

El teatro histórico como construcción visual

JUAN VILLEGAS

■ RESUMO

O objetivo deste artigo é chamar a atenção sobre o processo de construção visual do teatro histórico e a necessidade de desconstruir as imagens visuais, sugerindo os instrumentos para a análise das mesmas e historicizar suas conotações em diversas instancias de sua utilização.

■ PALAVRAS-CHAVE

imagens visuais; teatro histórico; encenação

■ RESUMEN

El objetivo deste ensayo es llamar la atención sobre el proceso de construcción del referente visual del teatro histórico y la necesidad de desconstruir las imágenes visuales, sugerir los instrumentos para el análisis de las mismas e historizar sus connotaciones en diversas instancias de su utilización.

■ PALABRAS CLAVES

imágenes visuales; teatro histórico; puesta en escena

Al revisar los numerosos ensayos, libros y colecciones de estudios sobre el teatro histórico, sorprende la carencia de investigaciones, tanto teóricas como prácticas, sobre la representación visual de los acontecimientos históricos y los modos de visualización de los personajes incluidos en las versiones escénicas de los mismos. Aun en aquellos trabajos que parecen enfatizar la puesta en escena del teatro histórico, se presta poca o ninguna atención a la representación visual, ni a los factores que de una manera u otra determinaron la selección de los aspectos visuales.¹ Al parecer, la crítica y los estudiosos consideran que el modo cómo se ponen en escena, tanto los hechos como los personajes de la historia, constituyen un “proceso natural”, no cuestionable ni mediatizado.

El hecho es, sin embargo, que las prácticas escénicas no pueden prescindir de la representación visual de la historia. En un ensayo de hace algunos años, afirmé que, en principio, el discurso teatral histórico es literalmente una puesta en escena del pasado, que el teatro histórico es una versión ilustrada de la “historia”² y que, en consecuencia, la puesta en escena implica necesariamente una re-construcción visual del pasado.

Esta re-construcción supone que la interpretación del pasado surge tanto Es el caso de Monserrat Ribad o Martínez en *Textos y representación del drama 1 histórico del romanticismo español*, en el cual se enfatiza la utilización de los “apuntes” como medio de investigación de la puesta en escena. 2 de las palabras del texto como de las imágenes actualizadas, de los gestos, de los modos de representación, de la caracterización externa de los personajes, de los espacios seleccionados para la puesta en escena. Frente al predominio logocéntrico del discurso crítico sobre el teatro histórico queremos proponer un discurso crítico que enfatice la reflexión y el análisis de los signos visuales de la puesta en escena.

La pregunta clave es: ¿por qué los hechos y los personajes históricos son representados con ciertas características en el teatro? Una respuesta posible es que

¹ Es el caso de Monserrat Ribad o Martínez en *Textos y representación del drama histórico del romanticismo español*, en el cual se enfatiza la utilización de los “apuntes” como medio de investigación de la puesta en escena.

² “El teatro histórico como discurso e instrumento de apropiación de la historia” (1999).

así era la “realidad”. Esta respuesta naturalista implica que lo representado en el teatro es un reflejo de la “realidad”.

Nuestra propuesta más general es que la puesta en escena del teatro histórico constituye un discurso visual mediatizado por discursos visuales anteriores y que el teatro, en general, tiende a utilizar como referente visual otras construcciones visuales. En el caso del teatro histórico, el referente de su visualidad es el sistema de imágenes con las cuales se han “representado” los episodios y los personajes. Partimos del supuesto de que el productor teatral (dramaturgo, director, diseñador) tiende a utilizar como referente las versiones visuales legitimadas por los discursos políticos y culturales del poder hegemónico. Aun en los casos en que el discurso teatral subvierte la interpretación “oficial” de la historia, el referente es el discurso visual legitimado dentro del sistema cultural.

En esta presentación, me centraré en sugerir una estrategia de lectura del teatro histórico como construcción visual.³ El tema incluye numerosos aspectos dentro de una amplia gama que van desde la construcción de la memoria visual histórica, los procesos de legitimación y deslegitimación de la misma, y la representación visual de la historia y sus relaciones con los sistemas de poder.

El objetivo de este ensayo es llamar la atención sobre el proceso de construcción del referente visual del teatro histórico y la necesidad de desconstruir las imágenes visuales, sugerir los instrumentos para el análisis de las mismas e historizar sus connotaciones en diversas instancias de su utilización. La estrategia requiere plantear algunos conceptos claves que precisen y acoten el campo.

■ 44

1. La representación visual de la historia. La historia como discurso visual

La estrategia implica entender que las imágenes visuales cuyo referente es la historia son integrantes del imaginario colectivo que conforma un sistema cultural. Constituyen un discurso (histórico) dentro de otro discurso (cultural).

Entendemos que en cada sistema cultural las artes y prácticas visuales son utilizadas, consciente o inconscientemente, para actualizar, legitimar y promover proyectos políticos. En el caso del imaginario colectivo llamado “historia”, estas prácticas visuales discursivas transmiten la interpretación de la historia propiciada por los sectores emisores de las imágenes. Su interpretación requiere del análisis del discurso visual de la cultura legitimada, la competencia visual de productores y espectadores, y los agentes formadores de esa competencia.

En cada sistema cultural, o en cada instancia histórica, coexiste una pluralidad de discursos visuales, cada uno con su propia referencia cultural y códigos específicos. A la vez, cada discurso visual se encuentra en distinta relación con el poder cultural de su tiempo. Dentro de esta pluralidad de discursos, uno o algunos de ellos pasan a constituirse en los definidores del sistema cultural de la época y conforman el imaginario hegemónico. Con frecuencia, las prácticas visuales y las imágenes de la hegemonía cultural son las consideradas “estéticas”, con exclusión de las imágenes que contradicen

³ Este ensayo forma parte de una investigación sobre los imaginarios visuales y las construcciones visuales como factores mediatizadores de la puesta en escena. En trabajos anteriores, por ejemplo, he desarrollado aspectos específicos como los de pintura y teatro, tendencias pictóricas y modos de representación visual en el teatro, la pintura y el teatro histórico, los retratos y la construcción visual de los personajes históricos.

o no refuerzan la lectura de la hegemonía cultural.

Los desplazamientos de los sectores productores de cultura (emisores de signos) y su inserción dentro de los sistemas culturales y políticos legitimados han originado en la historia de la cultura en América Latina la existencia de una pluralidad de sistemas de referencias visuales en cada instancia histórica. Con frecuencia, también hay diferencias de acuerdo con los grupos receptores del discurso.

Dentro de la cultura de cada país en América Latina encontramos que existe una serie de imágenes con que se visualiza la idea de lo nacional, situaciones históricas, hechos históricos, los héroes nacionales. Estas imágenes constituyen el discurso visual histórico nacional. Este discurso a la vez forma parte del sistema cultural del país correspondiente. Cada imagen de lo “histórico”, sin embargo, corresponde a “signos” emitidos en determinados momentos de la historia nacional. En consecuencia su significación se funda en el contexto de esa instancia histórica. Algunos de los signos situados, sin embargo, permanecen en el tiempo por su funcionalidad con respecto a los sistemas de poder dentro o fuera del país. La continuidad de un sistema de poder da origen a la permanencia de un sistema de imágenes de representación de las “historias nacionales”. Del mismo modo, esas imágenes e iconos pueden ser desplazados y substituidos cuando se producen cambios fundamentales en las relaciones del poder político y cultural. Una misma situación histórica, por otra parte, puede ser interpretada de manera diferente por grupos de poder alternativos originando iconos y versiones visuales diferentes de dicha situación o sus personajes representativos. De esta manera se explican algunas de las diferentes versiones visuales de los personajes históricos, aún a veces en un mismo período.

Ejemplo característico de este hecho es la imagen de Hernán Cortés en sus versiones españolas y mexicanas. Mientras en algunas de las españolas aparece como caballero conquistador, a veces aureolado por el triunfo; en la mayor parte de las mexicanas, más evidente en los murales del Palacio Nacional, se le ve como deforme física y psicológicamente. Diferente es el caso de Manuel Rodríguez en la historia chilena, por ejemplo, en el cual la hegemonía cultural lo configuró como un defensor de los valores nacionales en contra de los españoles. A fines del siglo XX, sin embargo, la extrema izquierda nacional lo transformó en símbolo de la revolución y la necesidad de la lucha armada contra el gobierno militar, hasta el extremo de usar su nombre para designar al grupo guerrillero del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Sin embargo, no cambió radicalmente la imagen visual del personaje.⁴

La formación del imaginario visual histórico

Uno de los factores determinantes de la formación y transmisión del imaginario visual legitimado y legitimador es la construcción visual del pasado llevada a cabo por las instituciones oficiales, ya sea a través de la enseñanza o las publicaciones patrocinadas por ellas. Estas imágenes se manifiestan en la selección de los iconos definidores de lo nacional, las historias ilustradas recomendadas, los libros escolares, las lecturas oficiales de la historia.

El sistema cultural hegemónico utiliza, a la vez, las artes visuales como

⁴ Sobre este grupo revolucionario, ver Hernán Vidal. Presencia del MIR. 14 claves existenciales.

legitimadoras de los modos de representación de la historia y de los episodios históricos que adquieren significación simbólica en la lectura de la historia y los valores sustentadores del ideario nacional. Los distintos sistemas culturales a través de la historia han utilizado una diversidad de procedimientos y prácticas de construcción visual para fijar una imagen del pasado y configurar el imaginario legitimado. En la historia pre-colombina de América Latina, algunas de las culturas recurrieron a la arquitectura y la escultura como medio de teatralizar su poder y afirmar una imagen de su pasado. En otros, los códices ilustrados para sus integrantes selectos, minoritarios, constituyeron su fuente de la memoria visual. Semejante fue el procedimiento de la construcción de la memoria histórica en la Edad Media en la que los muros y pórticos de las iglesias transmitían una lectura de la historia para amplios sectores de la sociedad y los libros de oraciones, los tapices y los calendarios visualizaban y legitimaban dimensiones de la vida cotidiana y la historia para el consumo por los sectores aristocráticos. En el Renacimiento, las pinturas y los murales las paredes de los palacios y los palacios de la alta burguesía con frecuencia constituían la legitimación de las familias gobernantes y de su historia.⁵

Aunque tendemos a pensar la pintura como procedimiento preferido, la historia muestra que han sido muchas las artes que han cumplido una función semejante. Tal es el caso de una práctica a la que se le suele dar poca importancia en la historia del arte en Occidente, los azulejos, los que han sido uno de los medios para fijar la memoria histórica en Valencia desde la Edad Media.⁶ En tiempos modernos, en Portugal, los azulejos se han utilizado como técnica de visualización callejera de la lectura de la historia, como se advierte en la Estación de Ferrocarriles de Porto, en el claustro de la Catedral y en numerosas paredes exteriores de edificios en las que aparecen sucesos históricos reconstruidos en azulejos.

Los lugares públicos han sido los espacios predilectos para transmitir las lecturas visuales de la historia. Los murales de Rivera, Orozco, Tamayo son ejemplos famosos de una fijación visual de la historia, ya sea en el Palacio Nacional y otros lugares públicos en México.⁷ El muralismo como representación de la historia de cada pueblo ya era una tradición precolombina, como puede verse en los murales de las culturas mayas, aztecas y otras culturas mesoamericanas. Este proceso no se limita a las prácticas “estéticas” sino que se lleva a cabo en producciones visuales no consideradas como tales. Es el caso de la impresión de billetes, el *marketing*, los adornos de las casas, los estilos de los muebles, etc. En los billetes, por ejemplo, se incluyen figuras que se transforman en iconos nacionales y celebran hechos históricos de significación para los sectores hegemónicos en el poder.

En nuestro tiempo, además de los medios tradicionales, nuevos medios –como el cine y la televisión– han pasado a ser agentes claves en la configuración visual del pasado. Con respecto al cine, especialmente, hay que considerar el emisor del discurso por cuanto su origen y su posición política son factores determinantes del imaginario

⁵ Procedimiento que se observa especialmente en las pinturas con motivos religiosos en las cuales los representantes de la burguesía aparecen junto a las figuras bíblicas. Un hermosísimo ejemplo del procedimiento (anacronía) puede verse en las paredes de la Capilla de los Magos en el Palacio Medici-Riccardi en Florencia. Sobre estemural, la significación de los Reyes Magos y la identificación de los personajes, ver, especialmente, Franco Cardini.

⁶ Un ejemplo notable de esta utilización puede verse fácilmente en el Museo de Cerámica de Barcelona.

⁷ Volvemos sobre el tema de la pintura en una sección posterior.

construido. El cine internacional pone de manifiesto y fija a nivel transnacional las imágenes con las connotaciones propias de la ideología, el sistema de valores, las referencias y las connotaciones del sistema cultural del emisor, las que no siempre corresponden a las nacionales. El caso más evidente es el del cine norteamericano y sus modalidades de representación de héroes mexicanos como Villa y Zapata. La importancia del cine —y la televisión en tiempos de globalización— como constructor visual de la historia es más importante que la pintura canonizada, por ejemplo, en lo que se refiere a los destinatarios de los sectores populares y su influencia se ha manifestado intensamente en el teatro.

La apropiación de imágenes como medio de legitimación

En cada momento histórico los grupos sociales —ya sea en el poder o con pretensiones de alcanzarlo— buscan justificar su permanencia en el poder o desplazar a los grupos en el poder fundando su imaginario en el de una instancia del pasado. En el proceso de autolegitimación política y cultural los sectores en el poder se apropian de los signos, imágenes e iconos visuales de una cultura con potencialidad legitimadora, resignificándolos funcionalmente a sus propios intereses y sus proyectos políticos. El reconocimiento de la construcción visual de la historia apropiándose de las imágenes de otros sistemas culturales ha de llevar a analizar el significado de las imágenes, las connotaciones en el sistema original y su refuncionalidad y connotaciones en el sistema apropiador. La historia del arte muestra cómo numerosos grupos culturales se han apropiado de los sistemas de imágenes de otras culturas, las han adecuado a sus intereses y han comunicado sus propios mensajes validadores. El Renacimiento es una apropiación de las imágenes del mundo griego y latino como el Neoclasicismo lo es de las renacentistas.

Es evidente, por ejemplo, que en la cultura dominante en América Latina a partir de comienzos del siglo XIX predominaron las imágenes neoclásicas, construidas y legitimadas por la Ilustración, cuyo subtexto se sustenta en la ideología con que los “padres de la patria” fundaron las repúblicas latinoamericanas. Los sectores en el poder se apropiaron de los discursos visuales de la Ilustración, especialmente, francesa, y los transformaron en iconos propios. La Ilustración, por su parte, se había apropiado de numerosas imágenes de las culturas griegas, latinas y renacentistas y las había cargado con sus propias connotaciones.

El planteamiento obliga a re-examinar las representaciones de América y de los personajes históricos insertos en la historia de América Latina como modos de representación canonizada por una cultura que se apropia de imágenes y las reutiliza sin cuestionar los supuestos fundadores de los modelos. Algunos estudios postcoloniales y culturales han estudiado imágenes con las cuales las culturas europeas leyeron América Latina, aunque no siempre se consideran las razones de su reutilización por las propias culturas latinoamericanas. Con respecto a las ilustraciones, por ejemplo, Annia Loomba, comenta la construcción en Inglaterra del siglo XVIII de la imagen de América “as an attractive land ripe for colonization” (78) y luego la interrelación con la imagen de los países colonizados “as naked women” (79). No es de extrañar, por lo tanto, la recurrencia de mujeres desnudas en las imágenes representando a América Latina, como puede verse en los numerosos ejemplos incluidos por Rojas Mix (*América imaginaria*).

La mediatización visual de la mirada europea sobre la “realidad” de América Latina es muy evidente en la representación del indígena. En la mayor parte de los casos, dentro de la cultura legitimada en América Latina, la visualización del indígena y su representación se fundó en pinturas o grabados de los viajeros extranjeros que visitaron América Latina y que describieron y caracterizaron al indígena en función de sus propias lecturas y mitos. La representación del indígena tiende a no fundarse en la “realidad” sino en las representaciones de los indígenas por las culturas colonizadoras. Por ello, en general hay una continua representación de indígenas desnudos como indicio de primitivismo en oposición a individuos vestidos, indicio de civilización.⁸

Rojas Mix (*América imaginaria*) ha destacado cómo algunas imágenes de indígenas de América Latina corresponden a versiones de personajes clásicos. Menciona indígenas latinoamericanos pintados como Apolos neoclásicos. Algo semejante hicieron los muralistas mexicanos de los años veinte y treinta al representar a los indígenas. En su proceso de idealización de las culturas aborígenes, estilizaron los cuerpos de los indígenas y “africanizaron” los cuerpos usando como modelos referenciales representaciones de la nueva pintura europea de comienzos del siglo XX.

La memoria histórica visual y la competencia visual de espectadores⁹

■ 48

El productor de discursos teatrales con referencia histórica ha de considerar necesariamente la competencia histórica y visual de sus potenciales destinatarios. La *competencia cultural* evidencia el grado de integración en el proceso de comunicación: su estar dentro o fuera del sistema y la capacidad de descodificar los signos del sistema. La *competencia visual* permite al espectador construir el sentido de lo percibido sobre la base de su información y conocimiento de las imágenes del sistema cultural en que se inserta el signo.

La competencia del espectador con respecto a la historia incluye dos aspectos. Por una parte, el productor teatral supone un conocimiento de la lectura del “hecho” histórico por el espectador, conocimiento que corresponde generalmente al descrito por la “historia” oficial. Esta constituye la *competencia histórica* del espectador de teatro. Por otra parte, la visualización de la historia está en íntima relación con la *competencia visual* de los productores y destinatarios de los discursos y de los medios de comunicación legitimados en cada momento histórico o sistema cultural. Por lo tanto, entender el teatro histórico como construcción visual de la historia conlleva investigar la competencia cultural y visual de los receptores del discurso, partiendo del supuesto de que el emisor —dramaturgo, director, escenógrafo— utiliza códigos e imágenes comprensibles dentro de la potencial competencia que el destinatario tendría para descodificarlos.

La pintura histórica como discurso y género

Como hemos sugerido previamente, la memoria histórica visual es producto de varias prácticas de construcción visual. Dentro de la cultura de occidente, la pintura,

⁸ Sobre este aspecto, ver Squicciarino, *El vestido habla*.

⁹ Desarrollamos diversos tipos de competencia (cultural, visual, teatral, etc) en *La interpretación del teatro como construcción visual* y en *Pragmática de las culturas en América*.

especialmente, ha cumplido una importante función en la elaboración de la memoria histórica. Aunque su función es significativa en la puesta en escena de la mayor parte de los textos espectaculares, llega a constituirse en una clave fundamental en los discursos teatrales con referencia histórica o religiosa. En el caso del discurso teatral con temas y personajes religiosos, la pintura —en especial la pintura y la estatuaria canonizadas de occidente y sus variantes— conforman el referente visual “natural”. Los santos, distintos tipos de vírgenes, situaciones de la vida de Cristo se reconocen fácilmente a través de las pinturas y estatuas que la iglesia ha aceptado como “verdaderas”: La Virgen del Carmen, la Inmaculada Concepción, el Ecce Homo, el Cristo Redentor, San Antonio, San Francisco Javier, etc. tienen rasgos externos definidos en los cuadros y estatuas. Nuestra propuesta implica pensar que cada una de las imágenes no tiene un sentido esencial ni corresponden a una realidad sino que tuvieron un significado funcional a las necesidades de la Iglesia con respecto a sus feligreses en contextos específicos. La significación de los cuadros en que aristócratas y reyes aparecen adorando al niño-dios es un indicio de la sumisión de esos sectores a la Iglesia Católica. Las pinturas del Ecce Homo, Cristo sufriente, es un recordatorio de los sufrimientos de Cristo y la aceptación de los males del mundo. No es de extrañar, por ello, la proliferación de imágenes del Cristo sufriente en las iglesias de América Latina.

Algo semejante sucede con los “héroes” y “padres de la patria” cuyas imágenes han sido fijadas en ciertas instancias y situaciones de la historia por medio de la pintura y la estatuaria, que los hace fácilmente reconocibles por los familiarizados con las historias nacionales. Cada “fijación” es, a la vez, portadora de significados específicos. En una pintura Bernardo O’Higgins, por ejemplo, aparece despidiendo a la Escuadra Libertadora desde los cerros de Valparaíso. Esta imagen connota la vocación americanista del héroe nacional y del sacrificio de Chile por la causa libertadora de los países latinoamericanos.

Por la importancia de la pintura como referente del teatro, es necesario hacer algunas observaciones en cuanto a la pintura como discurso. La pintura también es un discurso y cada cuadro es un signo de ese discurso. Por lo tanto, debe ser interpretado como un medio de comunicación de mensajes situados: actos de habla de un emisor en función de comunicar un mensaje y una imagen del mundo a un destinatario en un contexto específico. Como discurso, a la vez, funciona con los códigos legitimados y legitimadores de ese discurso en dicho contexto. En consecuencia, la pintura y la imagen del mundo que representa están fundadas en ideologías y proyectos políticos y culturales de los sectores a los cuales pertenece el emisor del discurso, el mecenas y patrocinante del discurso. Su modo de representación de un hecho histórico está cargado de la significación ideológica en el momento en que se llevó a cabo. La desconstrucción del discurso pictórico implica, entonces, el análisis de su contextualidad. Este análisis debería incluir las 10 fechas, las condiciones de producción de las pinturas y su significación —el mensaje emitido en cada ocasión— dentro de las relaciones de poder de las políticas nacionales e internacionales.

La pintura es considerada, además, una práctica estética. Por ello junto con su verosimilitud —correspondencia entre la versión de la historia y la “verdad” histórica legitimada por el discurso del poder— debe cumplir con los códigos considerados estéticos en su tiempo. De este modo, con frecuencia, se habla de pintura histórica que, en términos generales, es identificable con los movimientos culturales artísticos de la hegemonía en Occidente, tales como renacimiento, manierismo, barroco,

neoclásico, romántico, realista, impresionismo, surrealismo, postmodernidad, etc.. Estas expresiones implican el uso de códigos pictóricos, de procedimientos técnicos, de modos de representación y de sistemas de teatralidad, incluyendo, por ejemplo, la selección de personajes modelos, los modos de vestirse, los gestos o las posiciones del cuerpo, los objetos incluidos, la distribución del espacio escénico, la relación de los otros personajes con el personaje representado como protagonista de la historia. Implica, además, la referencia implícita a “maestros” que han establecido modelos de pintura histórica, y que sirven como ejemplos legitimadores. Dos modelos diferenciados de pintura histórica, por ejemplo, podrían considerarse a Goya (España: 1746-1828) y a David (Francia: 1748-1825). El primero con los cuadros del 3 de mayo y el segundo con su “Coronación de Napoleón” (1807), cada uno de ellos con diferente concepción de la historia y la sociedad representada.

Dentro de la pintura histórica, el retrato de personajes históricos requiere de consideraciones especiales.

El retrato y el retrato histórico

Un aspecto clave de la representación de la historia en el teatro es la representación de los personajes históricos y los héroes y antihéroes nacionales. El retrato, sin embargo, también es una construcción visual determinada por los códigos legitimadores del personaje y su representación de acuerdo con los cánones del sistema cultural de su tiempo. La imagen visual que tenemos de los padres de la patria en América Latina corresponde generalmente a los retratos, ya sea pintados en su tiempo o posteriores. En consecuencia, una de las tareas del investigador es apuntar los modelos de pintura de retratos en diferentes momentos de las culturas de América Latina y las razones de su legitimación por los poseedores de los poderes culturales.¹⁰

El retrato, como otras formas pictóricas, se funda, además, en imágenes del mundo y del ser humano. Schneider hace notar cómo cambió la función y el modo de representación en los retratos en el periodo que estudia. Apunta que en las monedas de la Alta Edad Media se usó la efigie del monarca, pero que “El aspecto concreto del soberano vivo era, pues, menos importante que el marco institucional político y social en el que quería o debía ser “visto.” Sólo en la Baja Edad Media se inicia un cambio decisivo: deja de ser aceptable la intercambiabilidad o posibilidad de sustitución de los retratos” (13). Observa, además, que en los “primitivos neerlandeses... los retratos parecen interesarse por una representación microscópicamente exacta de la imagen externa, cerrándose a una interpretación psicológica” (6), y que, “a partir de finales del siglo XV comienza a comunicarse estados de ánimo, el talante, las actitudes intelectuales y morales” (5-6). Agrega que “los retratos de finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna son expresión [de] las ideas sobre la dignidad del

¹⁰ Uno de los cuadros más reconocidos en que aparecen O'Higgins y San Martín es el de Fray Pedro Subercaseaux, “El abrazo de Maipú” y que se conserva en el Museo del Carmen, museo que se encuentra adosado al Templo de la Virgen del Carmen en Maipú, Chile. Este cuadro pintado en 1904 tiene como función mostrar a los héroes saludando a la imagen de la Virgen del Carmen, con el fondo de la batalla. La protagonista es la Virgen a quien los héroes parecen agradecer su protección y, podemos suponer, su apoyo en la batalla. Por lo tanto, la representación de O'Higgins y San Martín es funcional a este homenaje a la Virgen. Puede verse una reproducción parcial del mismo en el libro editado por el museo, Museo del Carmen de Maipú (1987), editado por Carlos Riesco Grez y José Luis Fuenzalida Lamas.

hombre...” (9) Una observación de Schneider es sugerente, pero cargada de historicidad. Cita a Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) en relación con la “idealización”, quien afirma que “el pintor, en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza.” (18). Lo que no corresponde necesariamente a otros periodos de la historia, como el caso de los retratos Goya, Picasso o Bacon, por ejemplo.

Schneider nota, además, que el retrato es “un género estrechamente vinculado a los encargos y deseos del cliente. Esto se pone de manifiesto en el lenguaje corporal y la mímica, en los gestos y en la mirada, y, en muchas ocasiones también en los atributos emblemáticos y simbólicos que caracterizan a la persona representada, definiendo su campo de acción” (*El arte del retrato*, 6). El retrato es, en consecuencia, una forma de representación que cumple una función auto-legitimadora del objeto. Esta legitimación se obtiene por medio de la transformación y adecuación del objeto de acuerdo con los cánones corporales, físicos y estéticos, del sector social, incluyendo los procedimientos estéticos y técnicos con que se lleva a cabo la pintura. Semejante función legitimadora cumplen los objetos en el cuerpo o el espacio pintado, cuyo simbolismo era evidente para los contemporáneos, pero que con el tiempo pasan a ser adornos sin significación simbólica.¹¹

Cada instancia de un sistema cultural posee sus propios códigos de pintura histórica, los que han de incluir tanto la selección de personajes, su teatralidad –en la que se incluiría, el espacio escénico, el vestuario, la gestualidad, los objetos simbólicos agregados– todo lo cual valida y legitima visual e históricamente al personaje en su tiempo.

En el siglo XX, creemos, la pintura ha sido sustituida en gran parte por la fotografía como medio de fijación de imágenes de los personajes históricos en la imaginación colectiva. Fenómeno que se vincula a la vez con numerosos otros cambios sociales y tecnológicos. En lo social, un aspecto relevante se relaciona con los sectores sociales participantes en el poder. En el siglo XIX, la alta burguesía y sus modos de representación privada; en el siglo XX la dilatación de los sectores sociales participantes en las relaciones de poderes políticos y la reproducción mecánica y masiva de la fotografía en oposición a la singularidad del retrato.¹²

Estas observaciones con respecto a la pintura y al retrato refuerzan la propuesta de la historicidad de las representaciones visuales y su funcionalidad dentro de situaciones específicas. Los referentes pictóricos de la memoria histórica tienen historia y significación contextualizada.

El teatro histórico, hemos dicho, utiliza como referente visual representaciones anteriores. Por ello, al analizar textos históricos es significativo la consideración de la selección del modelo. Hay retratos de Hernán Cortés, por ejemplo, en los cuales se le presenta como conquistador triunfador, con los rasgos propios del héroe numinoso, armadura, brillo en la armadura, el caballo y el cuerpo del personaje en posición de conquistador exitoso. En otro, aparece en un retrato de busto y rostro, joven, y más sugeridor de un burgués que de un guerrero. También son conocidas las representaciones de los muralistas mexicanos, ya sea del Cortés avaricioso, corrupto y deforme física y mentalmente de Rivera en el Palacio Nacional o del Cortés con la

¹¹ Ver Carmen Gracia Beneyto.

¹² Ver Paola Cortés Rocca, Giselle Freund, Juan Gómez, Pierre Bourdieu.

Malinche como dos “creadores” de la raza en el caso de Orozco. En el caso de Bernardo O’Higgins, en Chile, sin embargo, su figura se ha mantenido casi inalterable, lo que puede ser considerado como un indicio de la continuidad de un sistema de valores en el cual los sectores en el poder han enfatizado el servicio personal del héroe al servicio de la Patria, dispuesto a abandonar el poder y elegir voluntariamente el exilio para evitar el caos.

La representación gráfica y el teatro histórico

El análisis del teatro histórico como construcción visual requiere de un desplazamiento de estrategia que desplace la mirada desde el texto a la imagen y que enfatice la representación visual, su utilización como signo revelador de la ideología y la estética de la puesta en escena, y el análisis del referente que sirvió de modelo de las imágenes de la puesta en escena. El análisis del referente debiese considerar el contexto de emisión de los signos, su sustrato ideológico y estético y las relaciones con los sistemas de poder a través de la historia. Debiera analizar, además, los sistemas visuales que han constituido la base de las competencias visuales de los espectadores potenciales y reales en distintas instancias y contextos de la historia de América Latina. Esa competencia se constituye en el elemento clave para construir el sentido del espectáculo, ya en cuanto confirmador o subvertidor de las connotaciones que la producción original, la tradición cultural y los sectores sociales y culturales manejadores de la cultura le habían asignado a la imagen. La estrategia, en consecuencia, requiere entender los procesos de apropiación, re-utilización y legitimación de las imágenes en las culturas de América Latina.

El tratamiento que el director o escenógrafo da a la tradición visual es indicio de su posición histórica e ideológica y de sus preferencias estéticas y culturales.

Bibliografía

- ACHA, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. México: FCE, 1979.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990.
- BENEYTO, Carmen Gracia. “La iconografía del actor como documento.” *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Coord. Evangelina Rodríguez. Vol. II. 14 Valencia: Acadèmia dels Nocturns Escenes, 1997. 411-478.
- BOURDIEU, Pierre. *Photography. A Middle-brow Art*. Cambridge, UK: Polity P, 1990.
- CORTÉS ROCCA, Paola. “Cuerpos y pro mesas. El retrato fotográfico en el siglo XIX.” *Filología* (Buenos Aires) XXXI, 1-2 (1998): 43-56.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. La historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- ERENSTEIN, Robert L. “Theatre Iconography: An Introduction.” *Theatre Research International* 22, 3 (1997): 185-189.
- FABIAN, Johannes. “Presence and Representation: The Other and Anthropological Writing.” *Critical Inquiry* 16, (Summer 1990): 753-772.
- FREUND, Giselle. *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- GOMBRICH, E. H. *Ideas and Idols, Essays on Visual Arts in History and in Art*. Oxford: Phaidon, 1979.
- GÓMEZ, Juan. *La fotografía en Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX (1840-1999)*. Buenos

Aires. Edición del autor. 1986.

HECK, T. F. (Ed). *Picturing performance: The Iconography of the Performance Arts in Theory and Practice*. Rochester University Forthcoming

HODGE, Polly. *Photography and Contemporary Spanish Theater: Kaleidoscopic Modes of Dramatic Representation*. Diss. University of California, Irvine, 1995

KATRITZKY, M.A. "Aby Warburg's *Çostumi teatrali*' (1895) and the Art Historical Foundations of Theatre Iconography." *Theatre Research International* 24.2 (1999): 160-167.

MASSIP, Francesc. "El análisis del teatro a través de la iconografía. Una metodología interdisciplinar (El espectáculo desde la edad media al barroco)". *GESTOS*, 37 (Abril 2004).

MEYRAN, Daniel, Alejandro Ortiz y Francis Suréda, eds. *Théâtre et Pouvoir. Teatro y Poder*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

MEYRAN, Daniel, ed. *Théâtre et Histoire. Teatro e historia*. Perpignan: CRILAUP, 1999.

PALLA, María José. *A palavra e a imagem. Ensaio sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

PEREA, Héctor. "Ángulos oscilantes en el rostro de Sor Juana." *Artes de Mexico* (25, julio-agosto, 1994):30-37.

QUEROZ SANZ, José Manuel. "El problema del lenguaje plástico: notas sobre la doble articulación del signo pictórico." *SIGMA* 3 (1994): 157-174. 15

RABBS, Theodore K. "The Historian and the Art Historian." *Journal of Interdisciplinary History*, 4 (1973): 107-117.

RIESCO GREZ, Carlos y José Luis Fuenzalida Lamas. *Museo del Carmen de Maipú*. Santiago, 1987.

ROJAS MIX, Miguel. *América imaginaria*. Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1992.

ROMERA CASTILLO, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. *Teatro histórico (1975- 1980). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, 1999.

SCHNEIDER, Norbert. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo*. Köln, Germany: Taschen, 1999.

SCOTT, Nina. "La gran turba de las que merecieron nombre Sor Juana's Foremothers in La respuesta a Sor Filotea". *Coded Encounters*. Eds. Francisco Javier Cevallos-Candau et al. Amherst University of Massachusetts Press, 1994.

VALENZUELA VÁSQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1699-1709)*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana, 2001.

VILLEGAS, Juan. "El teatro histórico como discurso e instrumento de apropiación de la historia." *El teatro histórico. 1975-1980*. Romera y Carbajo, eds. Madrid: Visor, 1999.

—. "El discurso teatral como construcción visual: la interrelación tecnología y culturas legitimizadas en la historia del teatro." *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*. (Universidad de Buenos Aires). Vol. 1, No. 1 (Noviembre 1999): 9-30.

—. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Irvine, Ca.: Ediciones de GESTOS, 2000.

—. "On History of Theater and Theater as Visual Construction." Patrice Pavis, Editor: *La théâtrologie: Questions de méthodes*. DEGRÉS. 29, n. 107-108 (automne-hiver 2001):c 1-17.

—. "Modelos de referencialidad visual e historia del teatro." *Escena y realidad*, Osvaldo Pellettieri, editor. Buenos Aires: Galerna, 2003: 51-58.

—. *Pragmática de las culturas de América Latina*. Madrid: Madrid: Ediciones del Orto, Biblioteca Crítica Luso-Hispánica, 2003.

—. "Sistemas de referencia visual e historia del teatro: notas sobre pintura y teatro" *Teatrae*. 7, Otoño-Invierno, 2003, 88-93.

ZEMELMAN, Hugo. "La cultura y el poder". *América Latina, Hoy*. Pablo González Casanova (Coordinador). México: Siglo XXI, 1990: 166-241.