

*A propósito de dos retratos de Dulce María Serret*¹

Etna Cecilia Sanz Pérez

Hablar de retrato en las artes plásticas es referirse a un modo de representación que fundamenta su razón de ser en el acto de aprehender los rasgos fisonómicos de un personaje real o imaginado. Esta cualidad hace de cada obra una realidad única e irrepetible. Su continua presencia ha demostrado su valía e importancia para el hombre de todas las épocas. Según se complejizó el desarrollo de las sociedades, el retrato como género artístico se modificó, dando soluciones a nuevos requerimientos para cumplir funciones cada vez más amplias y diversas. La imagen representada en cada soporte permitió realizar una construcción simbólica de lo retratado que superó la voluntad de reflejar una fisonomía específica para expresar un universo de significaciones sociales tales como el género, el poder, la clase u otras facetas del entorno del retratado que se asumen como expresión de una supuesta realidad histórica. El retrato superó la motivación primaria de apresar o recrear los rasgos físicos del personaje pintado para convertirse en un manifiesto o testimonio de una época.

No es nuestro interés analizar aquí las complejidades que posee el retrato como modo de representación en las artes plásticas. Los criterios han sido expresados en el texto *La mujer de los retratos* (Sanz, 2007)².

Pero todo retrato es un texto y como tal resulta un código listo para ser leído. Si bien lo plasmado sobre la superficie (sea tela, papel o cualquier otro soporte) a primera vista nos parece estático y definido en su condición material de artefacto artístico, es la dinámica de la percepción de la obra

¹ Una versión del presente capítulo fue publicado anteriormente en Sanz (2015).

² Para otra exploración al respecto véase también *Pintura cubana: temas y variaciones*, de Adelaida de Juan (1978).

de arte la que contribuye a renovar y actualizar el universo de significaciones que emanan de la obra para hacer de ella un evento distinto cada vez. Christian Metz (1972, pp. 12-13) defiende que:

La “imagen” no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que la rodea. Las imágenes [...] no podrían evitar ser “capturadas” en los juegos del sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades. Desde el momento en que la cultura se apodera de ella –ya se halla presente en la mente del creador de imágenes–, el texto icónico, como todos los demás textos, se ofrece a los efectos de la figura y el discurso. La semiología de la imagen no se realizará fuera de una semiología general.

Cuando en mayo de 1922 los cubanos residentes en París regalaron a la entonces muy joven “promesa” de la música cubana Dulce María Serret un bello cuadro con su imagen, probablemente sabían que hacían entrega de un objeto particularmente valioso. La homenajeadada se destacó por su desempeño en la enseñanza de la música y desarrolló una importante labor como profesora, concertista y promotora cultural. De igual manera, fue fundadora y por muchos años directora del Conservatorio Provincial de Música de Oriente.

El retrato (imagen 1), realizado por el conocido pintor santiaguero Juan Emilio Hernández Giro (1882-1953), quien a la sazón realizaba una estancia en París, fue obsequiado a la joven con motivo de un concierto ofrecido por ella en la Sala de Agricultores de esta ciudad donde interpretó la Fantasía de Schubert-Liszt para piano y orquesta, alcanzando un éxito rotundo. La joven estudiante de música había llegado a París en 1920 recién graduada del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y cumplía sus sueños de estudiar en la Schola Cantorum de la Ciudad Luz (Lolo Troisi, 2012, p. 45).

Para la joven Dulce María se iniciaba entonces una nueva y definitiva etapa en su formación profesional y en su vida personal que forjaría su templado carácter, su firmeza y su constancia. Casi un siglo después de esa fecha, presumimos lo que este reto impondría a una joven deseosa de apresar el mundo entre sus manos: desenvolverse en un entorno extranjero, sufragar sus propias economías, enfrentar una nueva enseñanza, conquistar



Imagen 1. Retrato de Dulce María Serret (1922), Juan Emilio Hernández Giro

un público desconocido, etc. París significaba el sumo de la vida cultural en esos años, constituía una referencia obligada para quienes aspiraban a triunfar. Simbólicamente era la expresión de un vaticinio de éxito y prestigio que incluía ser discípula de célebres maestros y conquistar los salones de reconocidas instituciones. Todo eso y más, lo logró la protagonista de nuestro relato.

El retrato en cuestión es un cuadro de medianas dimensiones, confeccionado con la técnica de la acuarela. Una imagen femenina de medio cuerpo ocupa el centro de la composición. La joven aparece sentada y ligeramente recostada sobre el teclado de un piano. Su atuendo es sencillo; envuelta en un vaporoso túnico, la ligereza de las telas y sobre todo el recato del escote, nos hablan de la juventud y las cualidades morales de la muchacha. Se entremezclan las transparencias, encajes y lazos en una sencilla indumentaria que –combinada con la postura– expresa la feminidad de la modelo. No es casual que sea el azul el color escogido para el vestuario. El azul es el tinte que subraya lo pasivo, que se aviene con la pose y con el entorno. El azul es el color del manto de la virgen María. Por eso no es difícil encontrar ese color en los trajes femeninos propios de la historia del arte occidental y cubano, a saber: “Dama en azul” (Henri Matisse), “Mujer en azul” (Pablo Picasso), “Retrato de Emelina Collazo” (Guillermo Collazo) o “Muchacha en azul” (Gerardo González).

El corte del cabello a lo *garçon*, algo informal y un poco rebelde, muy a la moda en el París de aquellos tiempos, enmarca un rostro sereno que esboza una ligera sonrisa. Los ojos son pequeños y la mirada parece ser afable, afectuosa. Unos labios rojos destacan en el sano cutis y prometen una sensualidad juvenil. El cabello así recortado sugiere la voluntad independiente y resuelta de Dulce María. Las joyas y adornos son escasos, lo que nos dice que la joven retratada no posee muchas riquezas o dinero que ostentar, o prefiere no hacerlo. Su vanidad es mesurada y de buen gusto. Cabello y vestimenta armonizan para demostrarnos que la muchacha del retrato es una joven honorable y educada, sin otra dote que su talento –nótese el codo en contacto con el teclado del piano– pero firme e independiente a la vez.

Ahora bien, en la pintura nada es casual. Todo está cuidadosamente pensado y colocado. Es por eso que la tramoya de la escena que se representa refuerza los significados a validar para demostrarnos que la protagonista del cuadro no es una joven cualquiera. La presencia de un piano abierto, que ofrece su teclado al espectador y que, por demás, es el objeto donde la figura femenina descansa su brazo, nos dice que a la protagonista de la escena este instrumento musical no le es ajeno. Encima del piano, un tapete enrollado indica que es utilizado con frecuencia. Un búcaro con flores y una mancha de color que sugiere una pintura o tapiz equilibran la

composición. Las condiciones de deterioro en que se encuentra la obra no nos permiten visualizar qué se representa en este supuesto lienzo o tapiz que cierra visualmente el lateral derecho del cuadro. Por razones obvias, no queremos especular sobre el asunto, pero sería sumamente interesante descubrir qué ha colocado el artista como fondo en un retrato de una joven concertista, en el París de principios de siglo xx.

A diferencia de lo que pudiera pensarse si privilegiáramos la figura sobre el fondo, es el escenario quien singulariza y tipifica a la retratada; son los objetos que la acompañan (en especial el piano) los que definen su peculiaridad y su lugar social. Sin esos objetos, nuestra percepción sería otra, porque estaría privada de la información que sutilmente se nos ofrece.

Pero otros elementos enriquecen nuestra imagen, porque la pintura es mucho más que lo representado sobre el soporte. Esta vez, los admiradores de la artista –aquellos que encargaron el cuadro en el París de 1922–, no quisieron arriesgarse a esperar que el espectador especulara en relación a los significados de la obra, o que el paso del tiempo y el desempeño engrandecieran al personaje real que motivó la pieza olvidando a los gestores del regalo. Ellos quisieron quedar ahí, eternizados al igual que la imagen artística y lograr patentar su mirada concedora, galante y previsor. Es por eso que en bella placa de bronce, en el marco inferior que encuadra la obra, en código distinto al de la pintura, aparece la siguiente inscripción “A Dulce María Serret. La Legación de Cuba. Sus admiradores de la Colonia Cubana, París, 1922”.

Y no se equivocaron los que apostaron en aquel entonces por la novel artista. La inteligencia, el talento, la constancia y el tiempo convirtieron a aquella joven pianista en una profesional insuperable, capaz de fundar y dirigir por muchos años el Conservatorio Provincial de Música de Oriente, primero en esta región del país, desarrollar la pedagogía musical y realizar una encomiable labor como promotora de la cultura hasta convertirse en uno de los símbolos del magisterio de la nación cubana. No es de extrañar, pues, que años más tarde otro destacado pintor realizara otro retrato de la ahora insigne maestra (imagen 2). Una vez más los cánones de la pintura y los avatares de la realidad se confabularían para definir la representación.

Corría el año de 1947 en Santiago de Cuba y el entonces joven pintor Walfrido Lago Schelton (1914-1994) resuelve realizar una exposición en los Salones de la Asociación de Reporters de esta ciudad. Lago ya era un



Imagen 2. Retrato de Dulce María Serret (1944), Walfrido Lago

artista reconocido por su aguda mirada y su habilidad técnica con el pincel. Según el Catálogo-Invitación (1947), la exposición inaugurada el 14 de julio de ese año, contó con un total de 23 piezas. Los temas tratados fueron el retrato y el paisaje. Ambas temáticas primaron en la pintura de esta ciudad durante la primera mitad del siglo xx. La muestra recogía las imágenes de personajes fácilmente reconocidos para el público santiaguero vinculado a la vida cultural de aquellos años. Se evocaban los rostros de las señoras Teresa Sagaró de Parladé y Adelina Reyes de Marañón,

del Dr. Prudencio Caveda Colomé, entre otros. Los paisajes expuestos hacían alusión a sitios propios de los alrededores de Santiago de Cuba (dígase El Caney y El Cristo) lo que resulta importante dentro de la dinámica de las obras que es exponen, puesto que estos paisajes nos remiten a una jurisdicción específica y nos sugieren que, en general, las personalidades retratadas están vinculadas a esos espacios.

Pero nuestro interés marcha en otra dirección y evocamos el variopinto conjunto para referir que entre los retratos encontramos uno dedicado a Dulce María Serret. La modelo, ahora de vuelta en Santiago de Cuba después de aquellos años de vida en Europa, desarrolló una intensa y sólida labor profesional en esta ciudad como maestra y promotora cultural. Es una dama honorable, reconocida y respetada por todos. Acerca de las razones que motivaron a Dulce María Serret a establecerse definitivamente en la ciudad de Santiago de Cuba han publicado los investigadores Lolo Troisi (2012) y Fleitas Salazar (2013).

Nos enfrentamos entonces a un lienzo (técnica al óleo) que se mueve dentro de la retórica destinada a la mujer de los retratos (Sanz, 2007). El soporte recoge la imagen sedente de una señora de mediana edad, que no se arrellana en suave butacón, sino que con manos entrelazadas y postura erguida, parece decirnos que no se siente cómoda, que su pasividad es momentánea y que nos ha concedido su tiempo para posar ante nosotros. Hay histrionismo tanto en su postura como en la tramoya que le acompaña.

La modelo se ha compuesto para la ocasión. El vestuario es una referencia inevitable en la deconstrucción de la mujer pintada. La figura aparece envuelta en un vestido blanco ligeramente escotado, las telas esta vez no resultan vaporosas, sino que la cubren con sólida cadencia. El atuendo es sencillo y sobrio, parco en encajes y adornos. La ausencia de adornos y la sencillez de su joyería no tiene la intensión de evidenciar penuria, sino todo lo contrario, refinamiento y descuello. Es por eso que porta como aretes una discretas perlas todo buen gusto, orgullo y sutil vanidad. El cabello recogido en meticuloso peinado acompaña un rostro sereno con sonrisa para la ocasión. Es un rostro que evidencia las marcas de la edad, una faz gentil y amable, de mirada directa, firme e inteligente, que interpela todo el tiempo a un espectador que parece conocer.

Una vez más, la imagen ha sido colocada en el espacio interior, en una esquina de la habitación. La tramoya de la escena contribuye a configurar el

perfil de la protagonista. La figura descansa en una silla de diseño antiguo, así nos lo dice el respaldar oval –supuestamente tapizado en damasco o raso– y su diseño de flores. Desde la izquierda, sobre una mesa de pesadas patas torneadas, un busto del trascendente músico Ludwig van Beethoven recomienda a la modelo. Las flores, ofrendadas al maestro vinculan ambos retratos. En esta ocasión, no encontramos un piano ni partituras musicales, sino que busto y flores se confabulan en un todo, para hacernos presumir como espectadores que la imagen femenina se vincula con el mundo profesional de la música. He aquí, entonces, que el color blanco y el escote del vestido nos hablan, quizás, de una mujer soltera que no pertenece a varón distinto del genio musical que la acompaña en el cuadro.

Se establece un sutil pero definido rejuego narrativo entre los dos conjuntos, por un lado la figura femenina retratada, en el otro, el busto de Beethoven con ofrenda vinculante. Ante la vista del espectador se organiza un contrapunteo entre ambos retratos que generan un sinnúmero de significados. El de Dulce simboliza el personaje real de carne y huesos, el referente conocido por los espectadores, aquel que nos remite a la mujer virtuosa pero al mismo tiempo emprendedora, poseedora de la capacidad de conquistar el espacio público con su intelecto, fuerza y tenacidad. Es la imagen de la reconocida profesora que pocos meses después decidiera reaparecer en el escenario para retomar su carrera como concertista. El busto de Beethoven, sin embargo, dignifica al varón-mentor de la discípula. Es aquella presencia masculina que se asume como imprescindible para triunfar (o sobrevivir) en el espacio público, es aquel patriarca que supuestamente guía y organiza el espíritu femenino, es la figura masculina sin la cual, en una sociedad patriarcal como la de la artista, una mujer sola no tiene derecho a triunfar.

Y es así como Lago recoge en el lienzo los prejuicios propios de la sociedad donde se exhibe el cuadro. Una sociedad que no podía permitir que tanta gloria y protagonismo se atribuyera al esfuerzo de una mujer soltera. Es la mirada masculina del autor y del espectador implícito en la obra, confabuladas ambas en minimizar y castrar el desempeño de una mujer real. Es el esfuerzo de ambos por encasillar la imagen en los senderos de la mujer de los retratos.

He aquí cómo, convertida en pintura, nos llega la existencia de una mujer sorprendente. Vista según sus contemporáneos, casi con igual mirada

percibida por sus herederos de hoy. A un siglo de aquella primera acuarela, la imagen de Dulce María Serret va siendo cada vez más lejana en el tiempo pero mitificada por el conocimiento sobre su desempeño. Es el conocimiento de la mujer ideal que se reafirma una y otra vez en cada acto de contemplación que, como espectadores, realizamos de aquel ser real, convertida hoy en pigmento sobre soporte.

Referencias

- Catálogo-Invitación a la Exposición de Pinturas del artista Walfrido Lago, 14 de Julio de 1947, Santiago de Cuba.
- FLEITAS SALAZAR, C. (2013). Dulce María Serret para siempre en la memoria. *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero,14.
- JUAN, A. DE (1978). *Pintura cubana. Temas y variaciones*. La Habana: UNEAC.
- LOLO TROISI, S. (2012). *Dulce María Serret, tras las huellas de su obra pedagógica*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- METZ, C. ET AL. (1972). Más allá de la analogía, la imagen. En *Análisis de las imágenes, Communications* (vol. 15, pp. 9-22). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, S.A.
- SANZ, E. (2007). *La mujer de los retratos*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
- SANZ, E. (2015). A propósito de dos retratos de Dulce María Serret. En *Comunicación Social. Retos y perspectivas* (vol. 2, pp. 434-436). Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada.