

La paradoja de la pintura histórica. La "Revista de Rancagua" de Juan Manuel Blanes

Autor:
Roberto Amigo Cerisola

Revista:
Estudios e investigaciones

1997, 1, 29-44



Artículo

LA PARADOJA DE LA PINTURA HISTORICA **La "Revista de Rancagua" de Juan Manuel Blanes**

ROBERTO AMIGO CERISOLA

El ensayo estudia el proceso de creación de "La Revista de Rancagua" (1872) por Juan Manuel Blanes, la recepción de esa pintura histórica en Buenos Aires en ocasión de la celebración de una fiesta patria y su fracaso comercial.

Se considera "La Revista de Rancagua" una obra clave en el desarrollo artístico de Blanes. El caso de la "Revista de Rancagua" devela el carácter ficcional de la pintura de historia, extremando la posibilidad de legar un documento histórico.

THE PARADOX OF HISTORY PAINTING **JUAN MANUEL BLANES' "REVISTA DE RANCAGUA"**

This essay addresses to the creation process of Juan Manuel Blanes' "La Revista de Rancagua" (1872). The reception of this historical painting in Buenos Aires during the celebration of Argentina's Independence day and its commercial failure are also considered.

I believe that "La Revista de Rancagua" is an important piece of work in Blanes's artistic development. The case of "La Revista de Rancagua" shows the fictional character of history painting, carrying to an extreme the possibility to make a historical source of it.

LA PARADOJA DE LA PINTURA HISTÓRICA La “Revista de Rancagua” de Juan Manuel Blanes*

ROBERTO AMIGO CERISOLA

Yo soy pintor y venero
el divino arte de Apeles;
solo que son mis pinceles
generalmente de acero.¹

- El mayor impacto de la carrera del artista oriental Juan Manuel Blanes en la Argentina fue, sin duda, el enorme éxito obtenido por “Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires” exhibido en el *foyer* del Teatro Colón en diciembre de 1871.

Luego realizó diversos intentos de repetir semejante suceso. El primero de ellos fue el cuadro de autoría compartida con Edoardo de Martino “El naufragio del vapor América”, que a pesar de su rápida ejecución para aprovechar el momento de dolor por la tragedia, tuvo escasa aceptación en el público porteño. La prensa dió mayor importancia a un pastel firmado por Ernest Charton.²

Con anterioridad al éxito del cuadro sobre la peste, Blanes había comenzado la búsqueda de un gran asunto histórico con el objetivo de una venta al gobierno argentino. Esta etapa de la producción de Blanes está marcada por su interés por la elección de asuntos de la historia argentina, por ejemplo, en 1870 había realizado estudios y un boceto para una tela sobre “El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810”, obra que finalmente no concretó; también exploró en episodios vinculados a las invasiones inglesas: “El cabo de patricios Orencio P. Rodríguez en la Defensa de Buenos Aires”, y el proyecto de una estatua a Liniers.³

* Este ensayo es un avance de la investigación en curso sobre la pintura de tema histórico en la Argentina, beneficiada con una beca de investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires.

La elección recayó finalmente en un asunto vinculado a la figura de San Martín: 10 “Revista de Rancagua”.⁴ Aparentemente la decisión era correcta, ya que la iconografía de San Martín desde hacía una década era nuevamente empresa estatal; ejemplo elocuente es la inauguración en Buenos Aires de la estatua ejecutada por Daumas, y la similar erigida en Chile. Por otra parte, la cuestión de la repatriación de los restos de San Martín, enterrado en Francia, estuvo presente durante dos décadas hasta su concreción en 1880, además de los anteriores festejos por el centenario del natalicio.

La pintura de historia de asunto sanmartiniano de mayor importancia realizada con anterioridad a la obra de Blanes es “El Paso de los Andes” de Alfonso Durand. Expuesta en la litografía de Clairaux en 1857 -es posible que Blanes la haya visto ya que se encontraba en Buenos Aires huyendo de la epidemia de fiebre amarilla que azotaba Montevideo- y luego en 1868 en lo de Corti y Francischelli. Esta imagen es más conocida por la litografía de Clairaux, con dibujo de Waldemar Carlsen, fechada en 1861.⁵

I

El historicismo pictórico sostenía una concepción heurística y construía la ilusión de verdad a partir de los recursos formales del naturalismo. Su objetivo era la representación de un hecho del pasado, entendido éste como dato histórico. El artista debía sujetarse no sólo a los contenidos de la narración histórica, sino también al modo de comprensión del pasado por el público.

El momento de la actuación de Blanes era particular: los hechos históricos no estaban registrados canónicamente por la literatura, ni interiorizados en el público por el discurso escolar. Al no haber estado conformado el programa estatal el éxito de Blanes dependía de la posibilidad de aceptación de su propuesta iconográfica, y a entablar un acuerdo con el historiador que legitimara el hecho histórico representado. De esta manera el texto histórico se construía a partir de la imagen, síntesis pictórica de una serie de datos relevados en una pluralidad de fuentes: documentos, retratos, medallas, testimonios, fotografías, etc. Así, la pintura no ilustraba la literatura, sino que suplía, en algunos casos, su función narrativa. Aun más en una sociedad en la que comenzaban a imperar las relaciones modernas de producción y la burguesía en formación tenía la necesidad de imágenes que estimularan sentimientos de pertenencia al estado-nación en construcción.

La correspondencia de Juan Manuel Blanes con Ángel Justiniano Carranza es un *corpus* documental indispensable para la comprensión del proceso de creación de la “Revista de Rancagua”. Por ella conocemos el proyecto inicial del grupo central:

Es indispensable que entren en el cuadro, formando Estado Mayor, D. Mariano Necochea, coronel, (que no sé como vestir), el coronel Alvarado (id,id). Las Heras, id, id, y Alvarejonte [sic]. No tengo retratos de estas personas, y no sé como proceder si U. con su interesada y solicita actividad no me ayuda eficazmente, cuando menos recogiendo y enviándome, en falta de retratos, apuntes menudos relativos a las respectivas personas, con fisonomía, rasgos característicos etc. etc.

Un cirujano Paroisien [sic], también entraría si fuese posible obtener algo que se pudiese llamar retrato; y un señor Escalada, que parece haber sido figura importante cerca de San Martín, no estaría de más en el grupo, que ha de realzar a San Martín, histórica y pictóricamente. De este Sr. parece que habrá retrato por que el coronel D. Alvaro Barros me dijo un día que le constaba había algo de eso.⁶

El artista uruguayo modificó la composición al reducir la cantidad de figuras históricas, cumpliendo con el objetivo de “realzar a San Martín, histórica y pictóricamente”. Por otra parte la reducción de las figuras principales solucionaba dos aspectos: una menor búsqueda documental para la certeza fisonómica y la posibilidad de finalizar el cuadro para la fiesta patria del 25 de mayo, una buena ocasión para exhibir un lienzo histórico en Buenos Aires. En marzo de 1872 el grupo principal estaba resuelto:

No necesito ningún retrato, pues no he escogido momento que reclame mas que el del héroe, el de Guido (que necesito y le será pedido ahí) y el de Paroisien [sic] que U. me lo ha dado escrito.

Pero necesito muchas noticias menudas [...] hágame el favor de contestarme esa preguntas sin perdida de tiempo, porque el cuadro esta bastante tratado ya y me hace la falta la aplicación de esa dudas.⁷

Un cuadro con las figuras de San Martín y Guido que se conserva en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires ha sido considerado un estudio para el cuadro principal y fechado en 1871.⁸ Por el estudio de la correspondencia es imposible tal fecha, como demuestra la citada carta de febrero de 1872 sobre las figuras proyectadas para el grupo principal. No debemos descartar la hipótesis de que “San Martín y Guido” haya sido realizado con posterioridad al gran cuadro, destacando las figuras centrales.⁹

Una de las principales características del historicismo pictórico era la obsesión documentalista. Para solucionar los requerimientos de Blanes, Angel J. Carranza lo conectó con dos sobrevivientes del ejército sanmartiniano: los coroneles Manuel Olazábal y Gerónimo Espejo. Las dudas alcanzaban desde la conformación del terreno hasta los uniformes usados aquel día. Blanes regresó una y otra vez sobre los pequeños detalles.¹⁰ Por eso al notificar que recibió el retrato de Guido, se disculpó “el deseo de ser preciso me ha de hacer parecer impertinente, y algunas veces nimio”.

El 20 de marzo Blanes escribió a Carranza para “repiligar todos los datos”. El último examen antes de la conclusión definitiva del lienzo, en la descripción indicaba ya los grupos secundarios: “... en el cuadro hay una muchacha del pueblo que tira flores al paso de San Martín, y una madre que enseña el héroe a su hijo chico que mira con curiosidad”. Sólo alteró algunos detalles ya que la siguiente figura la realizó de pie: “hay un inválido sentado en tierra que saluda a su jefe, tal vez, en Chacabuco”.¹¹

Era constante la preocupación por el grupo principal que no se “levanta más que el horizonte real, haciendo ellos horizonte ficticio”: el lugar de los héroes de la patria. El tema de la inscripción de la fecha histórica de la acción en el cuadro adquirió importancia para la mejor comprensión del asunto. Blanes manejaba dos alternativas: una, escribirlo en una corona portada por un niño que es la que finalmente realizó, la otra pintarla en el frente de una casa como si fuese una fecha de construcción.¹²

Tal vez, había asomado en Blanes algún temor por la veracidad de los detalles ya que escribió lo siguiente:

el respeto que me merecen los recuerdos del monumento
Sr. Espejo es tal, que es bueno que él sepa que le dejo la
solidaridad toda para el caso en que algún pretendido juez,
que no ha de faltar, nos venga con observaciones.¹³

El artista no sólo se asumía como responsable de la narración histórica, acentuando la ausencia de un discurso estatal legitimador de la veracidad de los episodios representados, sino que también el protagonista vivo del pasado fue definido como monumento, memoria de la historia. Sin embargo, Espejo no era un simple asesor de Blanes. En 1867 había publicado el ensayo *Apuntes históricos sobre la expedición libertadora a Perú*, con el objetivo de rehacer el diario y los documentos que había perdido durante el rosismo “antes que el transcurso del tiempo por una parte y los efectos naturales de la edad por otra, debilitasen mi memoria y borrasen los pormenores que era mi empeño demostrar”.¹⁴

En las *Memorias del general Guillermo Miller*, publicadas por su hermano John Miller en Londres en 1829 y traducidas al español por el general Torrijos, se relató la desobediencia de San Martín de participar en las guerras civiles y el hecho conocido como el Acta de Rancagua -analizado en sus consecuencias por Bartolomé Mitre en la

Historia de San Martín. Es destacable que la narración de Miller continuó con una descripción del batallón n° 8 de negros y libertos mandado por Enrique Martínez, oficial de crucial actuación en la junta que designó a San Martín en Rancagua. En la mencionada agrupación militar había sido designado como teniente coronel Guillermo Miller. Esta secuencia narrativa sugiere la posibilidad de la influencia de la lectura de Miller en la construcción del asunto por Juan Manuel Blanes y Angel J. Carranza, ya que el batallón mencionado fue el elegido para la formación militar del lienzo histórico.

Blanes definió su cuadro como una "*vraie machine*. Es de grandísimas proporciones, y por consiguiente de grande espectáculo. Hay en él mucho pueblo que aclama al héroe..." Para pintar al pueblo pensó en solicitar información a José María Gutiérrez, Vicente López y Bartolomé Mitre.¹⁵ La presencia del pueblo tenía por función la aclamación del héroe, expresar un festejo popular. Tal vez, la insistencia de exhibir el lienzo durante la fiesta patria del 25 de mayo haya sido una táctica para anular la distancia temporal mediante la relación directa entre los festejos del pueblo en la plaza de Buenos Aires con los pintados en Rancagua.

II

Una preocupación central de Blanes fue las condiciones de exhibición del lienzo en Buenos Aires. Aunque tuvo la gentileza de afirmar que dejaba el criterio de la exposición a Carranza le envió una carta con una sucesión de sugerencias:

U. conoce las exigencias de nuestros públicos, y no se ha de olvidar que la cuestión bombo y ventajas de local son cosas indispensables [...] En mi opinión, atendidas las grandes proporciones de este lienzo, es necesario cuidar la elección del local en que vaya a ser exhibido. Me parece que los teatros ofrecen inconvenientes por razones de estación, en que ellos funcionan, y será embarazoso para todos ocupar cualquiera. Por otra parte la disposición - perspectiva del cuadro lo hace gozable a gran distancia...¹⁶

¿Cuáles eran las opciones de local para exponer el cuadro en Buenos Aires? Existieron gestiones fallidas para obtener los salones del club del Plata ocupados por los bailes de las fiestas mayas. El lugar preferido por Blanes eran las logias que miraban al sur del Teatro Colón por su excelente luz, además quedaba frente a la plaza de la Victoria escenario de los festejos; luego el almacén Fusoni Hnos. y Maveroff "que aunque no tiene luz libre, por los altos da en frente, al fin es casa central".¹⁷

Un inconveniente inesperado alteró el proyecto de Blanes: la prolongación del brote de fiebre amarilla en Montevideo, con el consiguiente cierre del puerto. El artista solicitó a Carranza el reclamo de una excepción de desembarco ante el presidente Sarmiento con el argumento de que al exhibir el cuadro en el Uruguay era posible “que se lo arrebatan” a la Argentina.

El 19 de mayo de 1872, Blanes escribió al historiador con manifiesta ansiedad y falsa modestia:

A las 12 de este día he dado por terminado el cuadro “San Martín en Rancagua”. No tengo fe alguna en mis pobres esfuerzos, porque no tengo confianza *nel mio fare*. No sé tampoco el efecto que este cuadro hará en este y ese público, porque, sea dicho sin temor de errar, ese y este son exigentes por exuberancia de inteligencia, digan lo que quieran los extranjeros.¹⁸

Finalizar el cuadro alejó al artista de la obsesión por los detalles particulares para intentar comprender no sólo su obra como totalidad sino también el estado del gusto artístico en el Río de la Plata:

No tienen nuestras gentes, sin duda, familiaridad con las artes; no tenemos colecciones en que estudiar la historia del arte de la pintura, que no sé si serían necesarias tratándose del arte moderno, que no es por cierto el antiguo ya; pero abunda el sentido común, el buen sentido y una marcada tendencia hacia lo bello, hacia lo verosímil, hacia lo real. La escuela que algunos llaman de moda y que yo y otros llamamos realista, única, la sola útil. Entiendo yo que el pintor no ha de ser poeta sino hasta donde el lenguaje de la pintura se lo permita, y por eso, y porque tengo una gran convicción de que no se más que lo que aprendí (?), me estoy a la sencillez y a la simplicidad, por cuyo camino creo pueden encontrarse muchas de esas cosas que no sé si están en esta tela.¹⁹

La ecuación verdad más belleza era la predominante en la enseñanza académica decimonónica. La noción de utilidad refiere a la consigna de claridad del mensaje; el cuadro debía ser comprensible a los espectadores, y para ello el naturalismo era el recurso más apto.

El deseo de exponer en Buenos Aires el 25 de mayo no se concretó. La fecha de exhibición adquiría tanta importancia para la recepción que la “Revista de Rancagua” se expuso finalmente para la fecha patria del 9 de julio. El lugar fue el “testero que mira al oeste” del almacén de Fusoni Hnos. y Maveroff. El cuadro fue acompañado por un folleto explicativo firmado por Angel Justiniano Carranza.²⁰

III

La primera parte de *Historia y arte*, el mencionado folleto, era una narración del episodio histórico; la segunda un comentario de su representación pictórica.

El hecho histórico elegido era el ingreso de San Martín a Rancagua el 16 de marzo de 1820 para asumir nuevamente las funciones de jefe militar. San Martín había dimitido en sus funciones debido a la caída del gobierno que lo había nominado; por ese motivo el mando del ejército lo asumió el general Gregorio de Las Heras, en calidad de jefe del Estado Mayor conjunto, quien convocó a una junta plena de oficiales que optó por unanimidad continuar la guerra con los españoles hasta expulsarlos de América y elegir a San Martín al mando del ejército.

Para Carranza ese episodio era crucial en la historia americana, ya que “la escena de Rancagua fue la cuna de la Independencia del Perú” y, por lo tanto, con significaciones para tres países de Sudamérica. Además fue el ejercicio de la voluntad popular de un ejército revolucionario que actuaba por encima de las luchas civiles para defender el proceso de independencia. Así entendido el episodio era caro a la ideología republicana, y permite señalar cierta similitud temática -el ejercicio de la voluntad popular- con el cabildo abierto del 22 de mayo, el otro asunto proyectado por el pintor oriental. La iconografía republicana elegida se encuentra distante de la glorificación posterior de la historia sanmartiniana cuyo asunto predilecto fue el cruce de los Andes.²¹ La “Revista de Rancagua” es la representación de una empresa producto de la voluntad popular, y no la apoteosis del padre de la patria.

En la segunda parte del folleto se reprodujeron párrafos enteros de las cartas de Blanes dirigidas al historiador. Este mecanismo de transcribir las cartas permite dudar de la autoría de esta segunda parte, o sospechar por lo menos una autoría conjunta.

La descripción de las figuras principales (San Martín, Guido, Paroissien) destacó las condecoraciones -certificados de heroísmo- y los caballos. La figura del médico militar recibió el mayor elogio: “pues jamás se ha pintado mejor la silueta de un verdadero *gentleman*, sin que se eche de menos la gracia de sus jiros, ni la brevedad de ese pie de raza que se subleva de la superficie plana”.²²

Así, los deseos de la elite intelectual batallaron entre la apariencia británica y la fortaleza del gaucho. Desde luego no faltaron los juicios formales:

No es dable imaginar ni menos trazar un grupo mas bien unido, mas bien acordado, ni que el ojo del espectador abrace con mas facilidad -tal es la fuerza del claroscuro y su empastado- el buen dibujo, la galana manera y valentia de pincel que campea en esas cabezas y paños heridos con gran artificio de luz.²³

La elección de representar al Regimiento n° 8, formado con los esclavos de Cuyo y libertos de Buenos Aires, fue tributarle un homenaje por su acción heroica en Maipo. Esta elección afirmó el mensaje republicano. Aunque Carranza no pudo frenar su impulso de acotar: "The beauty of that British uniform even on black soldiers ... Yes in deed!"²⁴ Ya mencioné la posible influencia de las *Memorias* de Miller, aunque también Espejo indicó que San Martín pronunciaba

... alocuciones a la tropa, particularizándose con los batallones de negros libertos, a quienes para entusiasmarlos decía «los Maturrangos se proponen tomar prisioneros muchos de vosotros, para llevar a Lima y vender en las haciendas de azúcar: pero yo me prometo que si vais al Perú, no será así, sino llevando en vuestras bayonetas la libertad a nuestros hermanos que gimen en la servidumbre».²⁵

Angel J. Carranza elogió la resolución de los grupos de gente del pueblo, rotos y muchachas, y luego realizó la mirada enumerativa que en cada detalle ve un desafío a superar por el pintor:

En fin, todo es maravilloso y atrevido, semblanza de los personajes, polvo en el ropaje, reflejo de los entorchados, insignias, armas, casas, humareda, hombres, animales, sol, distancias, aire, tierra y hasta el cielo, que jamás se pintó ni más diáfano ni mas límpido, en una composición que no puede estar mejor arreglada, ni en sus figuras mas bien contrastadas, haciendo que la ilusión sea completa y convergente al punto de mirarlo que la apropia al servir de modelo acabado al estudio del colorido, de los accidentes y fantasías de luz, como del buen efecto de aluminación, óptica y relieve.²⁶

Desde luego, en el escrito se comparó la “Revista de Rancagua” con “La Fiebre Amarilla”, afirmando que se reconoce el mismo estilo artístico sostenido con vigor. Y en el duelo por la primacía pictórica de América la comparación inevitable era con el artista peruano Luis Montero: en el duelo vencía el uruguayo, ya que “La Siesta” era definida como una composición decadente.²⁷

El contenido ejemplificador de la pintura de historia, su didactismo moral, era un objetivo compartido por Blanes y Carranza:

Con ella erige un fanal que servirá de guía perenne a los que en el futuro se arrojen al piélagos de la historia patria, en demanda de acciones que admirar o ejemplos que recoger en los servicios y virtudes de los fundadores de nuestras instituciones democráticas.²⁸

Discurso expresado plásticamente en el detalle de la madre señalando al niño el paso del general San Martín.

Con la “Revista de Rancagua” una propuesta de construcción de la iconografía de San Martín estaba en marcha: “servicios y virtudes de los fundadores de nuestras instituciones democráticas”. La libertad y la fraternidad conducida en las bayonetas. Tal vez por ello, la obra de Blanes se encuentra estrechamente relacionada con la iconografía militar napoleónica: recuerda el famoso lienzo de Horace Vernet “La Batalla de Jena” (1836).²⁹

IV

La primera noticia publicada en la prensa de Buenos Aires sobre el cuadro de Blanes en el diario *La Tribuna*, de los Varela, informó que Blanes deseaba exhibir para las fiestas mayas un trabajo de muchos años representando el primer cabildo de Buenos Aires.³⁰ Posiblemente el aniversario y el conocimiento del boceto de Blanes sobre tal asunto fueron los causantes del error; corregido dos días más tarde al anunciar el cuadro como “San Martín pasando revista al ejército que llevó al Perú”, y transcribir un párrafo de una carta de Blanes a Adolfo Lamas que es un buen ejemplo de la propaganda epistolar llevada a cabo por el pintor al realizar cada cuadro.³¹

El cuadro llegó a Buenos Aires el 14 de junio.³² Los diarios ofrecieron descripciones detalladas del mismo recogiendo la información publicada en los diarios orientales.³³

Julio Arraga escribió en *La Tribuna* un largo comentario referido más a San Martín que al cuadro. La ilusión temporal era firme a pesar de haber transcurrido algo más de veinte años de la muerte de San Martín: era el pasado mítico de una gesta gloriosa,

“aquella inmortal época de batallas, y combates de todo género”. Los porteños deberían inclinar “llenos de veneración” las frentes ante esas imágenes recuperadas por Blanes. Arraga finalizó su escrito solicitando al gobierno la compra de la obra pictórica para el congreso o cualquier otro edificio hasta que existiese un museo de pinturas.³⁴

La inevitable comparación era con “La fiebre amarilla”, aunque el último cuadro ejecutado por el artista oriental no se prestaba, sostuvo un cronista, para ser analizado a partir del sentimiento o la poesía sino de lo puramente artístico.³⁵ También una crítica anónima de *El Nacional* recordó el fervor del público ante “La fiebre amarilla”, para luego afirmar que la “Revista de Rancagua” tenía los mismos méritos, aunque dudaba de que obtuviese popularidad: “se amontonaban delante del otro, y delante de ese que no tiene menos mérito hay el desierto”. Sólo un aficionado encontró el crítico en el vasto salón de Fusoni Hnos. y Maveroff.³⁶

Para Blanes la exposición fue un fracaso, no sólo por el escaso público sino también por no haber vendido el cuadro al gobierno argentino. La adquisición por el congreso argentino ocupó desde entonces gran parte de su correspondencia con Carranza. El fracaso de la venta, posiblemente, haya enturbiado las relaciones entre el maestro y su discípulo José Bouchet, encargado de las gestiones,³⁷ a pesar de que Blanes movilizó una red de influencias para colocar su obra, especialmente con publicistas e historiadores.³⁸

Al regresar a Montevideo Blanes analizó los motivos del fracaso en Buenos Aires en una carta dirigida a un chileno residente en el Uruguay:

Ese país no tiene ningún cuadro histórico, y parece cuidarse muy poco de instruirse en el lenguaje de la pintura monumental -al menos, es esta la consecuencia que deduje de la frialdad con que se miró mi cuadro cuando se trató de adquirirlo, que fue la antítesis de lo ocurrido mientras duró la exhibición para el gusto de ver.

Usted sabe que apenas lo hube terminado, lo expuse aquí, y fue para mí bastante consolador el resultado, fue un triunfo parecido al alcanzado con el cuadro de “La Epidemia”. Llevo de aquí la sanción de los más exigentes, y llegado a Buenos Aires se conquistó el aplauso de lo que allí pasa por más entendido, dando así materia bastante a los órganos de la publicidad. Tuve, en fin, la fortuna de saber allí que había servido la historia dignamente. Pero tuve también la de percibir la preferente atención que se da a la historia del día, y que si algún culto se mide a la de ayer, es una especie de penitencia, a la que el hombre no puede, aunque quiera otra cosa, dejar de someterse, en desagravio de las ofensas inferidas a la justicia.³⁹

Blanes percibió claramente dos situaciones: la primera el vacío de imágenes vinculado a la ausencia de un discurso estatal; la segunda un público preocupado por la situación del día -él había sacado provecho de esta característica con “La fiebre amarilla”, aunque fracasado con “El incendio del vapor América”- pero también reclamó una sensibilidad que, tal vez, no permitía la dificultad de comprensión del asunto.

El gobierno argentino, interesado en un primer momento, se arrepintió de comprar la tela. Blanes subrayó “lo adquiriría de buen grado, si el asunto se refiriese más a la historia Argentina”. Tal vez, las dos banderas chilenas que aparecen en el cuadro, contra una sola argentina, y la presencia del pueblo chileno hayan hecho dudar de la nacionalidad del tema. No hay que olvidar las conflictivas relaciones por asuntos limítrofes entre Argentina y Chile. Aunque lo predominante era la situación económica, a tal punto que Carranza en una de sus cartas informando la gestión de la adquisición del cuadro por el congreso argentino afirmó que la crisis es tal que “no se festejará el 9 de julio por falta de recursos, fenómeno que sucede por primera vez desde 1816”.⁴⁰

Blanes razonó: si mi cuadro no es historia argentina, “¿no sería cuerdo pensar que lo fuese chilena?... y supuesto y atendido el cultivo de Chile por las bellas Artes, ¿sería imprudente pensar que allí tuviese colocación mi gran cuadro?”. Cuando el cuadro estaba en ejecución Blanes había denunciado recibir ciertas presiones: “ya ha asomado una tentación chilena, que he desoído, porque es intempestivo, y por muchas razones imprudente hablar de tal cosa”.⁴¹

Blanes trabajó a partir de una estrategia de mercado. Al vislumbrar el fracaso comercial en Buenos Aires estudió la venta de su obra en Chile. Sin embargo una nueva preocupación se interfirió: un diario de Chile sostuvo que la revista nunca tuvo lugar. Blanes preocupado le escribió a Carranza solicitando asesoramiento, ya que proyectaba exponer su cuadro en Santiago.⁴²

La fortuna del lienzo estuvo atada a esta paradoja: la exactitud histórica de la pintura de un episodio que jamás ocurrió. A tal punto que Adolfo P. Carranza, fundador del Museo Histórico Nacional, al ilustrar el Acta de Rancagua con la obra de Blanes escribió “este cuadro es una fantasía, pues no hubo semejante revista”.⁴³

Un aspecto esencial para el triunfo de un cuadro histórico era el conocimiento inmediato del episodio por el público. Blanes se equivocó en la elección. Un ejemplo: al inaugurarse el Museo Nacional de Bellas Artes, Eduardo Schiaffino le envió una carta a Blanes preguntando qué episodio estaba representado para aclararlo en el catálogo.⁴⁴ El cuadro se encontraba en la Argentina, ya que finalmente fue obsequiado por el gobierno oriental como homenaje a la repatriación de los restos de San Martín para el centenario.⁴⁵

Blanes elaboró rápidamente una salida para superar el traspie de su carrera como “pintor americano”. Confesó a Carranza que la lectura de la historia chilena estimulaba sus deseos de pintar la independencia. los Carrera, O’Higgins...

El fracaso de la “Revista de Rancagua” gestaba los “Últimos momentos de José Miguel Carrera”, su próximo cuadro, en el que retomará los recursos pictóricos de “La fiebre amarilla”. Curiosamente en las *Memorias* de Miller los sucesos de Rancagua de 1820 anteceden a la narración de la historia de los hermanos Carrera, casi como si Blanes fuese ilustrando el texto. Aunque, sin duda, la fuente literaria fue el libro del prestigioso historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna *El Ostracismo de los Carrera*, publicado en 1857, especialmente el capítulo titulado “El último día del montonero”.

Los dos cuadros se relacionan en sus significados: la “Revista de Rancagua” representa la abstención de participar en la lucha civil, un tema caro a Buenos Aires, y “Últimos momentos de José Miguel Carrera” las consecuencias trágicas de participar en la misma.

Blanes no corrió ningún riesgo pictórico, prácticamente utilizó los mismos recursos que le habían garantido el éxito en “La fiebre amarilla”: el efecto dramático de la luz, el recurso de construir un espacio virtual que incorpore al espectador a la habitación donde ocurre el episodio, la elección de un ámbito lúgubre, la representación de héroes trágicos en el momento previo a su muerte, la puerta abierta con ingresantes a la escena, una figura que conecte los grupos del interior con el grupo exterior. El acierto mayor de Blanes es la figura de Carrera, la pose elegida para el militar condenado es similar a la que pudiera adoptar ante un pelotón de fusilamiento. El espectador es invitado a reconstruir toda una secuencia de la prisión a la muerte en la posición de la figura central, de modo similar a la sostenida por la figura de Roque Pérez y las miradas en “La fiebre amarilla”.

El fracaso de la “Revista de Rancagua” quebró una continuidad de Blanes en el mercado argentino, ya no pintará “grandes asuntos de historia argentina” hasta el encargo de “La ocupación militar del Río Negro”, en 1886 y finalizado diez años más tarde. Aunque en 1872, seguramente un proyecto anterior al fracaso de julio, realizó estudios para San Calá, batalla de la campaña antirrosista, cuadro que perteneció a la colección Angel J. Carranza. En 1883 se interesó por la figura de Juan Lavalle, en especial por el episodio del traslado de los restos por la quebrada de Humahuaca, proyecto que luego realizará su hijo Nicanor.

El fracaso porteño de la “Revista de Rancagua” no sólo impuso un distanciamiento con el público de Buenos Aires sino también una pausa en su búsqueda artística, retornando a la fórmula emotiva que ya le había asegurado el favor del espectador.

En 1873 dedicaron a Blanes un epitafio burlesco, indicador de cuánto debe haberle afectado el rechazo porteño de su obra más importante hasta ese momento. Epitafio que, sin ser su intención, desnuda la ficción de la pintura de historia:

Yace aquí un pintor de historia:
(yo no aseguro si es cierto)
pues puede bien de memoria

haberse pintado muerto
para asistir a su gloria.⁴⁶

NOTAS

- ¹ Anónimo, "Blanes (Juan Manuel)", *Retratos al natural de las notabilidades en política, en armas, en literatura, en artes y en los demás ramos del saber y de la brutalidad humana por Un pintor de brocha gorda. Y epitafios tomados del cementerio por un Sepulturero. Primera serie*, Montevideo, Imprenta Hispano-Americana, 1873, p. 25. Un Sepulturero "según anotación puesta por Luis Melián Lafinur en este folleto, en su donación a la Biblioteca Nacional es Eduardo G. Gorder." Arturo Scarone, *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Montevideo, Claudio García, 1941.
- ² El episodio interesó a diversos artistas, entre ellos Nicanor Parra. Se destaca un grabado de F. Méaulle y Vierce publicado en el número de presentación del periódico ilustrado europeo de Héctor Varela: *El Americano*, 07.03.1872, p. 8. Hasta Bossi, el despreciado capitán del vapor naufragado, realizó una obra artística sobre el episodio que lo tuvo por protagonista.
- ³ Alicia Haber recientemente ha sostenido que la obra referida a Liniers es una pintura, sin embargo a partir de la lectura de la correspondencia es posible afirmar que es un proyecto escultórico. Carta de Juan M. Blanes a Ángel J. Carranza, Montevideo, 10.10.1874, Museo Histórico Nacional, Montevideo (MHNM), *archivo J. M. Blanes*, tomo 3962. Además, en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de la capital oriental se conserva un dibujo al lápiz registrado como de tema desconocido que he atribuido a este proyecto trunco: la figura militar de Liniers con una figura alegórica: ¿una india simbolizando a Buenos Aires? Véase Haber, Alicia, "Cronología" en: A.A.V.V., *El arte de Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, 1994, p. 24.
- ⁴ Juan Manuel Blanes, "Revista de Rancagua", óleo sobre tela, 291x454 cm., Museo Histórico Nacional, objeto N° 1541. *Catálogo Museo Histórico Nacional*, 1951, tomo I, N° 2114.
- ⁵ Cfr. Ribera, Adolfo, "La pintura", en: *Academia Nacional de Bellas Artes, Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1984, tomo III, p. 287. El óleo de Durand se encuentra en una colección particular. La litografía puede ser consultada en el Museo Histórico Nacional, objeto N° 1195, 59x82 cm. *Catálogo Museo Histórico Nacional*, 1951, tomo I, N° 2186.
- ⁶ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 22.02.1872. MHNM, *archivo J. M. Blanes*, tomo 3962.

-
- ⁷ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 07.03.1872. MHNM, *archivo J. M. Blanes*, tomo 3962.
- ⁸ Juan Manuel Blanes, "San Martín y Guido", óleo sobre tela, 103,5x135 cm., Museo Histórico Nacional, objeto N° 6070. *Catálogo Museo Histórico Nacional*, 1951, tomo I, N° 2117.
- ⁹ En una colección particular se encuentra un retrato ecuestre de San Martín, derivado de la "Revista de Rancagua", atribuido a Juan M. Blanes. Una simple observación de la pieza me inclina a descartar esa autoría.
- ¹⁰ Blanes en un escrito detalló las dudas históricas para la realización de su cuadro: lugar y horario; descripción del 8vo. cuerpo; el traje de San Martín ese día; recorrido de éste por la cañada de Rancagua y su descripción; formación de las tropas; aclaración de que no fue revista sino entrega de mando de las tropas; los ayudantes y la escolta; descripción de los caballos; fisonomía y uniformes de Guido, Paroissien, Alvarado, Necochea, Arenales; uniformes y fornituras de los soldados; descripción de traje del pueblo, los rotos, en 1820; descripción de las vestimentas de "las mujeres del bajo pueblo" y de los guazos; descripción de la vestimenta del "pueblo acomodado" y, finalmente, del uniforme de los granaderos a caballo. Manuscrito de Juan Manuel Blanes. Museo Municipal de Bellas Artes Juan M. Blanes, Montevideo (MBM), sin foliar.
- ¹¹ Juan Manuel Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 20.03.1872, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ¹² Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 22.04.1872, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ¹³ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 16.03.1872, MHNM, *archivo Juan Manuel Blanes*, tomo 3962.
- ¹⁴ **Espejo, Gerónimo**, *Apuntes históricos sobre la Expedición Libertadora a Perú*, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1867, p. 5. Otra edición en *La Revista de Buenos Aires*, tomo XIV del mismo año. Se presentó como coronel, antiguo ayudante del Estado Mayor del Ejército de los Andes. Es interesante señalar que el episodio pintado por Blanes no fue narrado en la obra histórica de Espejo.
- ¹⁵ Ver nota 13.
- ¹⁶ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 11.04.1872, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ¹⁷ Juan Manuel Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 22.04.1872. MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ¹⁸ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 19.05.1872, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ **Carranza, Angel J.**, *Historia y arte. Revista de Rancagua (Cuadro del Sr. Blanes)*, Buenos Aires, Imprenta de La Opinión, 1872, 22 págs. (en adelante AJC).

-
- ²¹ Es interesante señalar cómo el mismo Gerónimo Espejo contribuyó a esa preferencia con *El Paso de Los Andes. Crónica histórica de las operaciones del Ejército de los Andes para la restauración de Chile en 1817*, Buenos Aires, C. Casavalle editor, Imprenta y Librería de Mayo, 1882. Desde luego, es la más tardía obra de Mitre la que ejerce mayor influencia en las representaciones finiseculares.
- ²² **AJC**, p. 16.
- ²³ **AJC**, p. 17.
- ²⁴ **AJC**, p. 16.
- ²⁵ **Espejo**, *Apuntes...*, p. 9.
- ²⁶ **AJC**, p. 21.
- ²⁷ **AJC**, p. 22. Se refiere en último término a la obra actualmente conocida como "Venus Dormida", realizada con anterioridad a la pintura histórica.
- ²⁸ **AJC**, p. 22.
- ²⁹ Esta comparación ya ha sido señalada por **De Salterain y Herrera, Eduardo**, *Blanes. El hombre, su obra y la época*, Montevideo, 1950, p. 137.
- ³⁰ *La Tribuna*, 18.04.1872, p. 1, c. 3. Por el contrario, *El Nacional* informó correctamente y pronosticó a Blanes ser el primer pintor de historia en la América del Sur. *El Nacional*, 18.04.1872, p. 2, c. 1.
- ³¹ *La Tribuna*, 20.04.1872, p. 2, c. 1.
- ³² *La Prensa*, 15.06.1872, p. 2, c. 3.
- ³³ *La Tribuna*, 28.05.1872, p. 2, c. 1.
- ³⁴ *La Tribuna*, 02.07.1872, p. 1, c. 3-5.
- ³⁵ *El Nacional*, 31.05.1872, p. 1, c. 7.
- ³⁶ *El Nacional*, 11.07.1882, p. 1, c. 6-7. El comentarista analizó y elogió la iluminación y la perspectiva, describiendo los personajes y el paisaje.
- ³⁷ Juan Manuel Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 28.10.1872 y 25.01.1873, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ³⁸ Juan Manuel Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 24.08.1872, Archivo General de la Nación, Montevideo (AGNM), *archivo J. M. Blanes correspondencia con A. J. Carranza*, caja 58, carpeta 7.
- ³⁹ Juan Manuel Blanes a Joaquín Noguera, Montevideo, 23.09.1872, AGNM, *archivo Mauricio Blanes*, caja 58, carpeta 5. Citada en **De Salterain y Herrera**, *op. cit.*, p. 138.
- ⁴⁰ Carta de Angel J. Carranza a Juan M. Blanes, s/l, 07.07.73. AGNM, *archivo J. M. Blanes, correspondencia con A. J. Carranza*, caja 58, carpeta 7.
- ⁴¹ Juan M. Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 16.03.1872, MHNM, *archivo Juan Manuel Blanes*, tomo 3962.
- ⁴² Juan Manuel Blanes a Angel J. Carranza, Montevideo, 23.10.1873, MHNM, *archivo Juan M. Blanes*, tomo 3962.
- ⁴³ **Carranza, Adolfo P.**, *San Martín*, Buenos Aires, Imprenta de M. A. Rosas, 1905, p. 143.

-
- ⁴⁴ Eduardo Schiaffino a Juan M. Blanes, Buenos Aires, diciembre de 1895. Museo Nacional de Bellas Artes, *archivo Eduardo Schiaffino*, sin foliar.
- ⁴⁵ Véase la documentación en el *Catálogo, Juan Manuel Blanes en el teatro Solís*, Montevideo, 1941. Se conserva un inventario contable de las fotos vendidas del cuadro durante los festejos. MBM, leg. 2116.
- ⁴⁶ Anónimo, "Blanes (Juan Manuel)", *op. cit. ...*, p. 25.