

GRUPO DE TRABAJO 1

LAS IMÁGENES Y EL RELATO HISTÓRICO: ¿ILUSTRACIÓN O FUENTE?

Coordinadoras:

- Catalina Fara
- María Filip
- Georgina Gluzman

Fundamentación:

En los últimos años, las imágenes, tanto artísticas como no artísticas, se han convertido en objetos de estudio y/o herramientas de disciplinas que tradicionalmente habían dejado el discurso visual por fuera de sus indagaciones. Es así como historiadores y otros científicos sociales comenzaron a comprender el potencial de las imágenes para su investigación. Sin embargo, el abordaje de las mismas en tanto fuentes, y los matices teórico-metodológicos que tal abordaje supone, son aún un aspecto problemático. En este sentido, el carácter "construido" de las imágenes, propio de cualquier creación humana, es olvidado con frecuencia. Esto origina una serie de problemáticas presentes en la relación entre relatos históricos e imágenes que invitamos a discutir. Proponemos reflexionar sobre la investigación histórica y su relación con cuestiones como: la materialidad de las imágenes, sus contextos de producción, su primera recepción, su reproducción y su circulación en diferentes contextos y soportes, entre otras problemáticas. De igual manera, buscamos propiciar la reflexión acerca de los abordajes teórico-metodológicos de diversas disciplinas que pueden resultar útiles a la hora de encarar este tipo de objetos de estudio y su aplicación a las prácticas de la historia del arte.

Índice de trabajos

1. Apropiaciones divergentes del patrimonio colonial hispanoamericano durante los siglos XIX y XX. El caso jesuítico-guaraní en las colecciones públicas de Argentina ...	3
2. Fuentes olvidadas: imágenes y patria mexicana. La construcción de la historia del arte regional en México: la función de un litógrafo y la apreciación de un álbum arqueológico en Oaxaca.....	25
3. Lo visto y lo no visto, una retrospectiva de la mirada de Peter Burke.....	35
4. Cuerpos patológicos: cuestión social y cultura visual. Fotografías médicas en publicaciones especializadas argentinas. 1875 - 1910.....	45
5. La iconografía del SXIX como fuente para el estudio de la vida cotidiana y constructiva de Buenos Aires	77

1. APROPIACIONES DIVERGENTES DEL PATRIMONIO COLONIAL HISPANOAMERICANO DURANTE LOS SIGLOS XIX Y XX. EL CASO JESUÍTICO-GUARANÍ EN LAS COLECCIONES PÚBLICAS DE ARGENTINA

Alejo Petrosini

La finalidad de este *paper* es presentar el proyecto de investigación –dentro del marco de la tesis de doctorado radicada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- acerca de la conformación del patrimonio jesuítico-guaraní en Argentina. Así pues, se expondrán los problemas detectados en plena etapa preliminar de la investigación, así como los principales lineamientos teóricos y el estado de la cuestión.

¿Por qué ciertos conjuntos de piezas se hallan alojados en museos de diversa índole disciplinar (Ciencias Naturales o Histórico) y no en un museo de “bellas artes”? Este interrogante dio comienzo a la investigación que estamos emprendiendo en la actualidad. Investigar el patrimonio colonial supone mostrar los sucesivos *obstáculos* manifestados por los museos en Argentina –en particular, los artísticos- en el momento de seleccionar y exhibir piezas de aquel contexto histórico. En este sentido, creemos que este tema es pertinente dentro del marco de las Jornadas de Jóvenes Investigadores de IDAES/UNSAM, en particular el grupo de trabajo *Imágenes y relato histórico: ¿ilustración o fuente?*, en la medida que podamos compartir ciertas inquietudes en conjunto, como la confrontación de las llamadas -y canónicas- obras de “arte” con las imágenes consideradas como “no artísticas”, una cuestión ya vislumbrada por Aby Warburg y desplegada en las últimas décadas por los Estudios Visuales. También, el hecho -advertido por José Emilio Burucua- de que la Historia del arte proporcionara diversos instrumentos dentro una posición subordinada ante la Historia en el campo académico (1999: 11, 12).

Es importante destacar que lo peculiar en nuestro objeto de estudio es su abordaje desde un corpus no ya desde el contexto de funcionamiento o lo que Alfred Gell (1997) denomina *agencia* –las Misiones Jesuíticas que tuvieron lugar en el Territorio del Paraguay desde el siglo XVII hasta el tercer cuarto de la siguiente centuria, en pleno periodo colonial hispano-, sino a partir de los acontecimientos sucedidos con posterioridad a la expulsión de la Compañía de Jesús, hasta la década de

1970 (en inclusive, la actualidad). Es así que, luego de un proceso de desgaste y destrucción, los restos materiales recolectados en las *ruinas* fueron destinados a diferentes museos públicos, los cuales forman parte del corpus de investigación. Por un lado, aquellas entidades situadas actualmente en la Región Metropolitana de Buenos Aires: el Museo de La Plata, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico y Colonial de Luján, el Museo Histórico Nacional, el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Por el otro, “casos testigos” como los museos pertenecientes a otras provincias del país: el Museo Jesuítico de San Ignacio Miní de la Provincia de Misiones, y el Museo Jesuítico Nacional-Estancia de Jesús María, Provincia de Córdoba.

Consideramos fundamental el desarrollo de un marco teórico interdisciplinario para encarar la complejidad del tema abordado. En primer lugar, se presentaría propicio el concepto de Bourdieu de *campo artístico*, como el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes e instituciones para la transformación o conservación del capital cultural y ocupación de posiciones dominantes (1995: 319, 320). Desde luego, es importante retomar la pregunta formulada por Keith Moxey, de una manera análoga a la propuesta por Arthur Danto (2002), esto es “¿Qué es lo que distingue obras de arte y objetos del mundo?” (2005: 37). En efecto, los Estudios Visuales consideran legítima la homologación de imágenes de la cultura visual y obras canónicas de la Historia del arte, aspecto que suscitó amplios debates al respecto. Ante esta respuesta, nos parece esencial, como alternativa a esta posición, tener en cuenta el concepto gramsciano de *hegemonía*, como los límites dados a los sentidos posibles de una época determinada. En este sentido, Marc Angenot reelabora dicho concepto al proponer que en cada sociedad, la interacción de discursos -divergentes y antagónicos- producen la dominancia de ciertos hechos semióticos -de “forma” y “contenido”- que sobredeterminan lo enunciable y privan de medios de enunciación a lo impensable o lo “aún no dicho” (2010: 28, 29). De esta manera, resalta que lejos de un espíritu de la época que impregnaría a los humanos, se pone en juego una hegemonía: los límites aceptados de lo pensable, que son invisibles e imperceptibles para aquellos que están insertos en una sociedad dada. (2010: 16). En este sentido, Raymond Williams -desde la sociología de la cultura- propone la siguiente definición:

...la hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y nuestro mundo. Es un vívido sistema de

significados y valores –fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad –en la mayor parte de las áreas de sus vidas –se torna difícil (1980:131, 132)

Así, Williams destaca que la *tradición selectiva* es la expresión más evidente de los límites dominantes y hegemónicos, en la medida que resulta operativa en la identificación sociocultural al ser una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado (1980: 137). En consecuencia, parecerían indispensables ciertos planteos de Ludwig Wittgenstein. En *Investigaciones filosóficas*, Wittgenstein expone las limitaciones de la lógica positivista al señalar que el lenguaje no puede reducirse a un sistema de comunicación (una representación) apropiado sólo para un dominio estrictamente circunscripto y no para una totalidad (1988:19, 21). Además, afirma que, en vez de ser rótulos hacia cosas u objetos, el lenguaje se define de acuerdo a los variados modos de vida, especialmente el aprendizaje y uso en los “juegos”. Por otra parte, habría que considerar los estudios de Foucault sobre las clasificaciones en la episteme occidental, con respecto a las diferencias y semejanzas en la instauración del orden de las cosas (2007:5). Por su parte, es importante considerar los aportes de Dario Gamboni, quien últimamente estuvo investigando el tema de la construcción del patrimonio, y su relación con la iconoclastia en la modernidad. En efecto, Gamboni señala la forma que se concibe el patrimonio como:

...un proceso dual mediante el cual ciertos objetos se seleccionan y preservan –y simultáneamente se los transforma-, en tanto que otros se hacen a un lado y se rechazan –no necesariamente son destruidos, sino abandonados a cualesquiera fuerzas que puedan ocasionar su alteración, su deterioro o su desaparición (2007: 11)

Es decir, la descontextualización y la desfuncionalización implican la transformación de los objetos seleccionados. Creemos que la importancia del aporte de Gamboni en relación al tema del patrimonio está dada en su énfasis en la materialidad, en los procesos que presentan los distintos destinos de los restos materiales de una cultura. Por esta razón, es fundamental considerar la reflexión de George Kubler, en clara alusión a Walter Benjamin y la alegoría, a propósito de las diversas temporalidades:

El reloj cultural, sin embargo, se basa principalmente en fragmentos arruinados de materiales provenientes de depósitos de basura y de cementerios de ciudades abandonadas o poblados enterrados. Sólo las artes de naturaleza material han sobrevivido, nada se sabe prácticamente de la música y de la danza, de la narración y del ritual de todas las artes de expresión temporal, a no ser en el mundo mediterráneo, con excepción de lo que ha sobrevivido en forma tradicional en grupos remotos. Así pues, nuestra prueba operacional de la existencia de casi todos los pueblos antiguos se da en el orden visual, y existe en la materia y en el espacio más que en el tiempo y en el sonido (1988: 71)

En este sentido, es importante considerar de las definiciones de Bárbara Kirchenblatt-Gimblett, cuando subraya la importancia de la acción del etnógrafo de separar fragmentos para construir el “objeto etnográfico”:

Like the ruin, the ethnographic fragment is informed by poetics of detachment. Detachment refers not only to the physical act of producing fragments, but also to the detached attitude that makes that fragmentation and its appreciation possible (1991: 388)¹

Por otra parte, Kirchenblatt-Gimblett se plantea que sucede con todo aquello que es intangible, efímero, inamovible y animado. Como no puede ser separado y exhibido, la antropóloga indica que puede ser documentado mediante dispositivos como grabaciones, fotografías, films, dibujos, etc. (1991: 394)

En una manera análoga, Jean-Marie Schaeffer, retoma los planteos de Martin Heidegger para definir al *rodeo ontologizante* como una compulsión propia de la cultura occidental por *la ontologización de lo real*, caracterizada por ser sustancializadora y objetivante. Así, lo real es concebido en términos de una estructura de clases de objetos, ante la cual el ser humano estaría “en frente”, como puro *sujeto de conocimiento*. Es decir, esta concepción -de raigambre cartesiana y moderna- produce una división entre el sujeto y el objeto de conocimiento (o de estudio). Schaeffer afirma que el *rodeo ontologizante* es:

...uno de los rasgos que más distinguen a la cultura occidental de la mayoría de las otras comunidades humanas que piensan lo real en términos de procesos, de transformaciones, de interdependencias y de interacciones en vez de hacerlo en términos de objetos, y que

¹ Traducción del autor de la ponencia: “Como la ruina, el fragmento etnográfico es informado por la poética de la separación [detachment]. Separación no se refiere solamente al acto físico de producir fragmentos, sino también a la actitud separable [detached] que hace posible la fragmentación y su apreciación”

definen el lugar del hombre en eso real en términos de inmersión en vez de hacerlo en términos de un frente a frente (2012: 54)

Así, para el autor, el carácter procesual estaría dado en manifestaciones como la danza, la religión o la danza. En este sentido, Schaeffer establece que el etnocentrismo no estaría concebido tanto en los hechos de índole estético sino en esta propulsión a la objetivación. Dejando de lado, por el momento, el debate acerca de la universalidad del juicio estético, creemos imprescindible su idea de la obsesión en cosificar o reificar, propia de Occidente. Así, volviendo al tema del patrimonio -en conexión con el museo-, es importante por lo tanto efectuar una distinción entre el patrimonio *inmueble* y patrimonio *mueble*, entre aquello que se puede trasladar y aquello que permanece *in situ*. Por eso, Shelly Errington explica el requerimiento de que un objeto sea portátil, de pequeñas dimensiones y con materiales durables, como condiciones necesarias para su conversión en mercancía y su ingreso al museo para su exhibición o conservación (1994: 206). La autora señala que:

Objects selected for displays are best made of durable materials if they are to last (If they are made of precious materials, like ivory or gold, all the better). Many potential pieces of Primitive Art, made in the mainly tropical climates from which such pieces are drawn, are composed of soft materials or a combination of soft and hard materials: flower and woven palm-leaf offering, baskets, bamboo, and bark-cloth. The more ephemeral material aspects of these items tend to disappear before they turn into 'art'. Those made of a combination of soft and hard parts are likely to lose to soft one, with profound epistemological and aesthetic consequences (1994: 204)²

En cuanto a la perspectiva socioantropológica, los planteos de James Clifford parecen relevantes para examinar las relaciones de poder en torno a la construcción de categorías del *sistema arte-cultura* (1995:265,266). Este autor afirma que para el museo occidental:

[el] mundo está dado, no producido, y de este modo se ocultan las relaciones históricas de poder, tras el trabajo de la adquisición. La construcción del significado en la clasificación y la exhibición del

² Traducción del autor de la ponencia: "Objetos seleccionados para la exhibición son hechos mejor de materiales durables si ellos están para durar (si ellos están hechos de materiales preciosos, como marfil u oro, todo lo mejor). Muchas piezas potenciales de Arte Primitivo. hechas principalmente en climas tropicales desde el cual tales piezas son diseñadas y compuestas de materiales blandos o en una combinación de materiales duros y blandos: ofrendas tejidas con flores y hojas de palmeras, canastos, bambú, y tela de corteza. Los aspectos materiales más efímeros de estas piezas tienden a desaparecer antes de que ellos se conviertan en "arte. Aquellos hechos de una combinación de partes blandas y duras son propensos a perder la primera, con profundas consecuencias epistemológicas y estéticas"

museo se mixtifica como una representación adecuada. El tiempo y el orden de la colección borran el trabajo social concreto de su construcción (1995:262).

De esta manera, Clifford indaga el sistema occidental de arte-cultura al afirmar que, desde principios del siglo XX, los objetos coleccionados en contextos no occidentales se han clasificado en dos categorías principales: artefactos culturales o científicos y obras de arte o estética (1995:265). Para el investigador, los modos de exhibición, de acuerdo a estas dos categorías, varían desde el criterio contextualista hasta el formalista (1995:266). De esta manera, Clifford explicita la historicidad de tal sistema al considerarlo como ideológico e institucional (1995:259, 260). En este sentido, serían de interés los planteos -desde un enfoque antropológico- de Jacques Maquet, quien retomó los conceptos de André Malraux de *arte por destino* y *arte por metamorfosis*. Mientras que en el primero los objetos se realizaron con el propósito de ser contemplados visualmente; en el segundo se concibieron inicialmente con finalidades ajenas (utilitaria, religiosa o política) y luego fueron transformados en piezas artísticas por las instituciones occidentales (1999:39). Para finalizar, creemos que es clave para nuestra investigación el concepto de obstáculo epistemológico de Gastón Bachelard. Así, tomando al epistemólogo Gregorio Klimovsky, señala que quienes sostienen una teoría:

...comienzan a advertir relaciones que no corresponden al campo teórico en el que están acostumbrados tradicionalmente a trabajar, y esto los motiva, en su pensamiento, a iniciar la creación de conceptos cuya mutua adaptación y cuya estructuración los llevará finalmente a construir una teoría drásticamente diferente de aquella de la cual ha partido (...) el científico comienza a usar la nueva teoría a la vez que abandona la anterior: se ha producido una ruptura epistemológica (1995: 395).

Este concepto es fundamental para pensar a la *metamorfosis* como un proceso no mecanicista y lineal. Es así que Georges Didi-Huberman plantea, a propósito de Carl Einstein y la escultura africana –como sucede también con la cultura llamada precolombina (Dragoski: 1995)- todos aquellos obstáculos epistemológicos manifestados por la *historia* y el *arte*: la ausencia de firma y fechas, de escuelas regionales, de una cronología evolutiva. Didi-Huberman señala que estos obstáculos fueron levantados por el cubismo, abriendo “...la *historia* a nuevos objetos, a modelos de temporalidad” (2006: 247, 251).

Nuestra investigación indaga, entre otras cuestiones, diversas modalidades de recolección y adquisición de objetos jesuíticos-guaraníes, la descontextualización de los restos materiales en diversos museos, además de planteos de índole ideológico: ¿Cuál fue el lugar de lo colonial en la construcción de la nación en la República Argentina? ¿Cuál era la valoración hacia lo colonial en los museos de bellas artes, en particular lo jesuítico-guaraní? Pero como se indicó previamente, en la investigación emergen cuestiones de tipo ontológico y epistemológico, en la medida que el tema se encuentra atravesado por museos representativos de diversas disciplinas, en particular la Historia, las Ciencias Naturales, la Antropología, la Arqueología y la Historia del arte. Por esta razón, el estado de la cuestión presenta una variedad de autores, pertenecientes a cada una de aquellas. En efecto, varios estudios dan cuenta de esta relación. Para empezar, el abordaje de Maria Margaret Lopes y Irina Podgorny señalan que el MLP surgió simultáneamente a la emergencia de la Antropología como disciplina científica, concibiéndose simultáneamente como una entidad con fines utilitarios y para la especulación filosófica (2008: 221, 227). En la misma línea, los avances de Máximo Farro son fundamentales para conocer las colecciones iniciales del museo y sus posteriores adquisiciones, además de la organización de sus distintas secciones (2009: 17). El investigador asegura que el museo platense fue ideado con fines didácticos (2009: 133) y para el estudio de la naturaleza americana, mediante la Historia Natural y sus variantes (la Antropología y la Arqueología) y las colecciones (geológicas, paleontológicas, antropológicas, zoológicas, etc.). Por su parte, José A. Pérez Gollán describe la formación de los museos de ciencias naturales en el país, en relación con el mercado internacional de “especímenes” de Historia Natural - considerados como objetos de “valor científico”- según el testimonio de Henry A. Ward. Pérez Gollán sitúa a estos museos en la construcción del Estado-Nación argentino por la Generación del '80, con el positivismo (y el evolucionismo darwinista) como marco ideológico. En este sentido, sostiene que el museo representaba el dominio de la cultura occidental sobre la naturaleza y las poblaciones autóctonas (1995). De una manera semejante, Andermann y Fernández Bravo consideran la fundación del Museo de La Plata como la construcción simbólica de un relato sobre la soberanía y el sometimiento de los otros subalternos, ante la apropiación material de los márgenes territoriales del Estado-Nación:

Reanudar el milenario vínculo con una cultura indígena
fossilizada -tal vez, especulaba Moreno, la cuna misma de la

civilización planetaria- de la cual el ‘hombre americano [que] se extingue rápidamente’ no sería sino un vestigio atávico, era ofrecer una versión mitológica y convenientemente despojada de violencia de la génesis de un poder estatal constituido sobre la captura y destrucción de la sociabilidad fronteriza, híbrida, que habrían compartido, por cierto de manera a menudo violenta, gran parte de las poblaciones indígenas, criollas y mestizas del interior durante la mayor parte del siglo. Haber reinscrito ese momento de imposición estatal y acumulación primitiva en las pautas narrativas y en la agigantada temporalidad proporcionada por los nuevos saberes imperiales es, pues, el logro más duradero del museógrafo y de su pedagogía que enseña mirar ese suelo arrasado como un museo potencial (2003)

Por su parte, María Hellemeyer plantea que la descontextualización de objetos en el museo platense implicó la negación de la identidad *histórica* de los indígenas, su consideración como “otros colonizados” y su incorporación como otra especie al reino de la *naturaleza*. La investigadora indica que esta estrategia se enmarcaba dentro del desarrollo incipiente de la Antropología, que no tenía definidos sus límites disciplinares, deslizándose desde las ciencias naturales hasta el Folklore, la Etnología, la Lingüística, la Arqueología y la Paleontología (2010: 55). En este sentido, Pérez Gollán sostiene que la crisis económica de 1890 generó las condiciones para la autonomía de la Antropología respecto de la Historia Natural, al desplegarse las disciplinas humanísticas y fundarse el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con Juan Bautista Ambrosetti como director. Asimismo, expone que a principios del siglo XX, determinados objetos recolectados se valoraron en términos “artísticos” -dentro del desenvolvimiento del mercado de “arte primitivo” y de exposiciones que destacaban sus aspectos estéticos- en detrimento de su “valor científico” (1995).

Llegados a este punto, nos resulta llamativo que algunos de estos abordajes resulte inadvertida la incorporación de objetos procedentes de las Misiones al Museo de La Plata. Así, cuando describe las secciones del museo, Farro realiza una sucinta descripción de aquella dedicada a las “Bellas Artes”, compuesta de calcos de yeso de la Antigüedad grecorromana y de Miguel Ángel (2009: 100, 107). Por otra parte, tanto Andermann y Fernández Bravo como Hellemeyer describen la organización del museo, los primeros desde una aproximación histórica, y la segunda a partir de una mirada actual de la institución. Sin embargo, en ambos casos se limitan a la mención de la sección de las Misiones, sin dar cuenta cabalmente de lo que ello podría implicar.

Por su parte, algunas indagaciones nos presentan más detalles respecto del accionar del museo respecto de Misiones. Así, los estudios de Marcelo Pacheco presentan a Manuel Gonnet -el ministro de Obras Públicas de Buenos Aires en ese entonces- como una presencia fundamental en el funcionamiento del Museo de La Plata, especialmente en la localización de ciertas piezas jesuíticas-guaraníes, adquiridas por Moreno en 1887 (2011: 198). En este sentido, María Teresa Iglesias y Reinaldo Moralejo señalan que en aquel año Moreno encargó al naturalista Adolfo de Bourgoing dirigirse hacia las “ruinas” de las Misiones en Paraguay y el noreste argentino para reunir un conjunto de piezas (2004). Estos investigadores destacan la importancia estratégica de Moreno en la inclusión de estos objetos en su museo, al valorarlos como el resultado de la enseñanza artística misionera hacia la población local. Además, Calandra et al., a propósito de una metodología de clasificación del patrimonio jesuítico-guaraní, mencionan nuevamente las circunstancias de la incorporación de estos objetos en su museo, concebido por Moreno como una entidad preservadora e instructora del patrimonio “natural” y “cultural” (2000). No obstante, consideramos que los investigadores citados no se preguntan por qué determinados objetos, producidos inicialmente con finalidades “rituales”, fueron incorporados a un museo “científico”, ante un campo artístico y unas disciplinas antropológicas e históricas todavía incipientes.

En efecto, Laura Malosetti Costa explica que, en el último cuarto del siglo XIX, instituciones como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) y el Ateneo fueron significativas ante la urgencia en Buenos Aires de disponer espacios artísticos de legitimación y profesionalización (2001: 48, 104, 105). Así, señala que Eduardo Schiaffino (fundador y director del MNBA) demandaba un museo público, que alojase un patrimonio del arte *universal* compuesto por obras europeas importadas, para la formación de artistas y la educación del gusto estético en el público (2001: 46, 407). De esta manera, Malosetti sostiene que la fundación del MNBA en 1896 y de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) en 1905 generó un proceso de institucionalización oficial de aquellas entidades privadas. Por otra parte, indica que las actividades “artísticas” y “científicas” eran consideradas imprescindibles por Schiaffino para la lograr la prosperidad del país (2001: 45). En este sentido, Malosetti sugiere que la fórmulas *arte-ciencia* estuvo presente en cenáculos y asociaciones –cómo el “Círculo Científico y Literario”, fundado en 1873- que reunían a artistas, poetas y científicos, entre ellos Moreno y Eduardo Ladislao Holmberg (2010: 49, 106).

Por su parte, María Isabel Baldasarre analiza diversas variantes de coleccionismo –entre ellas, el *excéntrico*, como son los casos de los Varela y los Guerrico. Baldasarre señala que desde mediados del siglo XIX, los coleccionistas en Argentina manifestaban un interés hacia el arte europeo contemporáneo y pasado, en la medida que la legitimidad provenía de Francia e Italia (2006a: 103, 104, 105). Al mismo tiempo, se posiciona ante argumentos que señalan al coleccionismo local como “anacrónico”, “atrasado” o con “falta de rumbo”. Así, Baldasarre establece que los coleccionistas, lejos de buscar únicamente un arte “oficial” o “académico”, manifestaban una predilección hacia el arte moderno (2006a: 145). Asimismo, indica que en 1872 todavía no estaban dadas las condiciones para la formación de ámbitos artísticos en donde albergar colecciones específicas. En efecto, las “obras de arte” eran confundidas con las “curiosidades”, aunque la prensa deseaba la adquisición de ciertas piezas para ampliar el acervo del Museo Público (2006a:134). En efecto, la investigadora señala el destino temporario de la colección de Juan Benito Sosa en la institución dirigida por Moreno (2006a: 127).

Nuevamente, observamos una omisión en torno al ingreso de piezas jesuíticas–guaraníes al MLP, pero además –y esta es una cuestión basal en lo que atañe al campo artístico- pasa desapercibido la incorporación de objetos de aquella procedencia al MNBA, en el momento de su inauguración por medio de la donación de Ambrosetti, quién –de un modo similar a Bourgoing- había sido contratado por el MLP para realizar expediciones en diversas regiones de país. Entonces, nos planteamos el dilema -no exento de paradoja- de por qué figuras de impronta positivista, como Schiaffino y Moreno, manifestaron una valoración positiva hacia lo colonial, en particular lo jesuítico–guaraní. Es sabido que en aquella época –que, como vimos previamente se estaba consolidando en Argentina el Estado-Nación, merced a la Generación del '80, a partir de la construcción oficial del relato del pasado histórico- todo aquello que estuviese referido al pasado colonial hispano era objeto de omisión o rechazo (Penhos).

Precisamente, Malosetti -en otra línea de investigación-, ante la inclusión de piezas y géneros artísticos similares en el MHN y en el MNBA, señala un interrogante fundamental:

...las aproximaciones críticas a estos dos tipos de museos han seguido en general líneas separadas y rara vez son pensados en relación entre sí. ¿Cuál fue el criterio según el cual algunas pinturas o esculturas han sido

consideradas, conservadas y exhibidas como obras de arte y otras como testimonios de la historia? (2010: 71, 72)

La investigadora se propone replantear la función de estos “artefactos visuales”, así como los relatos que les otorgan sentido (2010: 72). De esta forma, considera que es necesario realizar un abordaje sobre las relaciones institucionales de ambos museos para atender ciertas cuestiones, resumidas en la ecuación *valor artístico/valor documental* (2010: 73). Sostiene que ambas instituciones, que emergieron simultáneamente, entablaron en varias ocasiones vínculos para intercambiar piezas y otorgar coherencia a sus colecciones (2010: 83). Así, subraya que Ernesto Quesada fue el nexo del MHN con el MNBA. Además de interesarse en la clasificación y valoración del patrimonio del MHN (2010: 84), Quesada deploraba el desorden del museo puesto que se aceptaba toda clase de donaciones, ante la carencia de una política de adquisiciones y la escasez presupuestaria (2010: 85). En consecuencia, Malosetti explica que Quesada recomendó al MNBA sustituir determinadas piezas debido a la preeminencia en éstas del “valor histórico” sobre al “artístico”. De esta manera, concluye que Adolfo Carranza -entonces, el director de la institución - al buscar circunscribir el relato del MNH al territorio nacional desde la Independencia, acordó con Schiaffino para ceder sus tablas de la Conquista de México a cambio de cuadros de Juan Manuel Blanes (2010: 85, 86). Recientemente, Marta Penhos (2014) ha planteado una discusión análoga sobre las diferentes categorizaciones y valoraciones de las tablas desde su primera adquisición.

Por otro lado, Penhos sostiene que, a partir de principios del siglo XX, la valoración de lo español emergió como una reacción hacia la influencia franco-británica cosmopolita, en la búsqueda de nuevas respuestas frente al problema no resuelto de la “identidad nacional“(s/f: 3,4). Dentro del terreno de la historiografía, Malosetti, Gabriela Siracusano y Ana María Telesca explican que durante las primeras décadas de este siglo se produjo en Argentina un giro ideológico con respecto a la construcción de un nuevo relato acerca de la identidad nacional (1999: 3). En efecto, afirman que, a partir de los planteos de Ricardo Rojas y Manuel Galvez, comenzó a valorarse a la “raza americana” como resultado del “mestizaje” de lo americano indígena con lo hispánico (1999: 4). Añaden que se buscó conformar un lugar para las artes plásticas y la arquitectura dentro de este discurso de sesgo nacionalista. Así, sostienen que Rojas otorgó una gran importancia tanto a la enseñanza estética, que “...sería una pieza clave en la formación de una ‘conciencia argentina’”, como la arquitectura que

era“...portadora de una síntesis colectiva del ‘espíritu de una civilización’” (1999: 5). En un sentido análogo, se considera a Martín Noel como el impulsor de los estudios “coloniales” (Penhos 2011: 168) y -junto con Kronfuss, Greslebin y Ángel Guido- el promotor de la arquitectura llamada *neocolonial* (Blasco 2011: 44; Malosetti, Siracusano, Telesca 1999: 6). Asimismo, todos estos arquitectos extendieron el valor de la tradición y lo colonial hacia instancias que transcendían las fronteras nacionales, en la medida que la construcción de lo “propio” y “nuestro” se tornó *americanismo* e *hispanismo* (Malosetti, Siracusano, Telesca 1999: 6). Por su parte, Pacheco señala que la presencia latinoamericana determinó el surgimiento de un tercer vector en la tensión nacionalismo/cosmopolitismo, y variantes como lo “criollo y lo “extranjero”, lo “culto” y “popular”, “tradicional” y “moderno”. Agrega que este vector podría denominarse en términos de “regionalismo”, “panamericanismo”, “nativismo”, “americanismo”, “sudamericanismo”, etc. (2008: 191).

Continuando con los antecedentes de estudios sobre museos, los avances de María Elida Blasco son fundamentales con respecto al MHC de la Provincia de Buenos Aires. Entre otras cosas, Blasco describe los debates entre escritores e historiadores –especialmente Enrique Larreta, el primer director del museo- en torno a la definición de “objeto colonial” en términos cronológicos y estilísticos (2011a: 53). Por otro lado, en la descripción de las incipientes secciones del museo, Blasco detalla que en la Sala Colonial y en dos patios se exhibían las “tallas” de las Misiones, algunas cedidas por el Museo de Historia Natural de La Plata (2011a: 83). Inclusive menciona la incorporación de una cabeza de ángel y una Santa Rosa, también procedentes de las Misiones Jesuíticas y donadas por Carlos Coll en 1930 (2009: 160). Así, Blasco explica que en 1923, después de la inauguración del museo, el entonces director Enrique Udaondo se comunicó con su par del Museo de La Plata, Luis María Torres, para solicitarle que cediera "los objetos duplicados" o "aquellos que no encuadraran con la especialidad del museo", entre los cuales se incluía una "imagen" de San José tallada en las Misiones (alojada en los mencionados patios). Añade que el director del MHC insistió nuevamente a Maximino de Barrio -el secretario del museo platense- el traslado de estas piezas (2011a: 123). La investigadora insinúa que, como consecuencia, se añadieron dos piezas al museo lujanense que provendrían de La Plata.

Sin embargo, consideramos que la investigadora se limita solamente a la referencia de estos objetos, sin ahondar en las causas e implicancias de su incorporación en un museo de carácter “histórico” y “colonial”, en el contexto de un campo artístico

en vías de consolidar su autonomía. En efecto, pasan desapercibidos qué aspectos se valoraban en los objetos de las Misiones dignos de ingresar al museo, de acuerdo a los criterios “artístico” y “histórico” mencionados previamente. Así, Blasco sostiene que, si bien Udaondo no fue un historiador profesional, su trayectoria -vinculada a una institución como la Junta de Historia y Numismática, futura Academia Nacional de Historia o ANH- fue un factor fundamental en el proceso de transformación de los restos materiales en “objetos históricos” (Blasco: 219). En este sentido, la investigadora remarca que se ponían en juego criterios de validación -como la diferencia entre el original y la réplica en un resto material, el grado de veracidad en documentos escritos y testimonios orales- para certificar su autenticidad. En este sentido, explica que se recurrían a prácticas metodológicas ligadas a la tradición religiosa, como aquellas que constataban la autenticidad de las reliquias de un santo o mártir en el cristianismo (Blasco 2011a: 147). Por otra parte, Blasco expone las vicisitudes alrededor de la “Exposición Retrospectiva de Arte Religioso” en 1934. Señala que el MLP facilitó doce objetos de su acervo de las Misiones, y que el MHC cedió una de las piezas de Coll. Aunque Blasco plantea la ambigüedad en la frase "exposición retrospectiva" (2009: 285), creemos que todavía queda pendiente indagar las implicancias del uso de la categoría "arte religioso" en los objetos exhibidos. Así pues, la investigadora señala que los organizadores de la muestra aceptaban todo tipo de objetos con la condición de que presentaran alguna connotación “religiosa” (2009: 277). En este sentido, Blasco enfatiza la diferencia entre el museo lujanense, que valoraba "objetos históricos", y esta exposición, que estimaba "objetos religiosos" (2009: 272). No obstante, aclara que en un manuscrito Udaondo calificaba a dichos objetos como "reliquias del arte” y subrayaba la importancia de la exposición como prueba de la enseñanza de las "artes" e "industrias” por parte de las congregaciones religiosas (2009: 289), podríamos señalar en un sentido análogo al planteado por Moreno previamente. Por último, Blasco agrega que esta muestra fue sumamente influyente para Alejo González Garaño (quien era primo de Udaondo) y sus proyectos venideros (2009: 290).

Precisamente, María Inés Rodríguez y Miguel Ruffo explican que a partir de 1930 una colección de las Misiones se incorporó al patrimonio del MHN para su exhibición en la Sala Colonial. En efecto, Rodríguez y Ruffo señalan que en 1940, Alejo González Garaño -designado como director en 1939- decidió crear una sala de las Misiones, dentro de un plan general de reordenamiento del patrimonio exhibido con el objetivo de alcanzar una continuidad histórica idónea. Asimismo, plantean el recurrente

dilema (planteado en el campo académico) del anonimato de estas producciones y la dicotomía copia americana/original europea (cuestión que nos vamos a extender más adelante). Por otra parte, Rodríguez y Ruffo señalan que en 1948 la ANH negó en un dictamen la validez del término “colonial” para referirse al periodo hispánico. Señalan que Noel en este documento prescindía esta palabra, por su vaguedad en el campo artístico, al preferir términos como “protovirreinal” y “virreinal”. Además, los investigadores sostienen que la revalorización del arte de las Misiones formaba parte de una política cultural ligada a los valores de la hispanidad. Sin embargo, nos parece que - como en otros textos citados- queda soslayado nuevamente el problema del grado de prevalencia de los valores “históricos” y “artísticos” dentro del marco institucional del MHN, de carácter “histórico”. Así, los autores señalan que en la Sala de las Misiones convivían objetos “artísticos” y “no artísticos”, sin dar cuenta cabalmente de lo que ello podría significar.

Por su parte, Pacheco sostiene que a principios del siglo XX, el coleccionismo de Ambrosetti y Alfredo González Garaño se inclinaba hacia un variado espectro: las vanguardias artísticas, el arte precolombino y colonial, en particular las piezas jesuíticas-guaraníes (2011: 214). En consecuencia, un problema fundamental para resolver es si los hermanos González Garaño – a tono con el aire de época americanista- exhibieron piezas jesuíticas-guaraníes en el MNBA, si las prestaron o las donaron para acrecentar su patrimonio institucional. En efecto, los hermanos González Garaño integraban la comisión directiva de la Asociación Amigos del MNBA, entidad dedicada a la adquisición de obras, con una “...clara conciencia de que el Museo se mostraba con un perfil desdibujado y era necesario apoyarlo económicamente con fondos privados” (Artundo 2008:15).

En este punto, consideramos imprescindibles los aportes de Siracusano y Gustavo Tudisco, quienes estudian las vicisitudes del MIFB y de sus colecciones. En efecto, subrayan que a diferencia de los actuales museos históricos, que cuentan con un patrimonio artístico colonial hispanoamericano, el MIFB -surgido como entidad privada de carácter “histórico”- devino en una institución estatal de arte colonial (S/F: 178). Por su parte, Tudisco sostiene que la pintura colonial carecía de valoración artística debido a su carga devocional y su distanciamiento del canon europeo (MIFB 2000: 6). Siracusano y Tudisco señalan que a finales del siglo XIX, el coleccionismo se dividía en dos clases: artístico e histórico, adscribiéndose Isaac Fernández Blanco a la segunda tendencia. Sin embargo, los investigadores advierten que la preferencia de Fernández

Blanco por los objetos coloniales se distanciaba de los intereses de sus pares coleccionistas (S/F: 183, 184). Además, Siracusano y Tudisco destacan dos medidas fundamentales para la reorganización de los museos municipales de Buenos Aires. Por un lado, el decreto de 1943 que exigía el traslado de la colección del museo de Fernández Blanco al Palacio Noel, donde funcionaba el Museo Colonial. Como consecuencia, esta acción conllevó la fusión de ambas instituciones. (S/F: 178, 192; MIFB 2000: 12). Por el otro, el decreto de 1947/'48 de especialización de los museos, cuya finalidad se centró en redistribuir las colecciones “históricas” y “artísticas”. También ambos investigadores indican que el pintor Luis I. Aquino - designado en ese momento como director- dispuso la denominación institucional como “Museo de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco”, cumpliendo con la cláusula de incluir al donador en el nombre del museo (S/F: 178; MIFB 2000: 13). Siracusano y Tudisco añaden que, como efecto de estas decisiones administrativas, el perfil del museo -a partir de los términos “arte”, “Hispano” y “Americano”- se distanció de las intenciones de Fernández Blanco al enfatizar en lo “artístico colonial” y lo “artístico español” sobre lo “histórico” o lo “artístico-decorativo”. En este sentido, Tudisco señala que:

Fernández Blanco nunca sospechó que una generación después y gracias al azaroso acoplamiento de su colección con la de Martín Noel, el sentido de su museo cobraría una nueva dimensión. Noel había conocido, admirado y continuado muchos de los aspectos colectores de Fernández Blanco. Entusiasta nacionalista, su preocupación histórica, más panamericana e hispanista que la de su predecesor, partía de un punto de vista diverso. Como arquitecto y Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, Martín Noel no fue sólo un investigador del arte sino también un artista. No renegó del concepto de museo ‘histórico’ conocido, pero su colección estuvo regida desde un punto de vista estético. Esta pauta visual de la que careció Fernández Blanco para organizar su discurso dio pie, en décadas posteriores a consolidar a la institución como un museo de arte (MIFB 2000: 13)

Los investigadores indican, que según Aquino, el arte americano de los siglos XVII y XVIII se incluía dentro “...de una categoría más amplia designada como arte ibérico” (Siracusano, Tudisco S/F: 194). Tudisco agrega que las colecciones del museo fueron expurgadas de ciertos objetos no considerados como “hispanoamericanos”. En efecto, ambos investigadores mencionan que esta institución destinó piezas europeas al Museo de Arte Español Enrique Larreta, luego de su apertura definitiva en 1963. Por otra parte, Tudisco sostiene que la designación de Héctor Schenone como director del

MIFB significó una consolidación de su identidad “artística”. Inclusive Siracusano y Tudisco afirman que la intervención de Schenone se manifestó en la reclasificación de las colecciones, en la reestructuración de los espacios expositivos y en exhibiciones temporarias a nivel nacional e internacional (S/F: 179). Sin embargo, creemos que subsisten las preguntas de hasta qué punto se produjo una valoración plenamente artística en los objetos coloniales, y cuál fue el lugar de los objetos jesuíticos-guaraníes en este proceso de legitimación. Así, Tudisco únicamente menciona que María Teresa Ayerza, viuda de Alfredo González Garaño donó en 1972 parte de su colección jesuítico-guaraní al museo

Llegados a este punto, si uno considera que Noel fue un distinguido coleccionista especializado en lo colonial, entonces es necesario preguntarnos – nuevamente, en clave paradójica- por qué Noel nunca estuvo interesado adquirir piezas de las Misiones. Podríamos sostener que, a modo de hipótesis –sugerida por Tudisco en una conversación personal-, si antes la tensión estaba polarizada entre lo colonial hispano y el cosmopolitismo franco-británico, en este momento lo estaría entre el hispanismo y lo italianizante, debido a que los principales artífices en las Misiones eran los guaraníes y el milanés Giuseppe Brasanelli.

En síntesis, consideramos que el “objeto” colonial es esquivo e intersticial, que genera constantes obstáculos en las diversas disciplinas, en especial en la artística. Inclusive en el MIFB que, aunque presenta un perfil artístico, su especificidad contextual está lejos de la categoría general de “bellas artes”. Para finalizar, creemos necesario incluir una serie de discusiones entre diversos académicos acerca del estatus artístico de la *imagen-objeto* (Baschet: 1996) jesuítico-guaraní. En efecto, el debate entre Ticio Escobar y Bozidar Darko Sustersic gira alrededor de conceptos como la *intención* religiosa, la imitación de modelos europeos y la producción seriada/individual. Para Escobar, todos estos criterios atentan a la consideración de las piezas como artísticas, dentro de un contexto de producción estrictamente controlado que impedía la creatividad del guaraní. Esta cuestión quedaría corroborada mediante testimonios de misioneros como Anton Sepp y José Cardiel, quienes atribuían los casos excepcionales de creatividad únicamente a la intervención divina. Para Sustersic, si se consideran aquellos criterios restrictivos se deberían excluir de la categoría “arte” todas aquellas imágenes que tuvieron lugar desde la Antigüedad hasta el Barroco, cuestión formulada previamente con los conceptos de Maquet y

Malraux, además de Hans Belting, quien señala la discontinuidad producida en el Renacimiento:

El 'arte', como lo entiende el autor de esta obra, surge a partir de la crisis de la vieja imagen y su nueva valoración como obra de arte en el Renacimiento, y se encuentra asociado a la idea de artista autónomo y a la discusión en torno al carácter artístico de su invención. Mientras las imágenes antiguas eran destruidas por los iconoclastas, aparecía un nuevo tipo de imagen para las colecciones de arte que permite hablar de una era del arte que perdura hasta nuestros días (2009: 5)

Además, para el historiador del arte, la ausencia de modelos en ciertos casos locales prueba según el historiador del arte la originalidad de la producción jesuítica-guaraní. Así, su individualidad se presentaría en la factura de ciertas obras. Así pues, retoma la premisa de Adolfo Ribera de que la ausencia de fechas y firmas es un obstáculo –de una manera análoga a la planteada por Didi-Huberman más arriba- para la formación de una historia del arte, al sostener que el caso excepcional de una pintura - datada en 1618 y firmada por M. Habiyú- habilitaría la intervención de aquella disciplina (2010:271). Sustersic señala la importancia de abordar estas imágenes no por sus propiedades artísticas sino a partir de su funcionalidad y recepción (2010: 63). Si bien destaca el paradigma de la evolución de los estilos (2010: 449), Sustersic advierte que las piezas jesuítico-guaraníes, al cumplir funciones diferentes respecto de las europeas, requieren de nuevas categorías: imágenes *conquistadoras*, *fundadoras*, *reformadas* y *triumfantes* (2010: 274). A este respecto, Penhos y María Alba Bovisio plantean hasta qué punto la valoración artística-estética hacia las imágenes no occidentales responden a una necesidad de Occidente o los requerimientos de los pobladores locales (2010: 13). En lo que respecta a la tensión imitación-invencción, cabe destacar nuevamente el aporte de Penhos, quien advierte la imprecisión y vaguedad en determinadas palabras acuñadas y aplicadas para referirse a lo colonial. Así, señala las sucesivas revisiones de ciertas nociones (como “originalidad”, “provincianismo”, “regionalismo”, “dependencia”, “lo indígena”, “lo popular”, etc.) e indica la polémica que suscitaba en la primera mitad del s. XX el término “mestizo” y el concepto estilístico de “barroco”, que giraban alrededor de la tensión *hispánico/indígena*:

La idea de mezcla de alguna manera permitía subsanar esta cuestión, al identificar los rasgos originarios o notables de la obra con la presencia ya mestizada de los elementos formales,

iconográficos o “espirituales” prehispánicos y europeos. Por una parte, el énfasis en lo hispánico garantizaba la entrada del arte colonial en una historia del arte occidental, pero llevaba implícita la aceptación de una dependencia inapelable. Por otra, la insistencia en “lo indígena” se apoyaba en una genealogía americana para afirmar los rasgos propios de la producción colonial, aunque a costa de aislarla como un conjunto sui generis. La fortuna del concepto arte mestizo, con su amplio abanico de significaciones, tal vez pueda explicarse por su capacidad para aliviar la tensión, no exenta de violencia, entre dos términos en apariencia irreconciliables (2011: 170, 171)

Por su parte, Wilde, aunque comparte con Escobar la duda sobre el carácter “artístico” de las imágenes con fines evangelizadores, propone sustituir aquella categoría por la denominación “figuraciones u objetos visuales”, desde una perspectiva contextualista y relacional (2010: 124, 125). El antropólogo indica que:

Lo que parece perderse de vista aquí es la diacronía y los procesos en los cuales -particularmente para las realidades de contacto colonial- importa menos la producción, y una categoría frecuentemente asociada a ella, la de ‘creación’, que la circulación, distribución y uso de las imágenes (2010: 124)

De esta forma, propone que los objetos visuales en ese contexto no son esencialmente indígenas o artísticos, sino el desenlace de una *etnogénesis*, una transposición de códigos basada en la inconmensurabilidad de dos ontologías (Wilde 2010: 135, 141). Wilde retoma una observación de José Perazzo para advertir que estas imágenes, luego de concluir el periodo colonial, fueron descartadas o ignoradas por no haber sido realizadas por “artistas” (2010: 135).

Consideramos que tenemos un tema propicio para investigar. En lo que viene, tenemos como agenda las siguientes tareas: trabajar en el estado de la cuestión de los museos seleccionados de Córdoba y Misiones para el corpus; pesquisar documentación pertinente de los museos, como fichas, inventarios y catálogos, así como narraciones de viajes; investigar pormenorizadamente a Ámbrosetti, sus vínculos con Schiaffino y Moreno, como posible nexos entre ambos; indagar a los hermanos González Garaño, en particular su actividad de coleccionistas y sus gestiones en la AAMNBA.

Bibliografía

- ANDERMANN, J.; FERNÁNDEZ BRAVO, Á.
2003 “Objetos entre tiempos: Coleccionismo, soberanía y saberes del margen en el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico”, *Márgenes-Margens*, núm.4, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador
- ARTUNDO, P.

- 2008 “Institución, arte y sociedad: la Asociación Amigos del Arte”, MALBA, *Amigos del arte 1924-1942*, Catálogo de exhibición, Buenos Aires
- AUGENOT, M.
2010 *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina
- BALDASARRE, M. I.
2006a *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa
- BASCHECH, J.
1996. “Introducción. L’ image-objet”, BASCHET, J.; SCHMITT, J., *L’ image. Fonctions et usages des images dans l’ occident médiéval*, París, Le Léopard d’Or
- BELTING, H., *Imagen y culto, Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009
- BLASCO, M. E.
2009 *El Museo Histórico y Colonial de la provincia de Buenos Aires (Luján), 1918-1938*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- 2011a *Un museo para la colonia. El Museo Histórico y Colonial de la provincia de Luján, 1918-1930*
- 2011b “Transacciones, intercambios y circulación de objetos en el Museo Histórico y Colonial de la provincia de Buenos Aires (Argentina) durante la década de 1920 y 1930”, LOPES, M.M., HEIZER, A., *Coleccionismo, práticas do campo e representações* [en línea], Campina Grande, EDUEPB, 2011, [citado 4 de febrero de 2014], disponible en: <http://books.scielo.org/id/rk6rq/pdf/lopes-9788578791179.pdf>
- BOURDIEU, P.
1995 *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- BOVISIO, M. A.; PENHOS, M.,
2010 *Arte indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo Editor, Catamarca, Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades
- BURUCUA, J.E.
1999 “Prólogo”, BURUCUA, J.E. (Dir.), *Arte, sociedad y política*, Vol.1, *Nueva Historia Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana
- CALANDRA et al
2000 “Colección Jesuítica-Guaraní del Museo de La Plata [Argentina] criterios para la confección de un sistema de documentación de bienes culturales”, Itapúa, *Jornadas Internacionales Misiones Jesuíticas*
- CLIFFORD, J.
1995 *Dilemas de la Cultura*, Barcelona, Gedisa
- DANTO, A.
2002 *La Transfiguración del Lugar Común*. Barcelona, Paidós
- DRAGOSKI, G.
1995. “El pensamiento estético indígena y la historia del arte”, PICOTTI, Dina, *Pensar desde América*, Buenos Aires, Cátedra
- DIDI-HUBERMAN, G.
2006 *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora
- ERRINGTON, S. 1994. “What became Authentic Primitive Art?”, *Cultural anthropology* [En línea], Vol. 9, N°2. (May. 1994), pp. 201-226 Arlington,

- disponible en:
<http://www.sscnet.ucla.edu/history/faculty/henryyu/Hist597/Errington.pdf>
- ESCOBAR, T.
1981 *El mito del arte y el mito del pueblo. Gestiones sobre arte popular*, Asunción, RP Ediciones
1993 *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones
2008 “Santo y seña. Acerca de la imaginería religiosa misionera y popular en el Paraguay”, Centro de Artes visuales/Museo del Barro, *Imaginería religiosa*, Catálogo de exposición, Asunción
- FARRO, M.
2009 *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria Ediciones
- FLO, J
1991 *Encuentro infértil*, Montevideo, Quinto Centenario
- FOUCAULT, M.
2007 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina
- GAMBONI, D.
2014 *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid
2007 “En busca de la posteridad”, *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*, IV Congreso internacional de teoría e historia del arte y XII jornadas del CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte-CAIA
- GELL, A.
1997 *Art and agency*, Oxford, Clarendon Press
- GRAMSCI, A.
1961 *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro
1983 *Introducción a la filosofía de la praxis (escritos dos)*, Puebla, Premia Editora
- IGLESIAS, M. T.; MORALEJO, R.
2004 “El viaje de Adolfo de Burgoing a las Misiones y la Colección Jesuítico-Guaraní del Museo de La Plata”, *Interacciones y Sentidos de la Conversión*, XIIº Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM/CONICET
- KIRCHENBLATT-GIMBLETT, B.
1991 “Objects of Ethnographic”, KARP, Ivan; LAVINE, Steve, *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum displays*, Washington, Smithsonian Books
- KLIMOVSKY, G.
1995 *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*, Buenos Aires, AZ Editora
- LOPES, M. M.; PODGORNÝ, I.
2008 *El Desierto en una Vitrina. Museos e historia natural en la Argentina*, México, Limusa
- MALOSETTI COSTA, L.
2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE
2010 “Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires”, en Castilla, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós
- MAQUET, J.

- 1999 *La Experiencia Estética*. La mirada de un antropólogo sobre el Arte, Madrid, Celeste
- MOXEY, K.
- 2005 “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”, BREA, José Luis (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal
- MIFB
- 2000 *80 años*, Catálogo de Exposición, Buenos Aires
- PACHECO, M.
- 2008 “Historia cronológica de Amigos del Arte: 1924-1942”, MALBA, *Amigos del arte 1924-1942*, Catálogo de exhibición, Buenos Aires
- 2011 *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario, Expansiones del discurso*, Buenos Aires, Edición del autor
- PENHOS, M.
- S/F “Martín Noel”, en SZIR, Sandra y María Amalia GARCÍA (eds.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina siglo XX*, Buenos Aires, Eduntref (en prensa)
- 2007 “De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)”, *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*. Pamplona, Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp.167-174
- 2014 “Mesoamericanos y españoles en Buenos Aires: ¿qué historia cuentan las Tablas de la Conquista de México del Museo Nacional de Bellas Artes? ¿A quiénes?”, ponencia a presentarse en el *XVII Congreso Internacional de AHILA*, Freie Universität, Berlín, 8-11 de septiembre de 2014
- PÉREZ GOLLÁN, J. A.
- 1995 “Mr. Ward en buenos aires: Los museos y proyectos de Nación a fines del siglo XIX”, *Ciencia hoy. Revista de divulgación científica y tecnológica de la Asociación Civil Ciencia Hoy* [en línea], vol. 5, núm. 28, Buenos Aires [citado el 4 de febrero de 2014], disponible en: <http://www.cienciahoy.org.ar/hoy28/mrward01.htm>
- PODGORNY, I.
- 1999 “De la antigüedad del hombre en el Plata a la distribución de las antigüedades en el mapa: los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930”, *Ciências, Saúde-Manguinhos* [en línea] Vol. 6, núm. 1, [citado el 11 de septiembre de 2013], disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459701999000200004
- RODRÍGUEZ, M. Inés; RUFFO, M.
- S/F “Estado y patrimonio. La gestión de la Colección jesuítica en el Museo Histórico Nacional”, Museo Roca [en línea], Buenos Aires, [citado el 4 de febrero de 2014], disponible en: http://www.museoroca.gov.ar/index.php?option=com_rokdownloads&view=folder&Itemid=174&id=161:gestion-cultural-y-patrimonial
- SCHAEFFER, J.
- 2012 *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Biblios, Buenos Aires
- SIRACUSANO, G.; TUDISCO, G.
- 2009 “Héctor Schenone. Elecciones de un maestro: un programa intelectual”, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, *Héctor*

Schenone. Elecciones de un maestro: un programa intelectual, Catálogo de Exposición

S/F “Héctor Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección”, Revista *Estudios Curatoriales. Teoría, crítica, historia* [en línea], Año 1 N° 1, Tres de Febrero, Universidad de Tres de Febrero, [citado el 4 de febrero de 2014]
http://untref.edu.ar/estudios_curatoriales/revista_estudios_curatoriales.html

WILLIAMS, R.

1980 *Marxismo y Literatura*, S/L, Península

WITTGENSTEIN, L.

1988 *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica

2. FUENTES OLVIDADAS: IMÁGENES Y PATRIA MEXICANA. LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE REGIONAL EN MÉXICO: LA FUNCIÓN DE UN LITÓGRAFO Y LA APRECIACIÓN DE UN ÁLBUM ARQUEOLÓGICO EN OAXACA.

Paola Ambrosio Lázaro
Hiram Villalobos Audiffred

La producción de imágenes fue muy importante para el régimen político del presidente Porfirio Díaz (1877-1911) en México, principalmente en la capital de la república. Pero las otras regiones no tuvieron las mismas condiciones. En la ciudad de Oaxaca, lugar de origen de Porfirio Díaz, hubo un desarrollo interesante de los discursos visuales, ahora olvidados, que oscilan entre el oficio del artesano, el ornato, la ilustración y el arte. Pero ¿cómo estudiar estos fenómenos que la historiografía ha dejado al margen?

En la presente ponencia buscamos revisar parte de la construcción de la historia regional del arte en México, cómo ciertas imágenes han sido revaloradas y cómo se han utilizado conceptos, sentidos y significados diferentes incluso a la de su momento de producción. Para llevarla a cabo abordaremos dos casos específicos de la ciudad de Oaxaca durante el mismo periodo, el Porfiriato (1877-1911): por un lado la formación y el trabajo de un litógrafo, y por el otro la elaboración de un álbum arqueológico y etnográfico. Ambos unidos por el impulso de los impresos y publicaciones, y la difusión del conocimiento y de la historia; conectado por el ímpetu histórico y social de la masonería.

1. El litógrafo José Santa Anna

A partir de la década de 1990, en los espacios de exposición artística de Oaxaca, principalmente el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), se empezaron a exhibir dibujos, litografías y grabados de José Santa-Anna, fechados de 1887 hasta la segunda década del siglo XX. Es decir, cien años después se reubicó a este autor y su obra en el canon artístico. Su rescate e inclusión en las exposiciones se debió al interés del pintor Francisco Toledo, impulsor de las artes gráficas en la localidad desde mediados de

1970, junto con Roberto Doniz y Rufino Tamayo, hasta hoy en día. Toledo, el artista, gestor y promotor cultural, se ha interesado también en la investigación histórica y el desarrollo intelectual, incluyendo la arqueología de las técnicas de la gráfica como preámbulo y justificación histórica del fuerte movimiento artístico y social que estas expresiones visuales representan actualmente. Pero, ¿qué rol jugaron y cómo funcionaron esas expresiones gráficas en el Oaxaca del siglo XIX?

José Santa Anna es hijo de Justo Santa Anna, de oficio talabartero, pero que además de ser un artesano reconocido en la ciudad, se ocupó de la política oaxaqueña.¹ Nos interesa aquí la historia de su padre porque con ella entenderemos el entramado sociocultural que implicó a la litografía como una pieza clave para el desarrollo de las artes en la ciudad.

Justo, con una vida política activa, se desempeñó como profesor e ideó varias estrategias para que carpinteros, herreros, zapateros y demás gremios de artesanos pudieran desarrollarse. Establecería un núcleo importante de relaciones con intelectuales y con políticos importantes de su época como Andrés Portillo y Francisco Vasconcelos, Luis Mier y Terán, Emilio Pimentel y el mismo Porfirio Díaz² que le permitirían perfilar diferentes objetivos.

Por un lado el desempeño de Justo como miembro de la Gran Logia de Libres y Aceptados Masones del Estado de Oaxaca, fundada en 1882, lo dejaba hermanado con hombres como Porfirio Díaz y Francisco Vasconcelos, quienes estuvieron directamente relacionados con la fundación de la Escuela Industrial de Artes y Oficios. Con Vasconcelos³ llevará una estrecha relación, sobre todo al formar la Sociedad de

¹ En 1874 fue presidente del Ayuntamiento en sustitución de Manuel Ortega Reyes que renunció a su cargo ver *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de marzo de 1874, p. 3. Y el 23 de julio de 1881 aparece como diputado suplente del distrito del centro, ver *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de julio de 1881, p. 3.

² Basta revisar algunos documentos del Archivo Histórico de Notarías donde aparece como testigo de Andrés Portillo, además de ser miembro de la Comisión Municipal: “Comparecieron, por una parte el señor Andrés Portillo y la señora Concepción Abascal, y por la otra los señores Justo Santa Anna, Licenciado Francisco Cortés, Doctor Ramón Castillo y Agustín Lievana, todos a quien doy fe, conozco capaces para obligarse, y según los mismos respectivamente me manifestaron, el primero es de 38 años de edad, viudo, con habitación lo mismo que la segunda en una casa de la setima (sic) calle ‘Avenida Hidalgo’, la segunda es de 62 años y viuda; el tercero es de 66 años, casado, talabartero, con habitación en una casa de la 2ª del 2 de abril... Los señores Santa Anna, Cortés, Castillo y Lievana comparecieron como miembros que son de la comisión Municipal...”, AHNO, Notario Jesús A. Vásquez, 16 de marzo de 1888, Expediente 43.

³ *Lista de Grandes Past-Masters de la Muy Respetable Gran Logia “Benito Juárez García” del Estado de Oaxaca*, s/d, 1 foja.

Artesanos de Oaxaca, fundada en 1872 con “delegados de doce asociaciones agrupando alrededor de 300 socios”.⁴

Al parecer la constitución de esta sociedad mutualista alberga un interés surgido de la masonería, que a su vez convendría para el establecimiento de la Escuela Industrial de Artes y Oficios en 1882, así como para los hospicios Vega y de Pobres, donde era posible integrar la enseñanza de la litografía dentro de los talleres ofrecidos por dichas instituciones. Una de sus primeras estrategias de mutualismo fue convocar a una exposición artística e industrial el 17 de abril de 1874 a “favor de la clase trabajadora del estado”, que según el juicio del periódico *El Regenerador* aplaudía “el celo y el patriotismo de la junta directiva” que no cesaba “de promover mejoras materiales y morales, elementos indispensables para la emancipación y engrandecimiento de la clase proletaria”.⁵ Es posible que el certamen no se pudiera concretar sino hasta 1880 cuando se anunció en varios periódicos nacionales la primera muestra,⁶ inaugurada por Francisco Vasconcelos como presidente de la sociedad.⁷

A pesar del esfuerzo por mejorar la formación de los artesanos y de algunos intentos por impulsar la litografía en Oaxaca, casi ausente hasta ese momento, es hasta 1886 cuando se concreta algo: José Santa Anna, que ya había estudiado dibujo varios años con José Francisco Bonequi en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, recibiría una beca, de veinticinco pesos mensuales para aprender el arte litográfico en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de la Ciudad de México, con la condición de que al terminar su aprendizaje, regresara a Oaxaca para “prestar sus servicios en el Estado”.⁸ Aunque no se especifica cuáles serían los servicios, pensamos que se trata de una posible cátedra, dado que en la memoria administrativa que cierra 1886 se aclara que de los tres pensionados por el gobierno, se encuentra uno que estudia litografía en la capital

⁴ Anselmo Arellanes Meixueiro, *Los trabajos y los guías: mutualismo y sindicalismo en Oaxaca, 1870-1930*, México, Oaxaca, Instituto Tecnológico de Oaxaca, 1990, p. 24. Aunque Meixueiro argumenta que la sociedad se fundó en 1873, dada la nota “La Sociedad de Artesanos fundada en febrero de 1873” del periódico *El Regenerador* del 12 de noviembre de 1874, yo no he podido corroborar este dato porque al parecer hubo una confusión de fechas por parte de Meixueiro, y el periódico no fue publicado ese día. Para establecer la fecha de la fundación, me baso en la narración de Fernando Iturrubarría que cuenta “Celebraron su reunión inicial el 25 de agosto de 1872, con una concurrencia de más de 300 obreros”, cfr. Jorge Fernando Iturrubarría, *Historia de Oaxaca, La Restauración de la República y las Revueltas de la Noria y Tuxtepec, 1867-1877*, Tomo IV, Oaxaca, Publicaciones del Gobierno del Estado de Oaxaca, 1956, p. 112. Además, Francisco Vasconcelos al celebrar la formación del “Gran Circulo de Obreros” de Oaxaca en 1886 refiere el 14 aniversario de la fundación de la Sociedad de Artesanos, cfr. *Periódico Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de Oaxaca*, 29 de agosto de 1886, p. 1.

⁵ *El Regenerador*, 17 de abril de 1874, p. 3.

⁶ Ver *El Centinela Español*, 31 de octubre de 1880, p. 3; *El Minero Mexicano*, 4 de noviembre de 1880, p. 430.

⁷ *El Minero Mexicano*, 4 de noviembre de 1880, p. 430.

⁸ *Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Oaxaca*, 17 de mayo de 1885, p. 3.

y que al volver se haría “cargo de la clase correspondiente que se establecerá en la Escuela de Artes y Oficios”⁹ de Oaxaca.

Lo cierto es que desde su regreso, en 1887, establece su taller, en el mismo lugar de la talabartería de su padre en la calle 2 de abril, y trabajará tanto para los intelectuales y gobernantes liberales, como para los escritores y autoridades religiosas, sumándose a este periodo de conciliación política del general Díaz.

Aunque Francisco Toledo seleccionó y compró gran parte de la colección de la familia de José Santa Anna, todavía circulan varias estampas en anticuarios, y otras más se encuentran colgadas en las casas, guardadas en los archivos o exhibidas en museos, aunque la mayoría desconocen quién y cuándo las hizo.

Por lo general, el tipo de imagen que produjo José Santa Anna tiene una función y un sentido específicos con su uso cotidiano, como etiquetas comerciales, membretes administrativos, objetos de devoción u ornamento en las paredes de las casas, tanto en un ámbito rural como en el ciudadano.

Para algunos resulta extraño que algunas de estas estampas hayan llegado hasta nuestros días por su misma condición efímera, es decir, como representaciones gráficas elaboradas con una intención y que no pretenden sobrevivir al momento de su mensaje, y, sobre todo, por las características de sus materiales y soportes en las que fueron realizados. Pero estas estampas muestran el uso cotidiano de las imágenes, y algunas todavía se atesoran, como las invitaciones y menús de las ceremonias importantes o fiestas; o, sobre todo, se conservan las relativas a los santos y a las advocaciones marianas en nichos y altares familiares, en capillas y retablos, debido a su importancia local; la Virgen del Rosario, la Virgen de la Soledad, el Señor de las Peñas, la Santa Cruz de Huatulco, entre varias más, se siguen activando como imágenes de devoción, a pesar de la constante actualización de las mismas.

Entonces por su condición efímera, su multirreproductibilidad técnica junto con sus modelos icnográficos, valorados como ingenuos o arcaizantes, se quedaron relegadas en la historia del arte, e incluso de las expresiones visuales. Su revalorización radicó en dos puntos: el precedente histórico de la gráfica en Oaxaca, y como objeto de estudio de la técnica, entre la estampa fina y la estampa popular, entre las tonalidades del dibujo litográfico y el uso del buril. Pero el problema de la formación, la

⁹ *Memoria administrativa del Estado de Oaxaca de 1886*, documento núm. 22, p. 19.

disponibilidad de los modelos iconográficos, y el contexto artístico y social quedaron fuera; lo que en este momento es objeto de nuestra investigación de la tesis doctoral.

2. *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos.*

La fortuna crítica del álbum, por otro lado, fue muy diferente. *Los indios oaxaqueños y sus monumentos arqueológicos*, del historiador oaxaqueño Manuel Martínez Gracida (Oaxaca 1847- Ciudad de México 1923), fue presentado, después de más de 20 años de trabajo, el 12 de septiembre de 1910 en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. Todavía inédito, consta de dos partes: una de textos y otra de láminas de dibujos y acuarelas, ambas ordenadas en cinco tomos respectivamente.¹⁰

Por la vida de algunas de las imágenes seleccionadas para el álbum -incluso con una existencia previa a la época de nuestro autor como las que fueron enviadas por los propios pobladores a través de cartas o las derivadas de modelos novohispanos; las extraídas de libros y de postales o imágenes fotográficas; y las imágenes originales, invención del comitente, relacionadas con sus novelas e interpretaciones históricas- podemos ver un largo y complicado proceso de construcción de *Los indios oaxaqueños*.

Por lo general en las láminas no se percibe el impacto de la constante y avasallante cantidad de publicaciones contemporáneas, mexicanas y extranjeras, que inyectaban ideas nuevas, rechazaban otras, negociaban pugnas religiosas e intelectuales, etc.; formas sensibles que perturbaron el sentido de los investigadores y académicos del Porfiriato, como nuestro comitente.

Los estudios que se han llevado a cabo sobre el álbum, por lo general parten de observaciones sesgadas, aislando las láminas de su conjunto discursivo, de la totalidad de su relato histórico y visual. La mayoría se han inclinado más por seguir las premisas intelectuales dominantes de la época, sobre todo del positivismo, la modernidad y el liberalismo, para construir -o deconstruir- y sustentar un andamiaje académico. Por otro lado, están las voces que desacreditan la verosimilitud de esta enciclopédica selección y apropiación visual, convirtiéndola en la obra ingenua y localista de un historiador aficionado. Es decir, como ilustraciones incrustadas en una red dominante de ideas y

¹⁰ Las 393 láminas que sobreviven son de un formato vertical de 45 x 30 cm. Los tomos primeros de ambas partes tratan de la cerámica de diversas culturas oaxaqueñas; los tomos segundos y terceros refieren a los artefactos de piedra y artefactos de metal, con 147 láminas; los tomos correspondientes al cuarto hablan de arquitectura y paisajes con 107 láminas; y los tomos de la quinta parte están bajo el título Etnografía, e incluyen objetos de uso diario, “tipos étnicos”, trajes y escenas históricas, con 139 láminas. Los libros están actualmente en la Sala de Asuntos Oaxaqueños de la Biblioteca Pública Central del Estado de Oaxaca, “Margarita Maza de Juárez”.

conceptos, dada e incuestionable, de valores intelectuales; o como fallidas imágenes del género de la ilustración científica, como descripciones poco naturalistas o verosímiles, y no como más cercanas al género de pintura histórica o el retrato, pues los materiales o la técnica no concuerdan con ello.

Aunque seguramente no encontremos categorías estéticas como lo sublime o lo pintoresco, que sirvan para “insertar” este tipo de obras en la canónica historia del arte, sí *sirven para pensar* los paradigmas de la historiografía del arte, los estudios visuales y la historia.

Resulta importante reflexionar la fortuna que ha tenido el álbum y sus interpretaciones posteriores: a pesar de su intención original de ser multirreproducido en 1910, que no se llevó a cabo por las revueltas armadas de la Revolución, se mantiene en un estado “aurático” por su mismo carácter inédito, de lo que se desprende el problema de la identificación de valores –por demás negativos- de las formas con los contenidos a través de las miradas científicas o naturalistas, es decir, de pasarle la factura de lo verosímil al contenido por esa “extravagante” o arcaizante figuración del lápiz y las aguadas con poca formación, oficio o fama, pasando por alto el contexto y las condiciones de la época; y la “necedad” y obcecación del autor de pedir dibujos de trazo “ingenuo” cuando ya existían las posibilidades tecnológicas para la ilustración fotográfica. Pero no se ha reflexionado sobre los cambios de trazos, de artistas y dibujantes en cada uno de las imágenes.

Hasta donde hemos podido llegar, los dibujantes y acuarelistas que firman la gran mayoría de las láminas son once: Sabino Soriano, E. Ramírez, E. Arias, Juan Ortiz Juárez, Carlos Montiel, Romero, Eduardo Villaseñor, Luis Martínez Gracida, F. López, Alfonso Parra y José María Irigoyen. El número de láminas por cada dibujante varía, desde una de López hasta las 179 de su dibujante favorito, Sabino Soriano. A pesar del silencio que reina sobre ellos, bajo la excusa de la ausencia de datos, podemos destacar a cuatro de ellos: José María Irigoyen fue un pintor de oficio en la ciudad de Oaxaca y profesor de dibujo en varias escuelas; Carlos Montiel fue profesor de dibujo, alumno de Sebastián Navalón, el grabador por antonomasia del periodo y profesor del ramo en la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes y Oficios; Alfonso Parra fue profesor de dibujo en el Instituto de Artes y Oficios de Oaxaca y de la Escuela Nacional Preparatoria; y Eduardo Villaseñor fue un prolífico y exitoso artista, pintor y escultor, en la ciudad de Guadalajara.

Gracias a la correspondencia de Martínez Gracida¹¹ sabemos que tenía mucho interés en recopilar y producir imágenes. En algunas de sus cartas pide fotografías, pregunta sobre tal dibujante o consulta sobre la adquisición de una pintura. Por ejemplo en 1909 agradece a Cayetano Esteva porque “hizo buena compra de la fotografía de la Virgen de la Soledad con su traje de Generala. Si está en esa [ciudad] D. Sabino Soriano, hágame favor de verlo y recomendarle saque una copia, con colores. Yo le doy cinco pesos por la acuarela.” Su proceso de selección de las imágenes parte de lo que quería mostrar. Lo que le importaba sobre todo era verificar la verosimilitud de la imagen, pero no necesariamente el naturalismo de los objetos y las figuras, sino la fidelidad de sus ideas traducidas en líneas, planos, figuras y colores. Pongamos sólo dos ejemplos.

En el manuscrito final de *Los indios oaxaqueños* sólo quedaron dos láminas de las varias dibujadas por Carlos Montiel. En el archivo de Martínez Gracida están varios de los documentos y dibujos recopilados para este álbum, de 1891 a 1894, previos a la organización definitiva. En ellos podemos ver varios de los primeros borradores que nuestro autor pidió, pero que descartó, prefiriendo las de Sabino Soriano. Es decir, parece que primero le pidió la elaboración de las imágenes a Montiel, pero después se inclinó por Soriano o Juan Ortiz Juárez. ¿Cuáles son las razones? Creo que existe un largo proceso de gusto y reflexión sobre la calidad de las imágenes que quiere para su álbum y que resulta determinante.

Comparemos cómo las láminas de Montiel fueron desplazadas por las de Soriano. Mientras que la *Pirámide de Quiengola* del primero se presenta con un inocente manejo del volumen, ingenua, sencilla y aislada, la gran masa del segundo, en su composición apaisada, muestra elementos de la vegetación y escala, la perspectiva y el volumen quedan más definidas. Algo similar sucede con las otras imágenes: la “Víbora de cascabel” representada por Montiel, con líneas muy marcadas que ofrecen un dibujo muy plano, es reemplazada por la de Soriano, con un mejor manejo en los medios tonos y sombreados, con más elementos descriptivos y, curiosamente, verosímiles que ofrecen mayor información visual.

Pero debemos pensar que las imágenes eran solicitadas por el comitente. Resalto esta verdad de Perogrullo porque Martínez Gracida primero pidió un cierto tipo de imágenes y después otro, y no las puso a concurso. En otra imagen podemos ver la

¹¹ “Correspondencia de Dn. Manuel Martínez Gracida con D. Cayetano Esteva”, copia mecanografiada de la biblioteca de la Fundación Bustamante Vasconcelos de la Ciudad de Oaxaca.

pirámide de Guiengola que circulaba en ese momento en los libros y calendarios, y que seguramente fue la que inicialmente copió.

Lo anterior lo podemos confirmar con otra lámina. Para la pirámide del *Cerro de las Juntas* primero optó por seguir el modelo de los grabados y viñetas de los libros ilustrados, como México a través de los siglos de 1884, y posteriormente prefirió uno anterior, pero más elaborado, el de la litografía de *El Museo Mexicano* de 1844 de Ignacio Cumplido, revista de la que incluso transcribe gran parte del texto.

Precisamente la copia y verosimilitud de la imagen, más que la mimesis o el hábil trazo, está en relación no sólo con la disponibilidad de los dibujantes, sino con la disponibilidad de los objetos, de otras imágenes y del tipo de impresos indicados para comunicar el sentido apropiado.

Esta obra, como un artefacto que se inscribe en un tiempo en que la historia nacional, fue discutida y construida entre diferentes parámetros: políticos, religiosos, ideológicos y sociales. Es decir, este autor pertenece a un momento específico en que los discursos escritos y visuales juegan un papel importante en el México porfiriano. La obra no sólo remite a objetos arqueológicos y etnográficos, sino que trata de la *construcción de la historia de Oaxaca* que pugna y trata de negociar un lugar importante en el discurso nacionalista todavía no consolidado. Impulsa su exposición visual, principalmente a partir de la recuperación y de la “actualización” del pasado indígena, de la unificación de la alteridad a través de sus discursos, siguiendo el proyecto de la conciliación y el orden; forma parte de la idealización y legitimación del poder político de Porfirio Díaz: el glorioso pasado zapoteco, donde reinaba la separación de Iglesia y Estado, prefiguran la heroica lucha liberal y los avatares masónicos, como lo resalta en su narración de *El rey Cosijoeza y su familia*¹² y en sus *Efemérides Oaxaqueñas 1853-1892*.¹³

Conclusión

Las constantes revueltas del siglo XIX impidieron el desarrollo económico, y para nuestro caso artístico en todo el país. Pero durante el último tercio, y principios del XX, las ideas de la modernidad transformaron esta situación. Su modernización englobó

¹² Manuel Martínez Gracida, *El rey Cosijoeza y su familia*, Oaxaca, 1888.

¹³ Manuel Martínez Gracida, *Efemérides Oaxaqueñas 1853-1892*, México, Tipografía de “El Siglo XIX”, 1892.

el desarrollo tecnológico e industrial con la instalación y construcción de nuevos medios de comunicación, inversión extranjera, nuevas propuestas educativas y de administración pública. Todo lo anterior implicó nuevas técnicas y tecnologías, nuevos soportes y materiales, y una mayor circulación de impresos, para las nuevas funciones sociales y usos políticos.

Durante el siglo XIX este tipo de estampería formó parte del testimonio de creencias religiosas, políticas, de las convivencias de culturas, de cómo la sociedad va configurando el gusto de su época y cómo el arte permea la vida cotidiana. El arte se insertó en lo cotidiano, gracias al desarrollo tecnológico y a la secularización de la sociedad, a los procesos sociales de apropiación, y a las facilidades tecnológicas de copia y transferencia; siglo por demás productor de formas y contenidos efímeros que acompañaron los distintos procesos de modernización.

A pesar de este importante fenómeno todavía sabemos poco de las expresiones decimonónicas en México y sobre todo en sus provincias, como el caso Oaxaca. Por lo general se da por sentada la premisa de la ausencia de obras y artistas de renombre, por lo que la imagen pasa de largo junto con sus elementos visuales. Ahora bien, existen una gran cantidad de dibujantes y artistas gráficos que, ante la falta de investigación, han sido reducidos al anonimato, también por el probable origen humilde y oficio más artesanal.

El problema sobre todo gira en torno a la valoración de las ilustraciones y estampas como “simples imágenes”, como técnicas y géneros subalternos del arte, por lo que se les ha negado cualquier virtud artística por sus “feos diseños”, o como modelos arcaizantes. La indiferencia ha persistido tanto sobre los modelos como sobre los dibujantes, relegando a los artistas que efectivamente remiten a la historia del arte local.

En esta breve ponencia tratamos de presentar cómo han sido abordados dos fenómenos visuales distintos, ambos al margen de la historia del arte: el álbum sólo como objeto de estudio de los historiadores y arqueólogos, y las estampas de Santa Anna como objeto de contemplación técnica del grabado y la litografía. Pero los dos casos no sólo colaboran en la reflexión de la circulación de las imágenes cotidianas y efímeras, científicas y de los libros ilustrados, sino que forman parte importante de la construcción de la historia regional del arte en México. Nos muestran el interesante y complicado desarrollo de los discursos visuales, ahora olvidados, que oscilaban entre la

formación del artesano y el oficio del artista, entre las imágenes de devoción, la ilustración y el arte.

3. LO VISTO Y LO NO VISTO, UNA RETROSPECTIVA DE LA MIRADA DE PETER BURKE

Carolina Facciotti
Tamara E. Améndola

Introducción

Entre los años sesenta y setenta la historiografía francesa asiste a una profunda transformación teórica que dio lugar a nueva corriente denominada “Nueva Historia Cultural” en la cual la historia comenzó a enriquecerse a partir de los estudios antropológicos y, principalmente, del concepto de *cultura* apelando a la interdisciplinariedad. Historiadores como Robert Darnton, Roger Chartier, Jaques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, Natalie Zemon Davis, Giovanni Levi, Carlo Guinzburg o Hanz Medick, representaron este estrecho vínculo que comenzó a existir entre antropología e Historia. En el ámbito de la teoría cultural autores como Bajtin, Michael Foucault o Pierre Bourdieu, entre otros, aportaron un vasto conjunto de conceptos fundamentales para este nuevo paradigma historiográfico de plena vigencia en el presente.

Pero será a partir de los conceptos de *representación* y *construcción* desde los cuales los historiadores culturales se apropiarán con mayor énfasis de un abordaje más amplio de su análisis histórico. Si bien el problema del término *representación* “parece implicar que las imágenes y los textos se limitan a reflejar o imitar la realidad social” el concepto de *construcción cultural* “suscita problemas que todavía distan de estar resueltos; especialmente tres [...]: ¿quién lleva a cabo la construcción?, ¿con qué constricciones?, ¿a partir de qué?”. ¿La narración es subjetiva y las imágenes son objetivas? Tal como apunta Burke, “el problema que se plantea al historiador es si se debe prestar crédito a las imágenes, y hasta qué punto”¹

La obra que analizamos en el presente artículo es “*Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*”, publicada en 2000 en Inglaterra y editada en España (Barcelona) por la editorial Crítica bajo el título de “Visto y no visto: El uso de la

¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001, p. 25

imagen como documento histórico” en 2001 con la traducción a cargo de Teófilo de Lozoya.

Creemos que a 14 años de su publicación, esta obra constituyó un faro para el mundo académico. Su propuesta acerca de cómo pensar las imágenes insertas en un relato histórico puso sobre de relieve preguntas inéditas hasta el momento.

Uno de los interrogantes más significativos se circunscribe a la relación y el grado de semejanza de las fuentes visuales y las escritas. A partir de este debate se pone de manifiesto una nueva óptica desde la cual es posible equiparar las fuentes documentales escritas y las fuentes visuales a la hora de producir conocimiento histórico, pone en relieve, además, una cuestión capital relacionada a la predominancia de la cultura letrada o escrita por sobre la cultura visual y su impronta en las ciencias modernas.

Así mismo, la historia cultural de las imágenes supone una indagación respecto de la retórica de las mismas y la persuasión en su aplicación. La imagen como relato histórico, *relato visual*, al decir de Burke, permite ampliar el panorama de aprendizaje no sólo por la comprensión de un contexto histórico determinado, sino que permite observar las variables que surgen en función de las dinámicas sociales de los diversos tiempos, los sistemas de representación y las formas de recepción de la obra .

Nos propusimos en este trabajo revisar críticamente esta obra clave para los historiadores a la hora de pensar la compleja relación escritura histórica/ imágenes. Y fundamentalmente por el modo en que el autor propone utilizarlas metodológicamente.

La tesis de Burke se manifiesta como una estructuración novedosa en el marco de la comprensión histórica, como un eje que ordena un quantum de manifestaciones que abogan por una interpretación ampliada del análisis histórico. Su búsqueda intenta legitimar un análisis abarcador en función de una nueva mirada de las dinámicas sociales.

Teniendo en cuenta el eje conductor de su teoría, indagamos sobre el lugar de la imagen en este nuevo paradigma historiográfico donde se propone pensar las imágenes en general, no sólo el arte plástico, como testimonios visuales, que se inscriben en un marco ampliado de una historia cultural de las imágenes.

La obra

Tal como advierte Burke en su obra, desde lo teórico, la imagen se ha constituido en la Historia en un artefacto ilustrativo, y su aplicación, se ha revelado sólo como un auxiliar disciplinar de carácter secundario en función de la subjetividad que la misma supone frente a la incuestionable objetividad que plantea el texto.

La base de su análisis se centra en la crítica a la predominancia de lo escrito por sobre las imágenes y las resistencias que ha generado la incorporación de las mismas al análisis histórico. Las cuales se constituyen a priori desde lo escrito.

Al analizar la propuesta de esta obra y su bibliografía, podemos observar que Burke dialoga con autores² que provienen de campos de estudio diversos. Y en este “encuentro”, según nuestra perspectiva, radica lo novedoso de su obra y su aporte para el mundo de los historiadores, que podríamos llamar “generales”.

Creemos que este texto da cuenta del giro epistemológico que significó el pasaje de la concepción de la imagen en tanto “lustración”, donde lo “visible era invisible” frente a la centralidad de lo textual.

Es partir del desarrollo de la Nueva historia cultural en la que se concibe la imagen como una entidad en si misma capaz de ser “leída” por fuera de un discurso y en donde la misma se piensa de un modo equivalente al documento escrito.

Y es en este punto donde los intereses de los historiadores parecen encontrarse con los de los historiadores del arte. El interés por comprender el contexto de producción de una imagen, los modos en que estas fueron percibidas por los sujetos sociales de un determinado momento histórico, el carácter polisémico que las mismas comportan a la hora de analizarlas, fueron aspectos a estudiar tanto por historiadores culturales, como historiadores del arte. Solo que los primeros no denotan interés académico, como si lo hacen los segundos, por los valores estético- plásticos que una obra pueda tener.

Tal como afirma Burke en otro texto, donde desarrolla el mismo tema³ “El diálogo y la colaboración son posibles porque con frecuencia, los intereses de los historiadores y los historiadores del arte se superponen. Unos y otros, se ocupan de las

² Es importante señalar aquí, el rescate ostensible que hace Burke de la Teoría de Erwin Panofsky con respecto al método iconológico e iconográfico para pensar las imágenes y la figura de Aby Warburg y su proyecto de crear una *Ciencia de la cultura*.

³ Se trata de un artículo llamado *Cómo interrogar los testimonios visuales*, publicado en el texto *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Edit. Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008 pp-29-41

imágenes como fenómeno histórico, del relato que construyen, de su recepción y de los efectos que producen”⁴

Por esta razón, Sostenemos que lo interesante del trabajo “Visto y no visto” consiste en la forma en que Burke hace ingresar en su esfera de reflexión, al lugar de las imágenes utilizadas como documentos en el relato histórico, a un corpus de autores que desde el campo de la historia social del arte, los estudios culturales y semióticos, los incipientes estudios visuales, al igual que la antropología y la sociología, se ocupan no solo de reflexionar acerca de *quién mira*, sino también de *a quién otorga la sociedad el poder de mirar* y de ser mirado, y de cómo *el acto de mirar produce conocimiento* que, a su vez, constituye la sociedad.

Es decir, Burke en esta obra retoma las propuestas de análisis de las imágenes de autores relacionados con un conjunto de disciplinas. Si bien hoy las imágenes son utilizadas como un recurso naturalizado del trabajo historiográfico, en el momento de su publicación, trazó una metodología diferente e innovadora, que se plasmó desde las esferas básicas de formación, hasta su utilización en el mundo académico.

La fidelidad del uso de las imágenes, está relacionada a la sistematización de su estudio, el cuestionamiento de la imagen en su contexto de producción, el análisis de su tiempo y de la propia biografía del artista es lo que da a la imagen una mirada que le permite ampliar una concepción de la historia en sentido procesual. Así, en este sentido, la historia es comprendida desde lo colectivo y no desde una figura cuya centralidad es hegemónica y entendida como verdad absoluta.

El uso de las imágenes en función del relato histórico, ya no se constituye desde una construcción accesoria que acompañan al texto, sino que se posicionan como elementos con identidad propia que requieren un análisis más profundo y complejo, en función de una dinámica ampliada; la complementariedad de la imagen se sustituye y se construye como parte fundamental del análisis historiográfico.

Pensar cómo afecta el cambio de paradigma historiográfico lo que se ha llamado la “Nueva historia” los nuevos campos de análisis de que ella derivan en la concepción de las fuentes tradicionales y las nuevas fuentes y que lugar tienen la imagen en esta nueva concepción de la historia es clave para comprender la posición teórica adoptada por Burke en esta obra.

⁴ BURKE, Peter, *Como interrogar los testimonios visuales*. Op cit. P. 29

Desde esta perspectiva de análisis surgen diversas preguntas cuyas respuestas profundizan la utilización de la imagen como parte fundamental de los estudios históricos:

¿Pueden tener validez las imágenes como fuente del conocimiento histórico?; ¿Cómo son leídas las imágenes insertas en un discurso historiográfico?; ¿Cuál es el grado de atención que la historiografía le ha prestado a las imágenes como documentos visuales, o testimonio?; ¿Se ha logrado en la práctica trascender la interpretación positivista de concebir la imagen como un reflejo de determinada realidad?

Como primera instancia de sistematización el análisis, Burke advierte la necesidad de observar la diversidad de teorías que se manifiestan como herramientas del estudio histórico de las imágenes.

Propone una mirada que apunte a posibles respuestas reales, que no surjan solo desde la manifestación de una ideología; en este sentido hace referencia a la necesidad de una multiplicidad de interpretaciones. De esta manera, el paradigma de análisis ya no es uno indiscutible, sino que interpela a un marco que se amplía en sus perspectivas.

Contextualizar un análisis desde la posibilidad de la subjetividad, anteriormente imposibilitada en el marco de la historia, permite ampliar el uso de la imagen como herramienta, ya que el hecho histórico, es factible de ubicar en la orbita de lo humano, de lo social.

La calidad de lo individual como verdad casi absoluta, se relativiza desde una mirada colectiva, otorgándole así un carácter polisémico que enriquece el sentido de la imagen. El análisis en función de las denominadas “pistas” que se manifiestan en las obras, proponen una comprensión abarcativa, y contenedora de problemáticas factibles de comprenderse en el marco de su producción directa.

Así Peter Burke advierte: “(...) *las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación*”⁵

La sistematización del método de análisis que propone Burke, deja de lado lo meramente intuitivo, en función de academizar a la historia del arte, eleva a la disciplina

⁵ BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Op. Cit. P. 234

y le otorga centralidad, ya que la misma, es entendida por el autor como un eje documental en función de lo testimonial; de esta forma propone que el pasado puede comunicarse por diversos medios, siempre y cuando no se apele a una interpretación intuitiva por parte del historiador.

La elección de una imagen, y no otra, también es parte fundamental de la lectura o relectura que debe hacerse de un texto (lo que se elige y lo que no se elige).

Lo que cambia en Burke, es la posibilidad de entender a la imagen como elemento independiente, como prueba documental e ideológica.

“Ciertos problemas históricos se iluminan de forma mucho mas brillante mediante las imágenes que mediante los textos”⁶

En este aspecto es fundamental para este autor, la observación de la multiplicidad de obras que hacen referencia a un hecho, ya que de este modo, se vislumbra el enfoque que hace un artista del mismo, de la misma manera que es necesario comprender al artista en su contexto, convirtiéndolo en observador e interprete en función de sus ideas, de su ámbito y del origen de su obra. Así, en palabras de Burke, *las imágenes deben situarse en su propia tradición cultural.*⁷

Otro aspecto clave para el análisis es la interacción del público y la obra, comprender los usos que se hacen de esta, sus objetivos; las preguntas que pueden surgir de esa manifestación, permiten una diversificación del análisis histórico. El análisis estructural, requiere de estas herramientas para lograr su enfoque global en función de un hecho.

La metodología de Burke, surge de la necesidad de elevar a la imagen al status de documento. Ampliar las formas de uso de las mismas, requiere una sistematización de su uso. Para esto, en sus conclusiones, propone cuatro ejes fundamentales: el análisis de la imagen como un elemento propio de una época; la contextualización de las imágenes; su observación colectiva y la lectura “entre líneas”. De este modo, la imagen deja de ser un elemento interpretativo (aunque el autor no le quita merito al mismo), y logra imponerse como parte fundamental en la confección del texto.

En una actualidad que avanza hacia el uso de la imagen como elemento central, y en la que la democratización del uso de tecnologías y acceso a la información, están a la orden del día, la necesidad de un formato de estudio que amplíe las posibilidades de

⁶ BURKE, Peter. *Como interrogar los testimonios visuales*. En CARRIO INVERNIZZI, D; JOAN LLOIS, P. (comp.) “La historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la edad moderna”. Madrid Centro de Estudios Europa Hispánica. 2008.P. 31

⁷ BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Op. Cit. P. 229

análisis se constituye como una herramienta central. Así, el carácter ilustrativo deja paso a una sistematización que apunta a una comprensión ampliada del contexto histórico. En este sentido, el aporte de Burke, se completa con los avances tecnológicos que surgen de las tareas relacionadas al análisis empírico de las obras; poder descubrir, por ejemplo, la superposición de obras, la variación en el uso de los materiales, permiten comprender las diversas situaciones que afectaban a una sociedad en un momento determinado. De esta manera, ya la imagen no solo manifiesta el estudio procesual histórico, sino que también puede dar cuenta de necesidades de tipo económicas o políticas.

La observación de una imagen en su estado actual y anterior, completa el análisis de una época, es por esta razón que dentro de la metodología propuesta, es central la observación de los detalles en una obra, ya que los mismos, funcionan como recurso primordial en la obtención de información. En este sentido, su obra y su propuesta metodológica, se condicen con el propio paradigma actual, si es que se lo puede unificar, en el cual lo global se acentúa por sobre las particularidades. Así, la parcialidad de una imagen, da paso a una profundización que logra completarse con la interdisciplinariedad, en un contexto en el cual la imagen logra posicionarse a la par de lo visual en un juego de constante interpelación.

La búsqueda de un marco informativo general supone una ampliación de los temas de investigación, por lo tanto, la sistematización metodológica disciplinaria, se convierte en un elemento esencial en el campo de trabajo académico. Las nuevas perspectivas y posibilidades de investigación requieren el cambio. En este contexto es en el que surge la diferenciación entre ver y observar (ver y mirar).

Burke logra sintetizar esta problemática y propone acentuar el valor informativo de la imagen; su uso no da respuestas, sino que abre la indagación al campo de la historia de las sociedades. Ya nada es estático y comprendido de una sola manera. Las verdades se diluyen o se enfrentan ante nuevas posibles respuestas. Las consideraciones asertivas del pasado, son puestas nuevamente en diálogo y proponen una nueva discusión, ampliada, sostenida desde la ampliación del campo académico. La factualidad histórica es acompañada de una nueva construcción que tiende a la revisión de hechos en función de nuevas fuentes. Elevar el uso de la imagen, darle el status de fuente, entendiéndola como elemento exponencial en un marco de análisis ampliado, supone un enriquecimiento en el marco de los estudios históricos, pero no sólo en el ámbito académico, sino que pensar desde una perspectiva ampliada, acompaña a la democratización de la cultura, propone re pensar las verdades de antaño, no ya desde la

imposición de lo absoluto, sino generando espacios de debate que acompañen nuevas miradas, no en pos de cambiar un pasado histórico, ni la reinención del mismo, sino comprendiendo cada análisis en función de las necesidades de una sociedad en una época determinada.

Continuando esta línea de pensamiento, podemos observar que el análisis propuesto por Burke, pone en evidencia que los cambios que se producen en una sociedad en función de los usos de las imágenes o iconos, también hace referencia a un cambio de pensamiento o paradigma en ámbito estatal. En su libro hace referencia a los “ataques” hacia algunas obras en momentos determinados. Estos ataques hacia un icono representativo de una ideología ⁸en decadencia en esa sociedad, o que ya no refleja la dinámica social vigente, son también hechos analizables en el marco de la historia y de la historia del arte. Las ideas se manifiestan, así, desde la aceptación o la recusación de las mismas. Los cambios de lugar de obras de arte, de estatuas de lugares públicos son acciones que dejan ver una política estatal que hace uso de las imágenes para delimitar su marco de acción ideológica. La Argentina actual, puede servir de ejemplo para graficar esta idea; el traslado de la estatua de Cristóbal Colón desde Casa Rosada hacia Costanera Norte, y su reemplazo por la estatua de Juana Azurduy, con su impronta latinoamericanista y reivindicatoria de la figura de la mujer en la participación independentista, da cuenta del cambio de paradigma que atraviesa a la sociedad argentina actual. Los debates que surgieron en torno a este tema, son claves para comprender la importancia del uso de las imágenes y representaciones dentro de un Estado.

Así, siguiendo la lógica burkeana, las imágenes no solo reflejan una idea, sino que actúan como reivindicatorias y pueden establecerse como un punto central en el debate referido a la construcción de identidades. Cabe destacar, así mismo, que no se puede soslayar en este sentido el concepto de “percepción guiada” al que se refiere el autor, las cuales son entendidas como los elementos que acompañan, a través de recursos plásticos o textos, la mirada del espectador, con el objetivo de dar cuenta de la intencionalidad de la obra.

La imagen así puede manifestarse y comprenderse en una multiplicidad de sentidos que tienen a integrar al espectador, al artista y a la obra, en un contexto

⁸ En sentido Nicos Hadjinicolaou en su clásico libro *Historia del arte y lucha de clases* (Siglo XX Editores, 1974. 2005), trabaja el concepto de *ideología en imágenes* para dar cuenta de que la creación de imágenes supone siempre una “interpretación del mundo”, una ideología que expresa la relación del hombre con “su mundo” y el modo imaginario en que concibe las condiciones de existencia.

específico. las imágenes dan testimonio de una mirada individual y/o colectiva, de formas estereotipadas y cambiantes, de un pasado valioso, parafraseando a Burke.

A modo de cierre

Para finalizar, queremos destacar que desde su publicación en 2001, *Visto no visto* se ha convertido en una obra central para los historiadores en relación no solo al uso de imágenes como documentos, sino en cuanto a la reflexión que aporta la obra en el vínculo que el modelo historiográfico clásico tuvo con las imágenes y al nuevo modo en que deben ser apreciadas y concebidas desde un nuevo enfoque teórico-metodológico enmarcada en el paradigma de la Nueva Historia Cultural.

Es indudable que la revalorización del estatus epistemológico de las imágenes operado por Burke en este trabajo no solo amplía las fronteras hacia el interior del discurso historiográfico, cuya explicación del pasado se funda, desde esta nueva mirada centrada en la cultura, en la relación y percepción que los sujetos históricos mantienen con las imágenes en su vida cotidiana, sino que ha permitido un intenso diálogo, hacia afuera, con otras disciplinas que desde el campo del arte, la antropología, la semiótica y los estudios visuales, producen un tipo de conocimiento humano más rico y peculiar.

Tal vez, es pertinente para dar por finalizada nuestra exposición usar las propias palabras de nuestro autor que resume su propuesta al respecto: “Lo nuevo en esta época es la indeterminación y la tesis de que los creadores de imágenes no pueden controlar su significado por mucho que se esfuercen”⁹.

Por tanto queda para los historiadores, la tarea de encontrar en las imágenes las posibilidades más o menos ciertas de llegar a una reconstrucción de los procesos históricos.

Bibliografía citada

- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona, 2001
- . *Como interrogar los testimonios visuales*. En CARRIO INVERNIZZI, D; JOAN LLOIS, P. (comp.) “*La historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la edad moderna*”. Madrid Centro de Estudios Europa Hispánica. 2008
- HADJINICOLAOU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI Editores. 2005

Bibliografía consultada

⁹ Burke, P. *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Op. Cit. P. 225

BURKE, Peter. *Formas de hacer la Historia*. Editorial Alianza Universidad. Madrid. 1996
-----*Formas de Historia Cultural*. Editorial Alianza Universidad. Madrid. 2000
-----*¿Qué es la historia Cultural?*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000

4. CUERPOS PATOLÓGICOS: CUESTIÓN SOCIAL Y CULTURA VISUAL. FOTOGRAFÍAS MÉDICAS EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS ARGENTINAS. 1875 - 1910

María Claudia Pantoja

Introducción

El crecimiento urbano sin precedentes que vivió la ciudad de Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX implicó la agudización de problemáticas relacionadas con el hacinamiento, la pobreza y la salubridad, dando lugar a la construcción y utilización recurrente de nociones tales como "la mala vida" y "los bajos fondos". Médicos devenidos sociólogos, antropólogos, sexólogos, psiquiatras y criminólogos contribuyeron a la medicalización de la "cuestión social" al ocupar roles claves, no solamente en el área de la salud, sino también dentro de instituciones policiales y judiciales.

En la segunda mitad del siglo XIX la profesión médica en la Argentina había atravesado un lento y complejo proceso de institucionalización y profesionalización¹ que implicó, por un lado, la consolidación de la Facultad de Ciencias Médicas y, por otro, la creación y ampliación de diferentes instituciones, tales como clínicas, hospitales y asilos -en manos públicas y privadas-, que tenían como objeto velar por la salud de la joven nación. Asimismo, diferentes carteras del Estado (Asistencia Pública de la ciudad, Dpto. Nacional de Higiene, etc.) fueron ocupadas por egresados de la Facultad quienes mantuvieron un estrecho diálogo, no exento de tensiones, con la política nacional y municipal.

A partir de 1880, una versión particular del positivismo científico se proyectó en diversas áreas de la cultura argentina, otorgándole mucha importancia a la observación sensorial, a la identificación de las relaciones causales, a la mensuración

¹ GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo, *Curar, persuadir, gobernar. La construcción histórica de la profesión médica en Buenos Aires. 1852-1886*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1999.

cuantitativa y a la búsqueda de leyes generales.² La medicina argentina de fin de siglo, autodenominada “ciencia de la observación”, estuvo imbuida de esta perspectiva. En su modo particular de estudiar “los hechos reales verificados por la experiencia” realizaron descripciones, registraron sus experimentos y la evolución de sus casos clínicos. El cuerpo médico produjo conocimiento, tanto experimental como clínico, a través de textos e imágenes mecánicas analógicas, tales como la fotografía, fotomicrografía y la radiografía.

Este trabajo tiene como objetivo realizar un repaso de la cultura visual científica y relevar particularmente la utilización de la fotografía como herramienta para la construcción del conocimiento científico en publicaciones médicas durante el pasaje del siglo XIX al XX. En este período se multiplicaron las técnicas de observación y búsqueda de manifestaciones visuales de síntomas y patologías, tanto físicas como "morales"; coincidiendo, asimismo, con una etapa de gran circulación de la fotografía en diversos soportes, así como de una progresiva popularización de su uso no profesional.

Partiendo del presupuesto que tanto imágenes como textos forman parte de las tecnologías utilizadas por la ciencia moderna para construir sus enunciados y legitimarlos, indagaremos los tipos de fotografías utilizadas por los médicos argentinos, sus similitudes y diferencias con respecto a las prácticas comerciales y las tensiones generadas alrededor de su utilización como prueba científica y como instrumento de control social. Daremos ejemplos de los primeros pasos de su utilización en las décadas de 1870 y 1880, siempre prestando especial atención al desarrollo de las técnicas de producción y reproducción de imágenes, así como las características de la industria editorial y la imagen impresa. Las revistas especializadas, por su continuidad en el tiempo y la multiplicidad de voces que presentan, resultan un instrumento privilegiado para observar las transformaciones en la construcción del conocimiento científico.

Finalmente, intentaremos dar cuenta de los cambios iconográficos acaecidos al final del siglo a partir de las mejoras en las técnicas de reproducción fotomecánica y reflexionar sobre su impacto en la construcción del conocimiento médico a partir del análisis de los diferentes usos que tuvo la fotografía dentro de las revistas especializadas. Es de nuestro interés buscar ejemplos de usos y circulación de las

² Cf. SOLER, Ricaurte *El positivismo argentino*, Buenos Aires, Paidós, 1968 y TERAN, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880 – 1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

imágenes como herramienta de trabajo de la medicina y, en particular, recabar algunos ejemplos de la utilización de la fotografía en relación al control de los cuerpos de los habitantes de los "bajos fondos" y las sexualidades fuera de la norma. Para ello analizaremos algunos ejemplos de fotografía médica legal prestando particular atención a la fotografía de identificación y, a través de ella, al disciplinamiento de los cuerpos.

1) La construcción del conocimiento científico a través de la representación visual

La utilización de imágenes en la enseñanza y en la práctica médica no es una novedad del siglo XIX, ya en numerosos tratados medievales europeos y árabes se utilizaron dibujos en donde se representaban modos de tratar diferentes enfermedades. En el siglo XVI, en Padua, Andrea Vesalio en su *De Humani Corporis Fabrica* utilizó la técnica del grabado para compendiar el nuevo conocimiento de la anatomía humana aprendido mediante la observación y la disección de cadáveres, revolucionando la manera de conocer y representar el cuerpo humano. De allí en adelante las representaciones gráficas, fueron herramienta fundamental de la construcción del conocimiento científico médico.

Las perspectivas constructivistas en la historiografía de la ciencia han analizado de qué manera la ciencia moderna ha sido sustentada por la observación y la experimentación. En ambos casos, la construcción del conocimiento científico se realiza necesariamente a través de “tecnologías literarias”, tal como lo han planteado Steven Shapin y Simon Schaffer³ en su estudio sobre la experimentación científica en la edad moderna. Estas “tecnologías”, que en el siglo XVII tomaron la forma de informes -a veces- ilustrados, permitían reconstruir la observación/experimentación realizada en el campo o en el laboratorio y transportarla hacia otros espacios de conocimiento. Plantean los autores que la narración constituye en sí misma una fuente visual (testimonio virtual) que se complementa con la representación pictórica. En sintonía con esta postura, Bruno Latour ha propuesto en *Ciencia en Acción* el término “inmutables móviles”⁴ para estos dispositivos donde el conocimiento es *inscripto*, dado que permiten

³ SHAPIN, Steven y Simon SCHAFFER, *El Leviathan y la bomba de vacío. Hobbes, Boyle y la vida experimental*, Bernal, UNQ, 2005 [1985].

⁴ LATOUR, Bruno, *Ciencia en acción. Como seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Barcelona, Labor, 1992. También LATOUR, Bruno, “Drawing things together” en Michael LYNCH and Steve WOOLGAR (Eds), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1990.

fijar la información -en un diario, un mapa, dibujos de especies botánicas- al tiempo que poseen la capacidad de ser transportados hacia los “centros de cálculo”, es decir, espacios en donde la información puede ser combinada, acumulada y utilizada por otras personas en el futuro. Las formas de inscripción del conocimiento han mutado a lo largo del tiempo, las técnicas han pasado de la simple escritura de un diario de viaje o el trazado aproximado de un mapa a la utilización de complejos gráficos estadísticos y tecnología informática que se transporta y se acumula en forma virtual. Estas propuestas analíticas nos permiten pensar a la imagen como parte integrante y fundamental de la construcción del conocimiento científico.

El estudio de las imágenes y su potencial como medio epistémico ha resultado un rico campo de investigación no solamente para la historia de la ciencia, si no también para la historia del arte y los estudios visuales. A partir del “giro icónico” la cuestión de la imagen como vehículo de conocimiento y como agente de sentido, es motivo de reflexión para académicos de diversas geografías.⁵ Esta “epistemología visual” ha rescatado algunas propuestas, tales como las de Rudolph Arnheim y su “Visual Thinking”⁶, quien plantea que percepción y pensamiento actúan de forma recíproca, la percepción visual precisa de la experiencia y de la capacidad de predicción, es decir, involucra al pensamiento, pero el acto de pensar también implica el uso de las imágenes “archivadas” en nuestra memoria y la posibilidad de generar “imágenes mentales”. La creación de artefactos visuales nos ayuda a ordenar y conectar pensamientos y hechos.

Cuando se trabaja con imagen fotográfica es necesario tener en cuenta ciertas características inherentes a la técnica que hacen de ella una imagen epistémica particular. En el procedimiento de obtención de una fotografía variables físico-químicas logran imprimir una imagen análoga a aquello colocado delante del lente de la cámara, y por ello ha sido considerada desde su presentación en sociedad como una aliada de las ciencias, portadora de una objetividad mecánica imposible de conseguir por la mano del artista. Su gran mimetismo provocó (y sigue provocando) un fuerte y conmovedor “efecto de realidad”⁷. Esta peculiar indexicalidad⁸ fue marcada por Philippe Dubois quien sostiene que a la fotografía:

⁵ CF KLINKE, HARALD (ED), *ART THEORY AS VISUAL EPISTEMOLOGY*, NEWCASTLE UPON TYNE, CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, 2014 Y LOS TRABAJOS DE LA ESCUELA ALEMANA DE LA *BILDWISSENSCHAFT*, EN PARTICULAR CF. BREDEKAMP, HORST, BIRGIT SCHNEIDER Y VERA DÜNKEL (EDS.), *THE TECHNICAL IMAGE: A HISTORY OF STYLES IN SCIENTIFIC IMAGERY*, CHICAGO, THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2015 [2008].

⁶ ARNHEIM, Rudolf, *Visual thinking*, Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1969

⁷ Término de Roland BARTHES, *La cámara Lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989 [1980].

[...] se le ha atribuido una credibilidad, un peso real, absolutamente singular. Y esta verdad irreductible del testimonio descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso *mecánico* de producción de la imagen fotográfica, de su modo específico de constitución y existencia: *el automatismo de su génesis técnica*. [...] La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que se da a ver.⁹

Pero así como fue idealizada por su capacidad para capturar la realidad, fue también muy tempranamente puesta a prueba y criticada su veracidad, en muchos casos por quienes intentaban defender al medio en su capacidad de expresión artística. La tensión verdad/ficción recorre la historia del medio, Joan Fontcuberta propone que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”¹⁰. No resulta en vano subrayar que, los diferentes modos de presentación de la fotografía (por ejemplo, “artística” o “documental”) están íntimamente vinculados a sus espacios discursivos, es decir, los textos y las personas que la rodean, la explican y la legitiman de un modo o de otro. Son el contexto y sus espacios de circulación los que en última instancia pueden determinar su status.¹¹ En el último cuarto del siglo XIX, conocidas las posibilidades de manipulación de la fotografía, se elaboraron ciertas reglas¹² para su uso “científico”. La “fotografía mecánica”, sin intervención técnica, se erige en contraposición de la “fotografía estética”; allí donde una pretende ser objetiva, la otra pretende ser subjetiva.¹³ Para una medicina argentina profundamente inmersa en el positivismo de fines de siglo XIX, la fotografía ofreció una tentadora promesa: una visión y una recolección objetiva de “hechos” que le facilitaban la organización sistemática y el análisis en pos de la construcción del conocimiento científico.¹⁴

La educación de la mirada médica precisó de datos contundentes que diferenciara los estados normales de los patológicos y, en este sentido, la fotografía se convirtió en un aliado novedoso. Registrar visualmente las patologías resultó fundamental para crear categorías y tipologías que sustentaran la producción de conocimiento médico. Siguiendo la propuesta de Allan Sekula, así como la fotografía

⁸ El índice pierceano plantea la representación por medio de la contigüidad física, diferenciándolo del Icono (representación por semejanza) y del Símbolo (representación por convención general).

⁹ DUBOIS, Philip, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, pp 19-20.

¹⁰ FONCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 15.

¹¹ KRAUSS, Rosalind, “Los espacios discursivos de la fotografía”. En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

¹² Ejemplos de intentos de recoger las reglas de la fotografía científica son las publicaciones de Albert Londe (1893) *La Photographie Medicale* y Alphonse Bertillon (1890) *La Photographie Judiciaire*.

¹³ Cf. DASTON, Lorraine y Peter GALISON, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2010, pp.125 –138.

¹⁴ Cf. WRIGHT, Terence, “Photography: Theories of realism and conventions”, en Elizabeth Edwards (ed) *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Yale University Press, 1992.

sirvió para identificar “honoríficamente” a los iguales mediante el retrato social, también cumplió con la tarea de establecer y delimitar el terreno de la *otredad* en la que se encontraban los enfermos, los no blancos, los no heterosexuales, los peligrosos y todo lo que personalizaba la desviación de la norma.¹⁵

Sostiene John Tagg¹⁶ que la fotografía debe ser analizada en relación a las instituciones que le dieron origen y al sistema discursivo en el que se encuentra inserta, es decir, debe realizarse un trabajo histórico sobre las imágenes y sus espacios de circulación. Asimismo, Debemos tener en cuenta que todo corpus de fotografía científica documental (médica, antropológica, criminológica, etc) está atravesado por la tensión imagen/verdad, pero también por una tensión saber/poder.

No es posible soslayar que la inmensa mayoría de las personas fotografiadas por la ciencia pertenecen a algún tipo de alteridad y en el caso de la medicina los sectores populares están sobrerrepresentados. En el excepcional caso de que la historia clínica de un paciente de un nivel socioeconómico alto fuera publicada en una revista especializada, tanto su imagen como su identidad eran celosamente resguardadas. Son los sectores empobrecidos los que son expuestos para los casos clínicos presentados en congresos, asociaciones profesionales o publicaciones científicas sin ningún resguardo de su identidad ni pudor.

2) La fotografía médica. Soportes, circulación y usos

Las fotografías con temática médica en la Argentina circularon en una primera instancia en forma de álbumes y fotografías sueltas que eran objeto de la mirada morbosa del observador finisecular de un modo similar al que lo hicieron las “curiosidades” de los museos itinerantes¹⁷. En estas imágenes aparecían personas con acondroplasia (enanismo), gigantismo o deformidades físicas que podían llegar a provocar cierto morbo en el público decimonónico. El efecto producido por la fotografía transformaba fábulas y monstruos en una experiencia visual muy cercana a lo “real”. Sabemos que este tipo de imágenes fueron del interés de algunos médicos y científicos al adquirirlas para su colección personal o al fomentar su realización a través del

¹⁵ SEKULLA, Allan, *The body and the archive*, October, MIT press, 1986.

¹⁶ TAGG, John, *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005 [1998]

¹⁷ Sobre Guido Bennati y su museo itinerante Cf. PODGORNÝ, Irina, “Momias que hablan. Ciencia, colección de cuerpos y experiencias con la vida y la muerte en la década de 1880”, en *Prismas*, N°12, 2008, pp. 49-65.

incentivo de su exhibición. Quizás el caso más conocido en Sudamérica sea el de Christiano Junior¹⁸, fotógrafo migrante quien en su paso por Brasil retrató a enfermos de elefantiasis, sífilis e impétigo y con ese material creó álbumes temáticos cuyos clichés llegaron con él en su mudanza a la República Argentina. Estas imágenes fueron premiadas con la medalla de oro de la Sociedad Científica Argentina en la exposición anual de 1876, sección fotografía (Fig 1)¹⁹.

Parece poco probable que en la década de 1870 los médicos hubieran tenido acceso al manejo de la técnica fotográfica, pero sin duda alguna podían percibir su importancia. No resulta extraño que pronto comenzaran a encargar a los fotógrafos comerciales retratos de casos que les resultaban raros o curiosos y deseaban compartirlos con la comunidad científica en reuniones, a través de las proyecciones luminosas, y en publicaciones especializadas.

¹⁸ José Christiano de Freitas Henriques Junior ([Portugal](#) 1832 – [Paraguay](#) 1902) luego de su paso por Brasil se instala en Argentina en 1865 donde produce “Album de vistas y costumbres de la República Argentina” además de fotografiar a personalidades notables de la sociedad rioplatense. También fue el fotógrafo oficial de la Sociedad Rural antes de vender su estudio de Buenos Aires (1878) para recorrer el país con un proyecto que implicaba que luego de su paso “la República Argentina no tendrá piedra ni árbol histórico [...] que no se haya sometido al foco vivificador de la cámara oscura”.

¹⁹ *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo II, 2do semestre de 1876, pp. 126-150



Fig. 1. Christiano Junior, Album “Casos notables de Elefantiasis”, Río de Janeiro, ca 1860. Albúmina montada.

Las revistas científicas de la segunda mitad del siglo XIX surgieron a partir de grupos de profesionales interesados en intercambiar y discutir conocimientos, pero principalmente como un modo de posicionarse dentro del campo científico y profesional¹. Pionera dentro de este grupo fue la *Revista Médico Quirúrgica* (en adelante RMQ) publicada entre 1864 y 1888 por la Asociación Médica Bonaerense; una década más tarde comenzó a editarse *Anales del Círculo Médico Argentino* (1875-1908), en ambas publicaciones se discutieron cuestiones inherentes a la salud pública (higienismo), la enseñanza de la medicina, la incipiente profesionalización y especialización de la disciplina, además de casos clínicos nacionales y extranjeros que eran de interés dentro de este campo en construcción.

En estas publicaciones científicas se traducían artículos y se opinaba sobre lo que era propuesto en otras latitudes, creándose una amplia red de profesionales que permitía la circulación de información general, hipótesis y también técnicas terapéuticas “de vanguardia”, entre las que figuraban algunas que hoy serían consideradas -como mínimo- polémicas, tales como la hipnosis o el electroshock. En relación a su dimensión material, las revistas médicas, así como las de otras ramas de las ciencias, estuvieron proyectadas desde un primer momento para ser encuadernadas en tomos anuales coleccionables que luego podrían ser consultadas como libros. Asimismo, como era frecuente en Europa y Estados Unidos, muchos ejemplares eran canjeados por otros de similar temática provenientes de diferentes países. Las referencias halladas sobre la tirada de estas revistas indican que se habría impreso no más de 300 ejemplares por número.

Durante las décadas del 70 y 80 las imágenes fotográficas no fueron frecuentes en estas revistas, muy probablemente por motivos económicos, pero sobre todo técnicos. Mientras que los grabados, aun a color, tienen cierta presencia, las fotografías son directamente escasas. Debido a que aun no existía un modo de reproducirlas fotomecánicamente, era necesario recurrir a la fotolitografía, un procedimiento mediante el cual se emulsionaba una piedra litográfica para obtener una imagen; pero al reproducir una fotografía se perdían los detalles tonales y le daba la apariencia de un dibujo. Asimismo, no podían ser impresas en una misma plancha tipográfica por lo que

¹ Cf. GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo, “Asociacionismo y representación de intereses médicos en Buenos Aires, 1852- 1880” en *Asclepio*, vol L-2, 1998.

necesariamente se separaba texto e imagen, circunstancia que obligaba a incluirlas en forma de anexo. Si se deseaba una mejor calidad debía recurrirse necesariamente al montado de fotografías originales en páginas estratégicas, normalmente en la tapa o al final del texto (Fig. 2). Estas complicadas técnicas muchas veces han determinado que, con la encuadernación de los volúmenes y el paso del tiempo, muchas de estas fotografías se encuentren ausentes de las colecciones que hoy podemos encontrar en bibliotecas y archivos; son las referencias en los textos las que nos indican su existencia.

De estos retratos que circularon específicamente dentro del campo científico-médico hay muy pocos que están firmados por un fotógrafo en particular, sin embargo, la “autoría” se hace evidente en la pose, telones y objetos que rodean al retratado: se trata sin duda alguna de fotógrafos profesionales que han utilizado sus estudios para tomar las imágenes. En la fotografía de estudio, habitualmente, el sujeto que contrata el servicio es protagonista de la imagen como sujeto activo (en parte al menos) en la construcción de su identidad, está allí para adquirir un servicio y paga para obtenerlo. En contraste, la fotografía de enfermedades pueden pensarse como su contracara: aquí el fotógrafo registra a “otros sociales”, personas anónimas y de bajos recursos², conformando un corpus de imágenes que será consumido por terceros y que la mayoría de las veces borra su identidad reduciéndola a una enfermedad determinada. El goce narcisista de la mirada de la propia imagen se diluye aquí en el nombre de la patología. Andrea Cuarterolo sostiene que La fotografía de casos extraños fue concebida como un instrumento confiable para documentar y clasificar lo anormal y lo patológico, sin embargo, existe en esta situación una tensión/contradicción en la escenificación del cuerpo patológico dentro del mundo burgués (conocido y manejable) de la fotografía de estudio: “A través de su elaborada puesta en escena, estas imágenes contribuían a codificar al “monstruo”, lo volvían comprensible, reduciendo así lo extraordinario a lo ordinario”³.

² No es ilógico pensar que estos sujetos hayan recibido algún tipo de compensación a cambio de someterse a la fotografía.

³ CUARTEROLO, Andrea, “Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, en *A contra corriente*. Vol. 7, No. 1, Fall 2009, p.129

REVISTA MÉDICO-QUIRÚRGICA

Año XIV. — Setiembre 23 de 1877. — N.º 12.



LIPOMA

Fig 2. Fotógrafo desconocido, RMQ Año 14, N.º12, 1877. Fotografía montada en la tapa del ejemplar

El siguiente relato sobre los inicios de la carrera de un (futuro) higienista permitirá adentrarnos en los modos de circulación de las fotografías años antes de ser reproducidas fotomecánicamente. El 19 de julio de 1877, Emilio Coni⁴, estudiante del último año de Medicina, presentó ante la Asociación Médica Bonaerense la “Historia de una afección anestésica, contracturante, amputante y dactiliana, que los prácticos brasileños designan con el nombre de *Quigila* y los portugueses con el de *Gafeira*”. Esta “enfermedad curiosa bajo todos los conceptos” es un tipo de lepra frecuente en las regiones tropicales y, por lo tanto, desconocida en la ciudad de Buenos Aires⁵.

En aquel entonces, los profesionales de la salud tenían dos maneras de presentar a sus pares o a sus alumnos una enfermedad desconocida: llevando al sujeto enfermo a la reunión/clase o bien mostrando su representación gráfica, inscripción que podía tomar la forma de un dibujo, un grabado, una fotografía o una escultura de yeso o cera, de esas que abundaban en los museos patológicos de la época. Cualquiera sea el artefacto elegido, la *visualización*⁶ de la patología era elemento necesario para el sustento de la argumentación y fundamental para la construcción del conocimiento y su divulgación.

⁴ Emilio Ramón Coni (1855-1928) hijo de inmigrantes franceses, fue un destacado higienista, estadígrafo y demógrafo. Contribuyó a la puesta en marcha de El Patronato de la Infancia, la Liga Argentina contra la Tuberculosis, La Oficina Estadística Municipal, la Maternidad del Hospital San Roque, entre otras.

⁵ Coni, nacido en la provincia de Corrientes, estaba familiarizado con la enfermedad.

⁶ Cf. MERSCH, Dieter, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas” en Ana García Varas (ed) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Univ de Salamanca, 2011.

En una primera instancia, el diagnóstico de Emilio Coni fue cuestionado por el distinguido Dr. Montes de Oca durante la reunión de la Asociación, afirmó que se trataba de la enfermedad conocida como “Pian”, relacionada con la sífilis. Evidentemente, la enfermedad descrita por el joven estudiante no era frecuente y daba lugar a dudas en su etiología y diagnóstico. Para respaldar su argumento Coni comparó los síntomas con los de enfermedades similares logrando descartar el Pian ante la mirada atenta de sus futuros colegas. El informe sobre la “lepra anestésica” fue publicado en la Revista Médico Quirúrgica⁷ (editada por la Asociación) junto con una fotografía del paciente Manuel Ríos (Fig. 3), “paraguayo, labrador, de 46 años de edad, de temperamento linfático nervioso y de constitución débil”. La albúmina se encuentra montada en la tapa y allí se observa a un hombre sentado en una silla, apoyando sus brazos sobre dos mesas pequeñas, para elevarle la altura de los codos se le ha puesto un libro (elemento de distinción del retrato burgués) dejando en primer plano sus manos carcomidas por la enfermedad. Sus pies descalzos cruzados sobre un mueble bajo muestran también los estragos de la enfermedad. El rostro está fuera de foco y la atención está puesta en sus extremidades enfermas. Efectivamente, se trata de los elementos típicos del retrato de estudio, pero que utilizados con fines médicos transmiten una sensación de extrañamiento. Objetos y un medio (la fotografía de estudio) que son normalmente utilizados para denotar status social son ahora herramientas para la taxonomización del conocimiento científico: “X síntomas corresponden a X enfermedad y, por lo tanto, diferentes de Y”.

Sin embargo, la legitimidad de su hipótesis llegaría con el intercambio epistolar de información y fotografías con el Dr. Carlos Arthur Moncorvo de Río de Janeiro, especialista en el tema, quien le escribe lo siguiente:

Había remitido ya mi última carta cuando he recibido el ejemplar de vuestra excelente memoria sobre el caso de quigila. Lo agradezco sinceramente. Deploro solamente que mis escasos datos no hayan llegado a tiempo para ser utilizados en la discusión del diagnóstico de dicho caso. Por lo que he leído de vuestro trabajo, puedo asegurarnos que habeis clasificado bien al enfermo y que el mío, cuya fotografía teneis,

⁷ *Revista Médico Quirúrgica*, Vol 14, N°10, 1877, pp. 174-188.

es perfectamente idéntico al primero, solamente que la afección está limitada a los miembros superiores.⁸

Con estas palabras Moncorvo avala el diagnóstico del joven y remite una prueba fundamental: la imagen fotográfica que puede, a su vez, ser comparada con otras, acrecentando, de este modo, lo que se conoce sobre la enfermedad en la Argentina.

Una vez seguro de su juicio, Emilio Coni decidió continuar con el estudio de la afección y reunió varios casos que poco tiempo después utilizaría para su tesis de finalización de carrera⁹ la cual, como se acostumbraba, fue publicada en formato “monografía”, es decir, un pequeño libro con tapas blandas. La tesis consta de ciento treinta y cinco páginas a la que debe sumarse seis fotografías, entre ellas la de Manuel Ríos y la proporcionada por Moncorvo. Los otros cuatro casos reseñados por Coni están representados por mujeres de condición humilde sentadas de manera muy similar a Ríos, utilizando los mismos objetos (Fig. 4). Si bien no hemos encontrado indicios de dónde ni por quién fueron realizadas las fotografías, es evidente que se trata del mismo estudio, dado que, a pesar de la diferencia en las fechas de los tratamientos a los pacientes, los muebles son exactamente iguales.

Paralelamente a la edición de la tesis se editó un cuadernillo similar, aunque sin la leyenda “Tesis para el doctorado”, con idéntico texto e imágenes. Hemos hallado ejemplares en distintas bibliotecas de Europa y Estados Unidos, lo cual es un indicio de su amplia circulación, al menos para los estándares de la época. Esta utilización de las fotografías en la identificación de la dolencia, así como su amplia circulación, hace de Coni un precursor del uso de la fotografía como herramienta científica. Esta precocidad y gran difusión muy probablemente se explique por el hecho de haber tenido a su alcance los medios técnicos para lograrlo. A diferencia de algunos de sus compañeros de Facultad, Coni no estaba emparentado con la élite porteña profesional (familias de médicos y abogados), sino que era hijo de inmigrantes franceses dedicados al negocio editorial. Su padre, Pablo Coni, fue el responsable de la edición de numerosas publicaciones científicas especializadas de la época, entre ellas la Revista Farmacéutica, los Anales del Museo Público de Buenos Aires, los Anales de la Sociedad Científica Argentina, los Anales de la Oficina Meteorológica y, por supuesto, la Revista Médico

⁸ Moncorvo a Coni, 22 de agosto de 1877 publicada en RMQ Vol 14, N°11, 1877, p. 244.

⁹ Coni, Emilio, *Contribución al estudio de la lepra anestésica. Quigila (Brasil) – Gafeira (Portugal)*. Tesis para el Doctorado, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni, 1878.

Quirúrgica, órgano oficial de la Asociación Médica Bonaerense, de la que Emilio era el joven Director. Observamos aquí una fuerte vinculación entre el acceso a las técnicas editoriales y la producción y reproducción de imágenes¹⁰.

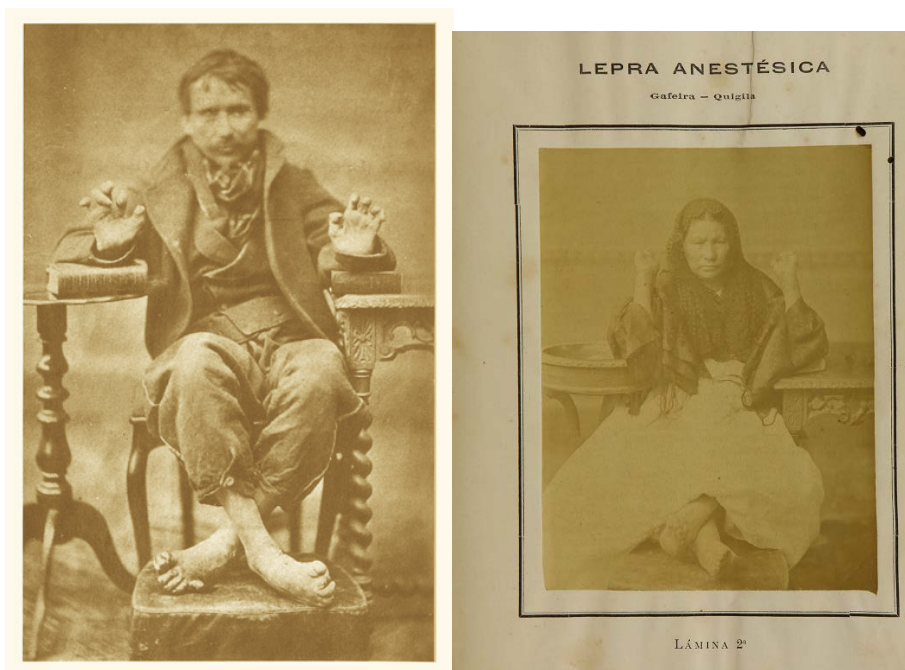


Fig. 3. Fotógrafo desconocido, montada en la tapa de la *Revista Médico Quirúrgica*, Vol 14, N°10, 1877

Fig. 4. Fotógrafo desconocido, montada en anexo en *Contribución al estudio de la lepra anestésica. Quigila (Brasil) – Gafeira (Portugal)*. Tesis para el Doctorado, Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni, 1878

Esta práctica de incluir fotografías montadas o anexadas en las publicaciones especializadas se amplió en la década del 80; progresivamente se dejó de lado el uso de la fotografía como una curiosidad para transformarse en una herramienta de sistematización y construcción del conocimiento científico. Si bien, como ya lo hemos explicitado, el uso de imágenes en la medicina no es una novedad, la fotografía trae la cuestión del realismo en la representación. Este tipo de “inscripción” se presenta como evidencia “objetiva” de la realidad funcionando como herramienta de contraste y comprobación de la práctica médica. En ocasiones, era preferida a los dibujos,

¹⁰ En próximas décadas sería muy común que los fotógrafos agregaran a sus servicios el de la reproducción mecanizada de imágenes. En el caso de Coni el negocio editorial fue previo a estas técnicas, pero resulta muy probable que un negocio de esa magnitud haya tenido su propio fotógrafo, dada la (ahora) indisoluble asociación entre ambas actividades.

principalmente cuando se trataba de cuestiones novedosas, que podían generar escepticismo o polémica. La confianza del espectador de fin de siglo reposaba en las “reglas” de la fotografía científica, que a su vez estaba basada en la objetividad mecánica del aparato fotográfico.¹¹

3) La reproducción fotomecánica de imágenes médicas y el fin de siglo

A fines del siglo XIX la fotografía fue protagonista de una transformación en la cultura visual de la sociedad argentina. La “invasión” de imágenes fotográficas en los medios de comunicación impresos fue viable gracias a la posibilidad otorgada por la reproducción del fotograbado de medio tono generalizada en la década de 1890. Esta técnica tenía un bajo costo y permitía colocar varias fotografías intercaladas con el texto en una misma página, dado que ahora podía reducirse su tamaño; también permitía la producción a gran escala y con una calidad de reproducción muy superior a la fotolitografía utilizada en la década anterior.¹² Junto a factores políticos, sociales, culturales y económicos, esta tecnología acompañó los procesos de industrialización de la prensa que transformaron los modos de comunicación visual decimonónicos.¹³ La proliferación de imágenes fotográficas llegó también a la práctica médica y sus publicaciones especializadas; son particularmente representativas para 1890 y 1900 *La Semana Médica* y *Argentina Médica*, dos publicaciones que presentan una novedosa manera de utilizar las imágenes en la práctica médica cotidiana. Ambas revistas, siguiendo la tradición de la RMQ y los ACMA, publicaron casos de diferentes especialidades médicas y pretendían facilitar la divulgación del conocimiento médico.

La Semana Médica comenzó a publicarse en 1894 con la dirección de Tiburcio Padilla (h), en ella se incluyeron grabados, fotografías de pacientes y una gran cantidad de publicidades de medicamentos, farmacias, servicios médicos e instrumentos

¹¹ DASTON y GALISON, op cit. p. 135.

¹² Cf. TELL, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 141-164.

¹³ SZIR, Sandra, “Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880-1910”. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Vol I. Archivos del CAIA IV. Buenos Aires, Eduntref, CAIA, 2011, y SZIR, Sandra “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=121&vo l=3

quirúrgicos. El primer número de *Argentina Médica. Semanario de Medicina Práctica* apareció en julio de 1903 dirigido por Julio Méndez y se caracterizó por publicar una enorme cantidad de fotografías de diferentes tipos y con diferentes finalidades superando ampliamente a las imágenes no fotográficas. Esta proliferación debe ser atribuida tanto a los avances técnicos de la industria gráfica como a las modificaciones en los aparatos fotográficos. Es en esta década se generalizaron las cámaras portátiles con un formato de placa 9x12 cm que otorgó a los interesados en la técnica cierta independencia del estudio fotográfico.¹⁴

En estas revistas, la *visualización* de la enfermedad, como en las décadas anteriores, siguió siendo uno de los objetivos fundamentales de la publicación de fotografías. No obstante esta continuidad, las publicaciones muestran substanciales innovaciones en la inclusión de fotografías como, por ejemplo, la utilización de imágenes que presentan el “antes” y “después” del tratamiento o cirugía. En este momento, muchos procedimientos estaban en su fase de desarrollo y experimentación, por lo tanto, era menester demostrar a la comunidad científica su aplicación y eficacia. La fotografía fue capaz de mostrar y demostrar con altas dosis de verosimilitud la “evidencia” de la efectividad en las propuestas experimentales.

Los rayos X, presentados a la comunidad científica por Wilhelm Röntgen en 1895, fueron rápidamente aceptados por el campo médico argentino y fueron puestos en práctica con la ayuda de profesionales fotógrafos¹⁵. Sin embargo, las posibilidades de su utilización, y sus peligros, no eran aun del todo conocidas. Su aplicación más inmediata fue la de la visualización de quebraduras de huesos y la de cuerpos extraños dentro de las cavidades respiratorias o digestivas (Fig.5)¹⁶. Con esta nueva tecnología de la mirada se hizo posible mirar por dentro del paciente vivo (ya no es necesaria la disección o la cirugía) e hizo más preciso los diagnósticos y tratamientos.

¹⁴ SZIR, Sandra “Reporte documental...” Op. Cit.

¹⁵ Por ej. E. Levy, Fotógrafo del Departamento Nacional de Higiene Cf. CORNEJO, Norberto y Haydee SANTILLI, La historia temprana de la radiología en la Argentina, *Revista de Historia de la Medicina y Epistemología Médica* 12/2012; 4(2):1-13.

¹⁶ Por ejemplo: Arce Peñalva, A. “Esofagotomía externa en un niño de tres años. Extracción de moneda de cobre” en *Argentina Médica*, Vol 1, N°4, pp.38 – 39.

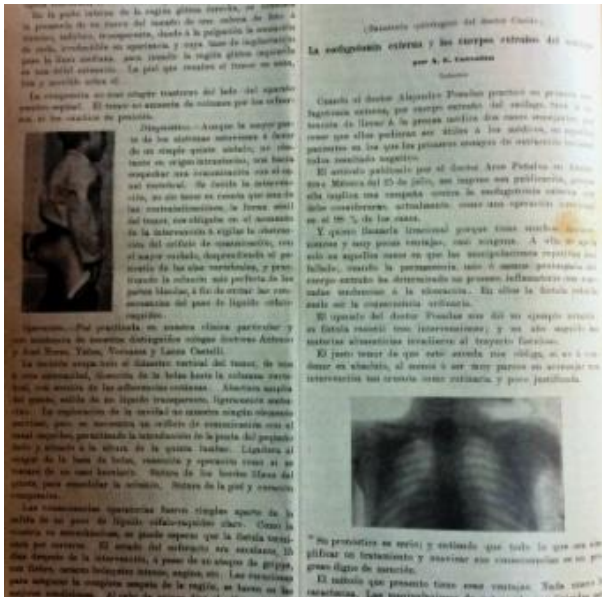


Fig 5. “Esofagotomía externa en un niño de tres años. Extracción de moneda de cobre” en *Argentina Médica*, Vol 1, N°4, p.38

Además de la utilización de los rayos X para la visualización del interior del cuerpo, el uso de su radiación estaba dando sus primeros pasos y fueron las fotografías las encargadas de demostrar su eficacia. Tanto en *Semana Médica* como en *Argentina Médica* publicaron artículos en donde se pretendía demostrar las bondades de la radioterapia como aceleradora del proceso de cicatrización e inclusive responsable de la cura de enfermedades cancerosas de la piel. Las fotografías fueron utilizadas para realizar el seguimiento de los pacientes con afecciones dermatológicas que eran tratadas mediante la exposición a los rayos (Fig.6). La fotografía posee la habilidad de “congelar” un momento en el tiempo y crear evidencia mediante un dispositivo mecánico; es decir, es *garante de objetividad* y en algunos casos fue de gran ayuda en el proceso de divulgación y legitimación de ciertos tratamientos.



Fig. 6 “Sobre algunos casos de epitelomas curados por los rayos X” *Argentina Médica*, Año 1, N° 92, 1903, p. 273.

Otra intervención experimental exitosa que es “probada” mediante la fotografía es el injerto de glándulas tiroideas en pacientes pediátricos con hipotiroidismo. El tratamiento con hormonas implica que el niño enfermo pueda desarrollar habilidades cognitivas y motrices acordes con su edad; los avances se registraban por escrito pero también en imágenes que reforzaban el punto de vista, el doctor A. Tessi informa en *Argentina Médica*:

“respecto a su estado físico, se nota que la piel está más suave, los pseudolipomas han desaparecido, el cabello menos áspero, con más brillo, los miembros han adelgazado, perdiendo el aspecto paquidérmico: el peso ha disminuido, acentuándose las curvas fisiológicas, como puede verse por los retratos tomados antes y después del tratamiento.”¹⁷

Los textos nos relatan como a partir del injerto de glándulas ahora el niño desarrolla su cuerpo con “normalidad”, hecho que pretende ser evidente en las fotografías. Sin embargo, las imágenes (Fig. 7) sólo nos muestran una parte de la mejoría, los avances no visualizables, tales como el habla o la motricidad, quedan relegados al pacto de confianza del lector para con el texto científico.

¹⁷ “Mixedena variedad congénita tratado por la glándula tiroides”, *Argentina Médica* N° 5, Vol 3, 1905, p.60.



Fig 7. “Mixedena variedad congénita tratado por la glándula tiroides”, *Argentina Médica* N° 5, Vol 3, 1905

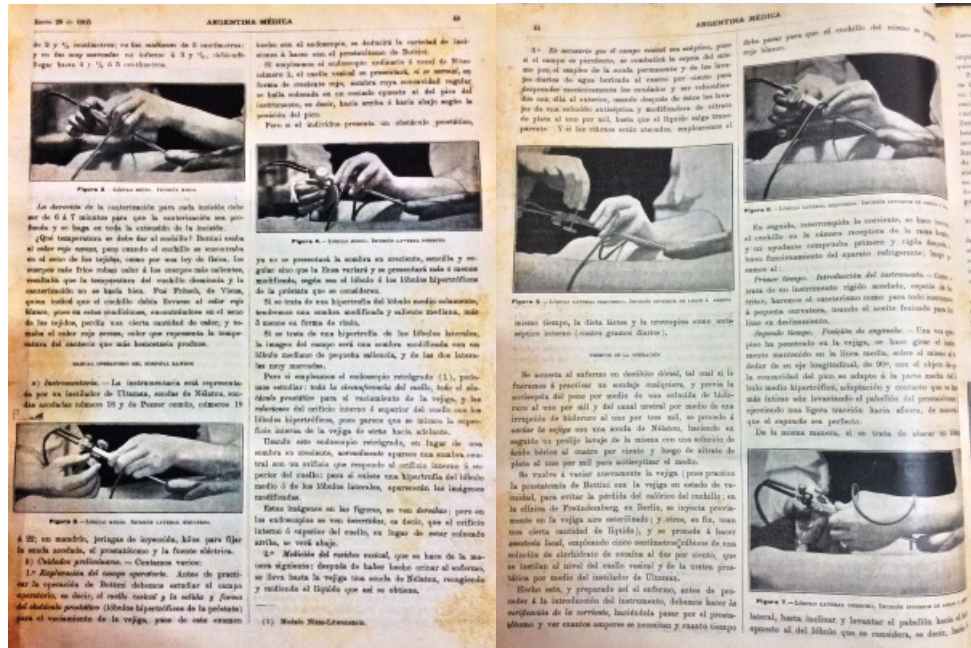
Asimismo, hemos hallado otro uso novedoso de la fotografía en estas publicaciones: el “paso a paso”. Se trata de la utilización con fines pedagógicos de series de fotografías para explicar en detalle procedimientos complejos o desconocidos. Uno de ellos fue el tratamiento de la hipertrofia prostática mediante una cirugía “operación de Bottini” la cual, según comenta el especialista en vías urinarias Federico Texo¹⁸, había sido objetada por ser una “operación a ciegas”, es decir, sin certezas sobre su procedimiento y resultados¹⁹. El médico realiza una descripción minuciosa del instrumento quirúrgico utilizado por Bottini y propone mejoras en su utilización. Con respecto a las críticas, argumenta que existe una falta de perfeccionamiento en las reglas de la operación y para contrarrestar este problema decide realizar un pormenorizado relato del procedimiento al que llama “manual operatorio del Hospital Rawson” apoyado por fotografías que muestran el paso a paso. Texo afirma que no se trata de una operación a ciegas y halla las pruebas de ello justamente en las fotografías “en las cuales se puede seguir la marcha antes y después de la operación.”²⁰

¹⁸ Federico Texo nació en 1863 en la Ciudad de Buenos Aires. Obtuvo su doctorado con la tesis "Estudio sobre la sífilis" en 1886. En 1887 viajó a Europa en donde estudió con los especialistas más destacados de París y Berlin. A su regreso a Buenos Aires se le encomendó la creación de un "Servicio Modelo de Urología" en el Hospital Rawson En 1898 fue designado como primer Prof. Titular de la Cátedra de vías urinarias. Falleció en 1910.

¹⁹ Probablemente se refiera a Alberto Castaño, médico “rival” en estos temas. Cf. Barisio, Juan Roberto, “La cirugía de la próstata en Buenos Aires” en *Revista Argentina de Urología*, Vol 68, N°2, 2003.

²⁰ “Tratamiento de la hipertrofia prostática” *Argentina Médica*, N°4, Vol 3, 1905, p. 41.

Componen la serie siete fotografías y todas poseen un epígrafe que describe siete tipos de incisiones (Fig.8). Las imágenes son rectangulares y apaisadas, el torso del medico ha sido recortado²¹ de modo que queden en un primer plano las manos del cirujano en acción manipulando el instrumento quirúrgico en el cuerpo del paciente. Las fotografías no solamente tenían un fin pedagógico, sino que, como en los casos anteriores, servían de sustento para las propuestas de los profesionales.



8. “Tratamiento de la hipertrofia prostática” *Argentina Médica*, N°4, Vol 3, 1905

El corpus de imágenes dentro de las revistas nos permite reconstruir ciertos cambios acaecidos en el fin de siglo. En el período 1890 -1910 las tomas de estudio que predominaban en décadas anteriores ahora compiten con una fotografía más “científica” y “objetiva”, sus fondos son neutros y está libre de objetos externos. Las tomas modernas llevan la impronta de los cambios acaecidos en la técnica fotográfica y en la industria gráfica. Las cámaras portátiles permitieron llevar la fotografía no sólo a los hospitales sino también a los consultorios, morgues y quirófanos para comenzar a registrar a los médicos en acción. Los avances en el diseño gráfico y las técnicas

²¹ Creemos que se trata de un recorte posterior a la toma, realizado en el momento de la publicación, a juzgar por las variables medidas y el tamaño no estandarizado de las placas.

editoriales permitieron combinar múltiples fotografías y texto y manipular las imágenes efectuando cortes que conducen la mirada hacia el lugar preciso del cuerpo en donde se produce la acción del profesional de la salud.

Las ciencias médicas construyeron su corpus de conocimiento gracias a la observación y a la experimentación, pero también a la compilación y contraste de experiencias dentro de la comunidad médica. Lejos de ser un bloque homogéneo, el campo científico médico no estaba exento de tensiones y competencias internas por alcanzar diagnósticos más precisos, tratamientos más eficientes y, por consiguiente, el prestigio necesario para acceder a ciertos espacios de poder en la universidad y/o en el ámbito de la salud pública. En este sentido, la fotografía acompañó el proceso de especialización que vivió la medicina argentina en el cambio de siglo.

4) La medicalización de la cuestión social y el disciplinamiento del cuerpo

A mediados de siglo XIX la criminología europea se delinea como un espacio interdisciplinario en donde convergen áreas del conocimiento que se encontraban en desarrollo y/o modernización, tales como la medicina, la psiquiatría, el derecho penal, la sociología y la antropología. Los estudios criminales llegaron a nuestro país en el último cuarto del siglo XIX y pasaron a formar parte del corpus de ideas que colaboraron en la configuración del Estado Nacional según la visión de la llamada “generación del 80”. La alta concentración urbana alimentada por las corrientes migratorias dio lugar a nuevos tipos de marginalidad, delitos y protesta obrera que suscitaron el interés de la intelectualidad, de la élite política y de los profesionales de la salud.

La medicina, el control policial y la producción de fotografías en las últimas décadas del siglo XIX convergieron en esta nueva ciencia criminal. En 1887 el médico de policía Agustín Drago, luego de su paso por Europa y de entrevistarse con el policía francés especialista en identificación Alphonse Bertillon, propone la creación de la Oficina de Identificación Antropométrica como una dependencia de la Jefatura de Policía de la Capital. Dada la relación estrecha con el poder judicial y sus conocimientos de antropología, no resulta extraño que fuera un médico forense el que introdujera una nueva tecnología de identificación criminal a las instituciones de control social de la Argentina en construcción.

El sistema de medición del cuerpo propuesto por Bertillon estaba basado en propuestas de Adolphe Quetelet, Paul Broca y otros hombres de ciencia abocados al estudio de las “razas humanas”²²; a partir de ellas creó un nuevo sistema al cual le adicionó el uso de la “fotografía científica”. El retrato identificador debía seguir ciertas normas, tales como evitar el retoque, realizar dos tomas, una de frente y otra de perfil, siempre con un fondo neutro y debía poseer un tamaño estandarizado que permitiera hacer a las fotografías comparables entre sí dentro de un complejo sistema de archivo. En este dispositivo se combinan los retratos con una ficha en donde se inscribían ciertos datos personales del sujeto y sus medidas antropométricas. La Oficina de Identificación Antropométrica de la capital federal comenzó a funcionar en 1889 dirigida por Drago y junto a profesionales de la medicina tomaban las medidas de los delincuentes y supervisaban que los retratos tomados en el estudio dependiente de la Policía siguieran los estándares de la fotografía judicial²³.

El impacto iconográfico del *bertillonage* puede ser observado en las distintas compilaciones visuales o “galería de ladrones” de fines de siglo producidas por la Policía de la Capital. El primer álbum con estas características editado por José S. Álvarez en 1887 presenta notables diferencias con la *Galería de sospechosos* de 1895 y la *Galería de ladrones conocidos* de 1904. La *Galería de ladrones de la Capital* de Álvarez presenta una sola fotolitografía de cada sujeto, mientras que las siguientes ediciones ya muestran fotografías estandarizadas de frente y perfil mucho más acorde con el método Bertillon, además de que gracias a los avances en las técnicas fotomecánicas ya puede combinarse texto e imagen en una misma página incrementando la *contigüidad visual*, que en el libro de Álvarez se lograba enfrentando dos páginas diferentes²⁴.

Según logró reconstruir Mercedes García Ferrari²⁵, las actividades en la oficina antropométrica no estuvieron exentas de tensiones; se desató una disputa entre los

²² Cf. PENHOS, Martha, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En VVAA, *Arte y antropología en la Argentina*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2005.

²³ Las recomendaciones de Bertillon fueron publicadas en su libro *La photographie judiciaire*, París, 1890.

²⁴ SZIR, Sandra, “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de Ladrones” en Geraldine Rogers (ed), *La galería de ladrones de José S Alvarez 1880-1887*, La Plata, UNLP, 2009, p. 25.

²⁵ GARCÍA FERRARI, Mercedes, *Ladrones conocidos. Sospechosos reservados. Identificación policial en Buenos Aires 1880-1905*, Prometeo, Buenos Aires, 2013. p. 177

integrantes del cuerpo médico, quienes habrían estado más interesados en el estudio científico de los sujetos detenidos, y los agentes de policía que precisaban herramientas que fueran realmente eficaces a la hora de aprehender a delincuentes reincidentes. Estos conflictos determinaron el cierre de la oficina en 1905 cuando finalmente el sistema dactiloscópico de Juan Vucetich²⁶ fue aceptado e implementado en la Capital Federal. Aunque el sistema antropométrico fue descartado, la fotografía realizada de modo “científico” siguió siendo fundamental en la identificación y elaboración de prontuarios (Fig 9 y 10).



²⁶ Vucetich se desempeñaba como agente de la policía de la provincia de Buenos Aires y desarrolló su sistema de identificación paralelamente a la utilización del bertillonaje en la capital. Llegó inclusive a polemizar con Drago, quien lo acusó de plagiar a Dalton y Bertillon. García Ferrari, Op cit. p. 155

Fig. 9. “Reconocimiento de los malos elementos sociales por medio de las proyecciones luminosas” Album “Talleres de la Policía de Investigaciones” ca 1912

Fig. 10.”Galería fotográfica para credenciales” Album “Talleres de la Policía de Investigaciones” ca 1912.

Hacia finales del siglo, otro grupo de médicos con intereses en los “bajos fondos” buscaba participar en los asuntos policiales. Francisco de Veyga²⁷, profesor de Medicina Legal en la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires, solicitó en 1899 la creación del “Servicio de Observación de Alienados” en el Depósito de Contraventores de la Policía para poder dictar las clases prácticas de su asignatura; junto a José Ingenieros introdujo las teorías de la Escuela Italiana de Criminología liderada por Césare Lombroso y Enrico Ferri, así como los avances de la Escuela Francesa. A este “Depósito” iban a parar en una primera instancia víctimas de la acción policial, personajes asociados a “la mala vida”: desocupados, ladrones, estafadores, alcohólicos y prostitutas. Cada caso era informado al tribunal de faltas y según el diagnóstico de los médicos eran puestos en libertad o eran institucionalizados²⁸. Plantea Hugo Vezzetti que en esta dependencia, a la vez policial y universitaria, se anudan simbólicamente saber y poder. En esta sala de *observación* policías y médicos combinan el control y la represión de la marginalidad con la investigación social y psiquiátrica, transformando el Depósito en un laboratorio social.²⁹

De Veyga, Ingenieros y otros médicos interesados en la cuestión social y la psiquiatría se agruparon alrededor de una publicación especializada: los *Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría*, cuyo primer número fue lanzado en enero de 1903. La revista fue un espacio de debate y discusión de diversos temas que los editores consideraban relevantes. Se reseñaban una gran cantidad de libros editados en Europa y se traducían artículos en otros idiomas de un modo muy similar al de las otras

²⁷ Francisco de Veyga (1866-1942) se recibió de médico en 1890 y como era costumbre se embarcó en un viaje de estudios. En París asistió a las clases de Jean Martin Charcot en el hospital de La Salpêtrière. Estudió Medicina Legal con Paul Brouardel y psiquiatría con Valentin Magnan. Allí también tomó contacto con las ideas de Césare Lombroso.

²⁸ FALCONE, Rosa “El depósito 24 de noviembre. Sala de observación de alienados (Bs As, 1899). Instrumentos de evaluación y concepción criminológica” en *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

²⁹ VEZZETTI Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985, pp. 175-176

revistas médicas. La revista tenía un diseño gráfico sencillo (texto en una sola columna) y publicaba una cantidad reducida de fotografías, algunos de los retratos provenían de las oficinas de identificación de la Capital y de La Plata y cumplían con la tipología del retrato de identificación. Tal como propone Marta Penhos, las fotografías de delinquentes, como retrato con aspiraciones científicas, es a la vez la imagen de un individuo y una tipología. El cuerpo y la cara de un individuo son su marca definitiva pero también representan al grupo de referencia por metonimia³⁰.

Ingenieros critica la noción lombrosiana de “delincuente nato” y descarta que pueda identificarse a un delincuente mediante su rostro³¹. Para comprender el acto delictivo, además de prestar atención a los factores antropológicos y sociales, debe analizarse el factor psíquico. En este sentido, plantea que:

El acto delictuoso es la resultante de un proceso psicológico activo. La actividad psicológica anormal – que en relación al medio social se traduce en acto antisocial- es el producto del funcionamiento psíquico anormal. [...] Creemos que el estudio verdaderamente esencial y específico de los delinquentes debe ser el de la psicopatología de los delinquentes más bien que de sus caracteres morfológicos.³²

No obstante, la interacción imagen-texto deja entrever ciertas contradicciones o pervivencias del pensamiento lombrosiano dentro del grupo. Es lo que sucede cuando un epígrafe rotula a la persona en la fotografía, no con su nombre sino con su patología, como lo hace Eusebio Gómez (fig 11) en su libro prologado por José Ingenieros³³. Otra pervivencia de este fenómeno es el “retrato hablado”, en donde se construye con una tecnología literaria una “imagen mental” mediante la descripción de la fisonomía de una persona prestando especial atención a la forma de su cráneo. Esta forma de descripción, así como la importancia otorgada a la “herencia”, resabio de la popularidad de la teoría

³⁰ PENHOS, Op. Cit, p. 48.

³¹ Para Ingenieros las anomalías morfológicas son marcas de la degeneración (en el sentido moreliano) pero no necesariamente de delincuencia. Todos los delinquentes son degenerados pero no todos los degenerados son delinquentes.

³² Ingenieros, José “Valor de la psicopatología en la antropología criminal” en *Archivos de criminalología, Medicina Legal y Psiquiatría*, N°1, Año 1, 1902 pp. 9-10.

³³ GOMEZ, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, J. Roldán, 1908

de la degeneración de Benedict Morel³⁴, fueron utilizadas con mucha frecuencia en los informes criminológicos/psiquiátricos.

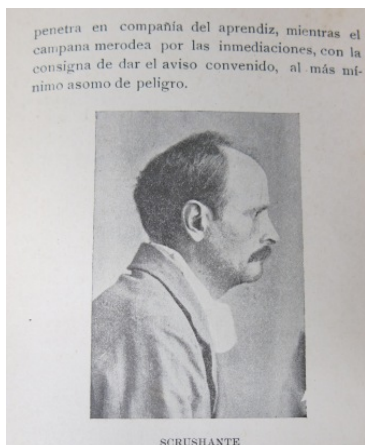


Fig 11. “Scrushante” Eusebio Gomez, *La mala vida en Buenos Aires*

Ahora bien, Francisco de Veyga hace un uso particular de la fotografía en sus estudios sobre las sexualidades desviadas de la heteronormatividad, en particular el travestismo. Sabemos que las travestis eran muchas veces llevadas al Depósito con la excusa de haber cometido “desórdenes”³⁵, o inclusive por “prevención” cuando ya habían sido fichadas como reincidentes. De Veyga en su artículo sobre “La inversión sexual adquirida” relata las penurias del paso de *Aurora* por el Depósito/Servicio de Observación:

Cuando lo trajeron al Depósito estaba todavía vestido de mujer y es excusado decir las penurias que pasó para acomodarse al local. El cambio de ropa fue, además, obra difícil; fue necesario hacerle traer hasta las prendas mas inferiores del traje ordinario, pues camisa, medias, calzones, todo era de mujer. Tenía corset y enaguas, cubrecorset, ligas y todo lo que constituye la indumentaria del sexo que buscaba aparentar. La ilusión que debía ofrecer en aquella noche puede medirse por la actitud que tiene en la fotografía adjunta, (fig1) en donde está representada en un completo “traje de calle”.... Puede además valorarse el arte de que dispone para arreglarse,

³⁴ *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, Paris, 1858

³⁵ Como en Argentina no existía ningún tipo de sanción legal contra la homosexualidad, la sanción del discurso médico la suplió promoviendo sanciones sociales. SALESSI, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Bs As: 1871-1914*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, p. 259.

comparando la cara que tiene en dicho retrato con la que ofrece en el que complementa la ilustración del caso y que le fue sacada en el servicio durante su estadía.³⁶

El texto reporta la arbitrariedad con la que eran aprehendidos quienes transgredían las normas sociales, asimismo, da cuenta de la voluntad de “desenmascarar” al simulador³⁷, para ello se lo desnuda y se lo obliga a asumir una identidad masculina. Una vez disciplinado su cuerpo, se lo fotografía siguiendo las indicaciones del retrato identificatorio, ejerciendo así una doble violencia, dado que la fotografía policial era percibida como sumamente vergonzante. Esta forma de representación es contrastada con la autorepresentación mediante el retrato burgués de Aurora, vestida con ropas femeninas, posando entre objetos y telones para un fotógrafo de estudio (Fig. 12 y 13). De Veyga ilustra casi todos sus artículos sobre sexualidad con fotografías de este tipo, descartando la fotografía científica y utilizando aquellas facilitadas por los mismos *objetos de estudio*. Tanto estas fotografías como ciertos espacios discursivos³⁸ otorgados a las travestis pueden ser considerados como una “anomalía” dentro del discurso positivista criminológico, en donde normalmente había muy poco espacio para la voz del sujeto/objeto estudiado.³⁹

³⁶ De Veyga, Francisco “La inversión sexual adquirida” en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*, N° 4, Año 2, 1903, p. 195.

³⁷ Cf. INGENIEROS, José, *La simulación de la locura*, Buenos Aires, La semana médica, 1903.

³⁸ Como por ejemplo la publicación de la carta/poema de la Bella Otero *Archivos* Año 2 N°8 pp. 492-496.

³⁹ Cf. CIANCIO, María Belén y GABRIELE, Alejandra. El archivo positivista como dispositivo visual-verbal: Fotografía, feminidad anómala y fabulación. *Mora (B. Aires)* [online]. 2012, vol.18, n.1

moral, sus hábitos, sus ademanes y hasta su estado mental son los de un invertido nato; tan bien copiados han sido los rasgos que caracterizan á este tipo; y á no conocer su historia, ó tomarlo en otra forma de la en que lo hemos tomado nosotros, podría hacerse pasar por tal.

exagerada», su «alma de mujer», que es el fuerte de todos ellos; pero optó por la franqueza, evitándonos mayor pérdida de tiempo.

Lo interesante de su historia es el modo como se invirtió. Lo demás, como hemos de ver enseguida, no tiene nada de especial para nuestro estudio.

Nacido en el Paraguay, de padres labradores, atraviesa la niñez y la primera juventud en la vida de campo. Después pasa á la Asunción, de donde se embarca, casi en seguida, para Buenos Aires. Hace de



2 — «Aurora» — Invertido profesional



1 — «Aurora» — Invertido profesional

No le han faltado tentaciones de simularnos una novela sobre la iniciación á su vida de marica y contarnos, como cosa seria, sus «inclinaciones femeniles», sus «gustos artísticos», su «sensibilidad

Fig 12 y 13. Retratos de Aurora “La inversión sexual adquirida” en *Archivos de Psiquiatría, Criminología y ciencias afines*, N° 4, Año 2, 1903

Jorge Salessi considera esta acción de entrega de fotografías de estudio a los médicos como una forma militancia homosexual, similar a la que ejercían los homosexuales europeos (quienes tenían sus propias publicaciones), una manera de documentar la práctica del travestismo, sólo que en este caso utilizando a los mismos criminólogos para conseguir sus objetivos. En la pose y en la vestimenta, habría un gesto político, una forma de resistencia a la uniformidad y a la violencia simbólica que implicaba la fotografía científica de identificación.⁴⁰ En relación a esta resistencia mediante la provisión de sus retratos de estudio, no es insensato hallar analogías en como los cocheros huelguistas de 1899 conciliaron la entrega de sus propias fotografías con tal de no ser sometidos a la fotografía estatal. En este caso también resulta evidente la consciencia certera de las diferentes maneras de fotografiar y sus implicancias tanto simbólicas como legales.

⁴⁰ SALESSI, Jorge, Op. Cit p. 331.

Ahora bien, desde el punto de vista médico-legal la obtención de estas fotografías de estudio implicaba para los médicos dos ventajas: por un lado, lograban registrar al simulador en sus archivos con el rostro con el que puede ser cotidianamente observado en las calles, pero también el retrato es útil a la hora de exponer la patología ante la comunidad científica. Para los médicos criminólogos, la teatralización de la sexualidad desviada y su reafirmación mediante la entrega *voluntaria* de sus fotografías era una prueba irrefutable de la enfermedad mental de los sujetos.

Los numerosos artículos de De Veyga sobre la “inversión sexual” relatan historias de vida de los “invertidos”, busca en ellas las “causas” de la patología y las categoriza en, por ejemplo, “adquiridas” y “congénitas”. Son textos moralizantes de carácter ensayístico, con una metodología descriptivo-causal, no exentos de cierto melodrama y sumamente prejuiciosos. Lo femenino es naturalizado en la idea de maternidad, honestidad y sensibilidad, pero también en la prostitución, el vicio y la frivolidad, atributos contrarios al ideal del cuerpo sano viril y disciplinado del nuevo ciudadano argentino.

A modo de conclusión

La construcción del conocimiento científico depende de la *inscripción* de hallazgos, reflexiones y experimentos en diferentes soportes estables, acumulables, transportables y comparables entre sí. Las características técnicas del dispositivo fotográfico le otorgaron a su imagen resultante un aura de objetividad mecánica que fue aprovechada por los científicos como herramienta de construcción del conocimiento. La fotografía, conforme avanzaron sus técnicas de producción, sirvió a las más variadas ramas del conocimiento y la medicina no fue una excepción. El campo científico médico argentino se hallaba a fines del siglo XIX en pleno proceso de profesionalización y especialización; en pos de ello, los médicos recurrieron, entre otras actividades, al asociativismo y a la publicación de revistas científicas. En ellas se disputaba la legitimidad de diagnósticos y procedimientos en etapa experimental y la fotografía fue una herramienta que los médicos no dudaron en utilizar para reforzar sus argumentos.

En las décadas de 1860 y 1870 los médicos le dieron a la fotografía un uso más ligado a la curiosidad, sin embargo, poco a poco encontramos indicios de un uso más activo en la construcción del conocimiento científico. La fotografía permitió la

inscripción del conocimiento en imágenes posibilitando su contraste y discusión. A pesar de ciertas trabas impuestas por la técnica, los médicos lograron utilizarla metódicamente y hacerla circular de un modo similar al que lo hacían las palabras, es decir, mediante su inclusión en artículos científicos, a través de la correspondencia y el intercambio con pares.

A partir de 1890, el desarrollo técnico de la fotografía hizo posible su acercamiento a los lugares de trabajo de los médicos, multiplicó los usuarios (ya no es exclusivamente obra del fotógrafo profesional) y expandió sus posibilidades de aplicación. Las nuevas tecnologías de reproducción fotomecánica impactaron en el diseño de las publicaciones especializadas permitiendo una vinculación entre imagen y texto mucho más compleja que en décadas anteriores. Ahora es posible no solamente documentar patologías desconocidas, sino exponer resultados de tratamientos mediante la comparación de fotografías del “antes” y el “después”; asimismo, pueden incluirse series de fotografías mostrando procedimientos novedosos en cuidadosos “paso a paso” realizados en quirófanos y en espacios donde en décadas anteriores hubiera sido impensable la presencia de una cámara fotográfica.

La fotografía científica fue también utilizada como herramienta disciplinadora de los cuerpos, dada la estrecha vinculación de los profesionales de la salud con instituciones de control social (policiales, educativas, psiquiátricas, etc); sirvió como herramienta de diferenciación de los cuerpos sanos de los patológicos, no sólo en términos estrictamente médicos, sino también antropológicos, sociales y sexuales, definiendo los parámetros de la normalidad al señalar los cuerpos desviados de la norma. No obstante, la fotografía nos transmite también tensiones no siempre explicitadas en los textos, resabios de teorías descartadas, pero también ciertos indicios de agencia por parte de los retratados.

Bibliografía citada

- ARNHEIM, Rudolf, *Visual thinking*, Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1969
BARTHES, Roland, *La cámara Lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989 [1980].
BREDEKAMP, Horst, Birgit SCHNEIDER y Vera DÜNKEL (eds.), *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015 [2008].

- CIANCIO, María Belén y GABRIELE, Alejandra. El archivo positivista como dispositivo visual-verbal: Fotografía, feminidad anómala y fabulación. *Mora (B. Aires)* [online], vol.18, n.1 2012,
- CORNEJO, Norberto y Haydee SANTILLI, La historia temprana de la radiología en la Argentina, *Revista de Historia de la Medicina y Epistemología Médica* 12/2012; 4(2):1-13.
- CUARTEROLO, Andrea, “Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, en *A contra corriente*. Vol. 7, No. 1, Fall 2009.
- DASTON, Lorraine y Peter GALISON, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2010
- DUBOIS, Philip, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- FALCONE, Rosa “El depósito 24 de noviembre. Sala de observación de alienados (Bs As, 1899). Instrumentos de evaluación y concepción criminológica” en *III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.
- FONCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- GARCIA FERRARI, Mercedes, *Ladrones conocidos. Sospechosos reservados. Identificación policial en Buenos Aires 1880-1905*, Prometeo, Buenos Aires, 2013.
- GOMEZ, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, J. Roldán, 1908.
- GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo, “Asociacionismo y representación de intereses médicos en Buenos Aires, 1852- 1880” en *Asclepio*, vol L-2, 1998.
- GONZÁLEZ LEANDRI, Ricardo, *Curar, persuadir, gobernar. La construcción histórica de la profesión médica en Buenos Aires. 1852-1886*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1999.
- INGENIEROS, José, *La simulación de la locura*, Buenos Aires, La semana médica, 1903.
- KLINKE, Harald (ed), *Art Theory as Visual Epistemology*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014
- KRAUSS, Rosalind, “Los espacios discursivos de la fotografía”. En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LATOUR, Bruno, “Drawing things together” en Michael LYNCH and Steve WOOLGAR (Eds), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1990.
- MERSCH, Dieter, “Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas” en Ana García Varas (ed) *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Univ de Salamanca, 2011.
- PENHOS, Martha, “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”. En VVAA, *Arte y antropología en la Argentina*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2005.
- PODGORNY, Irina, “Momias que hablan. Ciencia, colección de cuerpos y experiencias con la vida y la muerte en la década de 1880”, en *Prismas*, N°12, 2008.

- SALESSI, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Bs As: 1871-1914*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.
- SEKULLA, Allan, *The body and the archive*, October, MIT press, 1986.
- SHAPIN, Steven y Simon SCHAFFER, *El Leviathan y la bomba de vacío. Hobbes, Boyle y la vida experimental*, Bernal, UNQ, 2005 [1985].
- SOLER, Ricaurte *El positivismo argentino*, Buenos Aires, Paidós, 1968.
- SZIR, Sandra “Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910)”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3, 2013.
- SZIR, Sandra, “Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de Ladrones” en Geraldine Rogers (ed), *La galería de ladrones de José S Alvarez 1880-1887*, La Plata, UNLP, 2009.
- “Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880-1910”. En María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (Eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Vol I. Archivos del CAIA IV. Buenos Aires, Eduntref, CAIA, 2011.
- TAGG, John, *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005 [1998]
- TELL, Verónica, “Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- TERAN, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880 – 1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- VEZZETTI Hugo, *La locura en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1985,
- WRIGHT, Terence, “Photography: Theories of realism and conventions”, en Elizabeth Edwards (ed) *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven, Yale University Press, 1992.

5. LA ICONOGRAFÍA DEL SXIX COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA VIDA COTIDIANA Y CONSTRUCTIVA DE BUENOS AIRES

Arq. Pablo López Coda¹

Introducción

Los historiadores de la arquitectura, salvo excepciones, no han variado el punto de vista respecto del aprovechamiento del acervo iconográfico heredado. La inclusión de imágenes en sus escritos suelen ser meramente *ilustrativa*: un colorido y vistoso adorno intercalado cada tanto en el texto. La observación de la moda y la vida cotidiana caricaturizada en grabados por César Hipólito H. Bacle y la ingenuidad que transmiten las escenas de viaje registradas por Emeric Essex Vidal colaboraron, en cierta medida, a que estas obras no hayan sido debidamente valoradas como documentos. Los historiadores del arte, naturalmente se han centrado más en analizar la *expresión artística* y han dejando de lado su potencial *histórico documental* de aquellas obras. Bastaba la mención y comparación de algún detalle curioso de elementos que, a pesar de haber sufrido modificaciones formales en los últimos doscientos años, son claramente reconocibles como por ejemplo un mate, un sombrero o un poncho. Pero hubo otros objetos de uso cotidiano cuyo cambio y evolución hasta hace pocos años era desconocida. Es el caso de la vajilla colonial de uso cotidiano que, quizás por ser de uso estricto en el ámbito privado, no ha quedado plasmada en pinturas o grabados, solo se da cuenta de ellos en documentos históricos. Nadie podía saber cómo eran las ollas, platos, jarras, vasos, lebrillos, fuentes y jofainas usadas por españoles americanos en Buenos Aires y, si existía diferencia con lo que usaban otros grupos étnicos como afroargentinos e indígenas para cocinar y comer. Los museos nacionales, formados con las colecciones privadas de personalidades de la generación del '80, no se detuvieron ni preocuparon por dejar un testimonio “real” de la vida doméstica porteña, sino plasmar a través de objetos el reflejo “ideal” de la sociedad del pasado. En esa quimera no había

¹ Arquitecto, trabajó en arqueología histórica y es especialista en identificación y conservación de construcciones del SXIX. Titular de la Cátedra “Tecnología de los Materiales I,II,III” de U.N.A.

lugar sino para los ilustres ciudadanos y, al formar las colecciones, no importaba mucho si un espejo con marco de plata o un tintero de mayólica había estado en una casa de Buenos Aires. Si servía a la colección, podía haberse traído de Lima o comprado en Sevilla en un remate.

El aporte de la arqueología histórica

Sin dudas el revisionismo realizado en los últimos veinte años sobre nuestra historia sirvió para desacralizar a muchos de nuestros próceres. Podemos decir que San Martín, Belgrano o Dorrego han renovado su liderazgo gracias a una nueva mirada sobre su vida y su obra, destacando la honestidad intelectual y las virtudes cívicas por sobre que la valentía en los combates. Desde otra disciplina, la arqueología histórica sirvió al mismo tiempo para aportar objetos que cuentan historias olvidadas y poco conocidas sobre nuestra vida cotidiana.

Las primeras excavaciones realizadas en San Telmo entre 1986 y 1990, aportaron fragmentos de muchos objetos desconocidos hasta el momento, usados por la mayor parte de la población, que fueron descartados y quedaron enterrados en las entrañas de la ciudad. Las excavaciones y rescates aún continúan, respaldadas por la Ley nacional de Arqueología y paleontología. Los cientos de objetos reconstruidos a partir de miles fragmentos recuperados en el centro histórico de Buenos Aires hacen un aporte extraordinario al estudio de la vida cotidiana en el Buenos Aires antiguo. El material recuperado (loza, vidrio, huesos, porcelana, sedimentos, etc.) es una fuente primaria de información cuya autenticidad es irrefutable. Tenemos registros escritos y algunas piezas en nuestros museos que sirven de referencia acerca de cómo eran algunos de los objetos excavados. Por ejemplo, los vasos de vidrio importados de Europa y los platos, jarras, fuentes, jofainas, etc. de mayólica española que usaban diariamente los españoles americanos. Pero nada sabíamos hasta hace pocos años atrás sobre cómo era la vajilla que usaba la población más pobre de Buenos Aires.

En un primer estudio de la iconografía de Buenos Aires podemos identificar casi todos los objetos de uso e indumentaria de los que tenemos referencia en la actualidad: mates, ponchos, pipas, sombreros, trajes, etc. Pero cuando comparamos esas imágenes con los objetos excavados recientemente podemos hacer nuevos estudios, por ejemplo verificar cómo fue la evolución tecnológica en la industria del vidrio durante el SXIX.

Los maestros Carlos Enrique Pellegrini y especialmente León Palliere, que analizaremos más adelante, han sido precisos en la representación, mostrando con fidelidad como fue cambiando la forma de botellas de vino y de ginebra a los largo del SXIX. Estos artistas no han registrado en sus obras el uso de vajilla cerámica de ninguno de los tipos conocidos: mayólica española, cerámica local, loza inglesa o porcelana china. Los almuerzos y las cenas, con la familia sentada en torno de la mesa, tal como hoy las conocemos, con cubiertos y platos individuales es una costumbre que comenzó a practicarse recién en la segunda mitad del SXIX. Quizás por eso, en la formación de colecciones nuestros museos la preocupación se centró en recuperar piezas de la vajilla más valiosa del período colonial: platos y fuentes de plata maciza usados exclusivamente por un sector muy pequeño de la sociedad compuesto por las autoridades españolas y algunos comerciantes ricos. Hasta hace pocos años atrás no se sabía con certeza en que recipientes cocían sus alimentos los trabajadores más pobres de la ciudad, como por ejemplo las personas que cavaron zanjas para los cimientos de edificios en Buenos Aires durante la época colonial. Fue así, como excavando junto a muros antiguos recuperamos algunos fragmentos de cerámica marón con poca decoración en la superficie exterior. Al hallar mayor cantidad de fragmentos pudimos reconstruir la forma primitiva de un tipo desconocido de cerámica cuya manufactura era similar a la indígena y formatos que, en algunos casos, se parecían bastante a algunas de las tipologías españolas. Sus bases, siempre estaban chamuscadas por el fuego. Estos artefactos eran ollas pequeñas y lebrillos hechos artesanalmente y cocidos a baja temperatura que servían principalmente como recipientes contenedores. El material cerámico tenía una fragilidad intrínseca que acortaba la durabilidad de los productos haciendo necesario un reemplazo más o menos periódico que, de alguna manera, podría compararse con nuestra vajilla descartable. Es posible que por ese motivo, por ser objetos rústicos, frágiles y carentes de valor artístico, no se los haya incluido como parte de las colecciones públicas o privadas que forman el acervo de nuestros museos. Nadie reparó en ellos, hasta ahora en que son excavados y restaurados.

Aunque el uso de esta cerámica fue extendido en toda la ciudad colonial no hemos encontrado registro de ellos en dibujos, grabados o acuarelas de Buenos Aires y el interior del los siglos SXVIII y XIX. La explicación es esto puede ser que la fabricación de estos tipos cerámicos no se realizaba en la ciudad de Buenos Aires. Los

viajeros ingleses y franceses de paso por la ciudad probablemente nunca hayan visto y mucho menos usado alguno de esos tipos cerámicos en su estancia en la ciudad. Eso explicaría que no hayan tomado nota de la fabricación y venta de estos productos, pese a que registraron y describieron gran parte de las faenas y oficios realizados por la población local. Estos tipos cerámicos deben haber dejado de llegar a la ciudad a principios del SXIX, época en que comenzó la importación de vajilla de loza, junto con ollas y calderas (pavas) de hierro fundido producidas en las fábricas inglesas. Nadie más usaría ollitas de barro para preparar sopas y pucheros, ni para calentar agua para el mate. Esos nuevos recipientes de hierro fundido debieron adoptarse rápidamente. Eran muy resistentes al fuego, a los golpes, y tenían un aro de metal permitía poner y sacar el recipiente del fuego con facilidad. Además, se podía atar de el recipiente del aro y llevarlo colgado al costado de la montura. La caldera de hierro se convirtió en un objeto insustituible para el gaucho, el indio nómada y las milicias durante las expediciones y campañas realizadas en el transcurso de todo el SXIX. De la misma manera que las ollas de hierro de tres patas se incorporaron en las casas y ranchos. Las ollitas cerámicas debieron quedar sólo en el recuerdo de las personas por dos, o quizás tres generaciones, y luego pasaron definitivamente al olvido.

Distinto es el caso de las botellas de vidrio importadas, cuya presencia es infaltable en casi todas las imágenes que muestran el interior de las pulperías. Todas esas botellas de vidrio de color verde, más o menos oscuro, eran fácilmente reconocibles para los viajeros que realizaron las pinturas como para los nativos americanos. El registro gráfico de esas botellas es casi un inventario que presenta el artista junto a los productos nativos del país como yerba, tabaco, velas, pieles, etc.

Las botellas que se exhiben en las pulperías durante la primera mitad del SXIX contienen de bebidas alcohólicas. Es algo fácil saber porque en la actualidad el color, la forma y la bebida que contienen esos recipientes es más o menos igual. Todas las botellas que vemos en estas imágenes eran fabricadas en Europa y transportadas en barco hasta nuestra ciudad. Desde aquí iban en carros tirados por mulas al interior del país, incluso hasta el alto Perú. Es fácil imaginar que muchos de los envases se rompían en el barco en que venían o en las travesías por tierra que duraban meses, encareciendo el valor del producto con cada legua recorrida. No solo la bebida tenía su valor, los envases eran muy codiciados debido a que, una vez consumida la bebida original, las

botellas se reutilizaban una y otra vez. Eso explica porqué no se conservan botellas enteras de vidrio soplado de los siglos XVII, XVIII y XIX; todas esas botellas se reutilizaron indefinidamente hasta romperse. Recién ahora, gracias a los rescates arqueológicos realizados en los últimos veinte años, podemos ver y estudiar algunos ejemplos de botellas que han sido enterradas enteras. Las botellas de ginebra tradicionalmente eran de base cuadrada, cuello corto y labio vertido. Las de vino y bebidas espumantes con base redonda y decantador. Publicaciones recientes han descrito todos sus tipos y variedades.² La acuarela “*Interior de una pulpería*” de León Palliere (circa 1860) prueba lo que acabamos de destacar respecto de la reutilización de envases, al poner en primer plano frente al mostrador a un niño que lleva bajo su brazo izquierdo una botella de vino vacía. Sabemos que un lugar de despacho de bebidas alcohólicas no es ambiente natural para retratar a un niño. Su presencia en el local se justifica en el hecho de que se encuentra allí haciendo un mandado: recargar la botella con vino proveniente de un tonel. La obra es sumamente interesante además porque sobre las estanterías se puede distinguir claramente la presencia de un grupo de botellas de vino junto a las típicas botellas de ginebra con base cuadrada. Es importante destacar en este punto la fidelidad y el detalle exacto en la representación de los envases que hace este artista. Una botella que se encuentra sobre el mostrador de la pulpería coincide perfectamente con la tipología de botella semi-industrial vigente en la década de 1860, cuando fue pintado ese cuadro. Si comparamos esa imagen con una botella de ese tipo recuperada en el rescate arqueológico que se hizo en 1990 en las Galerías Pacífico notamos son casi idénticas.

En este caso, lo que hemos hecho es comparar un objeto recuperado con la imagen existente y notamos una asombrosa coincidencia. Quisimos probar que sucede si hacemos analizar por un zoo arqueólogo la imagen de unos huesos pintados en 1820 junto a un camino en la acuarela “*Alto en la pulpería de campaña*”, de Emeric Essex Vidal. La gentileza, disposición y experiencia del Dr. Mario Silveira, fue clave para hacer esta prueba. Le preguntamos si era posible identificar a que especie pertenecían unos huesos que se ven en esa obra, pintados al costado del camino. Luego de observar detenidamente la imagen dijo: “*Se ve un fémur y la cabeza de un mamífero... por la forma alargada de la cabeza, debe ser de un caballo*”. El Dr.

² Ver las publicaciones del Centro de Arqueología Urbana, FADU, UBA.

Silveira definió con exactitud lo que Vidal quiso representar en esta obra, según se desprende de la lectura del texto que acompaña a esa imagen. Vidal describe de la desidia de los nativos que abandonaban sus caballos en el lugar que morían, incluso cerca de las casas, llenado la atmósfera de aromas pestilentes y moscas. Reconocer esos huesos debió ser algo bastante simple para un porteño del siglo XIX. Hoy es una tarea difícil para la mayoría de nosotros debido a que los caballos y las mulas dejaron de formar parte de nuestra vida cotidiana hace décadas. Hoy, los huesos de animales solo pueden ser identificados por especialistas.

Materiales y técnicas constructivas

En algunas imágenes podemos reconocer materiales que fueron incorporados en las pinturas como una innovación tecnológica, es el caso específico de las baldosas francesas de Le Havre,³ que C. H. Bacle incluyó en su litografía “*Interior de una pulpería.*” Con ese piso de baldosas rojas prolijamente colocadas con junta trabada, el autor quiso mostrar que la escena se desarrollaba en una pulpería ubicada en el centro de la ciudad. Cualquier persona que mire hoy ese cuadro no reparará en que el piso de baldosas rojas pueda ser un rasgo de centralidad, higiene o confort. Es necesario saber que en esa época la mayor parte de las habitaciones y salones interiores de Buenos Aires eran de tierra apisonada. El mismo Bacle, como también E. E. Vidal, han pintado entre 1820 y 1840 otras pulperías de la periferia y el campo donde los pisos, dentro y fuera del recinto, fue siempre de tierra apisonada. La baldosa cerámica roja era entonces un verdadero lujo, aunque unas pocas décadas más tarde se transformó en un material de fácil adquisición y consumo masivo, traído como lastre en los barcos provenientes primero de Le Havre y luego Marsella.

Es fascinante exhumar un objeto del fondo de un pozo para descubrirlo luego en uso en una pintura o grabado antiguo. Pero es más raro aún recorrer el camino inverso. Es decir, encontrar en un edificio abandonado a la intemperie un detalle constructivo que conocimos a través del análisis de una pintura. Eso fue lo que sucedió exactamente en 1988 cuando estudiamos restos constructivos de una casa que durante la época de

³ López Coda, Pablo; “La baldosa cerámica en el Río de la Plata”; Crítica N°50; Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”; F.A.D.U.-U.B.A.; Buenos Aires; 1995.

Rosas fue la vivienda particular de su cuñada, María Josefa Ezcurra. Durante el análisis técnico de sus carpinterías y muros descubrimos un detalle constructivo que describimos algunos años antes en una breve publicación donde analizamos el óleo “*Un Patio Porteño de 1840*”, de Prilidiano Pueyrredón.⁴ Encontrar detalles constructivos coloniales debería ser algo cotidiano en la ciudad más antigua del país, pero es algo realmente muy difícil de hallar. Después de la epidemia de fiebre amarilla en 1871, durante la presidencia de Sarmiento, se demolieron todas las paredes de adobe, desapareciendo también todos los revoques barro. Por eso fue casi un milagro encontrar que la puerta exterior de la antigua cocina de la casa, mantenía aún a la intemperie su dintel de madera dura a filo de revoques de barro batido y bosta encalados.

El mencionado Prilidiano Pueyrredón, fue sumamente escrupuloso en el detalle de vestimentas y ajuares en sus numerosos y excelentes retratos. Pero, curiosamente, no incluyó objetos de uso diario como tinteros, pipas, cajas de rapé, etc., funcionado como elementos auxiliares de la composición pictórica. Por eso no hemos podido hacer la comparación con numerosos objetos de ese tipo excavados. En cambio, en la obra “*La hora del almuerzo*”, de Pío Collivadino pintada en 1903 podemos distinguir con exactitud cómo era la forma, el tamaño y el color de los zapatos que usaban los obreros de la construcción en aquella época. Los representados en el lienzo son idénticos a unos zapatos descartados en 1890 durante la construcción del edificio que hoy ocupan las Galerías Pacífico.⁵ De los ejemplos analizados, podemos inferir que los pintores del SXIX con formación académica suelen ser fieles en la representación pictórica de objetos auxiliares de la vida cotidiana que incluyen en sus cuadros.

La Casa Mínima del Barrio de san Telmo⁶

La cantidad de artículos periodísticos y fotografías existentes de esta casa en archivos, indican que siempre llamó la atención de los porteños. Existen fotografías

⁴ López Coda, Pablo; "Un patio porteño del siglo XIX". Publicación N°23 del C.A.U., I.A.A., (FADU-UBA), Buenos Aires. Ensayo referido a los aportes documentales a la historia constructiva de Buenos Aires en la obra pictórica de Prilidiano Pueyrredón.

⁵ Las tareas de rescate arqueológico fueron realizadas por el autor en 1990. Los objetos zapatos recuperados fueron exhibidos en vitrinas del c3ntro comercial desde 1991 hasta 1992.

⁶ Parte de este apartado fue publicado por primera vez en: López Coda, Pablo: "Historia de la "casa mínima" del barrio de San Telmo" Crítica N°102, IAA, (FADU-UBA). (30 pág.)

tomadas 1909 y 1930,⁷ y el mismo Jorge Luis Borges llegó a retratarse junto a su fachada. El primero en escribir sobre esta casa fue el poeta Baldomero Fernández Moreno con un pequeño apunte que, con el título de “casa mínima”, se incluyó junto con otros de escritos inéditos en su “Guía caprichosa de Buenos Aires”, publicada en 1965. Sus observaciones instalaron ciertos conceptos que sirvieron a la creación de una curiosa leyenda. Su texto comienza diciendo: *“La casa mas pequeña de Buenos Aires, sin llegar al adobe o a la lata debe ser ésta de este callejón de San Lorenzo.”* Es decir que al poeta le debemos al menos dos cosas; en primer lugar el haber bautizado a la casa con un nombre, que conserva hasta la actualidad y, al comenzar el relato, casi asegura que se trataría de la más angosta de Buenos Aires. Luego, con un extraordinario poder de síntesis, logra una completa y poética descripción de su arquitectura de fachada: *“Mas que una casa es una intersección, mejor, una fisura que llenaron de ladrillo y cal para que no se vea el azul del cielo...Una Fachada lisa, con una puerta de dos hojas en el medio pintadas de verde con una cerradura y falleba de hierro, y con el número en alto, como una flor en la solapa. Es de dos plantas. Exactamente encima hay un balconcito con barrotes verticales de hierro; detrás de la vidriera de dos hojas y las dos cortinillas iguales, pliegue a pliegue. A un lado del balcón un cacharro con geranios rojos, al otro lado otro cacharro con geranios rojos. En el intervalo cuatro macetas. Y luego, la cornisa: un repulgo de argamasa. La casa se prolonga hacia atrás, pero parece sólo con esa habitación, con esa celda.”* Pero, faltaba un ingrediente importante, tanto para su historia como para la nuestra: describir a su ocupante. Por eso, al final del relato el autor pregunta a un niño: *“...quién vive en la casa pequeña, en aquella habitación alta cuyo balcón parece que se va a desplomar de un momento a otro.”*⁸ La respuesta es simple y categórica: “Mi tío, el pescador”. Es decir que nada hay de negros libertos en este relato, a pesar que la figura del pescador del pasaje San Lorenzo pertenece, eso sí, a otra historia publicada con anterioridad,⁹ que tal vez haya influido a Fernández Moreno en su relato.

⁷ Ambas se encuentran en el Archivo General de la Nación.

⁸ La predicción del autor terminó por cumplirse, ya que el piso del balcón se desplomó apenas comenzado el presente siglo, por motivos que más adelante explicaremos.

⁹ Pertenece a Pastor S. Obligado, y narra lo sucedido el 8 de diciembre de 1806 cuando la fortuna de un pobre pescador que vivía en una humilde casa “colgada entre toscas y barrancas... ..por esas callejas cortadas de San Lorenzo y Luján...” tuvo la suerte de pescar con sus redes una pequeña bolsa de cuero con peluconas de oro en su interior .

El condimento final de la historia surgiría recién en la década de 1980 con la publicación, en una revista de divulgación histórica, de un artículo cuyo título es más que sugerente: La casa “mínima” del liberto.¹⁰ En él, se agrega a la descripción del poeta un breve párrafo, mezcla ficción y realidad, que agrega la carga simbólica necesaria para que esa historia se vaya repitiendo y aumentando en los últimos años. Dice así: “*En general estas casas de reducidas proporciones eran para los esclavos libertos a quienes sus antiguos dueños les asignaban, dentro de su propiedad, un pequeño y reducido espacio para que levantaran sus viviendas de hombres libres. Los espacios eran mínimos, las viviendas también. A la muerte de esos libertos la propiedad volvía a sus dueños originales, razón por la cual quedan muy pocos vestigios de estas casas.*”¹¹ Este párrafo, que carece de referencias históricas concretas, fue repetido en diversos artículos de diarios y revistas, generando un efecto sin precedentes en la arquitectura histórica de Buenos Aires. A tal punto, que se llegó a pedir que la Comisión Nacional de Monumentos la incluyera dentro de la nómina de edificios históricos, para que se la preservara de una posible modificación y / o demolición.¹²

La subdivisión de casas virreinales de la ciudad en varias viviendas o pequeños cuartos de alquiler comienza a producirse desde algunos años antes de la Independencia, haciéndose cada vez más evidente con el paso de los años. Según William Mc Cann “*A mediados del SXIX, los propietarios preferían subdividir sus grandes casonas en piezas de alquiler para el comercio o para la habitación, obteniendo así una renta mensual segura, ya que los alquileres en esa época eran altísimos.*”¹³ Pero suponer que existieron viviendas pequeñas construidas por esclavos negros para su usufructo personal, ubicadas en el terreno de sus amos, es un dato proveniente de la fantasía del autor. A pesar de ello, la historia se hace creíble porque deja traslucir un hecho cierto, como fue el buen trato que se daba a los esclavos en Buenos Aires. La descripción de un inglés que vivió en nuestra ciudad entre 1820 y 1825 coincide con las escenas domésticas que podemos ver en grabados y dibujos de la

¹⁰ “La casa “mínima” del liberto”; Buenos Aires nos cuenta N°3. San Telmo: La Historia de un largo tiempo, editada por Elisa Casella de Calderón; 1982, pp.27. Esta historia refuerza su credibilidad al estar junto a una pintoresca fotografía que muestra a un anciano negro.

¹¹ Op. Cit. Pp.28 y 29. Hubo otras ediciones de la misma revista con el mismo texto y distinto diseño de páginas

¹² El argumento del esclavo liberto, no fue suficiente para convencer a las autoridades para hacer la declaratoria de Monumento histórico, sin una investigación histórica concreta que sirva para sustentarla.

¹³ Mac Cann, William; “Viaje a caballo...”; pp.128 y 129.

época: *“Es conocida la humanidad de los españoles hacia sus esclavos; en Buenos Aires son muy bien tratados. Las mujeres esclavas a menudo ocupan un lugar que mas parece de amigas que de esclavas o sirvientas.... Los esclavos de sexo masculino son tratados con análoga bondad siempre que lo merezcan: es altamente honroso y estimable encontrar tanta bondad. En otros países he visto maltratar bárbaramente a estos infelices –hasta por mis mismos compatriotas-“.*¹⁴ Además agrega que *“Los ingleses prefieren los sirvientes a los esclavos”*. Esta costumbre también fue adoptada por algunas familias criollas, que prefirieron los servicios de sirvientes europeos en lugar de los tradicionales esclavos africanos. En el cementerio de la Recoleta hemos podido descubrir la tumba de un sirviente colocada cerca de la bóveda de sus amos. Esto ratifica la consideración del amo hacia un sirviente fiel, aunque su lápida estuviera colocada fuera de la bóveda, manteniendo así la jerarquía social de cada uno.¹⁵

El ingrediente del negro liberto fue creando una verdadera fábula¹⁶ que se enriquece día a día, con descripciones tan nuevas como difíciles de comprobar: *“Hasta no hace mucho, los vecinos mas viejos recordaban que allí vivían unos mulatos –quizá descendientes de los primitivos habitantes- que tejían redes para los pescadores que trabajaban en Paseo Colón, hasta donde llegaba el río.”*¹⁷ Esta información, que pertenece a un artículo publicado en mayo de 1999, comienza de esta manera: *“Pocos saben que en San Telmo ha sobrevivido hasta hoy una casa bastante particular, la última de libertos con que contó Buenos Aires.”* Como vemos, ya se afirma que está a punto de desaparecer el último ejemplo de un tipo de casa de Buenos Aires que en realidad nunca existió.

La primera mención de la propiedad que nos ocupa se encuentra en el testamento de Andrés de la Peña Fernández, escrito en 1822, en donde declara ser: *“vecino de esta ciudad (Buenos Aires), natural de la villa de Bousas obispado de Zuy en los Reynos de España, hijo lejítimo de Don Jose de la Peña y Doña María Josefa Fernández, ya finados: estando en pie y aunque algo achacoso de salud, en mi entero y*

¹⁴ Un Inglés; “Cinco años.....”; pp.78 y 79.

¹⁵ En la suntuosa bóveda de Bernabe Sáenz Valiente existe una lápida de mármol blanco, colocada dentro de los límites de la parcela, pero fuera del edificio, en la que puede leerse la siguiente inscripción: “Catalina Dogan falleció el 31 de agosto de 1863 a los setenta y cinco años de edad. Fue en su humilde clase de sirvienta un modelo de fidelidad y honrades”.

¹⁶ Según el diccionario de la Real Academia Española una fábula es: “Composición literaria en que, por medio de una ficción alegórica, de la representación de personas y de la personificación de animales, se da una enseñanza moral”.

¹⁷ “Una historia de mínima”, LA NACION, Sección 4, pág. 8, Buenos Aires, 11 de mayo de 1999.

sano juicio... declaro soy de estado soltero y que no tengo heredero alguno forzoso , ascendiente ni descendiente... y ... **declaro por únicos bienes míos, la Casa Barraca del bajo del Hospital** (que en la actualidad está alquilada á Don Sebastián Lezica) ... y ...la mitad del valor de la Barraca del Riachuelo, por pertenecerle la otra mitad a Don Martín Gregorio Yañez.”¹⁸ Es decir que quien usó la propiedad del bajo del Hospital,¹⁹ al menos desde 1822 fue Don Sebastián Lezica, padre de Ventura Lezica quien vivirá largos años del dinero producido por alquilar las construcciones de esa esquina de San Telmo. Dona Ventura fue cuñada de Andrés de la Peña Fernández y madre de Juan Bautista Peña, quien, años mas tarde, llegaría tarde a ser intendente de la Ciudad de Buenos Aires.

Muerta Ventura Lezica, su hijo Juan Bautista manda a tasar de urgencia el lote, para llevarlo a remata y dividir el proporcionalmente el producto de la venta. La urgencia por agilizar los trámites nos ha privado de tener una descripción mas detallada de la casa. Solo se conserva una breve tasación, única referencia constructiva de la finca que transcribimos textualmente: “*Tazación practicada por el maestro mayor que prima á vista de ojos en todos sus “ramos” de una casa perteneciente a la testamentaria de D^a Ventura Lezica de Peña cita en la Calle Defensa haciendo ángulo de esquina á la de Sn. Lorenzo señalada por la Calle Defensa con los números 230, 232, 234, 236 y 238 y por la Calle de Sn. Lorenzo con los nus. 36, 38, 40 y 42 practicada dicha operación á pedimento de su Albacea; cuyo por menor es como sigue:*

Terreno. El de dicha finca se compone de 33 ¼ V de frente al oeste con 33¼ de fondo. Con buena vereda de piedra genovesa á las dos calles. Y se halla edificado en el, un almacén esquina á las dos calles; un cuarto y un saguan y otro cuarto de tejas unas, otro interior también de teja; uno de azotea al fondo; cosina pozo de balde y letrina.

*Y a la calle de Sn. Lorenzo dos piezas á la calle con dos zaguanes, un dormitorio y cosina, una **piezita de altos sobre el edificio de la calle.** (resaltado por el autor). Otras dos piezas interiores todo cercado de pared, un dormitorio para el almacen y cosina.*

¹⁸ de la Peña Fernández, Andrés, Testamentaria, Año 1823, N°7389Fs.1 a 2. Sebastián Lezica era hermano de Ventura Lezica de Peña.

¹⁹ El Hospital Real o de San Martín, también llamado de los hermanos Betlemitas estaba ubicado entre las actuales calles Defensa, México y Balcarce que hoy ocupa el Museo del Ejército.

Todo con buenas maderas, parte con palmas y otras con tirantes, todo de buena calidad, regulares puertas C° C°²⁰. Y el que prima según su ciencia y conciencia, taza dicha finca en todos sus ramos; con inclusión de su terreno, en la cantidad de doscientos cincuenta mil pesos M/Cte, Importa la presente tazación la cantidad de doscientos cincuenta mil pesos M/Cte, Buenos Ayres mayo 8 de 1861. José María Baca ²¹

La descripción del edificio sobre la calle San Lorenzo N°36, incluye “*la piezita de altos*” que corresponde a la habitación del primer piso de la casa mínima, en un terreno que forma un cuadrado de 33 varas $\frac{1}{4}$ de lado, situado en la esquina noroeste de la manzana. La propiedad comenzaba por el pasaje San Lorenzo desde lo que hoy conocemos como “casa mínima” hasta la esquina de la calle Defensa, y seguía por ésta hasta la mitad de la cuadra, en dirección a la avenida Independencia. Este dato es de importancia pues confirma que en 1861, la casita no era una vivienda independiente sino que estaba integrada a un grupo de edificios contemporáneos. En ese año de 1861 la finca pasó a manos de José María Peña y, por la habilidad administrativa de su hermano Juan Bautista, fue comprada en remate por menos del valor con que había sido tasada. Durante los siguientes treinta años, don José María la siguió alquilando y, probablemente haya mandado a hacer algunas mejoras en los cuartos interiores, todos en planta baja. Alrededor de 1880, se hizo una profunda reforma en el frente de toda la finca. Se cambió el antiguo revoque encalado que daba a la calle por otro símil-piedra, más acorde con la época. Para ese entonces José María Peña, con setenta y cinco años de edad, debió delegar las reformas su hijo Enrique Peña, heredero de la finca y estudioso del pasado colonial. Por nostalgia del pasado o por simple economía, dejó unos escasos tres metros del frente antiguo sin demoler, dando la forma exterior de una casa pequeña a lo que en realidad era el zaguán de una vivienda más amplia y con una habitación en altos. Mandó arreglar algunos elementos de la pequeña fachadita como la cornisa superior agregando quizás la baranda forjada a su balcón, pero mantuvo casi intacto su interior. Los revoques interiores de esa pieza fueron hasta ese año de 1994 los originales de barro batido y bosta, únicos sobrevivientes del pasado colonial en todo el barrio de San Telmo. Cien años después, el abandono hizo que un intruso la habitara y

²⁰ C° C° significa con cerrojos. (Nota del autor)

²¹ Ventura Lezica de Peña... (Tomo 1) Fojas 22r. y 22v.

cuidara, clausurando su conexión con el resto de la finca y transformándola en una curiosa casa, que Baldomero Fernández Moreno bautizara como mínima. A partir de allí, el cuento que afirmaba que esa pequeña casa fue la vivienda de un esclavo liberto fue parido, corregido y aumentado por la prensa, convirtiéndolo en una leyenda urbana.

Una puerta rojo punzó y “El jarro con la imagen de Rosas”

Hay una historia mas reciente, tan apasionante como el mito urbano del negro liberto, que sirve para aumentar el potencial histórico – patrimonial de “La Casa Mínima”.

Es una interesante historia que contaremos en detalle por primera vez, pasados mas de veinte años de finalizada la temporada de excavación arqueológica,²² cuando hallamos un jarro de loza con la imagen intacta de Juan Manuel de Rosas, en un pozo de basura perteneciente al predio que comprende “La casa Mínima.” Esta historia se vincula, como ninguna otra investigación, la arqueología, la historia, la arquitectura y la iconografía de Buenos Aires durante la primera mitad del SXIX.

Desde la época colonial hasta bien pasados los años de la independencia nacional, los objetos de comodidad y lujo estaban reservados para las familias con de Buenos Aires con poder político y económico. Eran las únicas que estaban en condiciones de comprar, usar y exhibir finos muebles de madera tallada y suntuosa platería labrada artesanalmente en el Alto Perú. El resto de las personas utilizaba únicamente aquellos objetos y herramientas indispensables para el uso cotidiano. Las restricciones impuestas por la corona española para comerciar libremente con otras naciones, favorecían la escasez de oferta de productos provenientes de Francia o Inglaterra. Se vivía en forma muy austera y los hábitos en la forma de comer, de beber y de habitar no cambiaron abruptamente con la independencia política, debido a que los cambios culturales suelen cambiar más lentamente que los procesos políticos.

Sin bien, el cambio empezó en tiempos de Rivadavia, comenzó a evidenciarse con claridad a partir de la época de Rosas. Un aluvión de mercaderías producidas con adelantos tecnológicos hasta entonces desconocidos comenzaron a

²² La excavación arqueológica se realizó en diciembre de 1994, y fue dirigida por Andrés Zarankin y Ximena Senatore.

llegar a Buenos Aires. Las familias fueron transformando sus hábitos en la forma de comer y habitar con a la introducción de las económicas vajillas de loza, que requerían a su vez de mesas, manteles, cubiertos y cristalería apropiadas. La colorida vajilla usada diariamente servía también para ser exhibida como reflejo del status de quienes la usaban y requerían un mobiliario específico para guardarla y exhibirla. La cena dejó de ser un acto íntimo de la familia para transformarse en un acontecimiento social. Las paredes antiguamente blancas ahora se decoraban y enriquecían mediante la utilización de cortinas, empapelados, estarcidos; recursos decorativos que la industria europea ponía al servicio del confort. En este contexto, Juan Manuel de Rosas aprovechó inteligentemente todos los adelantos técnicos a su alcance para difundir y propagar su propia imagen como un ícono de la federación. Su principal herramienta de divulgación fue la litografía, un invento reciente que permitía reproducir masivamente y con facilidad dibujos trazados directamente sobre la piedra litográfica, sin las dificultades propias del grabado. Gracias a este nuevo medio de expresión, su retrato se multiplicó en periódicos, partituras de música, pañuelos, cintas, guantes de dama, y vajilla de loza. La inscripción “VIVA LA FEDERACIÓN” aplicada bajo una cubierta esmaltada transparente quedaría inalterable por siempre en una serie de platos de loza fabricados en el exterior durante su gobierno. Algunos de estos platos de loza con esa inscripción enmarcada en viñetas de tipo estilográfico, se han mantenido enteros y se exhiben en el Museo Histórico Nacional.²³ La difusión de imágenes, personas ó eventos destacados eran los objetivos principales por el que se fabricaba y exportaba a todas partes del mundo este tipo de loza, que en arqueología histórica denominamos con el nombre genérico de “loza conmemorativa”. Era la forma de preservar personas y acontecimientos en imágenes que perduraban inalterables gracias a la protección que brindaba el esmalte transparente a las lozas. Existen extensos catálogos con imágenes de próceres norteamericanos, inauguraciones de ferrocarriles y batallas, que se diferencian en la temática de la losa impresa de motivos decorativos repetitivos. La fabricación y exportación masiva de este tipo de productos había comenzado mundialmente a fines del siglo XVIII, pero se imponen en nuestro país algunos años más tarde por razones políticas, económicas y culturales. Desde el punto de vista histórico el jarro que estamos

²³ Fragmentos de esos mismos platos fueron recuperados mediante un rescate arqueológico realizado en la casa de la familia Beccar Varela, en San Isidro, Provincia de Buenos Aires, donde se hoy se los exhibe.

estudiaremos es el ejemplo más importante de de loza conmemorativa recuperado de una excavación arqueológica en la Ciudad de Buenos Aires.

El Hallazgo

Se produjo en diciembre de 1994, finalizada la excavación arqueológica que el Centro de Arqueología Urbana (C.A.U.) realizó en el predio lindante con “La Casa Mínima” en la calle San Lorenzo 380, del barrio de San Telmo. Allí pudimos recuperar gran cantidad de información sobre la vida cotidiana y las formas de construir en Buenos Aires desde el siglo XVIII.²⁴ Este informe no hace más que ratificar y complementar lo ya escrito sobre la historia documental del sitio. Cuando volvimos al sitio a verificar unas medidas generales del predio y tomar algunas fotografías de detalle luego de terminada la temporada de excavación le propuse al arq. Guillermo Páez, que había colaborado con la mensura general del lote, que bajemos otra vez a un pozo ciego que había sido descubierto poco antes de finalizar la excavación. Aún contenía mucho material cultural. Páez bajó primero y extrajo una buena cantidad de fragmentos de loza, vidrio y partes de pipas de caolín (Foto N°1). Cuando me tocó bajar al pozo, mientras excavaba, pensaba si el color rojo con que estaba pintado el exterior de la puerta de la habitación en altos de la Casa Mínima, podría llegar a ser el famoso rojo punzó con que se ordenó pintar puertas y ventanas en la época de Rosas. La manufactura de la carpintería correspondía al período. ¿Pero cómo probar, sin un análisis químico, que fue pintado en esa época? Mientras ocupaba mi mente en ese pensamiento, hallé un fragmento de loza con la imagen impresa de un militar. Removí la tierra superficial con el dedo humedecido en saliva, aún dentro del pozo y con el fragmento todavía enterrado. Con la poca luz que había llegué a distinguir el rostro color rosado de un personaje de cabeza muy redonda parecido a Bernardino Rivadavia o Manuel Borrego. Al seguir excavando y descubrir la inscripción “Viva la Federación” supe que se trataba de Juan Manuel de Rosas. Sentí un escalofrío y comprendí que, de alguna manera, se me estaba revelando el acertijo referido al color rojo de la puerta interna de la casa mímica.²⁵

²⁴ La excavación San Lorenzo 380 -Casa Mínima- fue dirigida por A. Zarankin y Senatore.

²⁵ En el análisis de las carpinterías de la Casa de María Josefa Ezcurra, descubri en 1997 el mismo color punzó en molduras exteriores y en la cara interna de la puerta principal sobre la calle Alsina.

Era pieza de loza con decoración anular impresa bajo cubierta con la imagen inédita de Juan Manuel de Rosas, fabricada entre 1829 y 1852. Su descubrimiento se mantuvo en secreto, sin la difusión periodística que ese hallazgo merecía, debido a que aún no teníamos la ley Nacional de Patrimonio Arqueológico y Paleontológico. El propietario del lote, sin la regulaciones de la ley, podía disponer libremente del objeto, vender o sacar del país esta extraordinaria pieza.²⁶

Este objeto había sido arrojado roto y fue hallado junto con otros objetos de loza, vasos y botellas de vidrio en el interior de un pozo ciego de planta rectangular e ladrillos asentados en barro. El cerramiento superior era una bóveda de cañón corrido, colocada en dirección norte-sur, construida con ladrillos cerámicos comunes también asentados barro. Por razones de seguridad, una vez recuperadas todas las partes posibles de este jarro suspendimos el rescate. En total sacamos dos cajas de cartón absolutamente llenas de material, que luego se sumaron en el CAU al resto del material excavado.

Una vez Informados los responsables de la excavación arqueológica del descubrimiento y debido a su alto valor histórico y simbólico, se decidió conservar y restaurar el “Jarro de Rosas”, separándolo del resto del material arqueológico proveniente de la excavación arqueológica. De hecho, su descubrimiento y extracción se produjo fuera del período acordado para excavar. Se lo mantuvo acondicionado convenientemente hasta que se le pudo aplicar un tratamiento apropiado de conservación y restauración.²⁷ El destino final de la pieza fue el mismo que en ese momento tenía el del resto de los materiales excavados luego de ser estudiados: El Museo de la Ciudad de Buenos Aires. Fue el primer objeto de loza íntegramente restaurado proveniente de una excavación arqueológica.

El jarro y su contexto

Se excavó a más de dos metros de profundidad, mezclado en un contexto de material cultural compuesto por vajilla de loza, vasos de vidrio, pipas de caolín, etc.

²⁶ La Ley Nacional N° 25.743 y su Decreto Reglamentario que fue promulgada en el año 2004, y las disposiciones respecto del Registro de yacimientos, colecciones, lotes y objetos arqueológicos, en la jurisdicción de la C.A.B.A., año 2006.

²⁷ Los criterios de conservación, la propuesta y los límites de la intervención fueron debatidos entre el autor y la restauradora. La limpieza bajo cubierta, consolidación e reintegración de fragmentos como la integración de faltantes, retoques de color y protección pertenecen exclusivamente a la restauradora Viviana Cardozo.

cuya fecha de fabricación oscilaría entre 1780 y 1840. La posición respecto a las construcciones existentes fue; a siete metros al oeste del patio de la casa mínima y a doce metros al sur de la línea municipal de la fachada de la calle San Lorenzo. El jarro estaba partido en cuatro partes y los fragmentos fueron hallados muy cerca unos de otros. Unidos, servían para completar el 80% de la superficie total. Creemos que se lo arrojó incompleto al pozo y que el jarro se rompió aún más al caer, quedando los fragmentos dispersos pero muy cerca unos de otros. Se extrajo otra asa exactamente igual a la que tiene esta pieza, que indicaría la existencia en esta casa de al lo menos dos jarros iguales. Pese al entusiasmo que generó el hallazgo de otra asa y la posibilidad concreta de poder excavar otro igual, concluimos el rescate por el riesgo que presentaba la bóveda de ladrillos que se encontraba fracturada y podía llegar de colapsar.



FOTO N°1: El arq. Guillermo Páez mostrando la cazuela de una pipa de caolín proveniente del sitio junto a la 1er. caja de material recuperado ese día. A la izquierda puede verse el arco bajo el cual se realizó el rescate del jarro a -2,20m de N.P.I. (Toma: dic. 1994 soporte: slide 35mm autor: PLC)

Análisis de Jarro “Viva la Federación”

Es un jarro cilíndrico de loza blanca, “jug” según la denominación sajona, con decoración conmemorativa impresa en color rosa bajo cubierta vidriada tipo Pearlware. Sus medidas son: 158 mm de alto y 105 mm de diámetro en su base. Presenta al frente el busto de Juan Manuel de Rosas, enmarcado en la parte superior por una guirnalda de laureles y en la inferior con la frase “VIVA LA FEDERACION”, escrita en letras mayúsculas. La decoración se completa con dos anillos fileteados a mano, del mismo color rosado empleado en la imagen y la inscripción. El ancho del anillo liso de color rojo aplicado junto del borde superior es de 3 mm de espesor, de 1 mm el que está 15 mm por debajo y de 3 mm el que está a 15 mm por encima del plano de apoyo. Tiene una sola asa, de color blanco sin decoración, colocada en posición diametralmente opuesta a la imagen, que no posee la firma del autor. El estudio iconográfico indica que este objeto habría sido fabricado a partir del año 1835. Esta fecha se corresponde con la cronología del vidriado superficial del jarro, que es tipo Pearlware.



FOTO N°2: Detalle de la segunda caja de material recuperado donde se observan grandes fragmentos de vajilla de loza donde se destaca a imagen intacta de Rosas en el frente del jarro (Toma: dic. 1994 soporte: slide 35mm autor: PLC)

En la colección de objetos del período rosista del Museo Histórico Nacional pudimos estudiar dos platos playos de loza blanca, con decoración anular similar, que

remiten indudablemente al jarro descubierto. Estos platos tienen decoración anular consistente en dos filetes iguales de 2 mm de espesor y con inscripciones conmemorativas en el centro que dicen: “Viva la Federación”²⁸ y “Federación ó Muerte”.²⁹ Estas inscripciones se encuentran enmarcadas exteriormente por un diseño “tipo filigrana ó caligráfico” continuo que rodea toda la inscripción. Toda la decoración está realizada bajo cubierta en un tinte muy similar al que presenta el jarro descubierto en San Telmo. Indudablemente se trata del mismo tipo de loza, de vidriado y de decoración y, aunque el jarro y los platos son contemporáneos, no pertenecen a un mismo juego de vajilla. Sin embargo en el Museo Histórico nacional se conserva también una fuente de loza blanca con dos filetes concéntricos de color encarnado,³⁰ que sí parece pertenecer al mismo juego de vajilla que los platos, aunque la fuente presenta un retrato policromo del perfil izquierdo de Juan Manuel de Rosas, pintado al óleo en el centro de la misma. El retrato fue pintado sobre el vidriado superficial y cubierto con una gruesa capa de barniz que hoy se encuentra muy oxidado, dándole un aspecto amarillento muy desagradable al retrato y a la fuente, evidenciando aún más que esa pintura se hizo un tiempo después de fabricada. Esto último es una suposición en base a las características de fabricación y vidriado, ya que ni esta fuente ni los dos platos analizados tienen marca de fabricación en la base.

Hipótesis referida al descarte

Es verdaderamente increíble que imagen del Rosas se haya conservada absolutamente completa en una partes encontradas. Esto indicaría que quien se deshizo de este jarro tirándolo por la letrina junto con el resto de la basura de la casa, no profesaba una antipatía manifiesta hacia Rosas. De haber sido así, hubiera destruido su imagen antes proceder a descartarla. Es probable que este jarro haya sido colocado a la vista, como símbolo adhesión al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Uniendo lo fragmentos lavados, notamos que el jarro no muestra rastros de golpes, desprendimientos parciales ó desgastes que evidencien que ha sido utilizado para beber. Puede haber sido usado como un adorno, quizás como un florero.

²⁸ Museo Histórico Nacional, Número de Inventario F.2752, diámetro 215 mm.

²⁹ Museo Histórico Nacional, Número de Inventario F.2753, diámetro 215 mm.

³⁰ Museo Histórico Nacional, Número de Inventario F.2412, diámetro 345 mm.

Un jarro idéntico a éste fue excavado hace pocos años junto a la Plaza Dorrego,³¹ confirmando la hipótesis que acabamos de desarrollar escrita hace veinte años. El nuevo jarro es un poco más pequeño y confirma el caso apuesto. Entre los fragmentos no se encontró cara de Rosas y, además, se observa claramente que se ha hecho una perforación de la loza exactamente a la altura de la garganta de Rosas, dejando allí muestras de desgaste intencional del esmalte y la loza realizado con un objeto punzante. Es posible que estos jarros hayan sido fabricados en Gran Bretaña, aunque no podamos asegurarlo debido a que ninguno de los dos tiene marcas del fabricante en la base.



FOTO N°3 y Foto N°4: Fragmentos del Jarro excavado en Aieta 1067 (izq.) que evidencian lo que se observa una vez que han sido montados; falta gran parte de la cara del prócer y el sector de la garganta fue erosionado y perforado de manera intencional con un objeto punzante. (Foto: C.A.U./ D.G.Pe I.H.)

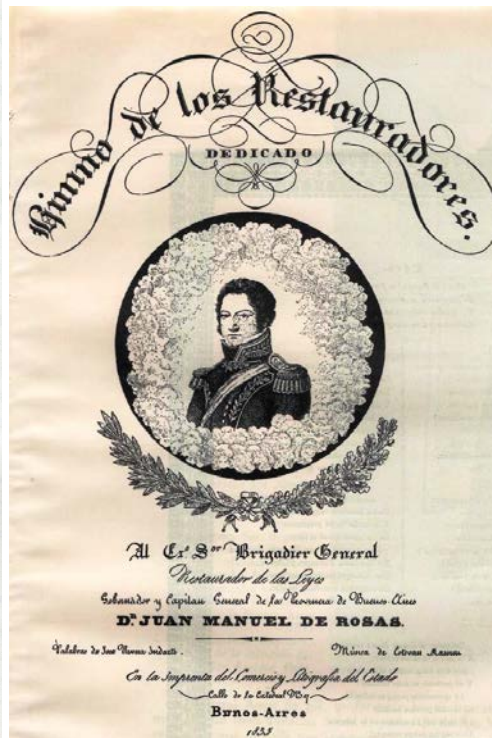
Análisis iconográfico de la imagen de Rosas impresa en el jarro

Del grabado realizado por Juan Alais se conocen versiones. Consideramos que la imagen que sirvió inicialmente como modelo la que reproducimos, en este caso coloreada. Existen grabados del mismo autor sin colorar que fueron usados como imagen oficial del gobernador, mostrando el busto de Juan Manuel de Rosas de tres cuartos perfil, con uniforme y banda colocada de izquierda a derecha. Debajo de ésta y en el centro del pecho se puede observar una cinta (la divisa punzó) con la palabra “federación” escrita sobre ella en letras mayúsculas. El fondo, especialmente el contorno inferior del uniforme, se encuentra esfumado y bajo el brazo izquierdo se

³¹ Rescate de DGPeIH en A. Aieta 1067, San Telmo, 2010. (Lic. Horacio Padula y el Sr. Ricardo Orsini).

puede leer la siguiente inscripción: “Dib. y grab. por J. Alais. Buenos Ayres.” Es considerado el retrato más fiel de Rosas, debido a que Alais sería uno de los pocos que tuvo el privilegio de tomar dibujos del natural, frente a Juan Manuel de Rosas.

En los “Talleres Litográficos del Estado”, propiedad del suizo César Hipólito Bacle y Cia. se hicieron algunas impresiones de la imagen de Rosas tomando como inspiración el grabado de Juan Alais. El artista en este caso, copió sobre la piedra litográfica con el mayor esmero posible la imagen producida por Alais. Pudimos rastrear que esa nueva imagen de Rosas imagen fue reproducida en al menos dos lugares distintos: 1) La tapa del Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires, con fecha 14 de abril de 1835,³² y 2) y la portada del Himno de los Restauradores,³³ compuesto por Massini. Es posible que esta imagen se haya impreso también en papeles volantes a manera de estampa, pero no nos consta. Lo que si podemos afirmar es que el diario de publicaciones oficiales tuvo más ejemplares impresos y, por lo tanto, mayor circulación que el himno de los restauradores.



³² CHAVEZ, Fermín: “Rosas, su iconografía”, Editorial Oriente, 1970, Tomo 1, pp. 38.
³³ CHAVEZ, Fermín: “Rosas, su iconografía”, Editorial Oriente, 1970, Tomo 1, pp. 103.

La imagen utilizada en ambos casos es la misma. Aunque fue copiada e impresa en los talleres de Bacle se asemeja bastante al original de Alais. La principal diferencia se puede observar en la nariz, cuyas fosas nasales se hicieron un poco más abiertas, dándole un gesto más severo al retrato. Se encuentra enmarcado entre un grupo de nubes que sirven de fondo a la imagen encerrada, a su vez, detrás en un círculo color negro. Las nubes continúan bordeando la imagen en la parte inferior del uniforme, y sirven para disimular el sector en que originalmente se encontraba la firma de firma Alais. Por lo demás, los detalles del uniforme son idénticos, con la única excepción de que la divisa ya no contiene la palabra “FEDERACION” escrita en su interior, como en el original. Por debajo del círculo en que se encuentra el retrato, se han agregado a modo de viñeta decorativa unas guirnaldas hechas con dos ramas unidas por medio de lacerías, de laurel las ubicadas a la izquierda y de nogal las de la derecha. Tenemos la referencia, aunque no hemos podido ver la imagen, de que el artista H. Moulin también realizó una litografía copiando la imagen del grabado original de J. Alais.³⁴

Respecto de la imagen impresa en el frente del jarro, Juan Manuel de Rosas conserva la misma postura y tiene un uniforme idéntico a los del las imágenes analizadas anteriormente. Se le han suprimido las nubes de fondo existentes en las publicaciones de Bacle & Cia., dejando estas su impronta en el borde inferior del uniforme, mientras que las guirnaldas, en este caso son de solo de laurel, enlazadas y colocadas por sobre la cabeza del retratado, acrecentando la honorabilidad del retratado. El uniforme, por lo demás, fue copiado con bastante esmero, colocando hasta el último detalle en su lugar, aunque se evidencia un trazo distinto en el dibujo. Tampoco figura la palabra “federación” en la divisa. Si comparamos las láminas publicadas por Bacle y la imagen impresa en el jarro de loza, existen pequeñas diferencias en el rostro. El arco de las cejas está mucho mas redondeado y el mentón es un poco mas corto, lo que le confiere una fisonomía mas redondeada a la cabeza. A pesar de esto, conserva algunos detalles que confirman que la imagen fue copiada tomando como modelo uno de los

³⁴ Una litografía única, que perteneció a González Garaño es semejante a la aparecida en el “Himno de los Restauradores” de Massini y en número 80 del “Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires” que reproducimos aquí. La descripción de esa litografía es: siguiente: El Excmo. Sr. Brigadier General, Restaurador de las Leyes, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires, Don Juan Manuel de Rosas. Retrato litográfico impreso en papel rosado. Medida 154 x 162 milímetros. Firmado a la izquierda y debajo del recuadro: H. Moulin. A la derecha Lit. de C. H. Bacle y debajo un versículo latino. González Garaño, Alejo B.: Bacle.... Pp. 35 y 36.

grabados impresos de Bacle & Cia.: El rictus en los pabellones de la nariz y los detalles del cabello en la frente y sobre la sien izquierda.

Hemos ampliado cada uno de los rostros para poder detectar mejor las diferencias y los detalles existentes entre cada una de las tres imágenes. Si comparamos el original de Alais con la imagen del jarro podríamos decir tranquilamente que se trata de dos personas distintas, si no es por la postura del retratado y los detalles del uniforme. No sucede lo mismo si intercalamos entre éstos, el grabado hecho por Bacle y Cia. Ahí notamos claramente que se trata de una secuencia donde ciertos rasgos de la fisonomía de Rosas han se han ido modificando de a poco.



FOTO N°4: Litografía Juan Alais (izq.) Litografía de C.H.Bacle (centro) Detalle del Jarro (der.)

Es decir que la imagen impresa en color rosado en el jarro “VIVA LA FEDERACION” fue copiada en Europa tomando como modelo una lámina impresa en Buenos Aires por los talleres de César Hipólito Bacle y Cia. , quien ya lo había copiado del grabado original que hecho por el pintor inglés Juan Alais. De manera que tenemos una copia de tercera generación, realizada por la mano de algún voluntarioso artista europeo entre 1834 y 1852, contratado por algún fabricante de loza de Europa o Los Estados Unidos. Ese copista desconocido produjo un retrato bastante bien logrado de un militar de quien seguramente no oyó hablar nunca, proveniente de un lejano país sudamericano. Ese grabado fue impreso en una transparencia color rosado que se colocó sobre el jarro una vez que el bizcocho cerámico estuvo ya cocido con la forma definitiva del objeto. Luego, un segundo horneado fijaría una capa vítrea impermeable y

transparente que sirvió para proteger y conservar la imagen que hoy recuperamos. Una imagen completamente nueva que, gracias a disciplinas como arqueología y la restauración de bienes culturales, se incorpora a la iconografía de Juan Manuel de Rosas.

Conclusión

A través de los ejemplos elegidos creemos haber demostrado la relevancia que tiene el acervo iconográfico de Buenos Aires del siglo XVIII y XIX. Cómo cada imagen debe ser considerada una fuente primaria de información, única e irremplazable, que sirve para la investigación y estudio de múltiples disciplinas (la arqueología, la etnografía, la sociología, la historia constructiva, la indumentaria, la orfebrería, la agronomía, la ganadería, por solo citar algunas). Y como, gracias al aporte de nuevos estudios, es posible descubrir en esas antiguas imágenes detalles puntuales que aclaren y aporten una mirada diferente, que sirva a la comprensión de aspectos poco conocidos relacionados con la historia de la vida cotidiana de nuestra ciudad.

Bibliografía

- CHAVEZ, Fermín: “Rosas, su iconografía”, Tomo 1 y 2, Editorial Oriente, 1970.
- GONZALEZ GARAÑO, Alejo B.: “Bacle, Litógrafo del Estado”, Amigos del Arte, Buenos Aires, 1933.
- GILLESPIE, Alexander: “Buenos Aires y El Interior”; Hyspamerica; Buenos Aires; 1986. Título del original inglés: “*Gleanings and Remarks Collected During many Months of Residence al Buenos Ayres and within the Upper Country*”, Traducción y notas de Carlos A. Aldao.
- GARCIA, Juan Agustín: “La ciudad Indiana”; Hyspamerica; Buenos Aires; 1986.
- HAIGH, Samuel: “Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú”; Hyspamerica; Buenos Aires; 1988. Título del original inglés: “*Sketches of Buenos Ayres, Chile and Perú*”, Traducción y notas de Carlos A. Aldao.
- HEAD, F. B.: “Las Pampas y los Andes”; Hyspamerica; Buenos Aires; 1986. Título del original inglés: “*Rough Notes Taken During some Rapad Journeys Across the Pampas and Among the Andes by Capitain F. B. Head*”, Traducción de Carlos A. Aldao.
- Ley Nacional N° 25.743 y su Decreto Reglamentario que fue promulgada en el año 2004, y las disposiciones respecto del Registro de yacimientos, colecciones, lotes y objetos arqueológicos, en la jurisdicción de la C.A.B.A., año 2006.
- LOPEZ CODA, Pablo:

- "Informe técnico: "Carpinterías de la Casa Ezcurra" Estudio, relevamiento descripción e hipótesis acerca de ocupación y transformación de carpinterías y estarcidos descubiertos en "Casa Ezcurra" (MHN) Alsina 512, C.A.B.A., 1998. (Inédito)
 - "La baldosa cerámica en el Río de la Plata"; Historia de la baldosa cerámica roja desde la época colonial hasta principios del SXX. Crítica N°50, IAA, (FADU-UBA). 1994
 - "Un patio porteño del siglo XIX". Ensayo referido a los aportes documentales a la historia de Buenos Aires en la obra pictórica de Prilidiano Pueyrredón. Publicación N°23 del C.A.U., I.A.A., (FADU-UBA), Buenos Aires. 1994
 - "Procedimientos de depuración y preparación de las arcillas en la fabricación de productos cerámicos", Publicación N°25 del C.A.U., I.A.A., (FADU-UBA), Buenos Aires. 1994.
 - "Construcciones subterráneas en las Galerías Pacífico", apéndice II en: "TUNELES Y CONSTRUCCIONES SUBTERRANEAS"; Schávelzon, Daniel; Editorial Corregidor; Buenos Aires. 1992.
- Mac CANN, William; "Viaje a caballo por las provincias argentinas"; Hyspamérica Ediciones Argentinas; Buenos Aires; 1986.
- ROMERO, Carlos: "Rosas y la prehistoria del marketing político en la Argentina"; Diario Tiempo Argentino; Año 6 - N°180 – 2 de agosto de 2015, pp. 14 a 16.
- SCHAVELZON, Daniel:
- "Estudios sobre cerámica arqueológica", Publ. no. 24, Centro de Arqueología Urbana, Buenos Aires, 1994.
 - "Arqueología histórica de Buenos Aires (I): la cultura material porteña de los siglos XVIII y XIX", Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1991.