencia simbólica (la supervivencia es la estructura temporal del libro). La otra razón de la memoria selectivamente atada a este vínculo puede situarse en la importancia que la propia Lydis asignó a esta producción en su espacio biográfico. Así, por dar un ejemplo, en el folleto que publica la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires con motivo de la donación Lydis al Museo Sívori¹⁴³, tres de las dieciséis páginas fueron ocupadas por una enumeración de los “Volúmenes ilustrados por Mariette Lydis” en el que aparecen los nombres de: Béla Bálazs, Montherlant, Baudelaire, Joseph Delteil, André Lichtenberg, Colette, Henry James, Jules Superville, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Gustave Flaubert, Pierre Louys, Paul Valéry; entre muchos otros¹⁴⁴. Estos autores, algunos de ellos contemporáneos a la artista y con un gran prestigio, aportaron al posicionamiento de Lydis en el campo literario. Thomas Mann llegó a reseñar uno de los libros ilustrados por ella, con palabras elogiosas para la artista¹⁴⁵. En Argentina, Lydis participó en ediciones de Viau, Janos Peter Kramer, Galatea y Govone; nombres asociados con el mercado de las llamadas ediciones “de arte” o para bibliófilos.

La crítica modernista argentina fue dura con lo que consideró un gusto dudoso en la obra de Mariette Lydis y que terminaría por calificar de *kitsch*, a raíz de su vínculo demasiado estrecho con

142 ZIPES, Jack: “A Note on the Mysterious Illustrator Mariette Lydis”. En: BALÁSZ, Béla. *The Cloack of Dreams. Chinese Fairy Tales*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010. pp. 58-64.

143 En 1969 y a través del Dr. Enrique Urien, la artista consigue donar cuarenta y nueve obras al Museo Sívori de Buenos Aires, entre óleos y dibujos, sumada a una treintena de ilustraciones. Era secretario de cultura de la ciudad el Dr. Alberto Obligado, autor de un poema sobre la obra de Lydis incluido en el folleto.

144 Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, *Sín título* [Folleto sobre la donación Mariette Lydis al Museo Eduardo Sívori]. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1969].

145 MANN, Thomas. “Ein schönes Buch.” *Neue Freie Presse*. 1 marzo, 1922.

procedimientos de la cultura de masas: se la acusaba de utilizar en sus imágenes los trucos de las películas de misterio y las recetas de los afichistas¹⁴⁶. Posiciones como la de Helmuth Bachmann, que la incluyó a través de un ensayo en su libro *Solitarios del arte*¹⁴⁷ resultaron excepcionales. Pero en todo caso, esa afectación que la crítica encontraba en Lydis parece entrar en correspondencia con las focalizaciones descriptivas en el registro estilístico de Mujica Lainez. Así, cuando el autor construye un personaje reparando en “el iris amarillo de sus ojos de verdugo al claror del candil”¹⁴⁸ es difícil no suponer que la misma afectividad que esa descripción transmite no está también en aquel sesgo que la crítica juzgaría *sensiblero* en los rostros pintados por Mariette Lydis, dentro del cual se podría incluir el retrato de Mujica Lainez. En efecto, los argumentos repetidos en las críticas condenatorias a ambos autores, en sus respectivos lenguajes, podrían ser resumidos en algunos puntos comunes; como el énfasis humanista de los temas y los motivos o la limitada experimentación en términos de lenguaje. Esta estructura de sensibilidad compartida no alcanza, desde luego, para explicar la razón por la que Lydis retrató al autor de Bomarzo; pero dibuja un mapa de convergencias que permite situar esa iniciativa.

Mujica Lainez era un escritor con disposición para la cultura francófona. Fue en francés que hizo sus primeras armas como autor literario, y en los años cuarenta todavía alternaba español y francés en su comunicación escrita más cotidiana (sin ir más lejos, en una esquila que envía al director del museo, Horacio Caillet-Bois). Una de las manifestaciones de este bilingüismo en su obra literaria lo encontramos en la incrustación de un relato en francés –“Le royal Cacambo (1761)”– en el medio del libro *Misteriosa Buenos Aires*. Era, en último término, un autor francés, que decidía retratarse por la misma retratista que había pintado a Rimbaud. Lydis escribió la dedicatoria del dibujo en ese idioma, sobre el que Manucho declaró su preferencia en varias oportunidades y al que puso por encima del castellano.

El retrato de Mujica Lainez fue hecho a los pocos meses de que la artista llegase a la Argentina, en septiembre de 1940. De este dato se puede inferir que Mujica estuvo en el círculo de amistades que rápidamente rodearon a la pintora tras su llegada al país. En el ojo derecho, el escritor lleva el monóculo que para finales de los años cuarenta ya sería, junto a su chaleco, una marca distintiva del personaje.¹⁴⁹

Lydis también retrató a la esposa del escritor, Ana de Alvear de Mujica Lainez, en un lápiz de características similares. El retrato de Ana de Alvear por Lydis es uno de los tantos que se hicieron de la esposa del escritor, que posó para varios pintores en los años cuarenta. Entre esos retratos se destaca una acuarela de grandes dimensiones pintada por Jorge Larco que todavía se puede ver en la casa-museo de Córdoba. El retrato hecho por Lydis fue donado al museo Rosa Galisteo, *en pendant* con la efigie de su marido.

146 PEDRONI, Juan Cruz. Comentarios sobre las obras exhibidas. Documento de trabajo realizado en el marco de la exposición *Objeto móvil recomendado a las familias*, curaduría de Santiago Villanueva. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007. Inédito.

147 BACHMANN, Helmuth: “País espiritual de una mujer: Mariette Lydis”. En: *Solitarios del arte*. Buenos Aires: Poseidón, 1946. pp. 185

148 MUJICA LAINEZ, Manuel: *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Planeta, 2001. p. 118.

149 Al respecto, ver HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho .Op. Cit.*, p. 160.

Inscripciones

“Pour mon ami / Manucho / affectueux souvenir / Buenos Aires / 1941”

Exposiciones

Secretorama, o una colección del tamaño de un hombre, presentada por Claudia del Río, julio de 2016.

Bob Gésinus Visser, 1898-1978

Retrato de Mujica Lainez, s.f.

En una carta fechada en agosto de 1948, el escritor William Shand busca persuadir al crítico de arte Julio Payró, su compañero en la redacción del diario *La Nación* de Buenos Aires, de que aproveche la breve estadía en el país del pintor Bob Gésinus: “Un pintor holandés amigo mío está visitando Buenos Aires antes de partir a París el próximo mes. Ha llegado de Lima, donde vivió cuatro años y exhibió en Berlín, París y Nueva York. Estudió con Oscar Kokoschka y por su asociación con este pintor, su obra ha sido quitada de los museos alemanes siendo declarada ‘degenerada’”. Después de ofrecer sus credenciales como artista de vanguardia, Shand remata la genealogía del artista con una cita de autoridad incontestable: “George Grosz ha dicho que Bob Gésinus Visser es uno de los mejores artistas de nuestro tiempo”¹⁵⁰. Shand le cuenta a Payró que Gésinus está ansioso por verlo y que si aquel accediera a visitarlo podría ver las -cerca de- diez pinturas que ha tenido oportunidad de hacer durante su estadía en Buenos Aires.

Al parecer, Gésinus seguiría visitando Argentina durante toda la década que va de 1948 a 1958, en la que realiza numerosas exposiciones, motivadas por el buen recibimiento que la obra tiene en el país. En 1949, la editorial Botella al mar, fundada tres años antes por Arturo Cuadrado y Luis Seoane, publica una monografía sobre el artista con un texto de Ernesto Sábato; “El hombre llamado Gésinus”, y otro de Xavier Abril; titulado “La pintura de Bob Gésinus”. La publicación tiene lugar dentro de “Color del tiempo”, una colección en la que solo aparecen otros tres volúmenes¹⁵¹. La aparición de este libro es un hecho llamativo. Con respecto a esto último se podría pensar que William Shand, un autor publicado por Botella al Mar en más de una oportunidad, haya tenido nuevamente alguna importancia para establecer el contacto entre Gésinus y los editores.¹⁵²

En 1974, en la novela de Sábato *Abaddón el exterminador*, el nombre de Bob Gésinus aparece cuando se narran los devaneos del protagonista, a propósito de un retrato cuyo autor se desconoce y respecto del cual había oído decir “algo de Holanda”¹⁵³. Esta forma de aparición del nombre de Gésinus muestra que para Sábato (y para la comunidad de interpretación a la que podría pertenecer un lector de *Abbadón*), el nombre de Bob Gésinus podía ser vinculado de manera verosímil con la idea un retrato holandés de estilo moderno que

150 Carta de William Shand a Julio Eduardo Payró del 13 de agosto de 1948. Julio Payró Letters Received. Getty Research Institute, Los Ángeles.

151 VARELA, Lorenzo: *Seoane*; CUADRADO, Alberto: *Heredia*; FREITAS, Newton: *Flavio de Carvalho*.

152 SÁBATO, Ernesto: “Gésinus”. Galería Wildenstein. Folleto de exposición, 1950.

153 SÁBATO, Ernesto: *Abaddón el exterminador*. Buenos Aires: Planeta, 2001 [1974]. p. 22.

había perdido su autoría en una colección de Buenos Aires. Los canales por los que este pintor holandés pudo entrar en Sudamérica fueron varios. En un primer momento fueron diplomáticos (Gésinus perteneció a la larga dinastía de pintores modernos que como Peter Paul Rubens ejercieron la diplomacia). Más adelante, estuvieron apuntalados por las tramas internacionales de la galería Wildenstein¹⁵⁴. En cualquier caso, el acompañamiento de los escritores fue un factor decisivo.

A los dos meses de que Shand enviara la carta a Payró, la revista *Ver y Estimar* publica una reseña firmada por Lía Carrea sobre la exposición que Gésinus hace en la prestigiosa galería Viau. La reseña destaca que éste realiza deformaciones expresivas “sin llegar al atrevimiento de los *fauves*, pero en la línea de éstos, aunque se mantiene siempre dentro de una técnica fundamentalmente impresionista. Se vuelve audaz con el color -tema esencial- que se posesiona de sus telas (...) Convierte así la representación en un juego de relaciones que hace pasar el tema a un segundo plano”¹⁵⁵. Agrega la cronista: “En las flores es donde el artista se supera, pues el tema de por sí justifica el uso de los colores puros que en otros casos es quizás un poco excesivo y que aquí emplea con todo el acierto, con toda la armonía de un buen colorista”.

En mayo de 1954, Gésinus expone en la sede porteña de la galería Wildenstein. En su crítica a la exposición de 1954, la artista Germaine Derbecq observa en *Le Quotidien*: “Es en los retratos que parece ser el más completo y el más original gracias al don de la observación aguda que le permite descubrir el carácter de sus modelos. En algunos, una torpeza deliberada o natural, para nada insípida, podría adquirir una fuerte expresión humana y pictórica.”¹⁵⁶

El retrato de Mujica Lainez permite dar cuenta de las apreciaciones estilísticas que solían hacerse sobre la obra de Gésinus. La pintura está construida con la técnica divisionista, como sumatoria y coordinación de toques alargados de colores, mayormente puros. El vínculo con el novelista pudo haber surgido de los mismos círculos de sociabilidad que lo habían conectado con otros escritores; como Ernesto Sábato o William Shand y al diario *La Nación*. También, deben ser tenidos en cuenta los canales diplomáticos de los que tanto Gésinus como Mujica Lainez participaban asiduamente. En el caso de Lainez, esos canales se aceitearon todavía más a partir de su nombramiento como funcionario de la Cancillería en el posperonismo. El estrecho vínculo que ambos compartían con la galería Wildenstein es otro dato que no debe perderse de vista para situar la producción de esta imagen. Finalmente, Mujica Lainez fue un crítico recurrente de la obra de Gésinus. Al parecer, éste tuvo en muy alta estima la semblanza que Mujica Lainez hizo sobre su vida en 1956. En catálogos de exposiciones de Gésinus en Europa, posteriores en varios años a sus estadías porteñas; pero realizados en vida del artista, todavía nos encontramos con extractos de aquella reseña.¹⁵⁷

154 La dinastía Wildenstein es dueña de una de las principales cadenas de galerías de arte del mundo y está vinculada al Instituto de investigación artística con ese nombre radicado en París. Gésinus trabaja mancomunadamente con la galería y estando en Perú, en el año 1958, llega a tener una “galería Gésinus” que trabaja en colaboración con Wildenstein.

155 CARREA, Lía: “Juan Corradini y Bob Gésinus”. *Ver y estimar*, 1948. p. 119.

156 DERBECQ, Germaine.). Gésinus à la galerie Wildenstein. *Le Quotidien*, año 6, no. 158. 18 de mayo 1954.

157 MUJICA LAINEZ, Manuel: “Bob Gésinus: óleos”. Folleto de exposición; Kunstverein München, “Bob Gésinus. Gemälde 1957-64”. Folleto de exposición, 1958.

I. **IV. “Mujica Lainez en Santa Fe. Retratos de autor y culturas de la memoria”. Conferencia de clausura del II Certamen Padeletti. Impartida en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez el día 16 de diciembre de 2021.**

I.

En primer lugar, quiero referirme a algunas cuestiones de metodología sobre la investigación que hoy llega a su término. Espero que no resulten tediosas: son imprescindibles para delimitar el espacio en el que quiero situar esta conferencia, para señalar sus alcances y sus limitaciones. La perspectiva desde la que desarrollé este trabajo parte de la *microhistoria*, una modalidad de la historia que se basa en el presupuesto de que reducir el ámbito de observación de los hechos humanos hace posible pensarlos con un grado mayor de generalidad. Es algo que puede parecer paradójico, pero que las ciencias sociales confirman todo el tiempo. El método microhistórico fue articulado a su vez alrededor de otro paradigma que se conoce con el nombre de *paradigma indiciario* y que tiene como postulado estudiar la historia a partir de huellas que requieren de una determinada tarea de interpretación. En ese trabajo hermenéutico las aproximaciones conjeturales a las que dan lugar los indicios, que pueden tener un mayor o menor grado de probabilidad, deben ser alternadas con datos fácticos debidamente comprobados. En el curso de mi investigación acudieron a este trabajo otros saberes de la historia cultural, en particular ciertas versiones de la historiografía cultural marcadas por la corriente interpretativista que apareció en la antropología en la segunda mitad del siglo XX y por otras formas de los estudios literarios y artísticos. Esos saberes nos permiten circunscribir por un lado las interacciones entre culturas de la palabra y culturas de la imagen y focalizar por el otro la dimensión estética de las prácticas extra-artísticas en el espacio social. Hablo del carácter *estético* de estas prácticas porque intervienen en las formas de distribución de lo decible y de lo visible y en las formas en las cuales los cuerpos y las voces ocupan los espacios de lo común. Me refiero a la dimensión estética de las prácticas sociales y al hacerlo también mento su dimensión *escénica*, que es algo que tiene especial pertinencia para el personaje que va a protagonizar esta conferencia. Mujica Lainez tenía una concepción del mundo como *theatrum mundi* en el que todo lo que tiene lugar en la vida social constituye un hecho escénico. La categoría central es la de gesto, una acción que es un puro medio que no pretende hacer otra cosa que soportar su propia condición de medio orientado hacia un fin, cuando en realidad el fin está en ese medio. Es, como diría Giorgio Agamben jugando con palabras muy caras a la historia de la Estética, una *medialidad* sin fin.

Una vez plantados estos mojoneros teóricos y metodológicos voy a empezar con una referencia muy concreta. El 30 de junio de 1954 el director del museo escribe en una carta: “Manuel Mujica Lainez me regaló para el museo dos cuadros. Creo que te lo dije ya. Son un retrato suyo por Jorge de la Vega, pintor que tienes en la colección, y una ‘Composición’ de Carlos Torrallardona. El retrato de Mujica no carece de interés, aunque se le parece poco”. Las líneas pertenecen a Horacio Caillet-Bois, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe “Rosa Galisteo de Rodríguez”. Forman parte de una de las

muchas cartas que le envía a Luis León de los Santos, el principal donante de la institución.¹⁵⁸

Tal como creía ser capaz de recordar –*creo que te lo dije ya*–, el Director general de bellas artes, museos y archivos de la provincia había dado noticia a su amigo epistolar acerca de ese *regalo* en una carta anterior, fechada en el día segundo del mismo mes: “A propósito de Mujica Lainez, su artículo me pareció muy bien. Me refiero, particularmente, a la simpatía que refleja hacia Santa Fe. Me dice Méndez que le ha entregado dos cuadros para Santa Fe. Los estoy esperando”.¹⁵⁹ “Méndez” puede referir al inmigrante español Delmiro Méndez, o eventualmente su hijo, dueños de la firma pionera en el transporte de obras de arte en Argentina. Sobre el artículo aludido no tenemos certezas: acaso hace referencia a una nota que Mujica escribió sobre el carácter ejemplar de la donación de Luis León de los Santos al Museo Provincial y que había publicado en mayo del año anterior *El Litoral*,¹⁶⁰ diario santafesino dirigido por Enzo Vittori, amigo de Mujica Lainez y que, junto con el escritor Mateo Booz, era uno de los principales nexos del escritor porteño con los círculos letrados de la ciudad litoraleña, con la que Mujica Lainez había desarrollado un vínculo al visitarla periódicamente para cubrir su Salón Anual de Bellas Artes como periodista del diario *La Nación*. Los dos cuadros en cambio pueden ser identificados inequívocamente: *Retrato de Manuel Mujica Lainez*, efigie del escritor con un gran anillo y la mano escondida en el saco, pintada por Jorge de la Vega y *Composición*, cartón de Carlos Torrallardona que muestra una figura circense de frente y otra desnuda y de espaldas. Las dos piezas están fechadas en 1951 y fueron registradas en la página 44 del cuaderno inventario del Museo Rosa Galisteo.

La primera inscripción de la colección de Mujica Lainez en el Museo no permite anticipar el criterio de unidad temática que se volvería nítido recién a partir del segundo envío. Las dos piezas de la primera partida tienen una cierta coherencia estilística –un estilo abocetado, menos pictórico que lineal, con una repartición desigual del detalle que hace pensar en el uso modernista del *non finito*– pero se adscriben a géneros netamente diferenciables. Visto desde un punto de vista retrospectivo –el único con el que obtienen su sentido las primeras piezas de una colección que, como señala Mieke Bal, nunca la comienzan sino que permiten que comience más tarde, siempre *in media res*¹⁶¹– el episodio parece presentar una posibilidad narrativa que Mujica Lainez descubrirá como tal solamente un tiempo después.

El 19 de abril de 1955, las donaciones de Mujica Lainez al Rosa Galisteo hacen una nueva aparición en el epistolario de Caillet-Bois a De los Santos:

Al salir de la exposición de Victorica me encontré con Mujica Lainez. También me preguntó. Le contesté lo

158 Carta de Horacio Caillet Bois a Luis León de los Santos, 30 de junio de 1954, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Sobre la relación entre De los Santos y el museo, ver el trabajo de BERMEJO, Talía: “Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. En: *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2007. pp. 345-358.

159 Carta de Horacio Caillet Bois a Luis León de los Santos, 2 de junio de 1954, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

160 MUJICA LAINEZ, Manuel: “El ejemplo de Luis León de los Santos”, *El Litoral*, domingo 17 de mayo de 1953, p. 2. En mayo de 1954, *El Litoral* publica un editorial donde se insiste sobre el mismo tópico: la donación de De los Santos es un modelo de conducto ejemplar.

161 BAL, Mieke: “Telling objects. A narrative perspective on collecting”. En: ELSNER J. y R. CARDINAL (Ed.). *The cultures of collecting*. London: Reaktion Books, 1994. pp. 95-115.

que te acabo de decir. Entonces me contestó ‘haré lo mismo que Luis León piensa hacer, no regalaré más cuadros, entre otros uno de Berni que pensaba llevar a Santa Fe con ese objeto. Luis León me ha dicho que él interrumpirá las donaciones si se va Ud. y yo, que recién las empiezo, haré lo mismo’. Me conmovió el gesto de Mujica, de lo tuyo nada te digo, porque ya te lo he dicho y a ti te conozco bien. Pero de él no esperaba esta afectuosa generosidad.¹⁶²

El *Retrato de Mujica Lainez* de Antonio Berni, hace su entrada entonces en el horizonte del museo provincial con un movimiento ambiguo. La temporalidad de esa primera aparición es el condicional perfecto: Mujica Lainez *habría donado* el Berni, si Caillet-Bois hubiera permanecido en el Museo. Sin embargo, las condiciones que permitían suponer que el director sería desplazado de su cargo se disiparon rápidamente y antes de que terminara el año el cuadro de Berni fue registrado junto con ocho nuevas donaciones en la página 46 del inventario. Antes de que termine 1955 el Museo habrá recibido una figura de Torrallardona, un retrato en lápiz de Ana de Alvear –esposa del novelista–, y nueve retratos de este último. La colección donada al museo consolidaba una identidad específica: inoculaba en la esfera pública la galería de retratos de un escritor exitoso.

II.

En el archivo del Museo Rosa Galisteo encontramos un documento tapuscrito donde se consigna las donaciones realizadas al Museo por Mujica Lainez: un papel enigmático, sin fecha ni indicaciones sobre sus circunstancias de producción. Al comparar esta lista con la información que el Museo difunde habitualmente acerca de este legado pudimos identificar dos puntos de discrepancia: por un lado, la lista no incluye *Composición*, la pieza de Carlos Torrallardona que Mujica Lainez entregó en 1955; por el otro, aparece registrada una *Figura*, atribuida a Víctor Pissarro y donada al Museo por el escritor en 1957, pieza que hasta la fecha no aparecía vinculada con esta *provenance* en la comunicación pública del museo.

La compulsión con el cuaderno inventario¹⁶³ permite verificar la inscripción de la *Figura* bajo el título “Donación de Mujica Lainez” en el folio número 48. En el margen, un escolio manuscrito confirma la continuidad con los envíos anteriores: “Total (11) donaciones”. El recuento, que delata la intención de considerar a la pieza en el conjunto mayor que conforman las donaciones previas, falla sin embargo en el resultado de la suma: el total de la adición en la que se incorpora el cuadro de Pissarro debería dar como resultado una docena de piezas. Esta diferencia se debe a una omisión: el encargado en las tareas de registro no tuvo en consideración la composición pintada por Torrallardona, descuido que posteriormente

162 Carta de Horacio Caillet-Bois a Luis León de los Santos del 19 de abril de 1955, Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

163 El cuaderno inventario del Museo es un libro de actas, que presenta las características habituales de este soporte escriturario para la fecha, es decir, el formato grande y papel rayado y foliado. En este cuaderno, que todavía incorpora las nuevas entradas, fueron registrados los ingresos de obra a partir del año 1948 y del número de inventario 916. El instrumento de descripción que registra las piezas con número 1 a 915, es el catálogo *Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. 1922-1947. Guía general de obras*, publicado por el museo bajo la dirección de Caillet-Bois, siendo secretario Héctor Darío Lapalma; lleva como fecha de colofón el 15 de noviembre de 1947.

fue trasladado al dactiloscrito que comentamos. En efecto, en el folio 44 del mismo cuaderno, en el que están consignados los ingresos de De la Vega y de Torrallardona, el encabezado reza “(1) Donación de Mujica Lainez”, en contradicción con las *dos* donaciones registradas a renglón seguido. De las dos piezas, la que fue tomada en cuenta es el *Retrato de Mujica Lainez* por De la Vega. Después de hacer el asiento, el escribiente trazó sobre el papel una raya de separación. Probablemente este signo indujo posteriormente al error de lectura que desvincularía a la segunda pintura de la donación. En rigor, la *Figura* de Pissarro es la duodécima de las piezas donadas por el escritor.

El hallazgo referido y la compulsión crítica de las fuentes nos permite comprobar dos hechos de igual importancia. Por un lado, las donaciones de Mujica Lainez no se detuvieron en 1955, sino que continuaron en 1956 y alcanzaron con el óleo *Figura* de Víctor Pissarro el número de doce piezas. Por el otro, durante un espacio de tiempo hubo un *olvido* institucional en lo que respecta a la procedencia de *Composición*, el cuadro de Carlos Torrallardona que Mujica Lainez había donado en 1954. Ese olvido tuvo consecuencias duraderas: en 1991, la directora del museo Nidia Pereyra Salva de Impini todavía tenía presente el recuento de once piezas y fue así que se lo transmitió al escritor Oscar Hermes Villordo mientras preparaba *Manucho*, su biografía sobre Mujica Lainez. Hacia el final del libro, al hacer referencia a la donación, Hermes Villordo no menciona el cuadro de Torrallardona¹⁶⁴. Este avatar en la transmisión de la memoria sobre la colección se debió acaso a la interpretación equívoca de un signo ambiguo en el asiento de un inventario. Se debió entonces a la naturaleza *indecidable* de un escrito que, como todo escrito y a diferencia de la palabra oral, tiene la ambivalencia propia de las imágenes. Pero es probable que en esta *misreading* también haya incidido una representación previa sobre el contenido y el perímetro identitario de la que hoy se conoce como colección Mujica Lainez¹⁶⁵. En otras palabras, la imagen de la donación Mujica Lainez como una galería de retratos, una imagen consolidada por la memoria oral de los trabajadores del museo y por el efecto de presencia de los retratos, tuvo probablemente alguna incidencia en el hecho de que los dos cuadros que escapan al género hayan visto borrada su marca de procedencia en distintos momentos de la historia institucional. Asumieron el lugar de una marginalia dentro de la colección cuyo cuerpo principal estaría conformado por los nueve retratos. Finalmente, la colección habrá logrado cumplir el destino del gesto con el que se inició: construir una memoria

164 Transcribimos *in extenso* el relato de Hermes Villordo sobre este punto: “En cuanto a Santa Fe, desde 1946, Manucho concurre como crítico de arte de *La Nación*, al Museo Provincial de Bellas Artes ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’. Año a año realizó el viaje para escribir la nota periodística sobre su Salón. Esta vinculación no se limitó sólo a la del crítico, sino que se extendió a la del donante, porque Manucho eligió al Museo como lugar de destino de muchos de sus retratos (nueve, más uno de Anita, ejecutados por igual número de pintores, y un óleo de Víctor Pissarro fueron sus contribuciones).” En la nota a la que reenvía este pasaje, se aclara: “Datos suministrados por Mydia Pereyra Salva de Impini, directora del Museo Provincial de Bellas Artes ‘Rosa Galisteo de Rodríguez’, Santa Fe. El nombre de Manuel Mujica Lainez está grabado en el recordatorio del vestíbulo del museo”. VILLORDO, Oscar *Manucho. Una vida de Mujica Lainez*, Buenos Aires: Planeta, 1991. pp. 202 y 304.

165 Acerca de las posibilidades metodológicas para una lectura “a contrapelo” de catálogos e inventarios, me remito al número especial que le dedicó a este problema el *Journal of Art Historiography*. En especial, Cfr. FREDDOLINI, Francesco y HELMREICH, Anne: “Inventories, Catalogues and Art Historiography: Exploring Lists Against the Grain”. *Journal of Art Historiography*, 2014, 11.

biográfica. Las colecciones son artefactos narrativos. Incluso en un nivel tan elemental como el que plantea un instrumento de descripción se construyen relatos a través de las colecciones. Los museos, en el mejor de los casos, deciden cómo *contar* los objetos, en el doble sentido de la palabra: cómo hacer un recuento y de qué forma narrarlos.

III.

La relación entre donación y memoria es un código cultural que atraviesa la historia del museo. Desde el momento en el que el edificio del museo surge de una donación, esta última práctica se convierte en una especie de modelo mítico, actualizado con la regularidad de un ritual por distintos actores de la historia institucional.¹⁶⁶ En las narrativas maestras del museo y su cultura institucional la figura del donante ocupará el lugar del héroe. Con respecto al fundador Martín Rodríguez, un racconto histórico publicado en *El Litoral* a propósito del retiro de Caillet-Bois de su puesto directivo recuerda, el 12 de julio de 1958, que “La intención fundamental en la obra del donante era servir a las bellas artes plásticas”.¹⁶⁷ Podemos preguntarnos qué concepción de obra está detrás del sintagma *obra del donante*. ¿Qué es la *obra* de un donante? Sin duda, la especie lexical remite aquí al *obrar* como forma de acción humana que es ontológicamente diferente al hacer, en tanto que tiene un fin en sí mismo: paradigma de la virtud en la ética occidental y de las buenas obras del cristiano.¹⁶⁸ Cuando Luis León de los Santos dona periódicamente parte de su colección y el museo retribuye ese don escribiendo en el catálogo del Salón una lista de las obras y la suma total de las obras donadas hasta el momento, opera la temporalidad repetitiva del ritual con el que se actualiza un mito. El código que plantea *una obra de donación* se articula con una retórica de lo ejemplar que forma parte de la memoria escrita de la institución. El día lunes 8 de febrero de 1954 el diario *El Litoral*, publicará el editorial titulado “El ejemplo de una donación” a propósito de los cuadros legados por Cesáreo Bernaldo de Quirós. Las donaciones que el museo recibe a mediados de siglo se inscriben en una cadena de *actos ejemplares* inaugurada con la propia fundación del museo. Desde muy temprano la historia del museo fue narrada por sus propios actores desde el modelo de una historia magistral, es decir, como una historia *magistra vitae*, una historia que es maestra de la vida, que enseña lo que hay que hacer. La historia del museo es una serie de acciones ejemplares que deben servir como molde para el accionar recto de ciudadanos virtuosos en el futuro. Las nuevas donaciones tienen lugar en el molde ejemplar de aquel evento inaugural con el que el museo había sido creado y a cuya imitación se producen todas las demás transferencias.

Ciertos dispositivos de escritura son los encargados de materializar, de una forma ostensible,

166 La fundación del museo y algunos episodios de su historia son recuperados por María Teresa Constantín. Al respecto, ver CONSTANTÍN, María Teresa: “El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez”. En *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999. pp. 161-170.

167 ANÓNIMO, 1958, p 5.

168 AGAMBEN, Giorgio: *Opus Dei. Arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

ese marco imaginario que regula las prácticas significantes en la historia del museo. El nombre propio del donante no es uno más entre otros. Los lugares en los que debe aparecer se encuentran delimitados y reglamentados. Los espacios donde debe escribirse el nombre del donante se encuentran reglamentados: en un libro de actas del museo se deja establecido que el nombre del donante debe estar grabado en una chapa en cada una de las obras donadas. Y el continente museográfico será concebido también como una arquitectura parlante que *hablará* de los donantes. En 1943 se inaugura la primera etapa de la ampliación que extiende el edificio del museo hasta la esquina de la calle 3 de febrero, en lo que se conocerá como el ingreso nuevo. Caillet-Bois hace colocar en esa oportunidad una *lápida* – ése es el término elegido por el director del museo– que consiste en un artefacto onomástico: está dedicada a conservar en piedra los nombres de los donantes. Esta inscripción se completa con otra que consiste en la leyenda grabada en el dintel: “El arte es la eternidad de los pueblos”. Tanto una inscripción como la otra pueden ser ubicadas en el ámbito de lo que la epigrafía llama *escritura de aparato*, y, en particular, en el ámbito de lo que Armando Petrucci ha llamado *escritura expuesta*, es decir, la escritura que está diseñada para ser vista de forma pública y colectiva y que opera en la misma medida como un texto y como una imagen¹⁶⁹. Nuevamente encontramos el vínculo de estos artefactos con una escatología, el marco que regula una memoria póstuma: no solo por el contenido semántico sino también por la elección de la *forma-lista*, de la lista como forma significativa. En una línea que actualizan los memoriales del siglo XX pero con una larga tradición de lo que el mismo Petrucci ha llamado *escrituras últimas*,¹⁷⁰ la *forma-lista* está conectada con la memoria de los muertos. Entre esos nombres ilustres está el de Mujica Lainez.

IV.

La historia institucional nos pone entonces frente a un entorno discursivo que produce como modelo de virtud a la donación y que asegura al donante un lugar eminente en la historia que cuenta el edificio: una historia *edificada* y una historia *edificante*. Esa posteridad es asegurada a través de la monumentalización del nombre del donante. En este punto es dable volver a los retratos regalados por Mujica a director del Museo y preguntarnos si la elección de la galería de retratos como género casi excluyente de su legado representa una mera excentricidad o si acaso la insistencia en el retrato, en este caso inseparable de la figura de un autor, puede ser pensada también como un dispositivo de memoria cuyos poderes sobre lo imaginario se ven amplificados en la colección de un museo público.

169 PETRUCCI, Armando: *La escritura. Ideología y representación*. Buenos Aires, Ampersand, 2013; PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires, Ampersand, 2013.

170 PETRUCCI, Armando: *Escrituras últimas. Ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*, Op. Cit.

V.

Para dimensionar las posibles representaciones que Mujica Lainez abrigaba con respecto al significado cultural del *retrato de autor* en tanto que dispositivo de memoria, resulta instructivo echar una mirada a su novela *Los ídolos*; escrita entre el 2 de septiembre de 1951 y el 6 de septiembre de 1952 y publicada en abril de 1953, un año antes de su primera donación al Museo¹⁷¹. Encontramos retratos en muchas novelas de Mujica Lainez; en todos los casos, la introducción de las piezas en el texto literario no es fortuita o decorativa sino que opera como un dinamizador de la narración. En el caso de *Los ídolos* lo que se focaliza no es cualquier retrato, sino justamente el *retrato de un autor*. El retrato del misterioso poeta Lucio Sansilvestre ocupa la posición de un motivo germinal en la intriga narrativa de *Los ídolos*. En el comienzo de la novela el joven Gustavo está obsesionado por el libro de versos *Los ídolos* –en un procedimiento de puesta en abismo el autor decidió titular su novela del mismo modo–; se trata del único volumen publicado por Sansilvestre antes de que se retire a una vida de silencio contemplativo. Conociendo la pasión de Gustavo, el narrador, amigo de aquel desde la más tierna edad, decide regalarle un retrato fotográfico del autor para su cumpleaños. Para conseguirlo, debe dirigirse a la redacción del diario, en donde le facilitan un sobre con recortes entre los que encuentra la fotografía de Sansilvestre. Gustavo queda feliz con el obsequio y coloca el retrato en su biblioteca. Tiempo después, el narrador acompañará a Gustavo en su travesía para dar con el autor de *Los ídolos* y el retrato viajará con ellos. Servirá de manera alternada como una brújula y como un término de comparación cuando finalmente puedan encontrar al vate exiliado. Sansilvestre morirá en un oscuro accidente automovilístico junto con Gustavo y en el lugar del suceso se levantará un busto a la memoria del escritor. El retrato de autor es el objeto que contribuye a desencadenar en Gustavo la búsqueda de la persona que está detrás del libro y termina siendo el sello de una memoria fúnebre. La historia de *Los ídolos* puede pensarse en última instancia como la historia de los poderes que ejerce el retrato de un autor en el espacio de una vida y creo que ilumina un aspecto central de la donación de los retratos como práctica significativa.

VI.

Lejos de confinarse a *Los ídolos*, el retrato de autor es un motivo insistente en la producción escrita de Mujica Lainez. Esa recurrencia no debe ser pensada solamente como el rasgo temático de un estilo sino también como un gesto de conciencia sobre la centralidad que asume ese dispositivo cultural dentro de un determinado mundo histórico. Esa conciencia se expresa en determinados modos de uso de ese dispositivo: sus marcas pueden ser rastreadas en un texto literario tanto como en gestos, en apariencia extraliterarios, que en el espacio de su dispersión contribuyen también a formar una imagen de escritor.

Partamos del ejemplo concreto que nos ofrecen los retratos del escritor santafesino Mateo Booz; de este cuentista y amigo de Manucho se conserva una efigie pictórica y un busto de bronce en la colección del Museo Rosa Galisteo; a pocas cuadras, un busto, emplazado en el Parque del Sur de Santa

171 MUJICA LAINEZ, Manuel, *Los ídolos*, Op. Cit.

Fe, en el actual paseo de las tres culturas. Era un lugar que había sido narrado por Booz, lo cual es muy interesante porque nos lleva a pensar en la idea de Santa Fe como una ciudad-literatura, una ciudad que se confunde con su representación literaria. Mujica Lainez se refiere al busto de Mateo Booz en dos oportunidades. En su libro de conversaciones con María Esther Vázquez, Mujica Lainez comenta de manera risueña ese busto, con una generalización que oscila entre la ironía y el lamento sobre la suerte desigual que corre la memoria de un escritor en el interior del país y en la capital¹⁷². En 1991, Oscar Hermes Villordo, basado en los álbumes fotográficos de Mujica Lainez, traslada una supuesta conversación que Booz y Mujica Lainez habrían tenido sobre este monumento, cuando el monumento todavía no existía: “Durante un paseo por el parque próximo al viejo convento de San Francisco”, Mujica le habría dicho “que él [Mateo Booz] tendría en ese parque, cuando muriera, su propia estatua, porque los escritores en provincia, por ser pocos, no pasan desapercibidos como los de la gran ciudad, donde hay tantos. Y así fue, al año de su muerte, Mateo Booz tuvo allí el busto que lo recordaba”. Desde luego el supuesto carácter profético de aquel comentario no es lo que tiene que retener nuestra atención, sino la teoría geográfica sobre la memoria póstuma de los escritores que despliega de forma contraintuitiva. Aún más nos interesa el supuesto cultural de fondo que subyace a la afirmación: reconocer a un escritor significa erigirle una estatua en el espacio público.¹⁷³ Lo cierto es que en 1944, una década antes de que reanude sus intercambios con la institución, Mujica Lainez escribe al director del Museo Rosa Galisteo para felicitarlo por las palabras pronunciadas en conmemoración del malogrado escritor durante el acto de erección de su busto y solicita que, ante la eventual formación de una comisión de homenaje, tengan la amabilidad de incluir su nombre¹⁷⁴. Los aniversarios de la muerte de Mateo Booz darán la ocasión para nuevos discursos conmemorativos, cargados con el previsible tono panegírico, continuando una serie iniciada con la erección de ese busto. En esa producción de discursos sobre el pasado, activada por las *fechas redondas*,¹⁷⁵ el director del Museo de Bellas Artes parece asumir el papel de custodio de la posteridad del gran escritor fallecido. Así, en 1953, Caillet-Bois escribe para el diario *El Litoral* el artículo “Mateo Booz. A diez años de su muerte”¹⁷⁶ y en 1963 dedica una emisión de su columna radial a “A 20 años de la muerte de Mateo Booz”¹⁷⁷.

Los bronce de los escritores seguirán atrapando la atención de Mujica Lainez. De acuerdo con la tópica horaciana del *aere perennius*, la idea de que la memoria más duradera es la del bronce, lo mismo

172 MUJICA LAINEZ, Manuel: *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Op. Cit.

173 HERMES VILLORDO, Oscar: *Manucho*, Op. Cit., p. 204.

174 Carta de Manuel Mujica Lainez a Horacio Caillet Bois, 16 de mayo de 1944. Archivo del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. En ocasión del descubrimiento del busto se publica un folleto titulado *Homenaje de Santa Fe a Mateo Booz: 16 de mayo de 1944*. Santa Fe, 1944.

175 JELIN, Elizabeth: “Los sentidos de la conmemoración”. En: JELIN, Elizabeth (Comp.): *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas “in-felices”*. Madrid: Siglo XXI, 2002. pp. 245-250.

176 CAILLET-BOIS, Horacio: “Mateo Booz. A diez años de su muerte”, *El Litoral*, 10 de mayo de 1953. Recorte periodístico. Documento sin catalogar. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

177 La editorial radiofónica fue transcripta y publicada en la antología de textos de Caillet-Bois preparada por Leonardo Castellani Conte Pomi. Véase: Horacio Caillet-Bois “A 20 años de la muerte de Mateo Booz”. En: CASTELLANI CONTE POMI, Leonardo: *Una gloria santafesina: Horacio Caillet-Bois. Vida y obra*. Buenos Aires: Penca, 1976. pp. 101-104.

que las palabras grabadas en la lápida, trabaja con la idea de *verba volant, scripta manent*, la tónica que vincula a lo escrito con la piedra. Podemos pensar en el texto sobre el “Monumento a Enrique Larreta” que escribe en 1972 y que decide incluir una década más tarde en la antología *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*.¹⁷⁸ Una cabeza suya en bronce, esculpida por José Fioravanti, que fue presentada en el Salón Nacional de 1956 y marcada con su anillo para demostrar el asentimiento sobre la interpretación psicológica, adornará su mansión en Córdoba y luego de su muerte se ubicará en un monumento a Mujica Lainez, en los jardines de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires Mariano Moreno, de donde será robada en el año 2014. Quisiera insistir en el lugar ocupado por las imágenes dentro de prácticas de memoria que se inscriben en un panteón literario; que por un lado es un panteón cívico donde el escritor aparece como personaje notable en la vida de la ciudad, algo que aparece representado, por ejemplo, en la novela *La mariposa quemada* de Mateo Booz. Por otro lado, como materia de una red de intercambios literarios. Todo esto debe hacernos recordar que el museo fue creado como museo y biblioteca y dentro del tópico de las *sister arts*: la idea de que existe una fraternidad entre literatura y artes visuales fue el fundamento ideológico a las distintas agrupaciones gubernamentales y de la asociación civil, vinculadas en cualquier caso con un elite letrada de Santa Fe, que fijaron en el museo el domicilio de su actividad.

Como lo ponen en claro Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy en el ensayo *Iconographie de l’auteur*, el retrato del autor no es un subgénero más entre otros¹⁷⁹. Antes que nada señalemos una cuestión histórica que permite singularizar esta imagen como un subgénero y que es la existencia de un emplazamiento típico: desde el Renacimiento, el retrato de autor ha tenido ubicaciones relativamente estables en el interior de los libros: en el dorso del frontispicio o en la página opuesta; de allí han surgido una serie de convenciones iconográficas que migraron a otros soportes, como lo es, al interior del mismo libro, el retrato fotográfico de solapa. El ámbito de observación de Ferrari y Nancy es algo diverso a la historia de los medios: los investigadores se preguntan por lo que tiene de específico como artefacto semiótico el retrato de un autor desde un punto de vista fenomenológico. para hacerlo presentan la siguiente paradoja: nadie puede ver, en un retrato, el rostro de un autor, puesto que se trata de una entidad conceptual. sin embargo, nadie puede acercarse al retrato de quien ha firmado una obra literaria sin hacer el intento de escrutar en esa imagen una fuente decisiva del sentido de aquello que leen, sin conectar las *características* del texto con el *carácter* del autor, del que constituye una representación el retrato¹⁸⁰. Nancy y Ferrari se interrogan de qué forma la imagen efectúa el pasaje infinito entre dos corpus, entre dos *ficciones somáticas*: el cuerpo del autor y el cuerpo de su obra¹⁸¹. Para los filósofos, la entidad del autor es representada socialmente como un medio para actualizar la potencia creadora. Así, al hablar sobre Homero, a cuya imagen Ferrari y Nancy otorgan un lugar paradigmático –para los teóricos cada retrato de un autor literario en la tradición occidental quiere captar algo de los bustos que nos llegaron del aedo ciego– advierten que “Homero” no es otra cosa que el nombre de aquello que fue capaz de componer un poema como *La Ilíada*. El autor debe ser entonces, en sí mismo, semejante a una obra de arte sin confundirse con ella.

178 MUJICA LAINEZ, Manuel: *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, Op. Cit..

179 FERRARI y NANCY, *Iconographie de l’auteur*, Op. Cit.

180 FERRARI y NANCY, *Iconographie de l’auteur*, Op. Cit., 13.

181 FERRARI y NANCY, *Iconographie de l’auteur*, Op. Cit., 59.

Al donar su imagen, Mujica Lainez donaba también un retrato del autor de los libros que aparecieron con su firma con un estrepitoso éxito de ventas; donaba a los lectores una clave para acceder a su obra, la imagen de un cuerpo en la que buscarán con un movimiento natural la fuente del sentido proyectado en un corpus literario. Decir que la representación colectiva que sobrecarga de sentidos al rostro del autor está operando a través de la práctica significativa de Mujica Lainez o, lo que es lo mismo, que forma parte de su utillaje mental, como podría haberlo dicho la temprana historiografía de *Annales*, no sería suficiente en este caso. En este *don* está presente el exceso que constituye una galería de ilustres formada por una sola persona. Ese artefacto paradójico, casi un oxímoron, desborda la sociología de las representaciones y le otorga toda su pertinencia a la categoría escénica de gesto. Esto nos permite pensar en la colección de una forma que no acepta el modelo de racionalidad instrumental del agente: porque el gesto recordamos, es un puro medio, un medio que no aspira a un fin. El entrenamiento cultural de Manucho le permitía sostener una conciencia irónica del estatuto convencional de las significaciones adheridas al objeto retrato-de-autor; la donación trasunta esa forma de conciencia en un gesto teatral y juega en el espacio táctico abierto entre lo socialmente aceptable y lo socialmente invisible. Pero también, al donar nueve veces su propia imagen a un museo que no podrá desprenderse de su imagen, al *autorretratarse* a perpetuidad en la colección, Mujica Lainez aseguraba su lugar en la memoria pública mediante una operación estética que establecía una tensión entre espacio biográfico y esfera pública. Y decidía hacerlo en el interior del país, donde los escritores, según sus palabras, nunca pasan desapercibidos.

Para cada presente se desbloquea la posibilidad de comprender un determinado pasado. Quizás, una cultura de las artes tramada por prácticas altamente ritualizadas, por una sociabilidad que coagula en comisiones de homenajes y cenas de agasajo, una cultura donde la memoria es vinculada con la permanencia y con el culto del individuo, solo puede ser interrogada en el contexto de un museo como el de hoy, que piensa la memoria de forma dinámica y colectiva. Lo que hoy nos impulsa es el deseo de comprender ese pasado en sus duras continuidades, pero sobre todo en la irrupción sorpresiva de su diferencia: el deseo de ir al pasado al igual que un etnógrafo que visita el espacio de una cultura extraña, como le gustaba decir a Michel De Certeau. En este caso se trata de visitar una cultura eminentemente patriarcal, donde las identidades se presentan como datos fijos y donde la *rostridad* funciona como un sistema de signos normalizador y racializante. En ese marco cultural, la intervención de Mujica Lainez representa un mínimo desfasaje; una falla que sin salir de la escena reorganiza los datos en juego. El presente desde el que se puede comprender ese pasado en su opacidad inherente tal vez sea *nuestro* presente: un momento en el que podemos comprender (y hacerlo con el cuerpo) que las identidades son siempre inestables, fluidas y ficcionales.

