

Anuario TAREA

11

Año 11, noviembre de 2024

DOSSIER

Libros expandidos: esos raros objetos nuevos. Literatura, artes y materialidad en la configuración de nuevas formas de ver y leer

COORDINADO POR

Claudia Roman y Alejandra Wolff

En este número

Adrián Ávila Pérez

Ingrid Briega

Melina Constantakos

Eva Farji

María Guillermina Feudal

Cecilia Gallardo

Agustina Lapenda

Juan Pablo Luppi

María de los Ángeles Mascioto

Gabriela Betsabé Miramontes Vidal

Florencia Ramondetta

Verónica Tell

ISSN 2469-0422



UNSAM Edita



Arte y Patrimonio
UNSAM

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Greco

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO

Decana: Laura Malosetti Costa

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP

Dirección: Sandra Szir

Centro TAREA

Dirección: Damasia Gallegos

UNSAM EDITA

Dirección: Flavia Costa

Secretaría de Cultura, Comunidad y Territorio

Secretario: Mario Greco

Biblioteca Central UNSAM

Dirección: Mariela Frías

ANUARIO TAREA

Publicación del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)
y el Centro TAREA

ISSN 2469-0422

ISSN-L 2362-6070

Dirección: Carolina Vanegas Carrasco

Coordinación editorial: Milena Gallipoli

Diseño y maquetación: María Laura Alori

Corrección de textos: Fernando León Romero, Javier Beramendi

Programación OJS: Ramiro Uviña, Diego Higa, Noelia Anahí Bruzzone

<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/index>
atarea@unsam.edu.ar

IMAGEN DE TAPA

Gustavo Alfredo Larsen, *Biblia en la América que no fue*, 2018, hilos de algodón teñidos, páginas de Biblia intervenidas, resina, 35 x 50 x 8 cm. Colección del artista, La Plata.

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Barra, Universidad de la República, Uruguay
Carla Coluccio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Pablo Fasce, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Lucas Gheco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Laura Karp Lugo, Universidad de Lorraine, Francia
Carolina Ossa, Universidad de los Andes, Chile
Renato Palumbo, Universidad de Uberlandia, Brasil
Isabel Plante, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Marcos Tascón, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España
José Emilio Burucúa, Investigador independiente, Argentina
Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia
Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos
Natalia Majluf, Investigadora independiente, Perú
Jacques Revel, École des hautes études en sciences sociales, Francia
Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia
Luis Priamo, Universidad Nacional de San Martín

DOSSIER

LIBROS EXPANDIDOS: ESOS RAROS OBJETOS NUEVOS. LITERATURA, ARTES Y MATERIALIDAD EN LA CONFIGURACIÓN DE NUEVAS FORMAS DE VER Y LEER 7

Presentación 9

Claudia Roman y Alejandra Wolff

¿Ilustrados, literarios o artísticos?: poesía ilustrada, arte y materialidad en los suplementos de tres diarios (1925-1928) 12

María de los Ángeles Mascioto

La intermediación del libro de artista: su sistematización en bibliotecas 36

Gabriela Betsabé Miramontes Vidal

Fotolibros como ejercicios de archivo críticos. Recuperar, reunir y constelar fotografías domésticas para la elaboración del pasado en colectivo 54

Melina Constantakos

Todas las fotos la foto. Las promesas (2020), de Paola Vega 94

María Guillermina Feudal

Huellas impresas del árbol caído: Reescrituras dibujantes de Héctor Libertella 104

Juan Pablo Luppi

Infiernos a cuestras. Recursos discursivos en el libro 1492 de José Rueda 136

Eva Farji

Vermis I y el libro-arte en relación con los videojuegos 170

Adrián Ávila Pérez

La emergencia textil en los libros de artista 192

Florencia Ramondetta

OTROS ARTÍCULOS

“Mándame tu retrato”: Dimensiones afectivas y narrativas de la fotografía en el álbum personal de Domingo Faustino Sarmiento 206

Ingrid Briege

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

- Registro y descripción de objetos fotográficos en acervos patrimoniales: un acercamiento al estado de situación actual en Argentina** 242
Cecilia Gallardo, Agustina Lapenda y Verónica Tell

LECTURAS

- El Museo Sitio de Memoria ESMA, patrimonio mundial de la Unesco** 262
Martín Capeluto y María Turull

RESEÑAS

► LIBROS

- Francisco Fernández, La piedra en el estanque: crítica y ensayo hacia un tiempo cercano** 271
Antonella Aparicio

- Daniela Tomeo, Una historia del arte desde Uruguay. Enseñar y aprender historia del arte fuera del aula** 277
Sofía Raquel Maniuisis

- Lucía Laumann, Aída Carballo, maestra: producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX** 281
Ivanna Velisone

► EXPOSICIONES

- Aida Carballo: una puerta abierta a lo infinito, Museo de la Cárcova, Buenos Aires, 10 de agosto al 27 de octubre de 2024** 285
Carolina Zapata

- Cecilia Vicuña. Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964–), Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Buenos Aires, 8 de diciembre de 2023 al 26 de febrero de 2024** 291
Franciska Nowel Camino

Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna,
Fundación Juan March, Madrid,
6 de octubre de 2023 al 10 de marzo de 2024
Karina Mellace

299



DOSSIER

**Libros expandidos: esos raros
objetos nuevos. Literatura, artes
y materialidad en la configuración de
nuevas formas de ver y leer**

Presentación

Claudia Roman

CONICET – Universidad de Buenos Aires. Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani".
Buenos Aires, Argentina
balerdiroman@gmail.com

Alejandra Wolff

Museo Nacional de Bellas Artes. Centro de Documentación y Biblioteca.
Santiago, Chile
alewolffrojas@gmail.com

Sobre el primer cuarto del siglo XXI, a cien años de la consolidación de la bibliofilia moderna como práctica institucionalizada y del impulso que las vanguardias históricas dieron al largo diálogo experimental de las “artes hermanas”, el formato *codex* vuelve a convertirse en un soporte curioso, lleno de posibilidades aparentemente inéditas. A partir de las intersecciones que promueven los estudios visuales entre texto e imagen, entre cultura impresa y material, entre el acervo del archivo y la colección de la biblioteca o el museo, el libro en los últimos años se ha convertido en un objeto interrogado de manera múltiple. Objeto, contenido, idea e interfaz –propone Amanth Borsuk en *El libro expandido* (2020)– los nuevos libros expandidos exploran las posibilidades del libro de artista en un contexto donde el pasaje de las tradiciones al archivo como intervención, reformulan no sólo la literatura y el arte que vendrán invita a repensar la rareza y la novedad de lo aparentemente estable e instituido.

Las prácticas que participan del sistema editorial también han contribuido a interpelar la publicación más allá del objeto, relevando los procesos creativos que los constituyen, las políticas de circulación y distribución que los inscriben o

no en el acervo, la colección y la biblioteca; tanto en la tradición impresa como en el campo literario. Por su parte, las artes visuales, en el ejercicio modernista de interpelar los límites materiales y conceptuales de la imagen, así como las instituciones que participan de la cultura visual, han producido contactos –del roce a la promiscuidad– entre territorios donde el texto y la imagen se relacionan, donde el régimen escópico se cruza con la política de la palabra.

Cómo nos vinculamos a la literatura y la visualidad, qué límites se desdibujan o trazan en torno al trabajo editorial, a las publicaciones, su manufactura y acceso cuando los formatos y soportes ya no son físicos o cuando los procesos son más importantes. Qué objetos y prácticas constituyen los hitos de esta “historia” inter y transdisciplinar. Desde las humanidades digitales al artivismo, de la edición independiente a los usos del algoritmo y la IA, cuál es la voluntad estética que impera en estas “des- materialidades”.

En este volumen de *Anuario Tarea*, investigadores y artistas con diferentes formaciones de base –arte, edición, literatura, historia cultural, teoría, historia de la prensa– proponen entradas a objetos y prácticas que corresponden a un rango temporal amplio, del siglo XIX al presente. Más allá del atractivo que presenta cada caso, cada artículo presenta las dificultades de la invención de una perspectiva metodológica: aprender a leer estos raros objetos nuevos cuyo dominio es el arte impreciso de la curaduría implica desplegar modos de acceso, circulación e interacción, formas de la activación patrimonial, inscripciones de la autoría individual y colectiva. De las imágenes indecisas entre lo artístico, lo ornamental y lo informativo de los primeros suplementos especializados de la prensa de Buenos Aires a las búsquedas de lo textil como textual, de la tipografía como modo de inscripción poética a la irrupción borgesiana de un manual para un videojuego virtual, de las reversiones de la metáfora infernal a las múltiples, inagotables posibilidades de la fotografía en las construcciones espectrales de memorias y en la proyección de colectivos, las páginas en línea del dossier proponen desembalar otra biblioteca con la emoción de encontrar allí textos muy recientes y miradas inéditas sobre algunos viejos clásicos, tomos muy transitados y objetos que apenas sabríamos dónde ubicar.

Mascioto, María de los Ángeles (2024). ¿Ilustrados, literarios o artísticos? Poesía ilustrada, arte y materialidad en los suplementos de tres diarios (1925-1928). *TAREA*, 11(11), 12-35.

RESUMEN

Entre 1925 y fines de 1927, *La Nación*, *La Prensa* y *Crítica*, tres de los principales diarios que circularon en la ciudad de Buenos Aires, ofrecieron de manera simultánea suplementos que se publicaron semanalmente de manera gratuita junto con la compra del periódico y que fueron soporte editorial de un contenido cultural e ilustrado coleccionable. Las estrechas relaciones entre literatura e ilustración, literatura y artes nos hace pensar si estos suplementos pueden ser llamados “suplementos literarios” sin más, “suplementos ilustrados” o “suplementos artísticos”, aspecto que se problematizará en el presente artículo. En primer lugar, se destaca y es evidente en esta época el predominio de lo visual y de la imagen en los tres coleccionables. En segundo lugar, dos aspectos novedosos y relevantes del período 1925-1928 dejan en evidencia relaciones entre el periódico *Martín Fierro* y los tres suplementos: la presencia de crítica artística y la visualidad que adquiere la poesía.

Palabras clave: literatura argentina; suplementos literarios; materialidad de la prensa; crítica de arte

Illustrated, literary or artistic? Illustrated poetry, art and materiality in the supplements of three newspapers (1925-1928)

ABSTRACT

Between 1925 and the end of 1927, *La Nación*, *La Prensa* and *Crítica*, three of the main newspapers that circulated in the city of Buenos Aires, simultaneously offered supplements that were published weekly for free along with the purchase of the newspaper and that were editorial support of collectible cultural and illustrated content. The close relationships between literature and illustration, literature and arts make us think if these supplements can be called “literary supplements” without further ado, “illustrated supplements” or “artistic supplements”, an aspect that will be problematized in this article. Firstly, the predominance of the visual and the image in the three collectibles stands out and is evident at this time. Secondly, two novel and relevant aspects of the period 1925-1928 reveal relationships between the *Martín Fierro* newspaper and the three supplements: the presence of artistic criticism and the visuality that poetry acquires.

Keywords: Argentine literature; literary supplements; materiality of the press; art criticism

Fecha de recepción: 01/07/2024

Fecha de aceptación: 24/08/2024

¿Ilustrados, literarios o artísticos?

Poesía ilustrada, arte y materialidad en los
suplementos de tres diarios (1925-1928)

María de los Ángeles Mascioto

CONICET – Universidad Nacional de La Plata.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. La Plata, Argentina

mariamascioto@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3766-9974>

Desde fines del siglo XIX, pero fundamentalmente a comienzos del siglo XX, el desarrollo de la prensa moderna tuvo un rol primordial en la profesionalización de los escritores y en el aumento de la lectura en toda Latinoamérica (Rama, 1983). Por otra parte, los adelantos técnicos que se dieron en este período habilitaron nuevos vínculos entre texto, imagen y materialidad.¹ Se dio una nueva organización del espacio textual, inducida por la puesta en página del periódico que, como señala Alain Vaillant, habilitó al cambio de una lectura horizontal y unidimensional propia del libro a nuevos tipos de percepción de los textos: “la multiplication des colonnes dans la page du journal, soulignées par les blancs s’intercalant entre les colonnes, en fait un espace bidimensionnel, prêt à tous les types d’organisation et d’aménagement, dans les limites imposées par la technique typographique” (Vaillant, 2021, p. 867). En ese espacio y en el acto de la puesta en página puede observarse la materialidad de la cultura impresa que, durante la primera mitad del siglo XX,

1 Sandra Szir identifica en este periodo un “crecimiento conjunto de la imprenta y del grabado de edición” que habría impulsado “una mayor disponibilidad visual en el contexto material de la cultura urbana porteña” y, asimismo, una masificación de la cultura visual (2014, p. 100).

evidenció una convivencia en el medio gráfico de “textos, fotografías, ilustraciones, recortes, carteles, espacios en blanco, recetarios, listas, grafías y tipografías” (Viu, 2019, p. 10) que habrían habilitado “nuevas formas de percepción que en gran medida fueron capaces de incorporar lenguajes, imaginarios y materialidades anteriores a partir de protocolos de exhibición y clasificación nuevos” (2019, p. 10). Es precisamente esa visualidad de las publicaciones periódicas, y, entre ellas, de los suplementos literarios, la que a comienzos del siglo XX deja ver una disposición conjunta de lo visible y lo legible que los hace funcionar como dispositivos de exposición (Rogers, 2019).

Es también a comienzos del siglo XX y en el espacio de las publicaciones periódicas de amplio alcance en el que se da la edición ilustrada como una “forma de expresión mixta que asocia texto e imagen sobre un soporte común” (Szir, 2009, p. 114). Esto habilitó, por un lado, la intervención de múltiples agentes en las distintas etapas de producción textual: además del escritor, se evidenciaba una intervención del ilustrador y del diseñador de página y, asimismo, una interpretación que, por la llegada y el alcance de la prensa, podía ser plural y colectiva (Mascioto, 2020). Estos nuevos intermediarios podían pensarse como “primeros lectores de un texto al que le daban forma visual, otras veces de un mensaje crítico, político o social al que comunicaban a través de una imagen satírica”, como observa Szir en el caso de los ilustradores (2014, p. 113). Desde el punto de vista teórico, pueden pensarse estas relaciones a partir del concepto de “iconotextualidad”, como una noción paralela a la de “intertextualidad” que permitiría: “establecer vínculos iconotextuales con otros textos, libros o imágenes, diferenciando entre relaciones con ‘textos’ del propio autor (o grupo de autores) y textos producidos por otros autores” (Ette, 1995, pp. 24-25).

Entre 1925 y fines de 1927 al menos tres de los principales diarios que circularon en la ciudad de Buenos Aires ofrecieron de manera simultánea materiales adicionales que se publicaron semanalmente de manera gratuita junto con la compra del periódico y que ofrecían al público lector un contenido cultural e ilustrado coleccionable. Sus antecedentes habían sido el antiguo suplemento ilustrado de *La Nación*, que había circulado los jueves entre 1902 y 1909 y posteriormente de manera esporádica (Mascioto, 2023), y el suplemento dominical que el mismo diario había puesto en circulación entre 1920 y 1921. La propuesta del suplemento dominical se vincula con la intención de replicar el éxito de los suplementos semanales extranjeros, tal como se ha señalado en *La Nación*: “Al anticipar esta innovación lo hicimos recordando que en las naciones más adelantadas el periodismo dominical es una necesidad de la vida moderna.” (1945, p. 94). Esta mirada en el extranjero

se vincula con una buena situación política y económica que atravesaba Argentina en la década de 1920 y que permitió a los periódicos comenzar a practicar la publicación de suplementos especiales dedicados a acontecimientos importantes como “un *plus lujoso* que demostrara la potencia económica del país” (Mangone, 2006, p. 78). De manera más general, el surgimiento de estos materiales semanales se puede identificar con la departamentalización que comenzaban a tener los diarios en “secciones fijas con unidad temática y continuidad temporal” (Rivera, 1995, p. 92). El desarrollo de este tipo de publicación periódica que son los suplementos, como observa Jorge B. Rivera, “correrá en paralelo con los avances de la tecnología de edición (fotograbado, rotativas, rotograbado, huecograbado, color, etcétera)” (1995, p. 92).

1925, el año de salida de los suplementos de *La Nación* (1925-1929)² y *La Prensa*,³ tuvo la particularidad de ser también el momento de auge del periódico *Martín Fierro*, principal órgano difusor de la vanguardia estética local y que venía publicándose desde hacía un año. Como señala Gutiérrez Viñuales, el director del suplemento de *La Nación*, Alfonso de Laferrere, habría incorporado novedades que permitirían poner a esta publicación en diálogo con la revista vanguardista dirigida por Évar Méndez en Buenos Aires. Especialmente en lo que refiere a la gráfica, habría incorporado: “algunas ilustraciones de avanzada de tinte similar a las aparecidas coetáneamente en la revista *Martín Fierro*” (Gutiérrez Viñuales, 2014, p. 124).⁴ Asimismo, como se verá, tenía como antecedente la articulación entre texto e imagen que conformó el programa gráfico⁵ de revistas ilustradas como *Caras y Caretas*. Al año siguiente, a fines de 1926, el diario vespertino *Crítica* sacó todos los lunes su *magazine* (1926-1927), que también entró en diálogo con el periódico vanguardista y en competencia con los suplementos de los otros dos

2 Tras el cierre de este suplemento (sección tercera), a partir de 1929 surge el *Magazine* de *La Nación* como un sustituto de la sección cuarta del diario, exclusivamente gráfica de la edición dominical e impresa en huecograbado, como se menciona en un suplemento conmemorativo que *La Nación* publicó en 1945: “hasta el 30 de junio de 1929 dicha sección continuó apareciendo tal como se la había creado: en ocho páginas del mismo formato del resto de la edición; mas el 7 de julio fue momentáneamente substituida [sic.], en tanto llegaban las máquinas de huecograbado que *La Nación* había encargado para instalarlas en su propia imprenta, por el ‘magazine’, totalmente impreso en huecograbado y con las tapas en colores” (*La Nación*, 1945, p. 94). Esta nueva publicación periódica perduró hasta marzo de 1931.

3 El suplemento de literatura y crítica ilustrado de *La Prensa* continuó publicándose incluso durante toda la década de 1930 con algunos cambios en su materialidad y visualidad. Por una cuestión metodológica realizamos un corte en 1928, a fin de analizar las particularidades que compartió con los suplementos contemporáneos de *La Nación* y de *Crítica* desde el surgimiento de los dominicales de *La Nación* y *La Prensa* hasta el cierre de la revista *Martín Fierro* y posteriormente de *Crítica Magazine*.

4 Similar comentario realiza Carlos Mangone: “El tipo de papel y algunas de sus ilustraciones [del suplemento de *La Nación*] lo acercan a la contemporánea *Martín Fierro* (2006, p. 79).

5 Términos implementados por Sandra Szir (2009, p. 110).

grandes diarios. Antes del surgimiento de esta publicación periódica ya desde 1925 *Crítica* había integrado en su redacción periodística a varios escritores martinfierristas (Saitta, 2013).⁶

Dos rasgos relevantes que compartieron estas tres publicaciones semanales fueron, en primer lugar, el evidente desarrollo de una visualidad que tenía que ver con adelantos técnicos y materiales de la prensa en ese momento pero que además generaba una relación entre texto, imagen y visualidad nueva para la literatura publicada en los diarios; y, en segundo lugar, la promoción de notas sobre el arte local así como la presencia de textos literarios junto con textos de crítica artística, novedad que acercó a estos suplementos al contemporáneo periódico *Martín Fierro* como un competidor por el público.⁷ Las estrechas relaciones entre literatura e ilustración, literatura y artes nos hace pensar si estos suplementos pueden ser llamados “suplementos literarios” sin más, “suplementos ilustrados” o “suplementos artísticos”.

La cuestión del nombre y la materialidad

Si bien podemos considerarlos suplementos, por su carácter coleccionable y anexo al diario, en principio ninguno de estos materiales se autodenominó como tal. En el caso de *La Prensa*, se trata de la segunda sección de la edición ilustrada y así se publicitaba en el diario: la novedad, aún en 1925, continuaba siendo la ilustración. De hecho, esta tomaba cuerpo en la portada del diario del sábado, donde se promocionaba la edición del domingo con imágenes que reproducían precisamente las tapas de las dos secciones ilustradas: la sección literaria y la de fotografías en huecograbado. Es decir, ya desde el día anterior a su salida, la expectativa generada por el diario era el iconotexto que se ofrecería al lector al día siguiente.

En cuanto a *La Nación*, se trataba también de la tercera de cinco secciones de la edición ilustrada del domingo; en este caso la novedad era el título que desde 1925 fue “Letras - Artes”. Esta denominación justamente ponía en relación no solo a la literatura con la ilustración sino también con el campo más amplio de la producción artística, aspecto que se manifestaría en la inclusión de numerosas notas sobre las Bellas Artes.

6 De acuerdo con Saitta, el diario vespertino también habría publicado en 1925 una serie de notas que diseñaba “una breve enciclopedia de las vanguardias del veinte, a la que se suma la columna ‘Libros nuevos’ donde se reseñan los libros de jóvenes escritores, aunque no sean vanguardistas” (2013, p. 163).

7 Ya para 1929, Martín Greco identifica la consolidación de una lucha entre las revistas culturales y los suplementos literarios por el público: “Por entonces se debate acerca de la función de los suplementos culturales, es decir, acerca de ‘los soportes de las prácticas culturales’ [Dosse: p. 159]. Alejandro Eujanian observa que en este período ‘los diarios de circulación masiva parecían disputarle a las revistas, particularmente a las revistas culturales, el mercado propio de un tipo de lector que esperaba algo más que la información’” (2016, p. 142).

El día anterior a su salida se promocionaba como una “sección literaria” aunque destacaba la presencia de los ilustradores que contribuirían en ella. Al igual que el suplemento de *La Prensa*, la portada en general solía incluir un texto ilustrado ya fuera por un dibujo si se trataba de un texto literario o por una fotografía si se trataba de una crítica de arte.

En el caso de *Crítica Magazine*, el diario de Natalio Botana no ofrecía una sección, sino que esta revista era publicada los lunes en formato tabloide. Introducía un tipo de material que, si bien era nuevo para el diario, podemos considerarlo antiguo en relación con el desarrollo de las revistas ilustradas misceláneas de Argentina, que habían tenido su auge durante el primer decenio del siglo XX, con *Caras y Caretas* a la cabeza. La nueva revista de *Crítica* comenzó a salir el 15 de noviembre de 1926; el sábado anterior el diario promocionaba esta publicación como un suplemento “profusamente ilustrado”. Asimismo, al igual que en *La Nación* y *La Prensa* el anuncio incluía los nombres de los ilustradores que participarían del número (Mascioto, 2019, p. 44).

Crítica se destacó por ser desde sus inicios innovador con respecto al uso de la imagen y al trabajo con la visualidad de la página. En este sentido, puede decirse que la presencia de ilustraciones y elementos visuales en su *magazine* no representaba una novedad con respecto a la propuesta visual total del cuerpo central del periódico. La novedad técnica llegaría varios años más tarde, en 1931, cuando el *Magazine Multicolor* inauguró precisamente una rotativa completamente novedosa para la época y que permitía imprimir todas las páginas a color (Mascioto, 2019). *Crítica Magazine*, por lo tanto, no era un suplemento literario sino una publicación ilustrada que se asemejaba más al *magazine* de *La Nación* de 1902 que a otras revistas posteriores como *La Nación Magazine* de 1929, el *Magazine Multicolor* (1931-1932) y la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934).

En esta época se destaca y es evidente el predominio de lo visual y de la imagen en los tres coleccionables. Un rasgo que comparten, además, es la presencia de ilustradores locales, ya para la época reconocidos, y cuyas firmas, a diferencia del suplemento de 1902, se hacían presentes en la mayoría de los dibujos que acompañaron los textos. Bonomi, Rafael de Lamo, Soria, Lino Palacio —contemporáneamente ilustrador del periódico *Martín Fierro*—, y Miguel Petrone fueron los principales ilustradores del suplemento de *La Prensa*; Hohmann, Alejandro Sirio, Fabiano, Delucchi, Juan Carlos Huergo, Sergio Toffano fueron los de *La Nación*; Bravo, Rechain, Rojas, Arteché, Erbetto Carboni los de *Crítica*. La presencia de ilustradores ya profesionalizados replicaba una práctica que venía desarrollándose en las publicaciones periódicas de alcance masivo desde comienzos del siglo XX y que daba valor a las imágenes publicadas: “la firma del ilustrador se encuentra siempre presente [en

Caras y Caretas] como señal de autenticidad, de originalidad, en términos de exhibir el esfuerzo de producción” (Szir, 2009, p. 127) que se distanciaba de la copia, plagio o reproducción de imágenes que hacían otras publicaciones. La profusión de dibujos y fotografías hacía que los iconotextos entraran en relación estrecha con la visualidad de la página completa y de los elementos como el encolumnado, las ornamentaciones, las tipografías de distintos estilos y tamaños.

Las secciones dominicales de los matutinos mencionados eran bastante similares en su visualidad y materialidad, aunque la de *La Nación* contaba con un menor tamaño y mayor cantidad de páginas que *La Prensa* –16 páginas de formato manuable (1945, p. 94), frente a las 8 de tamaño sábana de su competidor–. El *magazine* de los lunes de *Crítica*, en cambio, tenía un tamaño menor al de los otros dos suplementos dado su formato revista y, al igual que la sección de *La Nación*, contaba con 16 páginas, pero, a diferencia de esta, primaban los contenidos misceláneos sobre deportes, vida cotidiana, espectáculos, por sobre los literarios.

El contenido literario y el contenido artístico

Con respecto a la literatura, como señalamos anteriormente, en el anuncio del día previo a la salida de los suplementos de *La Nación* y *La Prensa* se informaba explícitamente el material literario que se ofrecería, junto con la nómina de ilustradores que lo acompañaría. Ambos suplementos fueron espacios donde se publicó literatura ilustrada y, además, textos de crítica y ensayos.⁸ En *Crítica Magazine*, por su parte, no predominó el discurso literario sino la miscelánea de temas variados. Esta fue principalmente una revista ilustrada que poco a poco comenzó a incluir algunos relatos y poemas de autores locales. Se puede observar así que, además de la exhibición de la producción de los ilustradores, el anuncio que los diarios presentaban el día antes de la salida de los suplementos exhibió a los autores que publicarían número a número, de manera tal que los suplementos se convertían en lo que Rogers llama “vidrieras para poner a la luz nombres que se inscribirán en la vida pública y en la memoria cultural por un tiempo variable según la intensidad y frecuencia de su exposición en las revistas” (2019, p. 13).

En los tres suplementos hubo un contenido de crítica literaria mediante el que se promocionaron libros y eventos contemporáneos. El

8 Por ejemplo, en *La Prensa* se observa la publicación de ensayos de Jorge Luis Borges, por entonces colaborador de *Martín Fierro* –estos se presentan, en la mayoría de los casos sin ilustración– y en *La Nación* ensayos de Alberto Gerchunoff. De este modo, ambos suplementos continuaron la tradición ensayística del primer suplemento literario de *La Nación*, publicado en 1902 (Mascioto, 2023).

de *La Nación* presentó en principio dos columnas: “El libro de la semana” y “Correo literario”. La primera era muy breve y constaba de la reseña de uno o dos libros que había llegado a la redacción; la segunda se componía de noticias del panorama literario extranjero. A partir del 27 de diciembre de 1925 el diario creó una página de actualidades diferente a la que denominó “La vida literaria”, conformada por numerosas noticias breves sobre el mundo del libro. *Crítica Magazine*, por su parte, contó en el segundo número con la sección “Una semana de vida literaria”, que a partir de su tercer número pasó a denominarse “Actualidades del mundo literario”. En ella, como en el suplemento contemporáneo de *La Nación*, se publicaron novedades de las letras, además de uno o dos poemas y autobiografías de jóvenes autores contemporáneos (Mascioto, 2019). La presencia y promoción de escritores y de obras en “Actualidades del mundo literario” parecería poner a este suplemento en competencia con la sección dominical ilustrada de *La Nación*. El nombre de estas columnas reciclaba aquel que había titulado una antigua sección diaria publicada durante un breve lapso en el cuerpo de los diarios *La Nación* y *La Prensa* hacia finales del siglo XIX, tal como observa Sergio Pastormerlo:

A mediados de 1892, mientras comenzaba a proyectarse la fundación del Ateneo, los dos diarios más importantes de Buenos Aires empezaron a publicar secciones de noticias sobre la literatura argentina. *La Prensa* tituló su sección “Vida literaria” y *La Nación* eligió el título “Movimiento literario”. (2014, p. 21)

Además, estas secciones de crítica literaria dialogaban con el periódico *Martín Fierro*, principal competidor e interlocutor de esa época en el que también se publicaban misceláneas sobre la actualidad literaria. El tipo de crítica de los suplementos, incluso, no distaba mucho de la lectura tradicional sobre la que se tejía gran parte de las notas sobre libros en la revista de vanguardia ya mencionada (Porrúa, 2007, p. 130). Puede decirse que tanto esta como otras publicaciones de la vanguardia local contemporáneas, junto con los suplementos, fueron los espacios de circulación de los escritores y textos de la época y coadyuvaron a la consolidación de un público de revistas literarias y artísticas.⁹

En efecto, un aspecto relevante del período 1925-1928 fue la asidua circulación de escritores entre el periódico *Martín Fierro* y los tres suplementos. En “Letras – Artes” de *La Nación*, además de los poetas más consagrados como Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou

9 Como señala Rogers: “El ritmo de publicación de diarios y revistas hace de ellos dispositivos eficaces de promoción literaria, mediante la exposición periódica de fragmentos, entrevistas, reseñas de ‘novedades’ y secciones de ‘libros del mes’ que acompañan los tiempos de producción en el mercado de bienes simbólicos” (2019, p. 18).

colaboraron algunos de los jóvenes que paralelamente integraban la redacción de *Martín Fierro*, entre ellos Cayetano Córdova Iturburu, Roberto Ledesma, Horacio Rega Molina, Pablo Rojas Paz y González Carbalho. Numerosos textos de estos autores que allí aparecen son, efectivamente, poemas, género promocionado y practicado por los martinfierristas. Del mismo modo, en el suplemento literario de *La Prensa* colaboró de manera regular Jorge Luis Borges, miembro destacado de *Martín Fierro*. A su vez, en el periódico *Martín Fierro* participó Luis Franco, asiduo colaborador del suplemento de *La Prensa*. En *Crítica Magazine*, por su parte, Raúl González Tuñón y Pablo Rojas Paz desempeñaron la tarea de redactores y, además, en la página literaria se difundieron poemas de martinfierristas como Jorge Luis Borges, Sixto Pondal Ríos, Santiago Ganduglia, Nicolás Olivari, Carlos de la Púa, Ricardo Molinari, Horacio Rega Molina y Pedro Juan Vignale, además de algunas autobiografías (Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón). Puede decirse que en el de *La Prensa* y, en menor medida, en el de *Crítica*, se observa lo mismo que Mangone encuentra en el suplemento de *La Nación*: “inusuales cifras de relatos y poemas, tanto de escritores consagrados como de inéditos” (2006, p. 89).

Otro aspecto novedoso que particularizó a los suplementos de 1925 con respecto a los publicados anteriormente y a sus sucesores fue la evidente presencia de la crítica de arte en sus páginas. Esta los colocaba, además, en competencia con el periódico *Martín Fierro*, cuyo subtítulo lo definía como “Periódico de arte y crítica libres” y en cuyas notas de tapa se podía evidenciar la presencia de “fotografías de obras escultóricas, de pinturas o bien dibujos, de color incluso en las últimas salidas” (Traversa, 2009, p. 151), además de una profusa presencia de notas sobre arte, con la firma de críticos como Alberto Prebisch, Sandro Volta, entre otros. Si *Martín Fierro* tomó el predominio de la fotografía de la prensa, los diarios recogían el interés por la nota artística de la revista de vanguardia y lo replicaban en sus suplementos. Así, cada uno de ellos contó con algún artículo sobre pinturas reconocidas, artistas, exposiciones, esculturas, monumentos, acompañados generalmente por dos o tres fotografías de las obras o algún retrato de su creador.

Semana a semana cada uno de los suplementos publicaba al menos una nota sobre arte.¹⁰ En *Crítica*, aparecieron las notas de Emilio Petorutti durante 1927 en las que, de acuerdo con Baur y Lorenzo Alcalá se promocionaba

10 Este aspecto cobra particular relevancia si se tiene en cuenta que, como ha señalado Weschler, las notas sobre arte publicadas durante la década de 1920-1930 en las publicaciones periódicas argentinas: “dan cuenta de aspectos no solo referidos a la producción de los artistas sino también aluden a instituciones, grupos, formaciones, actores, tradiciones y se remiten a las problemáticas dominantes de la época, entre los temas más frecuentes” (2014, p. 13).

a los artistas que el pintor platense había conocido “durante su primera larga estadía en Europa” y que poco tenían que ver con “aquellos promovidos por la prensa literaria de la vanguardia argentina” (2010, p. 100). No obstante, la presencia de Pettoruti como crítico de arte, aunque su firma no fuera explícita en todos los artículos que publicó en el *Magazine* de *Crítica*, deja ver una estrecha relación con la vanguardia local, en tanto y en cuanto, como ha señalado Diana Weschler, el regreso de este artista a la Argentina en 1924, “sumado a la plataforma que le diera el grupo *Martín Fierro*, así como la presencia de información sobre los procesos vanguardistas europeos y algunas experiencias más moderadas [...] en Buenos Aires, confirman el subrayado que se ha hecho este año” (2014, p. 11).

La Nación contó también en su suplemento de 1925-1929 con colaboradores extranjeros como el francés Camille Mauclair y críticos locales como José León Pagano y Julio E. Payró. Ya desde los títulos, muchas de las notas del suplemento destacaron la actualidad del arte local y extranjero; así, por ejemplo, en “El arte argentino en España” (12 de julio de 1925), Pagano reseñaba la recepción de José Fioravati en el país ibérico que se estaba dando en ese momento, en “Un pintor moderno. Roberto Girón” (9 de agosto de 1925), Julio E. Payró presentaba las principales obras que estaba realizando Girón, al igual que hacía René Jean cuando en la nota “Un escultor contemporáneo: Mateo Hernández” (16 de agosto de 1925) daba a conocer la obra de otro artista español reconocido en la época. También la crítica de arte se detenía en las novedades técnicas, tal como se observa en “Notas sobre la xilografía moderna” (29 de agosto de 1926) de Julio E. Payró. Asimismo, cobraban relevancia las exposiciones locales y extranjeras que se estaban llevando a cabo, como se observa en la nota “La exposición internacional de artes decorativas e industriales modernas de París del año 1925” (19 de julio de 1925), a cargo de Julio E. Payró, profusamente ilustrada con fotografías de los pabellones correspondientes a distintos países.

En el suplemento de *La Prensa*, de la misma manera, se publicaron notas de arte. Entre ellas se destacaron las del colaborador extranjero Lucien Descaves y numerosos artículos de crítica artística sin firma. Estas, al igual que las de los dos suplementos contemporáneos, eran de carácter informativo y se enfocaron en la presentación de artistas contemporáneos y de exposiciones de arte que en ese momento eran actuales.

Al igual que sucede en *Martín Fierro*, las notas sobre arte de los tres suplementos se encontraban acompañadas por una buena cantidad de fotografías que reproducían las obras o bien por un retrato de los artistas. La particularidad de *La Prensa* fue la publicación de al menos tres fotos ubicadas generalmente en el centro de la nota en lugar de a los costados como hacían muchas veces los medios competidores, a las

que se le colocaba pies de fotos, un aspecto no siempre presente en *La Nación* y *Crítica*.

Puede decirse así que los suplementos literarios de este período contribuyeron en su momento a la formación de un público consumidor de la crítica literaria, de la literatura y del arte en el campo local. Como ha observado Weschler: “la crítica de arte tiene, dentro del campo artístico del período, un rol singular: condiciona la formación del gusto medio, el consumo y la distribución de obras y conceptos sobre arte a la vez que contribuye en la producción de modelos sociales de arte, artista, público, crítico, etc.” (2014, p. 12).

Entre la literatura y el arte: visualidad y materialidad de la poesía

Si la estructura del encolumnado de los diarios matutinos *La Nación* y *La Prensa* aun en la década de 1920 era bastante homogénea, la visualidad de sus suplementos dominicales y el particular vínculo entre literatura e ilustración los diferenciaba del cuerpo del diario. La presencia de literatura junto con ilustración también acercó estos suplementos a los *magazines* donde se publicó por primera vez ficción ilustrada (Szir, 2009), así como también a la visualidad del contemporáneo periódico *Martín Fierro* en el que la poesía se encontraba marcada por un juego con el cuerpo y con los tamaños de las tipografías, así como con los espacios en blanco.

A diferencia de *Martín Fierro*, en la que los dibujos, si bien estaban presentes, no predominaban –muchos de los dibujos que aparecían en la revista vanguardista no tenían una relación con el contenido del texto, sino que eran retratos de los autores– los suplementos tendían a publicar literatura ilustrada. Asimismo, a diferencia de *Caras y Caretas*, donde predominaba la narración, tanto en el suplemento de *La Prensa* como el de *La Nación* se incorporaban poemas acompañados por dibujos.¹¹ Esto hacía que el texto poético sobresaliera en la página y llamara especialmente la atención del lector, a la vez que interrumpiera el resto de la visualidad encolumnada de tipografía regular. En muchos casos era el dibujo y su colocación en la página lo que llamaba la atención, más que el tamaño y el cuerpo de la letra. En el caso de *Crítica* fue también la poesía el género que permitió juegos con la visualidad de la

11 En muchas ocasiones, las portadas de *Martín Fierro* presentaron imágenes que no se relacionaban con los textos que acompañaban, esto ocurre por ejemplo con el dibujo de Norah Borges publicado en el número 25 o el cuadro de Seurat publicado en el número 26. Esta cuestión no se replica en los suplementos, cuya portada siempre hacía referencia a lo que se esperaba leer en la nota que acompañaban.

página, en tanto y en cuanto los poemas se destacaban en recuadros, lo que llamaba la atención del lector.

Como correlato de las relaciones entre poesía y visualidad, desde comienzos del siglo XX se han dado vínculos entre literatura y artes visuales: “Los poetas visuales incorporaron una visualidad a la poesía como un elemento indisoluble del poema, a través de un uso cada vez más explícito y recurrente de imágenes, dibujos, diseños y fotografías” (Giovine Yáñez, 2019, p. 75). En el espacio de la prensa no podemos pensar en poetas visuales sino más bien en vínculos iconotextuales que se dan mediados por los actores mencionados en apartados anteriores: el escritor y el ilustrador, pero también el diseñador de página que organizaba textos e imágenes.

En primer lugar, aspectos de diseño como el recuadro y los espacios en blanco circunscribían principalmente los textos líricos como objetos en sí mismos con una visualidad propia. Así, en la sección “Actualidades del mundo literario” de *Crítica Magazine* los poemas aparecían diferenciados por recuadros, que los recortaban y los hacían resaltar con respecto al resto de las micro notas sobre el mundo editorial y literario contemporáneo. En lo que respecta al suplemento de *La Nación*, en numerosas ocasiones los textos poéticos se publicaron en el centro de la página interrumpiendo el encolumnado de otro texto con una mancha blanca sobre la que se estampaba el poema. Así ocurre, para dar solo dos entre innumerables ejemplos, con los poemas de “Tríptico” de Laura Holmberg de Bracht, publicados el 21 de noviembre de 1926 (**Fig. 1**), y “León Cautivo”, de la misma autora, publicado el 1 de enero de 1928 (**Fig. 2**).

En otras ocasiones, las producciones poéticas, además de interrumpir el encolumnado y ubicarse en el centro de la página, disponían de un enmarcado que generaba en el lector la sensación de estar viendo un cuadro, así sucede con el poema de Horacio Rega Molina “Oí decir”, publicado el domingo 18 de octubre de 1925 (**Fig. 3**) y con “Frase” de Alfonsina Storni, que salió el 6 de septiembre del mismo año (**Fig. 4**), ambos en el diario de Mitre. Esto también ocurría en poemas publicados en *La Prensa* como “Quietud”, de Alfredo R. Buffano (1° de enero de 1927), o en “Versos a mi hijo” de Baldomero Fernández Moreno y “Versos de fe” de J. Bóveda que se presentan enmarcados y en la misma página el 16 de mayo de 1926 en el diario fundado por José C. Paz, dando la sensación de que la página es una gran pared encolumnada en la que se cuelgan dos poemas (**Fig. 5**).

Algunas veces, en el suplemento de *La Nación*, ocurrió que distintos poemas de autoras que colaboraban asiduamente en sus páginas, como Margarita Abella Caprile, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Laura Holmberg de Bracht, se publicaron en distintos números con



Fig. 1. Laura Holmberg de Bracht, "Triptico", La Nación, 21/11/1926.

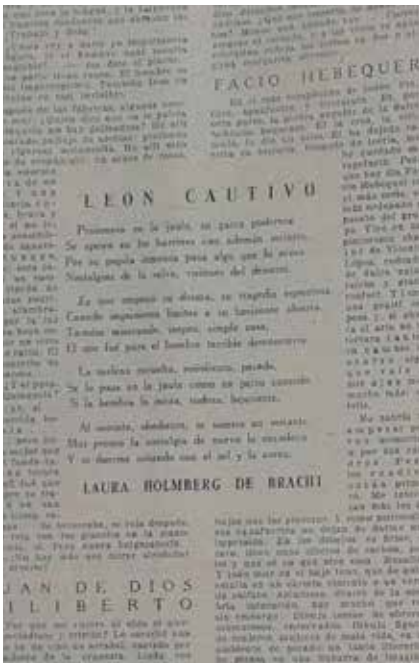


Fig. 2. Laura Holmberg de Bracht, "León Cautivo", La Nación, 01/01/1928.



Fig. 3. Horacio Rega Molina, "Oí decir",
La Nación, 18/10/1925.



Fig. 4. Alfonsina Storni, "Frase",
La Nación, 06/09/1925.



Fig. 5. B. Fernández Moreno, "Versos a mi hijo", J. Bóveda, "Versos de fe", *La Prensa*, 16/05/1926.



Fig. 6. Juana de Ibarbourou, "Andar", *La Nación*, 16/08/1925.

similares guardas que los enmarcaban o con similares dibujos ornamentales, lo cual pudo haber contribuido a una asociación y continuidad en la lectura de la producción de estas poetas. Para dar dos ejemplos, en el número del 16 de agosto de 1925 se publicaba el poema “Andar” de Juana de Ibarbourou acompañado por la imagen de un ruiseñor cantando sobre unas ramitas, enmarcadas por el círculo redondo de la luna (**Fig. 6**); el 25 de octubre de 1925 Margarita Abella Caprile publicaba “Ciénaga”, poema que se presentaba enmarcado en el medio de la página, sobre una gran mancha blanca y acompañado por la misma imagen del poema de Ibarbourou (**Fig. 7**); varias semanas después, el 13 de diciembre de 1925 el mismo diario publicaba el poema “El recuerdo” de Laura Holmberg de Bracht junto con el mismo dibujo ornamental (**Fig. 8**) y al año siguiente, el 12 de septiembre de 1926, salía el poema “Juventud” de Alfonsina Storni en el que se repetían similares recursos gráfico y visual (**Fig. 9**).

Como segundo ejemplo, el 18 de julio de 1926 el suplemento publicaba el poema “Inútil” de Margarita Abella Caprile con una guarda ornamental de flores (**Fig. 10**), que podrían asociarse con el nombre de la autora, si se tiene en cuenta que otros poemas de esta han sido también acompañados por un dibujo ornamental de una margarita; el 12 de septiembre del mismo año se publicaba el poema “Septiembre” de Juana de Ibarbourou enmarcado por la misma guarda ornamental floreada del poema de Abella Caprile (**Fig. 11**).

En segundo lugar, se da también en los suplementos de *La Nación* y *La Prensa* la publicación de poesía ilustrada, aspecto que no se encuentra presente en el *magazine* de *Crítica*. Si el dibujo hasta el momento se asociaba especialmente con la prosa en revistas misceláneas contemporáneas como *Caras y Caretas* donde predominaba la ficción ilustrada (Szir, 2009) es ahora sobre todo en el suplemento de *La Prensa* donde se da la publicación de poemas acompañados por grandes dibujos realizados por algunos de los principales ilustradores locales y que complejizan en algunos aspectos la cuestión del poema enmarcado o poema cuadro del que veníamos hablando. Así se observa, por ejemplo, en la interacción entre texto e imagen de “Quietud” de Alfredo R. Buffano publicado en el suplemento de *La Prensa* el 1 de enero de 1927, en el que vemos cómo un poema enmarcado es el umbral de una imagen que pareciera tener la forma de una ventana desde donde puede verse un dibujo descriptivo que acompaña el paisaje representado en el texto (**Fig. 12**). De igual manera, la imagen del kiosco de diarios frente al Congreso firmada por Rafael de Lamo que rodea el poema “Ciudad – Verano”, de Fernández Moreno (30 de enero de 1927) le da un contexto visual a la producción literaria (**Fig. 13**).

En el suplemento del diario *La Nación*, si bien no fue tan común la presencia de imágenes producidas especialmente para acompañar a un poema, sí se dieron casos relevantes para la iconotextualidad como el del poema “La casa”, de Margarita Abella Caprile del 26 de septiembre de 1926, que se encuentra enmarcado por una ilustración de Alejandro Sirio caracterizada por el detallismo y la complejidad (Fig. 14). El poema ya no es una ventana sino una obra en construcción rodeada por los obreros que con sus andamios erigen la edificación rodeada por los obreros que con sus andamios erigen la edificación sobre la cual se poetiza.

Si bien no podemos pensar en los autores que publicaron en los suplementos como poetas visuales, sí es posible identificar cómo la materialidad y visualidad del espacio de publicación promovió relaciones iconotextuales en las que se puede ver lo que Andrea Giovine identifica como una retórica híbrida, que “comunica a partir de vinculaciones semánticas y sintácticas de los elementos discursivos y visuales fusionados” (2019, p. 77). Esa hibridez deviene de la relación entre el texto, la imagen y los elementos visuales que se compaginan en el espacio del periódico como un mosaico.



Fig. 7. “Ciénaga”, *La Nación*, 25/10/1925.

¿Ilustrados, literarios o artísticos?



Fig. 8. Laura Holmberg de Bracht, "El recuerdo", *La Nación*, 13/12/1925.



Fig. 9. Alfonsina Storni, "Juventud", *La Nación*, 12/09/1926.



Fig. 10. Margarita Abella Caprile, "Inútil", *La Nación*, 18/07/1926.



Fig. 11. Juana de Ibarbourou, "Septiembre", *La Nación*, 12/09/1926.

¿Ilustrados, literarios o artísticos?



Fig. 12. Alfredo R. Bufano, "Quietud", *La Prensa*, 01/01/1927.



Fig. 13. Baldomero Fernández Moreno, "Ciudad - Verano", *La Prensa*, 30/01/1927.



Fig. 14. Margarita Abella Caprile, "La casa", *La Nación*, 26/09/1926.

Conclusiones

Podemos observar que estos tres suplementos que circularon entre 1925 y 1928, y que compitieron especialmente entre 1926 y 1927, periodo de auge del periódico *Martín Fierro*, tienen características compartidas que los distanciaron de la prensa cultural de comienzos de siglo. Si bien retomaron el vínculo entre literatura e ilustración de los *magazines* que circulaban contemporáneamente, existían ya desde 1925 también nuevos préstamos de temáticas, formatos y una evidente circulación de escritores entre los suplementos contemporáneos y el periódico *Martín Fierro*.

Puede observarse que los suplementos literarios de este período, al igual que *Martín Fierro*, fueron novedosos dispositivos de exposición de la literatura local —especialmente de la poesía ilustrada—, la crítica literaria y la crítica de artes. Esta conjunción antecede a los suplementos que se publicarían posteriormente a lo largo del siglo XX y que llega incluso a los suplementos culturales de la actualidad, en los que continúa siendo común la presencia de crítica de arte junto con literatura.

Un aspecto no menor es que la salida de la revista *Martín Fierro* fue anterior a la de estos suplementos. El periódico vanguardista de Buenos Aires comenzó a publicarse en 1924 y, ya para 1925, tenía un cierto éxito. Por lo tanto, hay algunas cuestiones como la presencia de notas artísticas y la circulación de escritores y temáticas de esta

publicación que la prensa replicó, junto con otras que obedecían a las lógicas del periodismo, por ejemplo, la inclusión de literatura infantil, que en *Crítica* y en *La Nación* se manifestaría en la contemporánea publicación de un suplemento específico para los niños, y en *La Prensa* en la publicación de literatura infantil en el cuerpo mismo del suplemento dominical.

Como señala Oscar Traversa: “la proliferación del universo de las imágenes no es determinante en las revistas culturales, contrariamente a lo que ocurre con las destinadas al ‘gran público’” (2009, p. 156). El análisis de la literatura en los suplementos en el marco de la historia de la prensa y de los estudios sobre cultura visual y en relación con otras publicaciones periódicas del circuito masivo y del circuito restringido que circularon en la época deja ver que las revistas vanguardistas sí compartieron la especificidad cultural con publicaciones de mayor alcance, así como la aspiración en el caso de *Martín Fierro* y la efectiva llegada a un público ampliado en el caso de los tres diarios que conforman el corpus de este artículo.

Referencias documentales

- Crítica (1926-1927) *Crítica Magazine*.
La Nación (1925-1929). Suplemento *Letras - Artes*.
La Nación (1945, 4 de enero). *Suplemento especial 1870-1945*.
La Prensa (1925-1928). *Sección segunda*.

Referencias bibliográficas

- Baur, S., y Lorenzo Alcalá, M. (2010). *Pettoruti crítico en Crítica*. Patricia Rizzo.
Ette, O. (1995). Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad. En R. Spiller (Ed.), *Culturas del Río de La Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio* (pp. 13-35). Ververt Verlag.
Giovine Yáñez, M. Á. (2019). Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos. En M. Garone Gravier, y M. A. Giovine Yáñez (Eds.), *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes* (pp. 71-85). Instituto de Investigaciones Bibliográficas y UNAM.
Greco, M. (2016). Los suplementos culturales como objeto de estudio: el caso de *LANACIÓN* (1929-1931). *Revista de Literaturas Modernas* 46(2), 139-173.
Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos: Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Centro de Documentación de Arquitectura

Latinoamericana.

- Mangone, C. (2006). La República radical: entre *Crítica* y *El Mundo*. En D. Viñas, *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Paradiso.
- Mascioto, M. Á. (2019). La *Revista Multicolor* entre los suplementos: especificidad ficcional y fruición". Capítulo 1 de: *Nuevos modos de literatura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)* [Tesis de Doctorado en Letras] (pp. 42-52). Universidad Nacional de La Plata.
- . (2020). Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la prensa masiva. *CALANA* 16, 18-31.
- . (2023). Literatura y visualidad: entre el diario *La Nación* y sus suplementos (1902-1909). *Bibliographica* 6(2), 214-236.
- Pastormerlo, S. (2014). Introducción. En *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales 1870-1920* (pp. 9-32). Malisia.
- Porrúa, A. (2007). La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso. En G. Chicote, y M. Dalmaroni (Eds.), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)* (pp. 129-148). Beatriz Viterbo.
- Rama, Á. (1983). La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). *Hispanamérica* XII(36), 3-19.
- Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural*. Paidós.
- Rogers, G. (2019). Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición. En V. Delgado, y G. Rogers (Comps.), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX* (pp. 11-27). Universidad Nacional de La Plata.
- Saitta, S. (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Siglo Veintiuno.
- Szir, S. (2009). Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908). En L. Malosetti Costa, y M. Gené (Comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 109-140). Edhasa.
- . (2014). Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados : Buenos Aires (1860-1920). *Anuario TAREA*, 1(1), 99-115.
- Traversa, O. (2009). *Martín Fierro* como periódico. En N. Jitrik (Dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina*. Tomo 7: Rupturas, dir. Celina Manzoni (pp. 147-166). Emecé.
- Vaillant, A. (2012). La mise en page du quotidien. En D. Kalifa, P. Régnier, M. E. Thérenty, y A. Vaillant (Dir.), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle* (pp. 865-878). Nouveau Monde éditions.
- Viu, A. (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latino-americanas 1910-1950*. Metales Pesados.

Weschler, D. (2014). *Papeles en conflicto: Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires, 1920-1930*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Universidad de Buenos Aires.

Biografía de la autora

María de los Ángeles Mascioto. Doctora en Letras y Especialista en Español por la Universidad Nacional de La Plata, Diplomada en Edición por la Universidad Pedagógica. Se desempeña como docente en la Universidad Nacional de La Plata (Literatura Argentina II e Introducción a la Edición) y como Investigadora Asistente en CONICET (Argentina). Analiza los vínculos entre prensa y literatura en los distintos soportes de publicación en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX.

Miramontes Vidal, Gabriela Betsabé (2024). La intermediación del libro de artista. Su sistematización en bibliotecas. *TAREA*, 11(11), 36-53.

RESUMEN

El tratamiento bibliotecológico para el libro de artista está en ciernes. Aun así, estos complejos ejemplares librarios cobran relevancia en las colecciones de las bibliotecas. Se hace un breve repaso por las etapas del proceso de sistematización del libro de artista en una biblioteca y se hace la recomendación de establecer buenas prácticas para su organización y manejo. Cabe señalar que cada etapa requiere de conocimiento de la disciplina y del propio objeto a tratar.

Palabras clave: libro de artista; colecciones especiales; desarrollo de colecciones para libros de artista

The immediacy of the artist's book: its systematization in libraries

ABSTRACT

The librarian treatment of the artist's book is in its infancy. Even so, these complex book specimens are gaining relevance in library collections. A brief review is made of the stages of the process of systematization of the artist's book in a library and a recommendation is made to establish good practices for its organization and management. It should be noted that each stage requires knowledge of the discipline and of the object to be treated.

Keywords: artist's book; special collections; collection development for artist's books

Fecha de recepción: 29/06/2024

Fecha de aceptación: 24/09/2024

La intermediación del libro de artista

Su sistematización en bibliotecas

Gabriela Betsabé Miramontes Vidal

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Unidad de Información para las Artes (UNIARTE). Instituto de Investigaciones Estéticas. Ciudad de México, México
gbetsabe@unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-9080-9561>

Introducción

Las colecciones de libros de artista presentan una problemática real para su organización en las bibliotecas. A partir de una breve conversación con el Dr. Daniel Manzano,¹ quien acerca de mi tesis de doctorado me mencionó: “me gustaría saber qué hacen ustedes, los bibliotecarios, con nuestros libros de artista...” y de las propias preguntas que se plantean en la convocatoria del Dossier Anuario Tarea, Libros expandidos: esos raros objetos nuevos: ¿qué forma parte de nuestros acervos y colecciones? ¿dónde se conservan y bajo qué sistemas de categorización se documentan? es que se presenta este trabajo con una serie de reflexiones y el señalamiento de buenas prácticas para el manejo y tratamiento bibliotecológico del libro de artista.

Contexto

Cada vez y con mayor frecuencia se reciben en bibliotecas ejemplares librarios que por su materialidad y aspecto podrían considerarse

1. Daniel Manzano es artista plástico y, como director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (2010-2024), impulsó la línea de creación del libro de artista.

no idóneos para formar parte de las colecciones bibliográficas de las bibliotecas. En general, las características físicas que ocasionan este título son, para enumerarlas rápidamente: que no incluyen página legal; su disposición tipográfica (si la tienen, no obedece a las estructuradas cajas tipográficas); páginas en blanco, recortadas o con composiciones plásticas complejas; incluso que las carteras y/o páginas son elaboradas con materiales tan disímolos como el yeso o la carne animal.

Los ejemplares a los que me refiero son los libros de artista. La manera de abordarlos, para su organización en una institución implica políticas específicas en su reglamento ya que los libros de artista, como objetos, se sitúan en una frontera difusa. Para estudiarlos y sistematizarlos se oscila entre el arte y la bibliotecología, entre las colecciones de los museos y las de las bibliotecas. Al ser objetos que se encuentran en la indefinición entre obra de arte o libro (me referiré únicamente al libro de artista con perfil bibliográfico),² ambos objetos tienen la capacidad de provocar un tipo de lectura sensorial, secuencial o lineal que establece comunicación no verbal y, en ocasiones, no textual entre el artista y el público.

La escasa presencia de los libros de artista en las colecciones de algunas bibliotecas principalmente nacionales, universitarias y/o especializadas va en crecimiento y se puede documentar a partir de la segunda mitad de la década de 1980. En años recientes su presencia se ha incrementado básicamente por dos razones: la facilidad del uso de técnicas y procedimientos mecánicos de reproducción (Benjamin et al., 2008) y su formato de libro (básicamente, aunque no únicamente de códex), el cual “ofrece a los artistas posibilidades múltiples para expresar su creatividad en una dimensión estética prácticamente sin límites” (Miramontes Vidal, 2020, p. 4).

La propia materialidad y los procesos de elaboración del libro de artista implican que su valor como objeto documental existe. Son ejemplares que, a pesar de su rareza, se consideran patrimonio cultural, al entender que “el patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio” (Alonso y Medici, 2014, p. 132; Hernández Hernández, 2002).

Ahora bien ¿qué sucede con estos ejemplares cuando ingresan a las bibliotecas? Al ser objetos poco convencionales, las reglas de catalogación y los lineamientos de las bibliotecas difícilmente los consideran para ser identificados, catalogados, almacenados, conservados y mucho menos difundidos.

2. El libro de artista con perfil bibliográfico es producto de un cuidado editorial o artesanal que admite la colocación de controles editoriales internacionales en su físico, como una página legal la cual incluye registros internacionales o nacionales como el ISBN y en algunos países, el número de Depósito Legal.

Colecciones de libros de artista en bibliotecas

La adquisición de libros de artista por parte de las bibliotecas pone de manifiesto la necesidad de implementar una estrategia que permita que las colecciones de estos ejemplares sean consideradas material activo para su circulación en bibliotecas. El primer paso es que formen parte de la sección de las colecciones especiales; estas áreas tienen un manejo aparte, especial como lo dice su nombre. Especiales son sus documentos, especial es su espacio, especial es la consulta y especial es su difusión.

Las bibliotecas con un área de colecciones especiales ya muestran una sensibilidad y conocimiento previo para el tratamiento de ciertos documentos que, por su antigüedad, tema, rareza o materialidad, merecen un tratamiento, uso y conservación diferente a aquellos materiales de las colecciones generales (Ezcurdia y Vértiz y Maass Moreno, 1987). En esta área se concentran las colecciones bibliográficas, hemerográficas, material de archivo, documentos no librarios o los libros de artista.

Cuando se tiene un contexto previo de cada documento que integra las colecciones especiales, se considera un plus para la compleja tarea que representa el manejo y organización de tan diversos formatos y soportes. Se parte de tener que reunir los estándares para la sistematización de colecciones con los propios planes de preservación y conservación de la biblioteca (Miramontes Vidal, 2010), y con la normatividad de la institución para su organización y manejo.³

Es de señalar que los libros de artista no están exentos de formar parte, aún dentro de las propias bibliotecas, de las llamadas colecciones ocultas (Hubbard y Myers, 2010) o invisibles. ¿Qué ocasiona esta, nada deseable, pertenencia? La propia inexperiencia del personal de la biblioteca hacia los “otros” documentos. Documentos que se apartan desde un inicio de los procesos técnicos y de la catalogación porque representan trabajo de investigación el cual no siempre se realiza en el flujo habitual de trabajo de las bibliotecas. Estos ejemplares quedan en el rezago y por tanto no tienen circulación, difusión o conservación (Hubbard y Myers, 2010). Las autoras Melissa A. Hubbard y Ann K. D. Myers no hacen referencia específica a los libros de artista como parte de las colecciones ocultas, pero por lo antes mencionado tienen una potencial cabida en ellas.

Entrando en materia para la sistematización de los libros de artista y su organización como colecciones, hay que considerar los estándares y convenciones internacionales para la organización documental. A esto se suman el reglamento de la biblioteca y las buenas prácticas, término recientemente adoptado en los ámbitos de los estándares

3. Cabe mencionar que hay bibliotecas cuya práctica es que, si hay más de dos ejemplares del mismo título, aun siendo libros de artista, uno se enviará a las colecciones especiales y otro a la colección general, como sucede en la Biblioteca Nacional de España.

digitales que se refiere a la correcta aplicación de los usos “mediante la oportuna justificación, objetivos perseguidos, propuestas prácticas y ejemplificadas de implementación y mecanismos de prueba” (Pastor-Sánchez, 2016, p. 267).

Buenas prácticas para la gestión de colecciones de libros de artista

Hay pasos de ejecución para el inicio del proceso que recorre cada ejemplar en las bibliotecas. Se trata de tareas sustantivas para el tratamiento bibliotecológico del libro de artista, que se mencionarán como buenas prácticas. La suma de estas etapas es el proceso de sistematización que representa la accesibilidad a las colecciones (Whittaker, 2006).

Selección y adquisición

Son pocas las bibliotecas que tienen una política de selección que incluya a los libros de artista entre sus objetivos prioritarios de adquisición. Sin embargo, hoy en día es más frecuente que las bibliotecas nacionales o las académicas especializadas en arte consideren hacer una selección la cual incluya a estos ejemplares, por la importancia que poseen como patrimonio artístico y documental.

Cabe mencionar que los libros de artista no suelen formar parte del comercio editorial formal, la mayoría de las veces se exponen en ferias *ad hoc* o en exposiciones en galerías por lo que la selección se ve limitada a lo que algunos pocos libreros logran reunir para ofrecerlos a las bibliotecas.

La adquisición de estos ejemplares es más frecuente mediante la donación, pero también depende de la decisión de los artistas y la mira que tengan puesta como destino de sus creaciones.

Proceso menor

El proceso menor para las colecciones de una biblioteca se divide generalmente en un mínimo de cinco etapas: revisión física, sellado, colocación de papelería de préstamo, inventariado y rotulación. Para el libro de artista, como ejemplar, se requiere de una evaluación individual previa ya que sólo podría compartir la revisión física con sus compañeros de las colecciones especiales. La unicidad de cada ejemplar, es decir, aquello que los hace únicos y particulares no permite generalizar en un abecé la manera de prepararlos para su proceso menor. A pesar de esta acotación, a continuación, se analizan y proponen metodologías para cada etapa.

Revisión física

El departamento de adquisiciones es responsable de recibir todo material que ingresa a la biblioteca en cualquiera de sus modalidades: compra, canje, donación o incluso, depósito legal. Para el caso particular de los libros de artista, la colaboración del personal de las colecciones especiales es deseable ya que estos, con un conocimiento previo sobre documentos distintos, entre ellos el libro de artista, pueden determinar en la revisión física, el estado material del ejemplar y su posible paso a las siguientes etapas. Las características físicas del propio ítem podrían dificultar las decisiones a tomar, se podrían encontrar deterioros intencionales o daños materiales accidentales, y el identificar la diferencia entre estos dos estados del ejemplar, puede ser la diferencia que marque su tratamiento posterior. En esta etapa se podrá determinar si el ejemplar es candidato a un registro fotográfico por la inestabilidad de sus materiales constitutivos o de su estructura.

Marcas de propiedad

Toda biblioteca o archivo tiene como norma colocar sellos o etiquetas de propiedad en los documentos de sus colecciones, aún los ejemplares de las colecciones especiales lo requieren, pero para los libros de artista pueden representar una excepción. Sin embargo, para cada excepción surge una solución.

Como una práctica de conservación, usualmente los sellos se colocan en los documentos con una tinta libre de ácido, pero para los libros de artista esta es una potencial transformación de la obra, ya que significa alterar la concepción estética del libro; es transmutar de alguna forma algún elemento, color, línea, forma, etc., que es parte integral de su todo, no hay espacio para elementos que el autor no haya incluido. Aun para los libros de artista con perfil bibliográfico no se hace excepción al respecto de las marcas de propiedad ya que representan un inconveniente mayor para la construcción discursiva del ejemplar.

Hay alternativas para marcar la propiedad de los ejemplares, como proveerles de guardas de primer nivel, y/o de contenedores de polipropileno con etiquetas que contengan los datos de identificación y propiedad (número de adquisición y signatura topográfica).

Papeletas o códigos de préstamo

Las colecciones de fondos especiales esencialmente se prestan para consulta únicamente en sala, razón por la que normalmente no tienen papeletas de préstamo adheridas a su corporeidad. Colocar cualquier elemento ajeno a la concepción del libro de artista alterará la obra, no solo en el aspecto físico, también en su discurso. La manera de llevar estadística de consulta es posible a través del propio módulo del sistema de gestión de la biblioteca y de formularios que se entregan por separado al usuario.

Como todos los documentos de las bibliotecas, los libros de artista pueden ser requeridos ocasionalmente en préstamos para su exhibición en alguna exposición. En este caso se recomienda hacer uso de instrumentos legales (convenios) y seguros de traslado (clavo a clavo) con el fin de protegerlos ante cualquier contingencia.

Asignación de número de adquisición

Al igual que los demás ejemplares de toda biblioteca, a los libros de artista se les asigna un número de adquisición esencial para su control, principalmente para los inventarios posteriores. Este número único asignado a cada ejemplar puede colocarse en la tarjeta o en la caja contenedora y en el registro catalográfico correspondiente.

Signatura topográfica

La signatura topográfica es indispensable para almacenar y localizar los documentos. Como se ha señalado, es imposible hacerlo directamente sobre los ejemplares, pero hay alternativas para asignarlos dependiendo de la complejidad del libro de artista:

- a. Hacer uso de tiras de papel libre de ácido y colocarlos entre las páginas del libro o en algún lugar que lo permita el propio ejemplar.
- b. Los contenedores de materiales conservativos como el polipropileno son un buen lugar para conservar los libros de artista que por su materialidad lo requieran, en ellos se pueden colocar las etiquetas con la nomenclatura correspondiente.
- c. Hay bibliotecas que tienen estantería o gavetas especiales para los libros de artista, y por tanto las colecciones no se recorrerán, esto permite que se rotule el mobiliario y no los ejemplares.

Control bibliográfico

En las bibliotecas existen dos procesos intelectuales de especialización que permiten conformar el control bibliográfico de las colecciones: la catalogación y la clasificación. Ambos procesos dan como resultado los puntos de acceso normalizados de cada ejemplar que se registran en los catálogos de las bibliotecas. El control bibliográfico escrupuloso de las colecciones determinará la accesibilidad (Hubbard y Myers, 2010) de cada ejemplar a través de la catalogación y clasificación, lo cual permitirá implementar programas en torno a su manejo, circulación, difusión y preservación.

Se recomienda hacer uso de recursos secundarios de información a modo de fuentes de información complementarias para el ejemplar como lo son los catálogos de exposiciones o las mismas páginas web de los artistas, mismas que proveen datos confiables para completar los registros catalográficos de las bibliotecas.

Para las colecciones de libros de artista con ejemplares de artistas internacionales, se tienen localizados algunos catálogos colectivos anglosajones (White, Perratt y Lawes, 2006) los que pueden apoyar esta labor son el *Artists' Book Year Book 1996-2007* (Ward, 2006), *Facing the Page: British Artists' Books* (Courney, 1994), *Artists' Books: the Book as a Work of Art 1963-1995* (Bury, 1995), de los que se puede partir como referencia para el control bibliográfico. Ahora bien, es muy frecuente encontrar que la mayoría de los artistas contemporáneos mantienen sitios web con sus portafolios de creación artística (aun cuando sus obras ya nos les pertenezcan), el registro fotográfico y los datos como título, intención y materiales de manufactura están presentes.

Catalogación

Catalogar una obra es “describir qué es, quién la hizo, dónde se hizo, cómo se hizo; los materiales con los que se hizo y de qué trata” (Baca, et al., 2006, p. 3).

La creación de registros para los libros de artista puede tornarse difícil. Por un lado, la información reunida a través de lo que el propio ejemplar muestra, lo que el autor haya podido proporcionar en la entrevista de donación y lo que se localiza en la web, más la pericia del catalogador, pueden solventar una parte del reto. Pero, por otro lado, se tiene el desafío al que hay que hacer frente cuando esa información ingresa al catálogo OPAC (siglas en inglés de *Online public access catalog*). Los estándares de catalogación bibliográfica que se usan para las colecciones generales están limitados para codificar la información únicamente de algunos ejemplares de los libros de artista. Sin embargo, se hace el esfuerzo para lograr una catalogación descriptiva lo más completa posible ya que ésta permitirá establecer los puntos de acceso en el catálogo (Escamilla, 1981).

Los principales puntos de acceso con que el usuario promedio cuenta para solicitar los documentos de su interés son el autor y el título de la obra. Para los libros de artista se recomienda asentar en el registro puntos de acceso secundarios, como lo son los co-participantes en la creación del libro como pudieran ser el grabador, el impresor, el pintor o algún grupo de personas que tengan algún papel preponderante en la elaboración del ejemplar y elaborar referencias cruzadas cuando se trata de sinónimos u otras formas en que los autores sean conocidos (White, Perratt y Lawes, 2012). Para los puntos de acceso temáticos es indispensable hacer uso de terminología propia del libro de artista que describa la tipología, materiales y técnicas empleadas (Myers y Myers, 2014). Por ejemplo, dentro de la tipología del libro de artista, un libro

de artista *intervenido*⁴ es el punto de acceso temático exacto aunque se pueda recuperar también como libro de artista *alterado*,⁵ aun cuando no sea el término preferente.

Usualmente las bibliotecas trabajan con software propietario o libre con plantillas basadas en los campos de registro del protocolo de codificación o formato MARC21.⁶ ¿Cómo capturar los datos del libro de artista en las bases de datos? Hay reglas internacionales para ello que normalizan la información para su mejor recuperación. Hubo un momento de transición entre las Reglas de Catalogación Angloamericanas 2da. edición (AACR2) hacia el estándar Recursos, Descripción y Acceso (RDA), el cual incorporó una nueva terminología para los campos propios de la descripción catalográfica que se amoldan un poco mejor a las particularidades del libro de artista, sobre todo los campos del grupo “300” o de descripción física.⁷

El formato MARC21,⁸ se divide en dos formatos, el bibliográfico y el de autoridades:

- Para el MARC21 formato bibliográfico, se asienta información específica sobre el libro de artista en los campos 300 (descripción física), 500 (nota general), 563 (encuadernación), 650 (término de tema), 655 (término de género/formato) y hacer uso del campo 900 para las notas locales.
- Para el MARC21 formato autoridades, lo más común es encontrar el tema de los registros en los campos 150 (encabezamiento – término de tema), 180 (subdivisión temática) 450 y 550 (de rastreo – término de tema) y 750 (encabezamiento establecido).

Para la descripción catalográfica del libro de artista se recomienda hacer hincapié en los campos 300, y hacer uso de la terminología propia para la descripción precisa del ejemplar; este conjunto de campos en RDA corresponde a la antigua *Designación General de Material* y a la descripción física del ítem. En las RDA se representa la descripción de los libros de artista respecto a su contenido, medio de reproducción (si llegaron a tenerlo) y soporte documental. Para ello se puede hacer uso

4. Libros actuales cuyas páginas han sido irrumpidas por pintura, collage u otro medio plástico (Miramontes Vidal, G. B. , 2020, p. 108).

5. El término “Libros alterados” se trata de una traducción literal del término en inglés de la Library of Congress de Estados Unidos: *Altered books*.

6. Creado por un grupo de bibliotecarios de la Library of Congress, el protocolo MARC 21 (del inglés Machine Readable Cataloging) es un protocolo de identificación para el intercambio de información que permite estructurar e identificar los datos de tal forma que puedan ser reconocidos y manipulados por computadoras.

7. Campos de descripción física del formato MARC 21 300-362.

8. Se menciona el formato MARC 21 por ser el estándar más usado en el mundo para las bases de datos de las bibliotecas.

de los términos y vocabularios específicos de *RDA Carrier Type, Content Type y Media Type vocabularies*.⁹

Hay otros estándares de metadatos para objetos culturales como el desarrollado por la Visual Resources Association (VRA), el VRA Core. Este estándar se enfoca en los datos de descripción de imágenes, obras de arte y cultura, contiene 19 elementos de descripción (VRA, 2007). Para hacer uso del VRA Core, las reglas de descripción son las *Cataloging Cultural Objects*, (CCO) (VRA, 2006). Estas cubren diferentes tipos de materiales de museos, bibliotecas y archivos como “trabajos de arquitectura, pintura, escultura, impresos, manuscritos, fotografía y otros medios visuales, arte performativo, sitios arqueológicos, artefactos y objetos del reino cultural” (Baca, et al., 2006, p. XVII).

VRA Core y CCO son complementarios:

El VRA Core define los elementos de metadatos utilizados para describir trabajos e imágenes y proporciona una estructura para que los metadatos se expresen en XML y se compartan entre sistemas. CCO es un estándar de contenido de datos y proporciona pautas para seleccionar, organizar y formatear datos. Resulta útil pensar que VRA Core cumple una función similar a MARC y el CCO es similar a RCAA2 o RDA (VRA, 2010).

El estándar VRA Core es apropiado porque, además de contener los metadatos de descripción del libro de artista, también soportará los metadatos de las imágenes del ejemplar y los mantendrá interoperables.

Cabe mencionar que la elección de los estándares que se usarán para la catalogación de las colecciones de una biblioteca está en función de la propia institución a la que pertenece cada biblioteca, al presupuesto y a los conocimientos de los directivos.

Clasificación

He encontrado a lo largo de la práctica profesional que los artistas se refieren a la tipología de los libros de artista como *clasificación*, mismo término que en la bibliotecología se entiende como:

La clasificación o clasificación de bibliotecas, de libros o bibliográfica, es el proceso de arreglar, agrupar, codificar y organizar libros y otros materiales de biblioteca, como revistas, audio, video, material cartográfico, manuscritos, archivos de computadora, recursos electrónicos, etc. en estantes y en las entradas del catálogo, bibliografía e índices de acuerdo a su tema en un sistemático, lógico y útil orden asignado por números de un Sistema de clasificación en el que los usuarios pueden encontrarlos de la manera más rápida y fácil posible. Ese número tiene un propósito doble: determina el acomodo en estantería y los coloca cercanos a otros libros del mismo tema. (Haider, 2015)

9. Disponible en: <<https://www.rdatoolkit.org/archivedsite/rdatypespublish.html>> (acceso 08/11/2024).

Mientras que la tipología del libro de artista se basa en la forma física, los materiales constitutivos y su técnica de elaboración.

Los esquemas de clasificación usados en las bibliotecas del mundo son el Sistema Dewey, el Library of Congress (LC) y la Clasificación Decimal Universal (CDU); la designación del número topográfico o de clasificación para los libros de artista no representa un problema para los catalogadores avezados. Cabe mencionar que el control bibliográfico es un proceso con varias etapas y que una descripción catalográfica deficiente llevará a una designación topográfica deficiente y por tanto a la no localización de los ejemplares para su circulación.

Puntos de acceso de materias

A partir de un trabajo interdisciplinario entre especialistas en Bibliotecología, Arte y Lingüística se podrá conformar un catálogo de autoridades de materia que permitan la agrupación de ejemplares semejantes en el catálogo en línea y en la estantería. Después del autor y título de un libro, los términos del catálogo de autoridades de materia son los principales puntos de acceso para la localización de ejemplares en las bases de datos.

Los catálogos de autoridad de materia están conformados por términos controlados, es decir, “palabras típicas o la frase concreta que determinen de manera clara el asunto o materia de qué trata el libro catalogado y que debe servir para todos los que expliquen la misma disciplina” (Escamilla, 1978, p. 6).

Existen tesauros o vocabularios controlados (Myers y Myers, 2014, p. 58) que pueden ayudar a los catalogadores a enriquecer sus registros, como el *Tesaurus de la Rare Books and Manuscripts Section* (RBMS) (2008), el *Tesaurus de términos de encuadernación* (LoB) (2020), ambos de la American Library Association (ALA) y el *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) (2024) del Getty Research Institute. Estas tres fuentes documentales pueden justificar un término y otorgarle un estatus de autoridad para los libros de artista.

Servicios bibliotecarios

Los servicios bibliotecarios que ofrece cada biblioteca están relacionados con su propia misión, visión y objetivos de acuerdo con la tipología a la que pertenecen, es decir, los servicios y cómo los ofrece no serán iguales si se trata de una biblioteca pública, especializada o nacional. Sin embargo, los servicios de las colecciones especiales tienen en común el cuidado hacia los documentos que las conforman, existen directrices internacionales, pero la implementación de cada biblioteca variará dependiendo de sus propios presupuestos. A continuación, se describirán

los más frecuentes: consulta, préstamo, circulación, reprografía y formación de usuarios.

Consulta

Los servicios de consulta en una biblioteca incluyen desde una orientación al usuario sobre las colecciones hasta la búsqueda exhaustiva de la información solicitada. El referencista a cargo será capaz de proveer la información solicitada a partir de uno o varios datos que el usuario aporte a través de una entrevista sobre sus necesidades de información.

El éxito del servicio de consulta va en relación con el desarrollo de colecciones y de la capacitación del personal de consulta. Por ejemplo, si la biblioteca inicia su colección de libros de artista, su personal deberá conocer como mínimo la terminología para su descripción, así como sus principales puntos de acceso. La biblioteca debe adecuarse para atender apropiadamente tanto a sus nuevas colecciones como las necesidades de su comunidad (Tyckoson, 2003).

Sin información y manejo integral, los libros de artista no estarán disponibles en los catálogos y para su consulta, se corre el riesgo de perder el acceso a la memoria cultural del país.

Circulación

La circulación incluye el acomodo de libros en estantería, el préstamo y el control de credenciales, así como su posible reprografía; es la puesta en servicio de los documentos de una biblioteca. Para el caso de los libros de artista deberán ceñirse a lo estipulado en el reglamento de la Biblioteca.

Estantería

El principio a seguir para los libros de artista es que las estanterías se adapten a los ejemplares y no al contrario. Es deseable encontrar que la estantería en las áreas de las colecciones especiales también es especial, es decir, los materiales, su diseño y dimensiones tienen que ser acordes a los ejemplares que albergarán. Habrá libros de artista cuyas materialidades permitan su acomodo en estanterías estándar, pero habrá algunos ejemplares que requieran soportes o estuches para almacenarse en gavetas.

Préstamo

El préstamo para las colecciones especiales se limita al préstamo en sala. Ocasionalmente se pueden prestar ejemplares que serán parte de alguna exposición, en este caso se firman convenios específicos para lo que se recomienda consultar los *Principios para el cuidado y manejo de los materiales de las bibliotecas* (Adcock, 2000) publicado por la IFLA y que contempla la selección cuidadosa de ejemplares, la seguridad que tendrán los libros

en exhibición (material de museología, condiciones de temperatura, humedad e iluminación), cuidados en el transporte transporte, la cobertura de los seguros clave a clave, la evaluación previa y posterior del ejemplar realizada por el conservador o el bibliotecólogo a cargo, acompañado de un registro fotográfico.

Reprografía

Cuando se habla de reprografía en las bibliotecas, nos referimos a las técnicas y procedimientos para reproducir parte de una obra que le permitirá al usuario estudiar el fragmento del ejemplar en otros lugares que no necesariamente sea la sala de consulta de la biblioteca.

Se trata de técnicas como la fotocopia, la fotografía (analógica o digital) o el escaneo. En el caso de los libros de artista, siempre y cuando se trate de un uso académico y se cumpla con lo referente a la ley de derechos de autor, lo más recomendable es hacer tomas fotográficas, de esta manera los ejemplares no estarán sometidos a esfuerzos mecánicos. Habrá algunos libros de artista, los de materialidades efímeras, que muy seguramente ya tendrán registro fotográfico previo al que el usuario podría tener acceso.

Formación de usuarios

Los usuarios de las colecciones especiales son muy variados. Se debe erradicar la idea de que estas áreas son como almacenes cerrados o museos que están reservados para usuarios de la élite de investigación, esta aseveración no es correcta. Tal como menciona Pickwoad, “to be prevented from reading a book is seen as an act of control, of censorship, and, in democratic societies at least, as an unacceptable limitation on the intellectual rights of the individual to freedom of thought and Access to information” (Pickwoad, 2000, p. 82) [que se le impida leer (consultar) un libro es visto como un acto de control, de censura, y, al menos en las sociedades democráticas, como una limitación inaceptable de los derechos intelectuales del individuo a la libertad de pensamiento y acceso a la información].

Los libros de artista forman colecciones que pueden ser muy dinámicas, como lo son los propios estudiantes y los artistas en formación. Estas colecciones tienen un carácter pedagógico, ya que aportan información sobre el quehacer intelectual de una sociedad, del movimiento artístico de un momento y del uso de materiales y tecnología de un periodo (Rogers, 2007) aportando un retrato de su presente.

En general, los usuarios de estas áreas comprenden muy bien lo especial de sus documentos, aunque no por ello están exentos de recibir instrucciones específicas del manejo de los ejemplares y máxime cuando su complejidad lo requiera.

Planes de preservación y acciones de conservación del libro de artista

El establecimiento de lineamientos para la etapa de circulación de las colecciones requiere recurrir a planes de preservación y acciones de conservación en general, mismos que van acorde a las características físicas de los ejemplares. El lavado de manos antes y después de la consulta es lo más deseable, incluso se pone en duda el uso de guantes de algodón, que pueden propiciar el deterioro de los ejemplares. Además, el uso de guantes, de cualquier material, disminuye la sensibilidad en las manos por lo que los usuarios (incluyendo los bibliotecarios) pueden causar mayores daños a los ejemplares (Baker y Silverman, 2005).

Books must not be handled with dirty fingers, and what is as bad for fine books, must not be handled with gloves. Readers must be required to remove their gloves in turning over the leaves of handsome, illustrated volumes, though they are frequently reluctant to do so. (Baker y Silverman, 2005, p. 4; Kroeger, 1903, p. 320)

[Los libros no deben manipularse con dedos sucios, y lo que es perjudicial también para los libros valiosos, no deben manipularse con guantes. A los lectores se les debe de pedir que se quiten los guantes cuando volteen las hojas de volúmenes hermosos e ilustrados, aunque frecuentemente se rehúsan a hacerlo.]

Habrán libros de artista en que la propia intención del autor requiera una lectura no textual y en la que el medio para aproximarse sea una percepción sensorial táctil, que definitivamente los guantes impiden.

Sobre las acciones que inciden directamente en la materialidad de los documentos, no es muy diferente a lo deseable para las colecciones generales: control de luz (tipo led y con sensores de movimiento para evitar la exposición prolongada a la luz artificial); temperatura y humedad controladas (constantes, sin variaciones drásticas).

Otra acción de conservación es la digitalización de los documentos, esto reduce su manipulación. Como se mencionó previamente lo mejor para los libros de artista es la toma fotográfica, el plan preservación debe considerar el uso de metadatos de identificación de la fotografía para incluirlos en los registros catalográficos del ítem.

Difusión

Pensar en difusión de libros de artista no está muy alejado de la difusión de otros tipos de documentos, sean modernos o antiguos. Hoy en día es posible hacer uso de las tecnologías de información y comunicación (TICs), para difundir fuera de los muros de las bibliotecas sus colecciones y no únicamente dejar al azar la solicitud de libros para ser exhibidos como un complemento o contexto histórico-social de un

tema relacionado. Para ello se deben de obtener permisos y licencias, como ya se dijo.

Cuando las colecciones están organizadas es más fácil hacer programas de difusión, se trata de elegir los medios y a quién van dirigidos. Las herramientas que provee la WEB 2.0 (Whittaker y Thomas, 2009) como Blogs, Wikis y redes sociales son una opción adicional a los medios tradicionales de las bibliotecas (boletines, diseminación selectiva de información (DSI) y servicios de alerta) para la difusión de sus colecciones.

Las tecnologías digitales modernas permiten convertir los teléfonos celulares o las tabletas en dispositivos con acceso directo a las colecciones de las bibliotecas. El uso de códigos QR, propicia una interconectividad la cual proporciona información y acciones complementarias del documento, como la conexión de un registro bibliográfico con un sitio web, o con videos relacionados con exposiciones del propio artista, etc.

Finalmente se menciona la organización de exposiciones en las bibliotecas con ejemplares de sus propias colecciones. Sin embargo, aun cuando sea en el propio espacio de la biblioteca, es recomendable considerar todas las medidas de cuidado para el manejo de los ejemplares, sobre todo en los momentos en los que el libro de artista está expuesto a mayores deterioros ocasionados durante el montaje y desmontaje de la propia exposición.

Conclusiones

Es evidente que un libro de artista, a diferencia del uso que tiene en una colección de un museo como objeto de arte, en la biblioteca es, además, un libro de consulta y un objeto didáctico. Su uso como material de aprendizaje obedece a su propia elaboración, pero con la enorme ventaja de ser más accesible al usuario que lo que es como objeto de museo.

El libro de artista es un objeto del pasado reciente, tan cercano en tiempo y tan cotidiano a nuestro entorno que su valor cronológico aun no toma la relevancia que debiera para ser parte formal del desarrollo de colecciones de las bibliotecas.

Los libros de artista son susceptibles de ser catalogados y clasificados en las bibliotecas de acuerdo con sus características contenido-contenente. Cabe señalar la evidente deficiencia de información en la mayoría de los catálogos en línea que ofrecen información restringida de lo que es un libro de artista. Su estudio desde la Bibliotecología da pie a continuar la investigación en torno a los libros de artista, establecer redes de profesionales con colecciones similares las cuales permitan abordarlo con conocimiento de causa, y otorgarle desde la Bibliotecología y cuando sea el caso, un valor bibliográfico.

Referencias

- Adcock, E. P. (2000). *IFLA. Principios para el cuidado y manejo de los materiales de las bibliotecas*. DIBAM.
- Alonso, G., y Medici, M. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo: guía de implementación*. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232374_spa
- American Library Association. (2008). *Tesaurus de la RBMS*. <https://www.rbms.info/vocabularies/genre/tr137.htm>
- Baca, M., Harpring, P., Lanzing, E., McRae, L., y Whiteside, A. B. (2006). *Cataloging Cultural Objects: a guide to describing cultural Works and their image*. American Library Association.
- Baker, C. A., y Silverman, R. (2005). Misperceptions about white gloves. *International Preservation news*, (37), 4-5. <http://www.csntm.org/Content/PageImages/Media/Pages/About/Digitizing/IPN%2037%20Misconceptions%20About%20White%20Gloves.pdf>
- Benjamin, W. et. al. (2008). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Obras. Libro 1 (Vol 2)*. Abada.
- Escamilla, G. (1978). *Lista de encabezamientos de materia*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Escamilla, G. (1981). *Manual de catalogación descriptiva*. CONACYT.
- De Ezcurdia y Vértiz, M., y Maass Moreno, M. (1987). *Las colecciones especiales*, Secretaría de Educación Pública.
- Hernández Hernández, F. (2002). El patrimonio cultural: la memoria recuperada. En *Biblioteconomía y administración cultural*. Trea.
- Haider, S. (2015). Librarianship studies & information technology, (blog). <https://librarianshipstudies.blogspot.mx/2015/05/cataloging-glossary-library.html>
- Hubbard, M. A., y Myers, A. K. D. (2010). Bringing Rare Books to Light: The State of the Profession. *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, 11(2), 134-151. <https://doi.org/10.5860/rbm.11.2.337>
- Kroeger, T. (1903). The care of books. *Public library*, (8).
- Miramontes Vidal, G. B. (2020). *Conceptualización y tratamiento bibliotecológico del libro de artista* [Tesis de doctorado en bibliotecología y estudios de la información]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- . (2010). *La encuadernación en México en el siglo XVII, una forma de conservación*. [Tesis de maestría en bibliotecología y estudios de la información]. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Myers, A. K. D., y Myers, W. A. (2014). Opening Artists' Books to the User: An Example with Potential Approaches. *RBM: A Journal of Rare Books Manuscripts and Cultural Heritage*, 15(1), 56-67.
- Pastor-Sánchez, J. A. (2016). Quince años de *web* semántica: de las tecnologías a las buenas prácticas. *Anuario ThinkEPI*, (10), 264-268. <https://doi.org/10.3145/thinkepi.2016.58>
- Pickwood, N. (2000). Museums of the Book. En A. Chapman, y F. C. Lynden (Eds.), *Advances in Librarianship*, 24. Academic Press.
- Rogers, R. R. (2007). Collecting Artists' Books: One Librarian's Path from Angst to Enlightenment. *The Bonefolder: an e-journal for the bookbinder and book artist*, 4(1), 9-14. <https://philobiblon.com/bonefolder/BonefolderVol4No1.pdf>
- Tyckoson, D. (2003). On the Desirableness of Personal Relations between Librarians and Readers: The Past and Future of Reference Service. *Reference Services Review*, 31(1), 12-16. <https://doi.org/10.1108/00907320310460834>
- Universidad de las Artes de Londres. *Tesaurus de términos de encuadernación*. <https://www.ligatus.org.uk/lob/aae/help>
- Visual Resources Association. (2006). *Cataloging Cultural Objects*. <https://static1.squarespace.com/static/64839bcb007bd907faf40da2/t/648682731ae85c00320c7d13/1686536835929/CatalogingCulturalObjectsFully2.pdf>
- Visual Resources Association. (2007). *Element Description*. https://www.loc.gov/standards/vr/core/VRA_Core4_Element_Description.pdf
- Visual Resources Association. (2010). *Standard VRA*. <http://www.core.vrweb.org/pdfs/VRACore4FAQ.pdf>
- Whittaker, B. M. (2006). "Get It, Catalog It, Promote It": New Challenges to Providing Access to Special Collections. *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage* 7(2), 121-133. <https://doi.org/10.5860/rbm.7.2.266>
- Whittaker, B. M., y L. M. Thomas. (2009). *Special Collections 2.0: New Technologies for rare books, manuscripts, and archival collections*. ABC.

Biografía de la autora

Gabriela Betsabé Miramontes Vidal. Doctora en Bibliotecología y Estudios de la Información por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su objeto de estudio es la descripción, materialidad y sistematización de libros antiguos y de artista. Labora en la Unidad de Información para las Artes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde se estudia y trabaja sobre la documentación de objetos culturales y

sus metadatos de descripción (CIDOC-CRM). Fue miembro de ARLIS e IFLA. Actualmente es miembro del ICOM.

Agradecimientos

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IG400121 Digitalización, investigación, conservación y difusión de las colecciones de la Antigua Academia de San Carlos en el marco de la "nueva normalidad".

Constantakos, Melina (2024). Fotolibros como ejercicios de archivo críticos. Recuperar, reunir y constelar fotografías domésticas para la elaboración del pasado en colectivo. *TAREA*, 11(11), 54-90.

RESUMEN

En este escrito analizamos los modos de trabajo con fotografías y otros materiales retomados de archivos domésticos desarrollados por cuatro fotolibros argentinos contemporáneos: *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020) publicado por el Archivo de la Memoria Trans; *Antes de que cierren Fotolog* (2019), autoeditado por el Museo de la Adolescencia; *Malvinas. Memoria de la espera* (2017) que funcionó como puntapié para la organización posterior de un proyecto de archivo más amplio llamado también Malvinas. Memoria de la espera y *S/T Malvinas* (2022) de Ediciones Zafarranchos que reúne una selección de imágenes del mismo acervo. Por un lado, tendremos en cuenta los proyectos de gestas de archivos de los cuales estos dispositivos editoriales forman parte y luego nos enfocaremos especialmente en las estrategias estéticas, conceptuales, materiales y de formato desarrolladas por cada una de las piezas editoriales en la indagación y la elaboración del pasado y la historia. Los tres proyectos desarrollan características específicas y giran en torno a temáticas y procesos sociales disímiles, pero los reunimos aquí para pensarlos en conjunto en tanto ejercicios archivísticos que operan como procedimientos críticos en la elaboración de la historia y del pasado.

Palabras clave: fotografía doméstica; archivos; fotolibros

Photobooks as exercises in critical archiving. Recovering, gathering and constellating domestic photographs for the collective elaboration of the past

ABSTRACT

In this paper we analyze the ways of working with photographs and other materials taken from domestic archives by four contemporary Argentine photobooks: *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020), published by the Archivo de la Memoria Trans; *Antes de que cierren el Fotolog* (2019), self-published by the Museo de la Adolescencia; *Malvinas. Memoria de la espera* (2017) which was a starting point for the subsequent organization of a broader namesake archive project and, finally, *S/T Malvinas* (2022) by Ediciones Zafarrancho, which brings together a selection of images from the same collection. On the one hand, we will take into account the archive projects of which these editorial devices are part and then we will focus especially on the aesthetic, conceptual, material and format strategies developed by each of the editorial pieces in inquiry and elaboration of the past and the history. The three projects develop specific characteristics and revolve around dissimilar issues and social processes, but we gather them here to be considered together as archival exercises that operate as critical movements in the elaboration of the history and the past.

Keywords: domestic photography; archives; photobooks

Fecha de recepción: 30/07/2024

Fecha de aceptación: 20/09/2024

Fotolibros como ejercicios de archivo críticos

Recuperar, reunir y constelar fotografías domésticas para la elaboración del pasado en colectivo

Melina Constantakos

CONICET – Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.
Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires, Argentina
melinaconstantakos@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1723-4925>

En historia [...] todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de convertir en documentos algunos objetos repartidos de otro modo. Esta nueva repartición cultural es el primer trabajo. En realidad consiste en producir los documentos por el hecho de recopilar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición.

Michel de Certeau, *La escritura de la historia*

Desde mediados de la década de 1990 muchos autores engloban dentro del llamado giro archivístico (Derrida, 1997; Buchloh, 2004; Osthoff, 2009; Okwui, 2008; Guash, 2011; Foster, 2016) a una serie de prácticas e investigaciones que, desde distintas disciplinas y enfoques, plantean cuestionamientos y revisiones en torno al paradigma del archivo supuesto por la historiografía y la archivística tradicional (Caravajal et al., 2019). En paralelo a este impulso, también diversas formas de archivamiento digital se han tornado cotidianas y omnipresentes en celulares, computadoras y en la web. Por un lado, el acto de registrar experiencias y el momento de archivar no necesariamente implica un acto de memoria, de producción de un relato sobre el pasado o un discurso histórico con valor social, sino que son necesarias ciertas operaciones para que esto se produzca (Tello, 2018). Pero por otra parte, muchas prácticas archivísticas y

contra archivísticas contemporáneas señalan que cualquier acto archivístico no es simplemente un resguardo de documentos o acopio de fuentes sino que, por el contrario, se trata de procesos que necesariamente implican interacciones performativas sobre los materiales, los cuales no son sencillamente dados sino buscados, encontrados y elaborados (Ricoeur, 2004). De aquí que el archivo como espacio de resguardo y conservación puede ser repensado también en tanto dispositivo y tecnología política (Tello, 2018) que elabora particulares organizaciones de artefactos culturales que se vuelven legibles en función de determinadas coordenadas de inteligibilidad que establecen ciertos marcos para las memorias y las historias habilitando sentidos sobre lo resguardado.

En el marco de estas problemáticas, en este escrito nos detenemos en cuatro fotolibros vinculados a tres proyectos contemporáneos de gestas de archivo en los que se presentan estas tensiones y en los que se asume al trabajo con los archivos como un proceso creativo sobre los materiales. Retomamos los casos del *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020), fotolibro publicado por el Archivo de la Memoria Trans (AMT), el cual articula materiales donados por las integrantes de la propia comunidad. *Antes de que cierren Fotolog* (2019), publicación editada por el Museo de la Adolescencia (MDA), y el cual reúne fotografías digitales de jóvenes de la década del 2000. *Malvinas. Memoria de la espera* (2017), organizado en el marco de la colección Pequeño Formato de ArGra Editorial y que posteriormente ha devenido en un proyecto de archivo más amplio llamado también *Malvinas. Memoria de la espera* (MME), el cual reúne fotografías tomadas durante el conflicto bélico por los propios combatientes de la Guerra de Malvinas. Y *S/T Malvinas* (2022) editado por Zafarrancho Ediciones diseñado sobre una selección de archivos pertenecientes al mismo acervo que el fotolibro anterior (**Fig. 1**).

Comenzamos con algunas consideraciones sobre los tres proyectos más amplios de conformación de archivos a fin de analizar las estrategias y dispositivos que genera cada uno al reunir materiales dispersos para ponerlos en relación y elaborar historias y memorias colectivas compartidas. Para luego, detenernos en las respectivas publicaciones fotográficas y las operaciones estéticas, conceptuales, materiales y de formato que diseñan en las indagaciones del pasado y la historia.

Poner en común: del archivo personal al archivo colectivo y colaborativo como movimiento crítico

El primer caso, *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020) (AMT), es la primera de una serie de publicaciones editadas por el proyecto también

llamado Archivo de la Memoria Trans. La iniciativa surgió en el 2012 motorizado por las activistas María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco –ambas fundadoras de ATA (Asociación de Travestis Argentinas, 1993)– y luego devino en un proyecto colectivo, colaborativo y participativo que implicó a otras compañeras.¹ La idea inicia en un grupo cerrado de Facebook que reunía personas argentinas trans sobrevivientes –tal como ellas mismas se nombran– de las últimas décadas así como generaciones más jóvenes. Correa comenta “En el grupo (de Facebook), nos reencontramos, comenzamos a sabernos vivas, a contar anécdotas y publicar fotos. Eran fotos de un álbum familiar y así se empezó a armar” (Archivo de la Memoria Trans, 2018). A partir del fallecimiento de Baudracco –quien lega a su compañera una caja que había atesorado durante años con fotos y objetos propios y de otras compañeras– comienzan a imaginar un archivo en el cual organizar los materiales de un modo más sistemático y planificado, con el objetivo de recuperar y digitalizar fotografías domésticas, videos caseros, recortes periodísticos, legajos policiales y otros objetos que cada una resguardaba en su casa (**Fig. 2**).

El AMT es el único de los tres proyectos que además de plataformas virtuales e impresas, cuenta con un espacio físico en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que aloja el acervo. Cuenta con más de quince mil documentos entre originales y materiales registrados datados entre principios del siglo XX hasta fines de la década de 1990 pertenecientes a 60 acervos personales. Otra característica particular es que las propias integrantes de la comunidad trans se forman en el área para poder ocuparse ellas mismas del archivo y trabajar siguiendo ciertos estándares profesionales de conservación, digitalización y archivación de los materiales. Ellas son las fotógrafas, las fotografiadas y las archivistas.

Junto a este archivo físico también desarrollan diversas instancias de activación de los materiales en las que los archivos personales se vuelven públicos. Cuentan con un perfil de Facebook –@archivotrans–, una cuenta de Instagram –@archivotrans– y una página Web –www.archivotrans.ar– donde publican regularmente parte del material. Han diseñado exposiciones, organizado charlas y participado de eventos que se articulan con el campo del arte y la cultura, algunos de carácter independiente y otros institucionalizados, que dan visibilidad al proyecto a nivel local e internacional y en los cuales los archivos difunden y reivindican la memoria de la comunidad trans.

1. El equipo de trabajo que actualmente figura en la web del archivo está conformado por María Belén Correa, Cecilia Estalles, Cecilia Saurí, Magalí Muñiz, Carola Figueredo, Teté Vega, Luis Juárez, Sonia Beatriz Torrese, Carolina Nastro, Marina Cisneros, Katiana Villagra, Paola Guerrero, Iris Kaufman, Luciana Leiras, Alba Lombardi.



Fig. 1. Portadas de *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020), *Antes de que cierren Fotolog* (2019), *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017) y *S/T Malvinas* (2022).



Fig. 2. Archivo de la Memoria Trans [Página web www.archivotrans.ar]. Recuperado en julio de 2022.

En segundo lugar, retomamos *Antes de que cierren Fotolog* (2019), publicación editada de modo autogestivo por el Museo de la Adolescencia (MDA). El proyecto creado en el 2019 es gestionado por la fotógrafa Cecilia León, pero su nombre se mantiene oculto y en sus redes se presenta sin autoría como un museo virtual, artístico y participativo. Sus objetivos consisten en recuperar y poner en valor vivencias adolescentes de distintos períodos a partir de fotografías personales, objetos cotidianos, cartas, notas, ropa, accesorios y breves relatos recopilados en convocatorias de participación abierta. Más que un espacio para la nostalgia, el proyecto destaca la intención de narrar experiencias pasadas que se entrecrucen con problemáticas que movilizan a los jóvenes del presente. La colección del MDA es principalmente virtual, a diferencia de los otros proyectos retomados en este escrito, no cuenta con un acervo físico ni con una web donde se organicen sus materiales de modo sistemático. No reúne objetos ni imágenes originales sino que son acopiados por el museo a través de fotografías las cuales son enviadas y compartidas por la comunidad de internautas, quienes son los propios dueños de los archivos y protagonistas del museo. El MDA es un museo virtual, sostenido especialmente en redes sociales y en continua transformación y retroalimentación. Comenzó con una cuenta de Instagram –@museo_adolescencia– y luego fue sumando otros espacios y dispositivos, como el podcast de *Poesía Adolescente* –www.linktr.ee/museo_adolescencia– y publicaciones impresas y digitales en las que se articulan imágenes, textos y objetos, algunas editadas por el propio MDA y otras conformadas a partir de talleres con grupos de jóvenes, como el Laboratorio Creativo para Adolescentes Sub-20 desarrollado en articulación con el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Fig. 3).

Regularmente en su cuenta de Instagram, convoca a los usuarios a enviar fotografías y objetos de sus adolescencias, así como alienta a comentar y reflexionar en colectivo sobre algún tema coyuntural o a partir de algún material de su colección. Los objetos e imágenes que incorpora el museo, lejos de un tradicional criterio de catalogación sistematizado, son



Fig. 3. Museo de la adolescencia [Perfil de Instagram @museo_adolescencia]. Recuperado en julio de 2022.

publicados junto a breves epígrafes que, indistintamente, a veces mencionan el lugar y el año en el que fueron realizadas las tomas, en otros figuran datos sobre el contexto u origen de la fotografía, el nombre de pila del dueño del objeto o el protagonista de la imagen, pero en ningún caso los textos tienen un formato normalizado al modo de un archivo tradicional.

En otros casos, las imágenes se acompañan de relatos y recuerdos de los donantes, a los que se suman comentarios del propio museo y de otros usuarios, quienes no son pasivos espectadores, sino que asumen roles activos dentro de la propuesta. Las interacciones entre los participantes resultan fundamentales en la construcción de un horizonte en común. Los posteos también contienen diversos *hashtags* que potencialmente vinculan las imágenes hacia adentro de la cuenta del museo así como con publicaciones externas. También, en ciertas fechas, conmemoraciones o a partir de sucesos contemporáneos puntuales, el MDA repostea y se apropia de imágenes alojadas en otros perfiles o plataformas, y propone resituirlas en la red de materiales de su propio acervo digital.

La publicación del MDA que en este trabajo retomamos, *Antes de que cierren Fotolog* (2020), es una fotorevista impresa y autoeditada en la que a través de un montaje de fotos y algunos objetos incluidos físicamente que evocan la época, se sumerge en algunos aspectos de la adolescencia de los 2000, en esta publicación nos extenderemos en los próximos apartados.

Por último, retomamos dos publicaciones fotográficas, *Malvinas. Memoria de la espera* (2017) y *S/T. Malvinas* (2022), vinculadas a un tercer proyecto de archivo: Malvinas. Memoria de la espera (MME). Este comienza a organizarse en el 2017 en el marco del archivo de la Fototeca de la Asociación de reporteros Gráficos (ArGra) con la iniciativa de Martín Felipe y Diego Sandstede quienes buscan reunir fotografías tomadas durante el conflicto bélico por los propios combatientes de la Guerra de Malvinas (1982) así como también testimonios orales de sus protagonistas que refieren a estas fotos (**Fig. 4**).

La idea surge en el marco de unas pegatinas de fotos llevadas adelante en el año 2017 para la conmemoración del 2 de abril, el Día del Veterano y de los Caídos en la guerra de Malvinas. En los últimos años, fotorreporteros concentrados por ArGra organizan acciones vinculadas a las imágenes en el espacio público en distintas fechas conmemorativas como parte de las estrategias de visibilización y problematización de momentos que fueron relevantes histórica y políticamente. Generalmente parten de fotografías tomadas por fotoperiodistas o publicadas en medios de comunicación pero, en esta ocasión, ante la escasez de material visual de prensa sobre la guerra, inician una investigación para hallar otras imágenes, así es que tropiezan en blogs personales con fotografías desconocidas para ellos. En estas imágenes aparecían otro tipo de



Fig. 4. Malvinas. Memoria de la Espera [Página web www.memoriadelaespera.com.ar]. Recuperado en julio de 2022.

miradas, eran fotos de las primeras semanas de guerra en Malvinas sacadas por los propios excombatientes, en su mayoría colimbas, tomadas con cámaras de pequeño formato que los soldados llevaban entre sus pocas pertenencias, y que habían sido atesoradas, hasta aquel momento, en archivos personales domésticos y familiares. Resultaba un material, que si bien no evidenciaba directamente momentos decisivos del conflicto bélico ni documentaban los padecimientos de los conscriptos en la guerra, encerraban experiencias y sobre todo lo que miraron y decidieron registrar los propios combatientes.

Las islas Malvinas cargan con una compleja historia que, desde luego, comienza mucho antes de que estalle la guerra. Pero será el 2 de abril de 1982, en plena dictadura y con Leopoldo Fortunato Galtieri como presidente de facto, cuando la Junta Militar envía tropas argentinas a las islas haciendo estallar el conflicto bélico, que cierra formalmente con la rendición argentina 74 días después, con 648 argentinos muertos y cerca de diez mil que regresaron al continente como prisioneros. Siguiendo a Federico Lorenz (2005), la mayor parte de las tropas destinadas a la guerra eran conscriptos, más de 12.500 jóvenes de entre 18 y 20 años de edad, algunos con unos pocos meses de entrenamiento militar, quienes protagonizaron y padecieron de modo directo los avatares de esta de guerra desarrollada en plena dictadura y las secuelas y tensiones que se encuentran aún en disputa en torno a la soberanía de este territorio. De aquí la importancia de reunir este material, ponerlo en valor y entrecruzarlo. El proyecto es gestado desde un archivo –la Fototeca ArGra– que se enfoca principalmente en fotografías tomadas por fotorreporteros o circuladas en medios de comunicación, pero que, en esta ocasión, encuentra especialmente valioso

este material personal que logró sortear la fuerte censura y control sobre imágenes públicas y sobre los relatos en torno a la guerra en el marco la última dictadura cívico militar en Argentina y el posterior retorno a la democracia. Frente a esto, Martín y Sandstede rastrean acervos dispersos y personales de los excombatientes a fin de reunir, conservar, digitalizar, visibilizar y construir otras memorias colectivamente.

En una primera instancia, la investigación y reunión de material da lugar a la acción de las pegatinas y a la publicación del fotolibro que analizamos en los próximos apartados y que lleva el mismo nombre que el archivo, *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017). Luego el proyecto crece y organizan el amplio archivo que hoy en día puede ser consultado en la web del proyecto –www.memoriadelaespera.com.ar–. Como en el caso del MDA, la mayor parte de los archivos aquí también se sostiene de documentos digitalizados, aunque en este proyecto la plataforma web resguarda todo el material siguiendo algunas pautas de catalogación como por ejemplo la organización por fondos documentales pertenecientes a cada protagonista-colaborador, al cual se adjunta una breve descripción sobre el acervo y una breve ficha con datos básicos. También se suman videos con entrevista a los excombatientes centradas especialmente en recuerdos y detalles vinculados a las fotografías, mencionando por ejemplo los tipos de cámaras con las que contaban y cómo decidieron llevarlas, las circunstancias de algunas tomas, las estrategias para lograr esconder y volver al continente con algunos rollos y también narran anécdotas sobre las vidas posteriores de estas fotos y los sentidos que ellos encuentran en las imágenes en la actualidad.

Si bien en este caso, el proyecto no lo llevan adelante los protagonistas de las imágenes, sus miradas y también sus voces buscan especialmente ser recuperadas y puestas en relación con los archivos a través de estos videos y charlas que organiza el MME en centros culturales, exposiciones e instituciones educativas en la que convocan a excombatientes que relatan sus experiencias a partir de la proyección de imágenes que forman parte de la colección del archivo. El propio proceso de conformación del archivo teje una red entre imágenes, testimonios y recuerdos que se actualizan en cada nueva actividad. Es así como el archivo trabaja sobre algunos aspectos y experiencias sobre la guerra que no han sido dichos ni visualizados. Da cuenta de la imposibilidad de leer o restituir el pasado en su completud, pero también de una historia que insiste y reaparece desde nuevas-viejas cenizas (Derrida, 1987). Las imágenes fotográficas, lejos de fijar un único testimonio, dan lugar a pensar una historia que nunca acaba de ser contada.

En los próximos apartados retomamos a *Malvinas. Memoria de la espera*, el cual fue el puntapié para la organización posterior del proyecto de

archivo más amplio y *S/T. Malvinas* (2022), pieza editorial de Ediciones Zafarrancho que reúne una selección de fotografías del acervo del archivo y que es ideado como recurso editorial para trabajar la fotografía, las juventudes y la memoria en torno a Malvinas especialmente con grupos de adolescentes.

Zafarrancho es un proyecto editorial santafesino, dirigido por Cecilia Fernández y Matías Sarlo que diseña diversos artefactos editoriales lúdicos que convocan a pensar alrededor de la fotografía. En algunos casos proponen experimentar con técnicas fotográficas, tales como la clorotipia o la iluminación y, otras veces, apuestan a ejercitar y pensar en la mirada, la cultura, la historia y la memoria visual desde la fotografía (**Fig. 5**).

Nos interesa resaltar que este último proyecto explicita organizarse con un objetivo colectivo de recepción que atraviesa también al resto de los archivos reunidos en este escrito. Si bien el estudio puntual y profundo de las recepciones es un tema que escapa a esta investigación y que requiere de otras metodologías, nos interesa reparar en las características de todas estas propuestas en las que imaginar un colectivo se propone tanto al momento de conformar los archivos de modo colaborativo, así como al diseñar las actividades y dispositivos para entamar horizontes compartidos en la revisión de la historia y el pasado.

De aquí que planteamos a los tres proyectos como ejercicios archivísticos que operan como procedimientos críticos en la elaboración de ciertos aspectos de la historia y del pasado. Siguiendo a Judith Butler (2001) la crítica es siempre crítica de alguna práctica, discurso, episteme o institución y consiste, en parte, en captar e interrogar los modos en que las propias categorías se instituyen y las formas en que se ordena un determinado campo de conocimiento. En su propio quehacer archivístico y en los fotolibros-archivo que aquí entrecruzamos, se implican preocupaciones por repensar y correrse de ciertas normas, reflexionan sobre sí mismos y ponen en cuestión algunas de las lógicas que encierra el propio acto y dispositivo.



Fig. 5. *S/T Malvinas* [Página web www.fotolibrorodante.com.ar]. Recuperado en 2023.

Podemos además enmarcar estos trabajos en un impulso de recuperación y creación de nuevos acervos desarrollados en los últimos años especialmente motorizados por los trabajos de las memorias y la revisión de las políticas de archivo en Latinoamérica y particularmente en la Argentina. Muchos de estos movimientos archivísticos se caracterizaron, tal como los casos estudiados en este apartado, por articulaciones no estatales ni institucionales, por repensar quiénes eran los que debían llevar adelante las tareas de archivo y de qué modos podían y querían hacerlo, conformando en muchas ocasiones sus acervos de modo colectivo y colaborativo. Así como también abrieron al debate sobre lo que merece o no ser archivado y al ensayo de diversos modos de poner en movimiento los archivos en vínculo con los propios procesos de archivación. Roberto Pittaluga (2006/2007) estudia las resistencias de diversos sectores subalternos y de la sociedad civil que frente a la pérdida de los archivos generan movimientos que apuntan a recuperar y construir acervos. El autor vincula este impulso de archivo contemporáneo dedicado al pasado reciente argentino con otras iniciativas de resistencia a lo largo de la historia a nivel local. Movimientos culturales y políticos anarquistas, socialistas, sindicales y de distintos sectores de las izquierdas, que frente al borramiento de huellas organizaron bibliotecas populares así como también —relacionados a los fotolibros en los que nos enfocamos— proyectos editoriales que tuvieron el objetivo de preservación a la vez que socialización de documentos y otros materiales, lo que los ha vuelto, y resaltamos también este punto, fundamentales en tanto modos particulares de militancias.

Por un lado, el conformar un archivo inexistente y no considerado hasta el momento, como ocurre en los casos aquí abordados, implica, desde ya, un movimiento crítico frente a la historia dada hasta el momento, ya que aspira a nuevos materiales y a nuevas miradas que referan a otras experiencias e historias. Por otro lado, los tres proyectos en los que aquí nos centramos, se proponen a sí mismos como archivos o museos, según cada caso, y apelan a esquemas tradicionales o institucionalizados para ensayar y provocar, desde allí, otras organizaciones y desencadenar otro tipo de nexos y experiencias tanto en la conformación de las respectivas colecciones, así como en referencia a la posterior difusión y acceso público de los materiales archivados. El AMT, MDA y MME, siguiendo a Maximiliano Tello y su categoría de anarquismo, buscan alterar el orden, las clasificaciones institucionales y los sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros (Tello, 2018).

Frente a los archivos oficiales e institucionales en torno a la comunidad trans, el AMT presenta resistencia. “Durante mucho tiempo nuestros archivos estaban dentro de los psiquiátricos y los policiales. Hoy nosotras tenemos nuestro propio archivo donde empezamos a

contar nuestra propia historia” –relata María Belén Correa (Audiovisual Archivo de la Memoria Trans, 2021)–, “construimos el derecho a la memoria, a tener también momentos lindos, a irnos de los lugares comunes sobre nuestra comunidad y armar otra narrativa posible”. De este modo, el gesto archivista y el fotolibro se presentan como prácticas de reivindicación y formas de militancia. La organización del archivo funciona como ejercicio de la memoria y como espacio de demandas sociales, así como también dispone un marco para el encuentro, reencuentro y fundamentalmente para la reflexión sobre el pasado, la historia social y la propia historia en colectivo.

Por su parte, el MDA, retoma a la vez que subvierte la idea de museificación y se presenta a sí mismo como un espacio desde el cual “hacer estallar el concepto de museo” (Instagram del Museo de la Adolescencia, 2022). Por un lado, al igual que el resto de los proyectos aquí reunidos, cuestiona lo coleccionable en relación con el estatuto de los materiales comunes y menores que recopila. Además su colección solo se compone de objetos fotografiados, fotos domésticas analógicas fotografiadas y otras digitales, algunas de las cuales incluso solo tuvieron circulación en redes sociales. También tienen lugar en la colección, fotos de objetos cotidianos posiblemente nimios como para ser acogidos en un museo, tales como un sobre de purpurina fucsia, un paquete de chicles empezado, souvenirs de una fiesta de 15 o una mochila desvencijada y garabateada con liquid paper, capturas de pantalla tomadas de la televisión, fotogramas de películas y portadas de libros. “Los museos deberían servir para preservar la memoria de cosas relevantes para su comunidad, pero no por eso aburridas o grandilocuentes” se lee en uno de los posteos de la cuenta del museo (Instagram del Museo de la Adolescencia, 2022). En este sentido el proyecto se desplaza de una noción tradicional de museo o archivo y, retomando la cita de De Certeau (2006) con la que abrimos este escrito, pone aparte, reúne algunos objetos repartidos de otro modo, lo que a partir de esta acción, produce documentos por el hecho de recopilar, transcribir o fotografiar dichos objetos, cambiando a la vez su lugar y condición.

El concepto de archivo anómico de Benjamin Buchloh (2009) también refiere a la organización de archivos-otros como posibles actos de sublevación. Y destaca la importancia que tienen las experiencias alternativas y autónomas de gestión tal como son los casos del AMT, MDA y MME. Como ya expusimos, estos reúnen archivos domésticos personales en distintos formatos de entrecruzamientos colectivos y colaborativos desnaturalizando cierto concepto de la archivística tradicional. En sus conformaciones convocan a participar a la comunidad abiertamente para la conformación de sus acervos y proponen reunir materiales dispersos en resguardos personales, íntimos y privados para ponerlos

en relación y elaborar historias y memorias sociales. Construyen comunidades desde las fotografías y otros objetos que parecían referir, en principio, a historias de vida individuales, cotidianas e, incluso podrían pensarse, triviales y sin relevancia social.

En los tres casos de conformación de archivos que aquí estudiamos, el archivo supone al archivero (Artières, 1998), es decir que en sus modos de hacer archivo se pone en juego la inscripción, subjetivación y afirmación de la existencia del colectivo que lo conforma. El AMT, tal como hemos mencionado, conforma un archivo a través de la participación de las integrantes de dicha comunidad quienes donan sus fotos y documentos atesorados o los prestan para que sean reproducidos digitalmente. El MDA es motorizado por la recopilación y la elaboración de material de modo colaborativo y participativo, convoca a compartir y comentar materiales a través de sus redes y también los trabaja en distintos talleres que organiza con adolescentes. Mientras que el proyecto que inicia la fototeca ArGra se propone convocar y rastrear a excombatientes y familiares que resguardan fotografías tomadas en las Malvinas por los propios soldados, materiales que hasta el momento fueron conservados en cajas, sobres y álbumes, enmarcadas y colgadas en el living de una casa o escondidas en un placard. En todos los casos, en la conformación colectiva y colaborativa se reelaboran las fotografías y se presentan como prácticas reivindicativas de construcción de un colectivo y como visibilización de problemáticas y no solo como formas de catalogación y control de los materiales. En el movimiento y rearticulación de documentos e imágenes, que migran de acervos domésticos y privados a una guarda colectiva, apuntan a pensar historias en común y visibilizar redes de sentidos con un horizonte compartido (**Fig. 6**).

Por otro lado, otro punto radical de estos acervos consiste especialmente en conservar aquello descuidado social e históricamente hasta el momento, apuntan a lo perdido, ignorado, negado, no importante, desestimado o lo que no podía o merecía mostrarse públicamente hasta entonces. En este sentido, también consideramos que resultan en archivos otros por el tipo de materiales que buscan poner en valor –principalmente fotografías, objetos, escritos y otros materiales del orden de lo doméstico, lo cotidiano y lo personal–, objetos e imágenes no conservadas usualmente en acervos institucionales o públicos. Materiales que son reunidos y articulados para resonar entre sí y cobrar relevancia social, lo que genera instancias de reflexión y elaboración de identidades, que como ejercicios de memorias, plantean nuevas interrogaciones sobre los pasados y el presente, además de trabajar historias omitidas, aspectos minúsculos o desatendidos, y articular lo cotidiano con lo privado para repensar procesos que son históricos y sociales.



Fig. 6. Museo de la adolescencia [Perfil de Instagram @museo_adolescencia]. Recuperado en julio de 2022.

También pensamos a este tipo de iniciativas como archivos menores, categoría desde la que lejos de subestimar su valor, se resalta aquello “que quedó afuera, lo que fue descuidado [...], aquellos que escapan al entretejido de la red.” (Artières, 2019:23). También como archivos del común (Seminario Archivos del Común, 2019) para referirnos al común de los días, de la gente común (Artières, 2019), de lo nimio e infraordinario (Perec, 2013), pero también de lo común en tanto que reúne a una comunidad, lo que ponemos en común, un espacio en común para el pensamiento (Burucúa y Kwiatkowski, 2014) acerca de pasados, historias y memorias en colectivo. Archivos menores y comunes, que se visibilizan en los fotolibros y diversos artefactos y prácticas organizadas en torno a estos archivos y que, al decir de Rancière (2014), se ofrecen a la participación en el presente, a la vez que se conservan abiertos para los futuros. Archivos que proyectan formas de experiencia sensible configuradoras de lazos e intercambios.

Finalmente, el gesto anarquista también retoma como problema fundamental la disputa por la democratización de la llegada y participación sobre los archivos (Tello, 2018). Y, en esta línea, también Appadurai (2003) resalta los recursos de algunas plataformas digitales que disponen reservorios elaborados de modo colectivo, interactivos, intervenibles y abiertos como un movimiento contra archivístico. En vínculo con estas características, las tres gestas de archivo que retomamos, también diseñan y planifican diversas propuestas de acceso abiertas y ampliadas de las colecciones que conforman: plataformas web, podcast y cuentas en redes sociales; exposiciones en espacios

vinculados a la memoria, a la educación y al arte; publicaciones digitales e impresas. Todas estas operaciones pueden pensarse como distintas partes que resultan, en conjunto, intrínsecas y fundamentales de los proyectos de archivo. En los siguientes apartados profundizamos particularmente en los formatos editoriales antes mencionados, los cuales proponemos pensar en tanto fotolibros-archivo que no funcionan simplemente como meros contenedores o catálogos que difunden una selección de materiales que forman parte de un archivo, sino como espacios de (re)elaboración, que se desarrollan en vínculo a movimientos sociales, proyectos culturales o artísticos, que se proponen como ejercicios críticos de los archivos y que funcionan como dispositivos que dan lugar a debatir y generar herramientas activas e interactivas para la construcción de identidades, ejercitación de memorias y reflexiones sobre historias personales en cruces colectivos.

Pasarse fotos de mano en mano, hojear un libro junto a otros, proyectar y mirar en grupo las imágenes en una charla o postearlas en Instagram para motorizar comentarios e intercambios da lugar a la puesta en común, al diálogo y la reflexión conjunta, refuerza el sentido de comunidad, siendo uno de los objetivos fundantes de las propuestas aquí reunidas. Archivos y fotolibros, en un movimiento estratégico, constelan imágenes para ser miradas en redes que potencian legibilidades y que se disponen para conectar un colectivo.

Archivo de la Memoria Trans Argentina. **Lindo, fuerte y resistente**

El *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020) es un fotolibro de tapa rosada, pequeño y compacto, pero ancho y pesado para su tamaño. En un formato de 13x17 cm y en 336 páginas, se suceden 219 fotografías, algunas cartas, postales y relatos escritos. La encuadernación cosida con hilo a la vista deja ver el volumen del libro y permite abrir sus páginas y visualizar cómodamente las imágenes. Su nombre, *Archivo de la Memoria Trans Argentina*, ocupa casi toda la tapa en tipografía grande, dorada y con purpurina. Al mover el libro, las letras destellan brillos y al voltearlo, una rosa espinosa ocupa el centro de la contraportada, es un dibujo que se repite luego al interior del libro y que acompaña una dedicatoria amorosa. Magali Muñoz –activista, fundadora del AMT y recientemente fallecida– describe en una presentación virtual de la publicación, al libro como lindo, fuerte y resistente (Canal Fundación del Libro y la Cultura, 2021). Se trata del primer libro del AMT publicado en diciembre del 2020 a través de la editorial Chaco y con apoyo de Mecenazgo Cultural. La primera

y hasta ahora única edición, la cual tuvo fuerte repercusión local e internacionalmente, comenzó a venderse con el sistema de preventas y fue agotada al poco tiempo de su presentación.

El libro abre resaltando que el *Archivo de la Memoria Trans Argentina* es una reunión familiar: “Surge de la necesidad de volvernos a abrazar, volvernos a mirar, de reencontrarnos después de más de 30 años con las compañeras que creíamos muertas, con las que nos distanciamos por diferencias o por el exilio y principalmente con los recuerdos de las que ya no están” (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020). Con el correr de las páginas, aparecen relaciones, repeticiones y diferencias que resultan en una capacidad de enredarse y trabajar juntas la memoria personal y la colectiva como memorias compartidas y ejercitadas en un espacio que se opone a un discurso histórico descriptivo, clasificatorio y disciplinante.

El libro articula principalmente una selección de fotografías, cartas y postales provenientes de los distintos fondos particulares que conforman el acervo y se intercalan textos en los que algunas de las integrantes narran recuerdos y experiencias en primera persona. Se recuperan momentos domésticos, situaciones íntimas, risas, abrazos, festejos, bailes y capturas en exteriores. Las fotografías, en conjunto con el diseño y el formato editorial, proponen un fotolibro que se acerca al formato de un álbum familiar, donde algunos de los clásicos y estereotípicos momentos fotografiados se intercalan con otro tipo de imágenes domésticas de un grupo de mujeres trans (Fig. 7).



Fig. 7. *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020).

Las fotos exhiben su materialidad: bordes redondeados, puntas ajadas, variedades de formatos –cuadrados, rectangulares y fotos instantáneas tipo polaroids– imágenes recortadas en las que se resaltan ausencias, rastros de cinta adhesiva, fotos con hongos, deterioros y cambios de coloración, huellas digitales que quedaron impresas en los químicos y desgastes de uso, aparecen las fotos como objetos tangibles, acumuladores de huellas y temporalidades en su materia. Archivos sobrevivientes “a exilios internacionales, migraciones internas, miles de mudanzas, inundaciones, maltrato, y la inacción total de políticas estatales públicas.” (Archivo de la Memoria Trans, 2020).²

El libro, en un movimiento crítico, provoca una re-localización de los archivos, un cambio de domiciliación de las fotos y de la memoria sobre la comunidad trans, donde las historias que se tejen desde las fotos y los documentos no están consignadas al fuera de norma, al señalamiento o a la contravención, sino que aparece la fiesta, el disfrute, lo comunitario y los afectos (Cámara, 2021). Las imágenes se enlazan y tensionan con algunos textos que funcionan a modo de testimonios –cartas de amores a distancia y de encierros en la cárcel de Ezeiza, consignas de lucha y libertad escritas a mano alzada en el reverso de algunas fotos, experiencias en el exilio o el relato sobre la muerte de una amiga– violencias no inscriptas directamente en las imágenes pero con las que las situaciones fotografiadas convivieron en el cotidiano.

La gesta del libro, comenta Magali Muñoz, surgió con la intención de que todas las integrantes de la comunidad trans que donaban sus fotos al archivo pudieran también tener parte del acervo (Canal Fundación del Libro y la Cultura, 2021). En este sentido, la organización, el tamaño y el diseño se inspira, según la voz de las propias archivistas, en los álbumes de fotos analógicas de la década de 1990. Al hojear el libro, hay que rotarlo constantemente para ver fotos verticales y apaisadas, la manipulación y la experiencia de visualización del formato, nos acercan a un objeto doméstico y afectivo. A lo largo del libro se vuelven sensibles y visibles las voces y miradas de sus protagonistas.

La publicación abre con una de las imágenes más antiguas del archivo, tomada en los años 30 y luego, en una de las primeras páginas, se presenta una foto en la que un flashazo ilumina la escena: la fotógrafa, cámara en mano, apunta al espectador con una cámara compacta, no mira a través de la mirilla, sino que espía por encima. Esta imagen ubica a quien sostiene la publicación en el lugar de la fotógrafa fotografiada, la óptica desde la cual narrará el resto del fotolibro: la propia mirada (**Fig. 8**).

2. Archivo de la Memoria Trans (julio del 2020). *Muestra retratos y carnavales*. *Archivo de la Memoria Trans*. Título del artículo de la página web. Consultada en: <<https://archivotrans.ar/index.php/actividades/2693>> (acceso 08/11/2024).



Fig. 8. *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020).

La primera parte del libro sumerge al espectador en casas, fiestas y estudios de fotografía caseros. La cámara las descubre cocinando, comiendo, tiradas en una cama descansando, abrazadas, jugando a las cartas, fumando, compartiendo entre amigas, festejando un cumpleaños, arreglándose y maquillándose frente a un espejo, acariciando un gato, mostrando el resultado de una operación de pechos, hablando por teléfono, bailando, modelando cual actriz o posando eróticamente para la cámara. En esta primera sección, algunas pocas imágenes las retratan en exteriores, en playas, rodeadas de árboles, en el umbral de una casa, apoyadas en un auto o cabalgando. A veces lucen casuales y sorprendidas, y mayormente miran y se sitúan especialmente para la foto. La primera sección del fotolibro reúne fotografías tomadas en la adultez de estas mujeres, compartida en una comunidad y en un cotidiano que transcurre, sobre todo, puertas adentro.

Hacia la mitad del libro, una serie de cartas manuscritas en un tono íntimo marcan un corte. Escritas desde distintos pueblos o desde la Cárcel de Ezeiza, en ellas se narran cotidianidades, operaciones y muertes. Las amigas y compañeras se extrañan, se quieren y se mandan besos, dibujan flores y corazones. A partir de estos textos y de una contundente imagen en la que Claudia Pia Baudracco, con unos ochentosos jeans de tiro alto, destapa sus pechos recién operados dando la espalda al Congreso de la Nación Argentina, la cámara sale al exterior (**Fig. 9**).

A partir de aquí aparecen otras aristas de sus vidas. Una sección de fotos las retrata en época de carnaval: mucha piel al descubierto, tacones, brillos



Fig. 9. Archivo de la Memoria Trans Argentina (2020).

y plumas. Bailan en la calle, en teatros y posan en grupo. “Los carnavales fueron para nosotras, las feminidades trans, una forma de visibilización, lucha y resistencia. [...] se trataba del acontecimiento más esperado del año por ser uno de los únicos momentos de libertad, sin persecución policial y sin el juzgamiento de la sociedad”.³ Finalmente, el relato cierra con una serie de imágenes en el exilio que transcurre mayormente en exteriores. Las fotos registran micros, estaciones de tren, plazas, playas, montañas, puertos y nieve, y en sus reversos algunas notas, cartas y dedicatorias dan cuenta de lo que se abre en estos viajes. “Libres en un Burger de Milán” se lee al reverso de una foto (Archivo de la Memoria Trans Argentina, 2020).

Las propias archivistas resaltan que otro de los objetivos que tuvieron al planificar el libro, fue hacer accesible y público un acervo que tiene relevancia y valor histórico no solo hacia adentro de la comunidad. La fotografía es posibilidad para las sobrevivientes de reivindicar, hacia afuera del grupo, una memoria desde el presente, enlaza tiempos que se inscriben en las fotos y contemporáneamente en este fotolibro-archivo similar a un

3. Archivo de la Memoria Trans (julio del 2021). *Muestra retratos y carnavales*. *Archivo de la Memoria Trans*. Título del artículo de la página web. Consultada en: <<https://archivotrans.ar/index.php/actividades/2693>> (acceso 08/11/2024).

álbum familiar. Viejas fotos sepia y blanco y negro con esquineros y bordes calados se secuencian con maquillajes recargados, botas altas y *looks* ochentosos, algunas fotos llevan, incluso, la fecha escrita al dorso o impresa sobre la imagen. Las temporalidades de las fotos se suceden desordenadamente, trans hubo siempre dice María Belén Correa, el libro enlaza de este modo distintos tiempos en un gran álbum familiar que entrecruza generaciones.

El libro reproduce los reversos de algunas fotos donde figuran dedicatorias o nombres de algunas mujeres y las hojas de guarda llevan los apodos de 600 personas trans que refuerza el sentido grupal. En el caso particular del AMT, el nombrar e identificar a cada una de las fotografiadas resulta un gesto político radical, identitario y afectivo importante (Constantakos, 2021). Por un lado, nombrar a cada una de las muertas y las sobrevivientes implica evidenciar y elaborar una memoria sobre la violencia ejercida a toda la comunidad trans. A partir de los datos que evidencia *La Revolución de las Mariposas: a diez años de la gesta del nombre propio* (2017), la población travesti y trans fallece, en promedio, a los 32 años, producto de la violencia y exclusión social, política y económica, estructural y sistemática.⁴ Por otro lado el nombrar y el renombrarse implica la construcción y afirmación de una subjetividad individual que en este conjunto remarca lazos y vínculos. Las compañeras abrazan el libro –comenta Muñiz en referencia a la seguidilla de apodos–, algunas que están y otras que ya no (Canal Fundación del Libro y la Cultura, 2021). Se resaltan las marcas de su conformación colaborativa y su calidad de historia compartida y colectiva. El AMT en su conformación y en las actividades y artefactos que diseña, proyecta un nosotros contemporáneo en tanto comunidad con acción política, lo que aúna el pasado en común y reúne en el presente a la comunidad trans argentina hacia adentro y afuera del grupo (**Fig. 10**).



Fig. 10. *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020).

4. *La Revolución de las Mariposas: a diez años de la gesta del nombre propio* es producto de una investigación que recaba sobre las condiciones de vida de la comunidad travesti y trans en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Antes de que cierren Fotolog. El archivo como un boliche, la mesa de un bar y el cumpleaños de una amiga

Mientras el Instagram del *Museo de la Adolescencia* da lugar a vincular materiales de archivos heterogéneos y de diversos tiempos, *Antes de que cierren Fotolog*, la publicación sobre la que nos centramos en este apartado, particularmente gira en torno al universo íntimo, cotidiano y grupal de jóvenes que vivieron sus adolescencias en los 2000. Se articulan fotografías, algunos textos tomados de chats y mails, fragmentos de poemas y canciones. Autoeditada por el propio Museo de la Adolescencia, con una tirada de 100 ejemplares sigue un formato cercano a una revista. Se conforma de hojas impresas en papel ilustración brillante, plegadas y engrapadas de modo manual, de tapa blanda, formato vertical y en una medida poco estándar de 25x35 cm. La publicación se presenta dentro de un sobre de plástico transparente de hechura artesanal, con el título impreso con esténcil rosa flúor. Dentro de este, también se incluyen una serie de objetos físicos y tangibles del ámbito de lo ordinario y lo común, que pueden encontrarse en un cajón o en una mochila: una púa de guitarra, una chapita de gaseosa atada a un cordón negro, un sobre con *glitter* plateado y un paquete de chicles Beldent empezado.

El relato visual no hila una narrativa ordenada ni el desarrollo de una historia lineal, tampoco se nombran a los protagonistas, ni a los lugares específicos u orígenes de los archivos. A partir del cruce de imágenes y objetos del universo cultural, material y cotidiano, presenta tiempos de ocio y amistad, comunes, triviales y repetidos de un grupo de jóvenes (**Fig. 11**).

Se secuencian imágenes de adolescentes que posan para la foto mientras que otras veces la cámara irrumpe y se entrometen en habitaciones, festejos y carpas. Las situaciones, los gestos y ciertos errores técnicos tales como imágenes fuera de foco, flashes nocturnos, ojos que destellan rojos y encuadres torcidos van hilando momentos descontracturados, generando una atmósfera de intimidad teñida de frescura y desfachatez adolescente. La cámara, muy próxima a los retratados, sumerge al espectador en esas situaciones mientras, a la vez, ofrece manipular algunos objetos y masticar un chicle de menta. Estos elementos que acompañan físicamente la publicación se cruzan con las fotos para contextualizar una generación y llevan a reparar en las propias fotografías también en tanto dispositivos pertenecientes al universo de objetos que conforman a esas juventudes. Los adolescentes de los 2000 fueron la primera generación de jóvenes que transitaron esta etapa de sus vidas con nuevas tecnologías de la información, dispositivos digitales y redes sociales que produjeron fuertes cambios en las prácticas cotidianas y en las formas de relacionarse e interactuar.



Fig. 11. *Antes de que cierren Fotolog* (2019).

Las fotos que componen la revista delatan haber sido tomadas por cámaras de sensores con pocos megapíxeles en consonancia con los inicios de la comercialización hogareña de la fotografía digital a principios del siglo XXI. En esa década también se inauguran, en el marco de las nuevas tecnologías digitales, las primeras redes sociales donde la intimidad se hace virtualmente pública. MySpace, Blog, Fotolog y Facebook emergen como las primeras plataformas fundamentalmente dedicadas a compartir y comentar fotografías de la vida cotidiana producidas de modo no profesional por los propios usuarios. El Fotolog, evocado desde el título de la publicación, se erigió como una de las plataformas de adolescentes del momento para mostrarse y mostrar su entorno (Palazzo, 2008) a través de fotografías tomadas mayormente por cámaras de celulares. Mientras algunos investigadores resaltan los cambios e impactos de la era digital en las nuevas formas de sociabilidad juvenil, en los procesos de articulación de subjetividades y en la conformación de comunidades, otros, por el contrario, resaltan continuidades con los períodos anteriores en el camino de la construcción de la propia identidad en articulación con una pertenencia grupal.⁵

Lejos de pretender una mirada analítica o resolutive sobre el tema, *Antes que cierren el Fotolog* sobrevuela estas cuestiones entrecruzando dimensiones virtuales y analógicas, haciendo un guiño a las interrelaciones

5. Para ampliar sobre estos temas consultar (Urresti, 2008).

sociales que permite el Fotolog, pero trabajando con imágenes digitales tomadas por un grupo de jóvenes que comparte viajes, noches y festejos, tematizando la grupalidad y el rol activo que la fotografía tiene en su conformación.

Por un lado, en relación al Fotolog, si bien en este podían publicarse fotos grupales, los perfiles pertenecían a usuarios particulares y cumplían un rol importante en la elaboración y mostración de la propia imagen. El sujeto de la enunciación se construía a partir de la imagen personal que se exhibía y que era fundamentalmente individual. Los jóvenes recreaban, fijaban, exaltaban, exhibían e inmortalizaban su mundo compartido, sobre todo en aquellos momentos en que no contaban con la presencia física de los otros, como una vía para manifestar la propia identidad y, desde allí, a la vez, buscar una pertenencia grupal (Goszczyński, 2008).

El título de la publicación se imprime artesanal y rústicamente en el sobre que la contiene en contraposición al mundo virtual. Así como también la propuesta disloca el valor y el sentido de las imágenes originalmente digitales en una revista impresa que modifica la materialidad, quiebra la escala y las expectativas respecto del tamaño de las fotos en sus capturas originales. Las imágenes, diagramadas al corte, ocupan páginas enteras o dobles páginas, resultando en tamaños inesperados en relación al resguardo tradicional de fotos domésticas tomadas por cámaras de pocos megapíxeles, mayormente visualizadas en pantallas de computadoras y celulares. La fotorrevista resalta artificialmente y trasladada a las impresiones en papel, ciertas características visuales de las fotos digitales de poca resolución, sin definición y pixeladas. Hito Steyerl (2014) se refiere a imágenes pobres para referirse a fotografías tomadas con celulares, de baja calidad, descargadas, reformateadas y reeditadas, sin copyright ni autoría, originadas para ser enviadas y compartidas en redes. El MDA en su propuesta general y particularmente *Antes de que cierren en Fotolog* (2019), en su materialidad, transforman las sobrevidas de archivos mínimos y pobres, fotos que nacieron dispuestas a desaparecer en la nube.

Por otro lado, en contraposición a la virtualidad del Fotolog, la revista secuencia imágenes que tematizan fundamentalmente una grupalidad que se encuentra y convive físicamente. Aunque cabe recordar, que conformar comunidades digitales también es uno de los objetivos principales del proyecto más amplio del MDA. Cecilia León (2020) se pregunta ¿Es necesariamente un museo una variante del mausoleo? ¿Un lugar donde dejarle flores a lo que ya no es? ¿No puede acaso ser más parecido a un boliche, a la mesa de un bar, al cumpleaños de una amiga? un lugar donde encontrarse, una excusa para reunirse, para sentirse cerca, para

celebrar, bailar, gritar. Así como el proyecto más amplio del museo, *Antes de que cierren el Fotolog* puede ser pensado como un libro-archivo que conserva imágenes y rastros de un grupo de jóvenes en una particular red de sentidos reforzando historias y pasados colectivos.

Malvinas. Memoria de la Espera. No hay memoria sin archivo, pero tampoco mera memoria archivada

De las publicaciones que aquí retomamos, *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017) es la que menos explora sobre las posibilidades editoriales en relación al formato y la materialidad, ya que sigue los parámetros previstos por una colección editorial que se diseñó previamente. El libro es el 12vo volumen de la colección Pequeño Formato de ArGra Editorial, compuesta por pequeños ejemplares de 15 cm. x 11 cm. que, tal como lo presentan en sus redes sociales, viene a saldar un viejo anhelo de la Asociación de Reporteros Gráficos: editar y publicar ellos mismos su labor sin la mediación de la edición y los recortes de los medios masivos. A partir del archivo personal de Mario Feroldi –soldado excombatiente en la guerra de Malvinas, ingeniero y aficionado a la fotografía– surge una muestra expuesta en el Palais de Glace en julio 2017 en el marco de la XXIX Edición de la Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino, así como también la edición del fotolibro en el que nos centramos en este apartado. Luego, Martín y Sandstede continuaron el trabajo y conformaron el archivo más amplio Malvinas. Memoria de la Espera.

Más allá de no presentar características editoriales específicamente diseñadas para el corpus de imágenes que monta el trabajo, nos resulta significativo este fotolibro dado el tipo de fotografías que archiva, su tratamiento y el enfoque del trabajo que resalta el valor social y colectivo de las imágenes que dan lugar a una aproximación y una intimidad singular desde la óptica de los propios retratados.

Sandstede subraya que el principal objetivo de todos los libros de la colección Pequeño Formato es que las imágenes circulen y que no queden varadas en los archivos. Siguiendo a Maximiliano Tello (2018), no hay memoria sin archivo, pero tampoco mera memoria archivada. La memoria es un desplazamiento de los registros, una dislocación de lo almacenado, en este sentido el ejercicio de la memoria siempre es anarquista.

En este sentido, el libro funciona como un canal que da visibilidad a materiales que de otro modo quedarían guardados en acervos particulares o institucionales, quizás apartados de una posible elaboración en colectivo. El libro saca el archivo a la calle y lo vuelve espacio público para el intercambio y el pensamiento sobre un pasado en común.

Malvinas. Memoria de la Espera (2017) monta principalmente una serie de retratos individuales y grupales de jóvenes en uniformes militares que posan para la cámara, soldados de entre 18 y 21 años que hacían el servicio militar obligatorio y que fueron convocados para participar de la guerra. Son fotografías tomadas con cámaras compactas que algunos soldados, improvisadamente, llevaron a Malvinas entre sus pocas pertenencias. Fabián Volonté –soldado conscripto clase 62– relata que cuando le anunciaron que iría a Malvinas, llamó a su hermano y le pidió que, sin contarle nada a su madre, le alcanzara cigarrillos y una cámara, “pensé que era lindo llevar una cámara, pero no para retratar una guerra sino para hacer retratos, para mostrar cómo era el lugar, retratar compañeros, cómo era Malvinas...” (Volonté, 2021). La página web acoge entrevistas filmadas a algunos de los donantes de los materiales, colimbas y también voluntarios y voluntarias que viajaron por impulso propio, quienes relatan haber llevado cámaras para sacar fotos como recuerdos personales, “sin pensar que esto podía servir para la historia, para el mañana, para nuestros hijos y nietos y futuras generaciones [...]” (Urbietta, 2021). Silvia Barrera –instrumentadora quirúrgica que participó a bordo del Buque Hospital Irizar– relata que un día antes de viajar, su padre le compró una cámara Minolta Pocket de 110 mm y diez rollos de película. Cuando él se la entregó le dijo: “Sacá fotos a todo lo que veas así después veo lo que vos viviste” (Barrera, 2021). En la web, las palabras de los propios protagonistas y fotógrafos conviven con las imágenes (**Figs. 12 y 13**).

En cambio, en el fotolibro, luego de un breve texto introductorio a modo de prólogo, las fotografías se suceden de continuo, sin epígrafes ni referencias textuales que anclen nombres, geografías, situaciones ni autores de las fotos. El *continuum* de imágenes genera un ritmo visual y un tiempo suspendido que nos ubica en el lugar de ese grupo que se miró a sí mismo. El acto fotográfico inscripto en estas fotos, es también desde donde se desprenden sus sentidos, lo que miraron y sobre todo lo que eligieron registrar de esta experiencia.

Las fotografías repiten situaciones: retratos en paisajes desolados y climas áridos, grupos de rocas dispersos, pastos duros y bajitos, algunas sierras de poca altura y una repetitiva línea de horizonte a veces torcida, a veces brumosa, a veces azul, construyendo un largo y monótono tiempo. Los colimbas posan solitarios o en grupos, serios o con leves sonrisas portando pistolas, fusiles, palas, colchonetas o con las manos en la cintura. Se intercalan algunas fotos en las que solo se ven paisajes, en las que, casi como recuerdos de vacaciones, se asoma uno de los tantos atardeceres que los jóvenes contemplaron durante la guerra por esos días. Las fotografías también registraron algunas

situaciones de subsistencia cotidianas: un grupo de soldados mira a cámara y toma de cacharritos, el casco de una granada improvisadamente hace de mate o se reparten unas pocas provisiones. Las fotos, particularmente seleccionadas para la publicación, fueron tomadas previo al desembarco inglés, de allí el título del libro, *Memorias de la espera*. Son imágenes de situaciones que sostienen la incertidumbre por lo que se avecina, no hay momentos decisivos, no muestran situaciones álgidas ni violentas, no aparecen los instantes límites esperables en un enfrentamiento bélico ni el espectáculo del horror, así como tampoco el hambre, el abandono, los abusos y las torturas ejercidas por los oficiales argentinos contra los propios soldados.

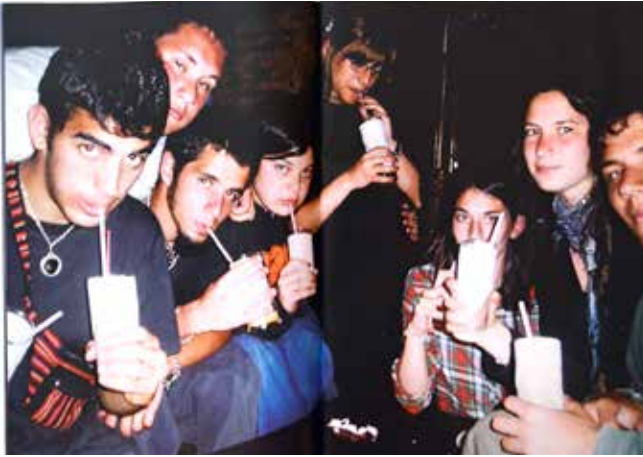


Fig. 12. *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017).



Fig. 13. *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017).

Se distancian también de las imágenes de prensa de la época, Cora Gamarnik (2015), –autora que se detiene especialmente en las fotografías que circularon sobre esta guerra en la prensa masiva– destaca que, bajo la vigilancia de la dictadura, las primeras imágenes publicadas en medios de comunicación tomadas por fotógrafos profesionales mostraron soldados felices, sonrientes, aparentemente comprometidos con la causa y saludando a cámara. Mientras que luego de la rendición, se difundieron fotografías en las que se veían soldados con frío, miradas perdidas y aspectos demacrados. A diferencia de estas dos impresiones mostradas por la prensa en su momento, en *Malvinas. Memoria de la Espera* (2017), la apariencia de no suceso, algunas imágenes en las que podrían compararse a partir de las poses, los abrazos y las sonrisas a fotos de viajes con amigos, encierran gestos y climas tensos. Son fotografías que miradas en conjunto y desde el presente, inscriben las experiencias que, desde entonces, transformaron las vidas de esos jóvenes que recién salían de la adolescencia. Las fotos recuerdan que allí estuvieron y esconden los futuros dramáticos, los bombardeos, la vuelta a casa, el tratamiento a nivel nacional e internacional del relato sobre la guerra y de los excombatientes que se desarrollará en los próximos años.

También resulta interesante relacionar estas fotos con las cartas enviadas desde la isla a familiares, novias y amigos, otro tipo de registros elaborados en paralelo también por los conscriptos. En estos materiales –recuperados y reunidos recientemente, en parte, por el Museo Malvinas

e Islas del Atlántico Sur y el podcast Memoria Epistolar de Malvinas—se imprimen también, sus voces y miradas en cruce con los objetivos de las fotos: contar en primera persona Malvinas a sus familias.

En las cartas relatan el frío, el hambre o un bombardeo, pero también cuentan anécdotas con humor o cierran sus escritos con palabras que intentan transmitir tranquilidad, quizás como un modo de enfrentar ellos mismos el miedo y los avatares. En los rincones de estas redacciones que aparentan calma, se esconden también las censuras. Como testimonian años después algunos de sus protagonistas, las cartas debían ajustarse a lo que las reglas oficiales marcaban sobre lo que podían o no contarse sobre lo que ocurría en la isla. De aquí que también, en estas fotos de poses para la cámara, aparentemente al margen de los momentos crudos y trágicos de una guerra, pivotean entre lo que querían y debían mostrar además de registrar ciertas situaciones de los primeros días en la isla previo a los bombardeos en los que aún no había habido realmente enfrentamientos ni abusos. Pero estas fotos también tenían el objetivo de ser enviadas a sus familiares, quizás por eso, así como las cartas, encierran la necesidad de mostrar a sus personas queridas que todo iba más o menos bien, que no estaban en peligro y que, empuñando sus armas, en general torpemente, ya estaban listos para defender a la patria.

En el fotolibro, las imágenes que inician y cierran todo el trabajo quedan por fuera de este relato autobiográfico grupal y contextualizan y orientan también los sentidos. Una primera fotografía de archivo en blanco y negro muestra una larga fila de jóvenes esperando la revisión médica que les permitiera viajar a la isla. Mientras las últimas cuatro imágenes del libro también resultan claves: cruces blancas en el cementerio Argentino de Darwin en las islas Malvinas, una foto tomada por un médico a bordo del Buque Bahía Paraíso de un combatiente desnudo y desnutrido con las costillas marcadas, la difundida imagen del Ara Belgrano hundiéndose y, finalmente, la foto que cierra el libro, tomada en un homenaje a los muertos en las Malvinas en 1985, donde familiares y ex combatientes arrojan, desde un barco, flores al mar. Estas pocas fotos que inician y cierran el relato, enmarcan el acercamiento y abren los ojos sobre lo que el resto de las imágenes dan a ver.

Estos materiales sobre Malvinas, al igual que las fotos del Archivo de la Memoria Trans que también sortearon mudanzas, olvidos y muertes, llevan inscriptas sus propias supervivencias, conflictivas, casi clandestinas. Muchos ex colimbas relatan que primero tuvieron que ocultar los rollos sin revelar en capuchas, dobladillos de pantalones o en la ropa interior frente a las requisas de los ingleses para poder ser sacados de la isla y calcular que mucho material quedó en manos de los enemigos. Así como también narran que debieron ser escondidas de

la censura del propio ejército argentino que dictó durante el conflicto y posteriormente sobre lo que se podía o no hablar y mostrar sobre la guerra. Estas fotos sobrevivieron restricciones, descartes y olvidos durante casi cuarenta años. De este modo, las vidas y recorridos de las propias fotografías aparecen también abriendo sentidos sobre la guerra en sus devenires posteriores, en sus supervivencias, ocultamientos y momentos de visibilidad, esto es parte de lo que también exponen las imágenes sobrevivientes, entremezcladas con los relatos, permiten imaginar las fotos perdidas, lo no fotografiado y aquello que fue necesario para que esas fotos aún existan.

S/T Malvinas. Fotografías para constelar

S/T Malvinas (2022) es un objeto editorial de Zafarrancho Ediciones, proyecto independiente que diseña publicaciones para trabajar especialmente con grupos de infancias y adolescencias a través de la fotografía. El dispositivo editorial consiste en un alargado sobre de papel madera con una pequeña silueta de las islas Malvinas impresa en un rincón que contiene una selección de 20 fotografías pertenecientes a distintos fondos documentales del archivo MME. También se incluyen una carta remitida a los lectores que relata el origen de las fotos, así como un pequeño cuadernillo, *Libreta de apuntes: Acompañar el acto de mirar*, que trata sobre las relaciones entre fotografía y memorias y breve información sobre la guerra de Malvinas (**Fig. 14**).

El sobre está sellado y el primer espectador que lo recibe debe decidir si mantenerlo impoluto o romperlo para descubrir su contenido. Dentro, las imágenes, copiadas en pequeños y diversos formatos, acercan al espectador a la manipulación de las copias sueltas originalmente resguardadas. El formato invita a entremezclar las imágenes y buscar relaciones. El proyecto planea generar momentos de encuentros fotográficos con otros. En los trasposos de mano en mano, los posibles órdenes dejan lugar a los espectadores a generar sus propias comparaciones, agrupaciones y reorganizaciones de secuencias. Las interrogaciones y reflexiones sobre la guerra y las fotos de los conscriptos emergen de las potenciales conexiones a cargo de los espectadores. La carta amarillenta y tipeada a máquina de escribir que contiene el sobre, declara el objetivo del proyecto: resguardar y difundir las imágenes con fines particularmente educativos, culturales y de ejercicio de memoria. “Poner al resguardo y volver disponible este material es un gesto de resistencia” pronuncia el propio proyecto en el cuadernillo. Motiva a sus usuarios a atender a las imágenes en sus aspectos iconográficos, su materialidad y al gesto afectivo y sensible de manipular fotos y “pensar con las manos”, tal como se lee en



Fig. 14. *S/T Malvinas* (2022).

la propuesta. El título *–S/T Malvinas–* deja al grupo de espectadores un espacio para pensar cómo nombrar a esta publicación y apela a repensar sobre qué hacer hoy con estas fotos.

Las copias fotográficas, por un lado, acercan a los momentos registrados, así como también reproducen algunas características objetuales de los originales: una variedad de formatos que se corresponden a diversas cámaras y heterogeneidad de alteraciones físicas y químicas. Las marcas materiales que se intentan reproducir en estas fotografías llevan a imaginar los derroteros de estos objetos y dan cuenta de las capas temporales que acumulan sus superficies. Estas marcas recuerdan la materialidad objetual de las fotografías y abren preguntas acerca de la vida y supervivencia de los jóvenes y de las fotos. Imágenes, objetos y cuerpos se entrelazan en sus supervivencias.

El proyecto propone una exploración en colectivo, desde el diseño del dispositivo se proyectan modos de ver y pensar interactivos, grupales y no explicativos sobre lo que las imágenes fijaron en instantes que aún pueden ser movilizados y revistados por nuevas generaciones. Lejos de los guantes blancos de algodón, las fundas de resguardo especiales y los usuales protocolos de conservación que se deben mantener en un archivo tradicional que resguarda materiales originales, *S/T Malvinas* acerca las imágenes a un uso familiar, a un archivar y compartir doméstico, incierto, desprolijo, afectivo y personal que acompaña las curiosidades,

las búsquedas, los vínculos y las charlas que pueden tejerse a su alrededor. Las temporalidades de las imágenes no se cierran únicamente a un tiempo pasado, los archivos son dispuestos a movimientos en los que su autoridad puede ser reconsiderada a la luz de nuevas preguntas y puestas en constelación que sostengan otros diálogos en torno a la guerra de Malvinas. “Los archivos fotográficos familiares en el ámbito privado son recuerdos, pero cuando intervienen en el espacio público se vuelven memoria de la comunidad.” declara en su perfil de Instagram Zafarrancho Ediciones.

El fotolibro-archivo como ejercicio de práctica contra archivística

Frente al paradigma tradicional del archivo que otorga una localización, un domicilio, un lugar fijo para los documentos, los tres proyectos –AMT, MDA y MME– así como los fotolibro-archivo retomados en este escrito implementan distintas estrategias con la intención de diseñar acervos y dispositivos que proyecten, en su propio hacer, reubicaciones respecto al lugar que, hasta entonces, tenían los materiales que resguardan.

En primer, lugar agrupar materiales y crear archivos que no existían antes con objetos e imágenes no considerados hasta el momento, a partir de articulaciones no estatales ni institucionales, en las que se retoman y a la vez subvierten muchas de las características del paradigma tradicional de archivo, resulta un gesto crítico y contra archivístico. Los tres proyectos se interrogan por el modo de conformar los archivos y sobre quiénes son los que deben llevar adelante las tareas de archivo, generando experiencias alternativas de conformación, gestión y recepción en conjunto, ampliando y democratizando las diversas instancias de interacción con los materiales. En todos los casos, en la conformación colectiva y colaborativa se presentan como prácticas reivindicativas de construcción de un común y como visibilización de problemáticas a la luz de un presente y no particularmente como formas de catalogación y control de los materiales. Como ya lo mencionamos, el archivo supone al archivero y es en sus modalidades de hacer archivo y ponerlo en marcha que se conjugan la inscripción, subjetivación y la afirmación de la existencia del colectivo que los conforman. Jaques Derrida (1997) supone al archivo no solo como un lugar de almacenamiento y conservación, sino también como archivo archivante en el que su conformación y estructura son propositivos y conformadores del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. En los tres proyectos, el propio acto de archivar se plantea como una práctica

que no es neutra, objetiva ni cerrada. Todo gesto de documentación es una intervención (Appadurai, 2003) y, en este sentido, todo archivo es una metaintervención.

También resultan proyectos disruptivos al poner en debate lo que merece o no ser resguardado en un archivo. Todos apuntan a prolongar las vidas de materiales reservados a usos privados, a veces descuidados, ignorados o desestimados hasta entonces, por lo cual proponemos pensarlos en tanto archivos menores al recopilar objetos e imágenes cotidianas y comunes que no podían o merecían resguardarse en conjunto y mostrarse públicamente. Los proyectos comienzan con un estratégico movimiento crítico que implica la migración de fotografías de archivos personales, privados y dispersos, a nuevos marcos de legibilidad en red, lo que los vuelve públicos y los lleva a trabajar enredados y en conjunto, y remueve lo que las fotografías podían hacer y decir hasta el momento para elaborar experiencias, memorias e historias en un horizonte colectivo compartido. El AMT, MDA y MME, en tanto movimientos anarquistas buscan alterar órdenes, clasificaciones institucionales y sistemas normalizados de organización del mundo sensible y sus registros.

A la vez, la preocupación por el rescatar y conservar aparece a la par de la revisión de sus materiales, cada uno de los proyectos ensaya diversos modos de poner en movimiento las fotografías en vínculo con los propios procesos de archivación. Las variadas acciones y artefactos –plataformas digitales, redes sociales, actividades, exhibiciones, proyecciones, talleres y especialmente en los fotolibros que analizamos– redistribuyen los materiales en distintas situaciones que movilizan los pasados y presentes que se elaboran a su alrededor en vistas de repensar los archivos comunes y menores, revisando su autoridad, ordenamiento, gestión y localización, poniendo en valor materiales de archivos domésticos para generar espacios para el pensamiento en colectivo en el presente. La pregunta por la actualidad de los archivos de modo colectivo, abre una posibilidad crítica en el trabajo con las fotografías y con el pasado en las que, al decir de Didi Huberman (2010), lo que vemos, nos mira, llevando a involucrar lo personal y lo privado con lo que puede establecerse en común. Refieren no solo a una huella o registro de algo que ha sido en el pasado, sino a un trabajo político de participación y elaboración colectiva que compromete el presente y dispone a la imaginación a futuro. Un futuro que las fotografías dispersas y atesoradas en archivos domésticos quizás ignoraban o guardaban de modo latente.

De aquí que entendemos a los fotolibros-archivo, en el marco de los proyectos más amplios de gestas de archivo, como parte de un acto de inscripción, subjetivación y afirmación de existencias y como prácticas de constelaciones visuales críticas. La figura de la constelación en

Walter Benjamin (2005) tiene la capacidad de hacer emerger, en un instante, las relaciones y el campo de fuerzas que hacen posible una imagen. Momento en el que el presente se vincula al pasado, dando cuenta también de la acumulación de las capas de la historia. Los fotolibros retomados funcionan como ejercicios de archivos a la vez que como instancias de inmovilización estratégicas, donde las imágenes en conjunto con otros objetos y las características materiales, de diseño y conceptuales de las distintas publicaciones alumbran algunas aristas del universo que puede desprenderse de estas fotografías. Los fotolibros no operan como meros contenedores o catálogos de las respectivas colecciones, sino como espacios de reelaboración de los materiales archivados.

En este sentido, revisan y se ubican contra un modelo tradicional de archivo, contra un modo de jerarquizar y rescatar materiales, contra un único tipo documentos y contenidos archivables, contra el olvido de ciertas problemáticas históricas y sociales, contra un particular método de acercarse a las imágenes, contra una única temporalidad fotográfica ubicada en el pasado. El gesto crítico de estos proyectos se presenta con capacidad de desmontar, redistribuir, visibilizar y producir memorias e identidades diversas, relatar otras historias cotidianas sobre la comunidad trans argentina, sobre ciertas grupalidades de las juventudes en los inicios de las redes sociales y sobre vivencias en primera persona acerca de la Guerra de las islas Malvinas.

Referencias bibliográficas

- Artières, P. (1998). Arquivar a própria vida. *Estudos Históricas*, 11(21), 44-55. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2061>
- . (2019). Escribir el murmullo del mundo. En F. Caravajal, M. Dávila Freire, M. Tapia (Eds.), *Archivos del Común II: El Archivo Anómico* (pp. 22-27). Ediciones Pasafronteras / Red Conceptualismos del Sur.
- Appadurai, A. (2003). Archive and Aspiration. En J. Brouwer, y A. Mulder (Eds.), *Information Is Alive: Art And Theory On Archiving And Retrieving Data 2* (pp. 14-25). NAI Publishers. https://pzwiki.wdka.nl/mw-mediadesign/images/c/ce/ArjunAppadurai_ArchiveandAspiration.pdf
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Burucúa, J. E., y Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Katz Editores.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Akal.
- . (2009). Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte & Ensaios*, 19(19), 195-209. <https://doi.org/10.60001/ae.n19.p194%20-%20209>
- Cámara, M. (2021). *Seminario de Posgrado. El trabajo del archivo. Omisiones, reencuadres, desbordes en la literatura y las artes latinoamericanas*. FFYL, UBA.
- Caravajal, F., Dávila Freire, M., y Tapia, M. (Eds.). (2019). *Archivos del Común II: El Archivo Anómico*. Ediciones Pasa fronteras / Red Conceptualismos del Sur.
- Constantakos, M. (2021). Entre el concepto de archivo y el estatuto de lo fotográfico. Walter Benjamin, Roland Barthes y Jacques Derrida, algunos cruces posibles para el análisis de prácticas artísticas contemporáneas. *Revista de Antropología Visual (Chile)*, 29, 1-18. <http://doi.org/10.47725/RAV.029.05>
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. ITESO/Universidad Iberoamericana.
- Derrida, J. (1987). *La difunta ceniza*. Ediciones La Cebra.
- . (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2010). Lo que vemos. Lo que nos mira. Manantial.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, 3, 102-125. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Garnnik, C. (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Páginas*, 13, 79-117. <http://paginas.rosario-conicet.gob.ar/ojs/index.php/RevPaginas>

- Goszczynski, L. (2008). Hacia los usos adolescentes del fotolog: ¿libre? para la presentación de sí. En M. Urresti (Ed.), *Ciberculturas juveniles. Los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era de Internet*. La Crujía Ediciones.
- León, C. (2020). Huele a espíritu adolescente. *Pensando museos*, 28 de marzo. <https://pensandomuseos.wordpress.com>
- Lorenz, F. (2005). *Los jóvenes y la guerra de Malvinas. A propósito de la película Los chicos de la guerra*. Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. <https://www.bnm.me.gov.ar>
- Ministerio Público de la Defensa (CABA)-Poder Judicial (CABA) (2017). *La Revolución de las Mariposas. A 10 años de La Gesta del Nombre Propio*. Ministerio Público de la Defensa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. <https://www.alec.org>
- Okwui, E. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography and Seidl.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. Antropos Press.
- Perec, G. (2013). *Lo infraordinario*. Eterna Cadencia.
- Pittaluga, R. (2006/2007). Notas a la relación entre archivo e historia. *Dossier Archivos del Sur. Políticas de la Memoria*, 6/7, 199-205. <https://ojs.politicadela memoria.cedinci.org>
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica..
- Steyerl, H. (2014). *En defensa de la imagen pobre. Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Urresti, M. (Ed.). (2008). *Ciberculturas juveniles. Los jóvenes, sus prácticas y sus representaciones en la era de Internet*. La Crujía Ediciones.

Referencias audiovisuales

- Canal Fundación del Libro y la Cultura. (21 de septiembre del 2021). *Presentación de libro: Archivo de Memoria Trans*, [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3gZBgF1NC7E>
- Canal Encuentro. [Archivo de la Memoria Trans] (2021). *Reveladas*. [Video]
- Feria Iberoamericana del Libro Chaco 2021 [Archivo de la Memoria

Trans] (2021). *Presentación de libro: Archivo de Memoria Trans*. [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=3gZBgF1NC7E>

Referencias de páginas web y redes sociales

- Archivo de la Memoria Trans. www.archivotrans.ar [Página Web]
—. @archivotrans [Perfil de Instagram]
—. @archivotrans [Perfil de Facebook]
Asociación de Reporteros Gráficos. @argra_ [Perfil de Instagram]
Ediciones Zafarrancho. @zafarranchoediciones [Perfil de Instagram]
Malvinas. Memoria de la Espera. www.memoriadelaespera.com.ar
[Página Web]
Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur y Epistolar Podcast. *Memoria Epistolar de Malvinas*. [Podcast]. Spotify.
Museo de la Adolescencia. @museo_adolescencia. [Perfil de Instagram]
—. @museo_adolescencia. [Perfil de Instagram]
—. www.linktr.ee/museo_adolescencia [Perfil de Linktr.ee]

Entrevistas

- Correa, M. B. (2018). Archivo de la Memoria Trans: Activismo antes del activismo. *Revista La Tinta*. Disponible en <https://latinta.com.ar/2018/02/15/archivo-la-memoria-trans-activismo/> [Febrero 2022]
Martín, F. y Sandstede, D. (julio 2022). *Entrevista realizada por la autora*.
—. (julio 2022). *Ciclo de conversatorios abiertos: Malvinas. Memorias de la espera*. 33º Muestra Anual de Fotoperiodismo Argentino de aRGrA.
Volonté, F. (2021). *Entrevistas audiovisuales a ex combatientes*. Malvinas Memoria de la Espera. Disponible en www.memoriadelaespera.com.ar [Mayo 2023]
Urbieta, H. (2021). *Entrevistas audiovisuales a ex combatientes*. Malvinas Memoria de la Espera. Disponible en www.memoriadelaespera.com.ar [Mayo 2023]
Barrera, S. (2021). *Entrevistas audiovisuales a ex combatientes*. Malvinas Memoria de la Espera. Disponible en www.memoriadelaespera.com.ar [Mayo 2023]

Fotolibros del Corpus

- Malvinas Memoria de la espera (2017). *Malvinas. Memoria de la espera*. ArGra Editorial
Museo de la Adolescencia (2019). *Antes de que cierren Fotolog*. Autoedición.

Archivo de la Memoria Trans Argentina (2020). *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020). Chaco.
Zafarrancho (2022). *S/T Malvinas*. Zafarrancho Ediciones.

Biografía de la autora

Melina Constantakos. Fotógrafa, docente e investigadora. Licenciada y Profesora en Artes (UBA-FFYL). Maestranda en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM) y becaria doctoral CONICET para el doctorado en Ciencias Sociales (IIGG-FSOC-UBA). Integra grupos de estudio e investigación en el IIGG-FSOC-UBA. Sus trabajos giran en torno a la fotografía, el arte y los archivos domésticos en fotolibros contemporáneos.

Feudal, María Guillermina (2024). Todas las fotos la foto. *Las promesas* (2020), de Paola Vega. *TAREA*, 11(11), 92-102.

RESUMEN

La exclusión visual de las mujeres en la escena del arte es un factor de asimetría de género. Dado que sus imágenes permanecen retaceadas en las guardas institucionales y durante los procesos de digitalización que las catapultan hacia la sociabilidad, sacarlas de la oscuridad, mostrarlas, y sobre todo, reunir las, constituye en *Las promesas* (2020), de la historiadora y artista plástica Paola Vega, un acto de justicia y una expansión hacia el futuro en forma de comunidad. La recolección de fotografías de mujeres artistas argentinas, conseguidas en archivos o alcanzadas por los deudos, y su disposición en un recorrido de discontinuidad temporal, hacen de este libro-artefacto, en apariencia pequeño y humilde por su factura artesanal, una obra de arte contemporánea. A partir de las breves palabras de presentación de la autora, leer y mirar se tornan acciones complementarias orientadas por la articulación de un escenario donde se formula la imagen de una identidad colectiva.

Palabras clave: imágenes; mujeres artistas; identidad colectiva; arte contemporáneo

From all the photos the photo. *Las promesas* (2020), from Paola Vega

ABSTRACT

The visual exclusion of women from the art scene is a factor of gender asymmetry. Because her portraits remain hidden in institutional guards and during the digitization processes that catapult them towards sociability, removing them from obscurity, showing them and, above all, bringing them together, constitutes *Las promesas* (2020), by the historian and plastic artist Paola Vega, an act of justice and an expansion towards the future in the form of a community. The collection of photographs of Argentine women artists, obtained from archives or accessed by relatives, and their arrangement in a path of temporal discontinuity, make this book, seemingly small and humble due to its artisanal workmanship, a contemporary work of art. After the few introductory words of the author, reading and watching become complementary actions guided by the articulation of a scenario where the image of a collective identity is formulated.

Keywords: images; women artists; collective identity; contemporary art

Fecha de recepción: 25/06/2024

Fecha de aceptación: 08/10/2024

Todas las fotos la foto

Las promesas (2020), de Paola Vega

María Guillermina Feudal

Universidad Nacional de General Sarmiento. General Sarmiento, Argentina
guillerminafeudal@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-7451-7940>

El cuerpo de la artista importa

Cuando en la escena del arte el cuerpo escamoteado es el de una mujer artista, se impone la búsqueda de razones para una omisión basada en argumentos no explicitados, aunque sí naturalizados y extendidos en el tiempo. Si las fotografías de artistas mujeres son escasas, reponer las suprimidas y hacerlas circular permite volver a reubicarlas sobre un escenario donde, en rigor, ya estaban. Sacarlas de la oscuridad, mostrarlas, y sobre todo reunir las constituye, en *Las promesas* (2020), un acto de justicia y una expansión hacia el futuro en forma de colectividad. Es lo que hace Paola Vega en este artefacto en apariencia pequeño y humilde por su factura artesanal, al proponer un montaje de retratos de artistas mujeres argentinas, y remonta un siglo XX signado por la ausencia de sus rostros.

En efecto, parte sustancial de la asimetría de género entre hombres y mujeres artistas se revela en la exclusión visual de estas últimas. La composición hegemónica del pasado puede contener sus nombres en algunas listas secundarias pero prescindir de sus imágenes, hacer como que no estuvieron y, por ende, no existieron. Dado que sus retratos permanecen retaceados en las guardas institucionales y durante los procesos de digitalización que los catapultan hacia la sociabilidad, el espacio de reconocimiento y valoración artístico y académico, las fuentes para la búsqueda deben acercarse, muchas veces, hacia el ámbito privado de las familias que tutelan una obra y la documentación aldeaña: informes,

revistas, fotos casuales en ámbitos ajenos al arte. Entonces, la búsqueda se torna investigación y la investigación deviene arte.

Historiadora y artista plástica formada en la ciudad de Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, durante los años 90, Paola Vega conoce los principios de la escasez que rigieron todos los ámbitos de la vida social argentina durante aquella década de final trágico. De esa carestía proviene una voluntad estética de transmutación productiva: hacer todo, o mucho, con poco (o casi nada), un culto notorio de la praxis de los años que precipitaron la caída de los excesos y viraron la imaginación artística hacia el aquí y ahora de la mostración documental, la ironía y el ingenio. Bastante más acá en el tiempo, la trayectoria de Vega se reconoce en el siglo XXI en las demandas feministas por la valoración de las actividades de las mujeres, la reparación del dolor y el cuidado de sus cuerpos. Los aprendizajes de estas fases históricas, por su magnitud específica en la articulación del tejido social, son retomados en este libro mediante la apelación a las redes de familiares y amistades para recuperar fotografías de las artistas que cubrieron el quehacer cultural de un siglo entero. Las conseguidas estructuran, sobre la base de la sinécdoque, la parte por el todo. Las fotografías exhibidas, aunque no son pocas, se proyectan hacia la colectividad total que permanece, sin embargo, agujereada por sus faltas. Así, las herramientas sencillas de reunir y disponer —en una plataforma que no respeta la continuidad cronológica precisamente para vehicular el carácter de constelación que forman los retratos— complejizan el noble objetivo de la visibilidad al dotarlo de una dimensión artística. Técnica, color y titulación de este libro—obra plástica elaboran estéticamente la hipótesis principal de que los pilares del mundo del arte exudaban una masculinidad débil, ya que permanecían mancos de la florida imagen de las mujeres artistas en acciones tan auspiciosas y diversificadas como la enseñanza, la producción, la contemplación reflexiva, la exposición de sus obras, la amistad, la maternidad, el ocio.

En lo que sigue, propondré un recorrido por la potencia de las imágenes en su doble movimiento de atomización e interrelación, puesto que la riqueza documental aportada por la singularidad de cada una se desborda hacia el conjunto global, donde los retratos adquieren un sentido comunitario. El pasaje del archivo privado a la escena del colectivo público constituye así uno de los aportes fundamentales de la estrategia artística de Paola Vega, quien no obstante evita cuidadosamente pronunciarse por la preeminencia de una única interpretación de su trabajo, más allá del objetivo de dar visibilidad. Veremos que sus palabras preliminares funcionan como un encuadre orientador a partir de la pregunta del porqué de las ausencias o aún de las dificultades para hallar imágenes de las artistas mujeres del siglo XX. En este sentido,

lejos de presumir una contaminación entre palabra e imagen, o una suerte de colonización de la territorialidad prevista para la imagen y para la palabra, ambos registros entablan una necesaria reciprocidad: la palabra abre caminos al preguntar, mientras la imagen vuelve sobre la palabra para indicarle otras fuentes de respuesta. A la pregunta verbal le corresponde, en este caso, la contundencia del testimonio fotográfico, con sus potencias escondidas en los detalles.¹ Esta doble vía elegida por Vega indica que las prácticas de la historia y la artística se refuerzan en el nudo de la generación de conocimiento. Al optar por prescindir de la lógica progresista tanto como de las reglas disciplinares, la sobredeterminación de los cruces temporales, las gestualidades y los entornos del ejercicio del arte que aparecen en las imágenes multiplican saberes que permanecían aplanados gracias al purismo y al respeto reverencial por las fronteras metodológicas.

Allí están, son ellas. No conocíamos su gestualidad, su rictus facial, su taller, su estilo para posar, solas o acompañadas. Son muchas, diversas, y actuaron en contextos históricos alejados entre sí en el tiempo. Paola Vega encarna a la anfitriona que organiza la reunión: una ceremonia blanco y negro –decisión artística igualadora que obtura la excepcionalidad– entre principios del siglo XX y los años sesenta, de fotografías conseguidas en archivos, o alcanzadas por los deudos. Prepara un recorrido de temporalidad discontinua para sustituir el progresismo evolutivo; redacta unas palabras preliminares llamativamente breves a juzgar por la magnitud de su intención, que se hagan conocidas, que brillen por sí mismas.

Si elijo leer –mirar– el libro de Paola Vega como una obra de arte contemporánea es por su estética de contrapeso entre la palabra y la imagen: la fuerza del hallazgo y el peso de este grupo reencontrado valen por sí mismos como argumento contra la escasez o la indiferencia. No eran pocas: es que no estaban a la vista. No hay excepciones: todas son artistas. Las palabras de presentación deben tallarse con precisión para destacar sin florituras la pregunta inicial y dejar que las imágenes hagan lo propio. Explica sucintamente Paola Vega:

¿Cómo puede ser? ¿Dónde estaban? Así comenzó mi periplo detrás de las mujeres artistas, en principio de cualquier parte del mundo, pero luego, comencé a centrarme en nuestro país.

1. En su análisis de los modelos de temporalidad anacrónica establecidos por Walter Benjamin y Aby Warburg, el filósofo del arte George Didi-Huberman trae a la superficie de su texto *Ante el tiempo* (2000) la bella cita de Warburg “der liebe Gott steckt im Detail” (“el querido Dios se oculta en el detalle”) que, según explica, también Benjamin hizo suya. La hipótesis de que es en lo minúsculo, en el despojo, en lo considerado insignificante donde se hallan las pistas de las supervivencias transhistóricas pone en valor el uso del dispositivo estético del montaje como fuente de conocimiento histórico, ya que es en la serie y en las colisiones entre imágenes donde despuntan los sentidos de los elementos desconsiderados por el observador.

Entonces me preguntaba, ¿y nuestras mujeres artistas? ¿Las que produjeron en un contexto quizás poco favorable para ser mujer y artista? ¿Quiénes eran? ¿Cómo eran sus rostros? Así empezó esta investigación que hoy se materializa en libro, y que antes fue un grupo de diapositivas, un video, una charla expositiva (2000, p. 8).

Leer y mirar son, en *Las promesas*, acciones complementarias. Entramos por la pregunta hacia el objetivo político de visibilización y continuamos hacia el montaje, que se retroalimenta y expande a sí mismo. Las imágenes reunidas se explican unas por las otras; todas juntas reelaboran la representación estática de un pasado dominante que las artistas hacen estallar con sus miradas a cámara, ofreciendo sus obras, exponiendo sus rasgos.

En esta galería no hay, *a priori*, ningún eje curatorial que se imponga a la visualidad de la persona de cada una de ellas. Sus rostros y sus poses, ligados a la práctica artística, señalan una subjetividad activa que la austeridad del nombre impreso jamás deja percibir. El presupuesto es que la mostración del rostro restituye el cuerpo al nombre, formulando la composición de un binomio inescindible para la constitución de la figura singular de cada artista mujer. En la presencia visual del cuerpo impera la persona que produce, ya que Paola Vega constata que sin persona no hay obra, y que el cuerpo y el trabajo preceden a los resultados. Subrepticamente, la autora se aparta de los supuestos de prioridad formal y autonomía de la obra para introducir la referencia del cuerpo de quien la realiza. Como consecuencia, la función social de la exclusión, generadora de falsas premisas de investigación –“hay pocas mujeres artistas”; “solo algunas logran sobresalir”; “las artistas conocidas son excepciones”– queda revertida ante la evidencia material de un cuerpo posando ante la cámara, en el legado reproducible de la fotografía.

La horizontalidad entre todas ellas es tácita pero fundamental como principio curatorial; todas ellas son mujeres artistas. La omisión de las referencias a la escala de la obra producida, exhibida, a la escuela de referencia, al grupo de pertenencia, al origen social, a las modas de la época, las iguala en tanto mujeres dedicadas a producir arte para mostrar. Paola Vega da un salto cualitativo. En su obra, la desinencia femenina en plural importa, porque en la búsqueda que emprende el número inicial no representaba la cantidad de mujeres que integraron la escena del arte. Por cierto esas pocas, figurando como excepcionales, dieron lugar –dando al razonamiento que pregona la escasez de la presencia de mujeres por razones de profesionalismo o de calidad productiva.² Si para los hom-

2. La historiadora Andrea Giunta (2018) señala agudamente que la reducción de la representatividad de la obra de mujeres se conduce por razones extraestéticas a partir de la premisa de que la calidad no tiene sexo. Así, cualquier reclamo de representación igualitaria iría

bres artistas sí hay rostros, la importancia de esta figuración en el campo revela no solamente un desequilibrio sino la importancia de la corporalidad como puerta de acceso a una actitud de mostración, de posición –también de distinción– que los agentes institucionales capitalizan para diagramar una definición de arte, de genio artístico, de calidad. Con la colección fotográfica de *Las promesas*, la punta de estos razonamientos empieza a resquebrajarse.

Todas las fotos la foto

Una cualidad nodal de esta galería es la publicación de fotografías de artistas mujeres sin la aplicación de filtros por géneros, épocas, edades, escuelas. Resulta legítimo pensar que Paola Vega publicó todas las fotografías que encontró hasta el momento de la edición final y que allí se agruparon grabadoras, pintoras, performers, profesionales, docentes o diletantes entre la escritura y las artes plásticas. En este sentido, la impresión de que no están preseleccionadas tiene como consecuencia la posibilidad de remontar la escena del arte a lo largo del siglo XX e incluso XXI, una escena mucho más nutrida y variada de lo que se tiende a imaginar, mucho más osada y a la vez pudorosa de lo que en general se proyecta hacia atrás en el tiempo. Quiero decir que las paradojas y las contradicciones se ponen en evidencia siempre en el conjunto heterogéneo de imágenes, mucho más que cuando se pretende recomponer los acontecimientos de una línea estética o de una artista en particular, fragmentando en líneas artificiales y aisladas la globalidad contaminada del pasado. En la disposición sin orden aparente, la discontinuidad temporal instaura la coexistencia de tiempos y modalidades diversas de representación del arte y sus prácticas. De esta manera, los contrastes que ejercen las comparaciones permiten apreciar tanto los estereotipos epocales como las excepciones y las recurrencias extendidas en el tiempo.

Entre las escenas recurrentes se encuentra la composición típica de la artista en su taller. En los epígrafes de las fotografías se alternan los términos “taller”, “estudio” y “atelier” para denominar el espacio de trabajo, una variación interesante, representativa de las connotaciones de la práctica en una espacialidad recortada y propia. Es probable que esta alternancia

en desmedro de los parámetros de excelencia. Para frenar esta circularidad, Giunta propone la visibilización igualitaria sostenida por todos los agentes del campo, ya que introducir en el juego lo que permanece oculto permite modificar los modelos normalizados de gusto y calidad estética. Para la historiadora Georgina Gluzman (2016), el concepto de profesionalismo ha permitido omitir una gran cantidad de prácticas e identidades artísticas, además de propiciar la perpetuación de estereotipos en la historia del arte. Gluzman propone vincular la práctica con fenómenos significativos como el deseo de presentarse socialmente como artistas, la docencia o la participación en exposiciones.

proviene de las fuentes, pero Paola Vega no lo explica (como en general en las obras de arte, varias cosas no se explican). El adjetivo posesivo “su” —la artista en “su” taller, en “su” atelier— también afecta la cualidad del lugar donde se guardan los materiales y se produce el proceso creativo, una zona cerrada al exterior, privada, conectada con la intimidad. La artista está en su ámbito de trabajo en una posición activa ensimismada con la obra, o en una breve pausa para mirar a cámara, en la conciencia de que está siendo retratada. Se observan sus objetos, su orden, su concentración o su desplazamiento sobre la superficie del taller. Las escultoras se dejan ver entre grandes trozos de materia en bruto, subidas a escaleras o tarimas, con grandes delantales, con mameluco, o con sombrero para cubrirse del sol. Las escultoras de obra pequeña interactúan con sus piezas en un clima de serenidad y juego de luces y sombras. Son fotos que buscan el encuadre artístico, el detalle del esculpido. Las pintoras se muestran sentadas, escoltando su obra desde un margen que las asocia sin confundirse. Están arregladas, producidas para la foto, armónicas, como sus productos. Cruzan las piernas, extienden un brazo, sonrían apenas. Las docentes posan con sus alumnas. La composición no distingue a la profesora; son un grupo de pintoras guiadas por la pedagogía colaborativa. Hay una pintora que posa en su atelier-peluquería. Hay una pintora pintando un desnudo. Hay una pintora vestida de gala. El camino del taller pone de manifiesto la indisimulable diversidad de prácticas y alianzas con los materiales, la espacialidad donde se trabaja, siempre dentro de un área delimitada y confortable, bajo control. Con excepción de las estudiantes o la modelo, en estas fotos nunca hay otros: ni asistentes, ni ayudantes, ni periodistas. Las artistas trabajan en soledad. ¿Trabajan en soledad?

El retrato es otro de los géneros habituales para la presentación de una artista. La finalidad funcional del CV, la ficha de museo o catálogo producen fotos de frente o medio perfil, con fondo neutro. La artista está seria, rara vez mira a cámara. No hay excesos ni desbordes. Predomina una actitud protocolar, contenida por los límites formales de la presentación institucional. Otras artistas se retratan frente al caballete, o con sus autorretratos detrás, duplicándose entre la persona y la obra. En estos casos sobresale la sonrisa orgullosa de haberse interpretado. Hay retratos artísticos, en los que se cruza el interés del fotógrafo con el de la artista. Se destaca el dramatismo de los contrastes, el juego de miradas entre el retratista y la retratada, los perfiles o frentes jugados en primeros planos, mirada proyectada, personalidad demarcada. Hay un solo autorretrato con máquina de fotos (una anacrónica *selfie* frente al espejo).

Están las fotos en la galería; la artista interactúa con su obra *site specific* o con su instalación performática durante una sesión especial en la que no hay público. Las tomas en exposiciones durante la inauguración

son apenas dos: una casual de la artista entre un grupo de gente conversando —ella no se da cuenta de que está siendo fotografiada—; en la otra, las tres expositoras posan juntas frente a cámara.

En algunos casos, es solo la inscripción en este libro la que garantiza la relación de la artista con el arte. Hay fotografías de artistas en situaciones personales. En la playa de Mar del Plata con sus hijos, caminando por la rambla, andando en bicicleta, con amigas en el jardín, en un balcón, o leyendo en su cuarto. Estas tomas dejan apreciar no solamente los usos de época sino otros entornos en los que la vida de la artista se despliega, como la maternidad, el ocio, la lectura.

Un quiasmo sugestivo se da entre dos artistas más conocidas por la escritura que por la pintura y viceversa. La escritora posa con un cuadro de su autoría; la pintora, con máquina de escribir sobre un escritorio con libros y papeles. Hay solo dos fotos de artistas pintando en *plein air*: ¿una actividad poco frecuente o poco retratada?

El cuerpo de la mujer artista impacta como un dato vital en el recorrido de las páginas. Pero se reconoce el carácter de grupo porque el mundo vital es relacional, y cuando el ámbito del arte recurre a sus hábitos expresivos, necesarios tanto para la integración como para recortar la individualidad, la configuración de una identidad colectiva permite trascender los marcos temporales y las diferencias que no quedan, como vimos, suprimidas. Para la historiadora feminista Joan Scott (2023), la generación de estos escenarios de identificación retrospectiva es una operatoria de la fantasía inconsciente, un mecanismo capaz de proporcionar el fundamento común para consolidar una asociación a través del tiempo. En el razonamiento de Scott, la fantasía no implica únicamente el diseño de una narrativa secuencial que borre las contradicciones y los antagonismos propios de lo real sino que “solo supone que, donde hay evidencia de una aparente identidad duradera e invariable, hay una historia que necesita ser explorada” (155).³ Podemos pensar la obra de Paola Vega como el puntapié de otra historia de las mujeres en el campo del arte argentino.

Esta gran foto grupal reconforta, por cierto, de la mayoría de fotos de artistas en soledad, de esa connivencia acentuada entre la artista y la obra en un círculo de retroalimentación del que el público parece haber sido eyectado. Sin duda, *Las promesas* contribuye a fantasear con la figura de un nosotros lectores-espectadores como su público retroactivo, o mejor, del presente.

3. En el capítulo “El eco de la fantasía. La historia y la construcción de la identidad” de *La fantasía de la historia feminista* (2023), Joan Scott afirma la eficacia del término psicoanalítico de fantasía en la construcción de lazos identitarios entre mujeres a través del tiempo. Rastrea su uso como mecanismo formal en la articulación de escenarios históricamente situados y trascendentes de su especificidad, como la maternidad o la posición de la mujer en la oratoria pública.

De Constelaciones a Las promesas

El anclaje en el presente permite recuperar conexiones implícitas entre los tiempos omitidos de la escena del arte. También, atender a los imprevistos y a los impensados de una “foto” a menudo estandarizada por el deber ser del artista. De golpe, vista desde hoy, la representación global de la escena del arte protagonizada por las regularmente excluidas artistas mujeres expone una complejidad inédita, en la que las variaciones, finalmente, resultan más intensas que las recurrencias. Esa artista peluquera, esa artista *femme fatal*, esa artista mayor que no abandona su taller, esa artista que posa con sus hijos, aquella obsesionada con el detalle de las sombras que proyectan sus esculturas, aquella que anuncia que no solo es escritora sino también pintora, aquella que enseña para hacer proliferar la práctica del arte muestran, en definitiva, que la historicidad de la historia no se ofrece solo en las sobrevivencias exhibidas por los montajes, como señalaban Walter Benjamin y Aby Warburg, sino también en los detalles únicos, exclusivos, que señalan las líneas de fuga de lo común y lo sobreviviente. Tramitadas entre las poses habituales de las tomas de las artistas, las excepcionalidades trazan las rupturas de la serie, incrustando lo desconocido y trastocando nuestros hábitos espectadores.

En sus palabras preliminares, la autora cuenta que el proyecto de búsqueda de imágenes de mujeres artistas “comenzó llamándose *Constelaciones* y luego su nombre mutó a *Las promesas*” (2000, p. 8), pero no explica por qué. Aunque la autora no se explaya acerca de los criterios de su propio acto de temporalización, el principio organizacional del libro es un montaje de tiempos heterogéneos, seguramente en referencia a las agrupaciones de estrellas cósmicas que arman en la imaginación humana distintas figuras míticas, de allí el término *Constelaciones*. De hecho, el efecto de emancipación de la secuencia causal que produce esta discontinuidad nos permite armar agrupamientos como los que vimos en relación con el taller o el retrato. El procedimiento posibilita además componer imaginariamente una foto grupal, sabiendo que lejos de ser absoluta permanece abierta a nuevas, incontables incorporaciones.

Sin embargo, por los juegos connotativos que despliega, *Las promesas* resulta una titulación más compleja que *Constelaciones*. Según la lectura del artista y escritor Fabio Kacero para la contratapa del libro, *Las promesas* alude a las promesas que guarda el tiempo. Pero el término también plantea una confluencia interpretativa. Podemos pensar la promesa como un tiempo abierto, durante el que se habilita la espera de una floración, sin saber cómo va a ser esa floración. Promesa, también, puede ser entendido como la “inauguración solemne del futuro”, en el sentido en que Clarice Lispector proclamaba la obra de arte como una botella lanzada al mar que encontraría su interpretación en los lectores

por venir, no en el presente de la producción.⁴ El presente de las artistas cuyos rostros se exhiben en esta galería es hoy y se extiende en este libro expandido hacia el futuro. Se trata de una promesa inaugurada por esta narrativa exploratoria, a partir de las latencias escondidas en cada una de las imágenes, de los rastros que no solamente hilvanan sino también descosen una continuidad, insistiendo en la importancia de dejar que crezcan las malezas, en lugar de desbrozarlas. La salida de la historia como espacio únicamente identificatorio está marcada, en esta obra, como la promesa de resaltar las variaciones posibles en las que las imágenes del arte pueden, todavía, seguir ocurriendo.

Las promesas es una investigación artística y una obra de arte histórica, un libro visual, de palabras sopesadas. Demanda hacia el lector la restitución de la imagen al nombre de la artista. Es un homenaje a todas las artistas argentinas históricas que, en palabras de la autora, “por haber estado, hoy hacen que nosotras estemos aquí” (2000, p. 9).

4. “Inauguração solene do futuro” es el impactante título de una columna de la escritora y pintora Clarice Lispector publicada en *Jornal do Brasil* el 18 de abril de 1970. Es un texto de cuño teórico, armado sobre la base de una línea metálica como símbolo de la trayectoria de la obra de arte a través del tiempo. Para Lispector, la obra es un objeto cuyo potencial de significación se abre a temporalidades que refieren siempre el presente del espectador. La apuesta al futuro y el gesto más absoluto que es el de inaugurarlos proponen un recomienzo de la relación entre los artistas, las obras y sus lectores futuros.

Referencias

- Didi-Huberman, G. (2000). La imagen malicia. En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (pp.137-237). Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2018). Arte, feminismo y políticas de representación. En *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (pp. 31-78). Siglo XXI.
- Gluzman, G. (2016). Introducción. En *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (pp. 11-16). Biblos.
- Lispector, C. (1970, abril 18). Inauguração solene do futuro. *Caderno B, Jornal do Brasil, LXXX(9)*, 2.
- Scott, J. (2023). El eco de la fantasía. La historia y la construcción de la identidad. En *La fantasía de la historia feminista* (pp. 123-155). Omnívora.
- Vega, P. (2020). *Las promesas*. Iván Rosado.

Biografía de la autora

María Guillermina Feudal. Doctora en Letras (UBA). Trabaja como investigadora docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Ha investigado y publicado sobre los pronunciamientos del arte en los textos periodísticos de Sara Gallardo y Clarice Lispector. En la actualidad, indaga las intervenciones estéticas de escritoras, artistas plásticas e historiadoras en áreas artísticas y no artísticas.

Luppi, Juan Pablo (2024). Huellas impresas del árbol caído. Reescrituras dibujantes de Héctor Libertella. *TAREA*, 11(11), 104-134.

RESUMEN

Productor de una poética novedosa en los márgenes de la literatura latinoamericana, Héctor Libertella forjó un proyecto como copista tipográfico de mensajes herméticos. Con creciente intensidad desde mediados de la década de 1980 hasta su muerte en 2006, generó libros por reescritura, facturada entre mecanografía y diagramación manual. La composición simultáneamente impresa y textual disuelve límites entre libros y explora los huecos que deja la traza de significantes sin significado, lo que quiebra la barra binaria del signo. El montaje de libros crea una topografía tipográfica de intrincación verbal y visual, que recicla potencias de copia, corte, injerto. La librería de Libertella propicia desvíos de la seriedad e inexorabilidad de las letras de molde, y rasga la fisicalidad del volumen con las condiciones corporales, inscriptas en las formas de leer-escribir tras cinco siglos de cultura impresa. Residuo de la civilización tipográfica, el cuerpo sostiene el libro disperso, inquietante en el movimiento de la ficción teórica. El artículo indaga destellos de esa poética hermética a destiempo del presente, desplegada en acciones de auto-reescritura, que cruzan el régimen escópico con letras alineadas en libros.

Palabras clave: blancos; cuerpo; librería; signo; valor

Printed Traces of the Fallen Tree. Héctor Libertella's Rewritings as Sketches

ABSTRACT

Producer of a novel poetics on the margins of Latin American literature, Héctor Libertella forged a project as a typographic copyist of hermetic messages. With increasing intensity from the mid-1980s until his death in 2006, he generated books through rewriting, crafted between typewriting and manual layout. The simultaneously printed and textual composition dissolves boundaries between books and explores the gaps left by signifiers without meaning, breaking the binary bar of the sign. The montage of books creates a typographic topography of verbal and visual intricacy, recycling powers of copying, cutting, grafting. Libertella's bookstore encourages deviations from the seriousness and inexorability of block letters, tearing the physicality of the volume with bodily conditions, inscribed in the forms of reading-writing after five centuries of printed culture. Residue of the typographic civilization, the body sustains the scattered book, unsettling in the movement of theoretical fiction. This article investigates glimpses of this hermetic poetics out of time, unfolded in actions of self-rewriting, crossing the scopic regime with letters aligned in books.

Keywords: whites; body; bookstore; sign; value

Fecha de recepción: 28/06/2024

Fecha de aceptación: 25/10/2024

Huellas impresas del árbol caído

Reescrituras dibujantes de Héctor Libertella

Juan Pablo Luppi

CONICET – Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Literatura Hispanoamericana.
Buenos Aires, Argentina
pabloluppi@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9867-7017>

La pintura de una letra (y sus bordes)

Las condiciones corporales de escritura/lectura, naturalizadas en cinco siglos de cultura impresa, se descubren como indagación teórico ficcional en el arte de componer libros de Héctor Libertella. Al costado de la revolución digital en el cambio de milenio, el armado libresco explora la contigüidad de caligrafía y tipografía, e inserta en la mecánica impresa elementos manuscritos que desnivelan la relación entre significante y significado. En relatos de ficción teórica, donde las letras conforman un régimen escópico diseñado mecanográficamente, indagaremos destellos de la poética hermética que, a destiempo del presente acelerado y digital, Libertella despliega en auto-reescritura incesante, que impide fijar una obra completa.

Además de su lectura del grafismo de Mirtha Dermisache o la colaboración con Eduardo Stupía en diagramas y signos dibujados en algunos de sus libros, la poética de Libertella cruza grafías alfabéticas con formas pictográficas, y arma su singular configuración en ese cruce. La generación de sentidos en la indistinción entre lo manual y lo mecánico tiene el antecedente prestigioso de William Blake (cf. Mitchell, 1994, pp. 145-146), aunque Libertella problematiza no solo esa indistinción, sino la generación de sentido. El matiz estaría en el empuje de la escritura alfabética, redirigido desde los valores pictóricos de Blake

hacia la teoría literaria, la lingüística y el valor, lo que desestabiliza el sistema que tramó el signo con el estructuralismo de Saussure. Como desarrolla Libertella con repeticiones y variaciones, sobre todo en re-escrituras ensayísticas de comienzos de la década de 1990, la pintura interviene cruzada con la tipografía. En este proyecto de libros sin principio ni fin, ocurre la indeterminación que el patógrafo piensa para la excentricidad de la literatura en el mercado: “se hace difícil saber cómo hizo la literatura al comienzo, ni dónde están los bordes entre lo oral y la pintura de una letra” (1991, p. 74). El lugar que no está ahí (título de libro póstumo, publicado por Losada en 2006, que reescribe el primer relato de *¡Cavernícolas!*) se dibuja como el sentido que las letras difuminan, en la topografía tipográfica de intrincación verbal y visual. En el cruce del régimen escópico con letras alineadas en libros se constituye una poética de reescrituras dibujantes, que quiebra la barra entre representación mental e imagen acústica y, en la espacialización textual, diluye jerarquías canónicas (oralidad y letras, original y copia, manuscrito e impreso).

El binarismo del lenguaje se disuelve en el laboratorio de Libertella, desde la confección anacrónica de libros con acciones de cita, copia, corte, agregado, pastiche, grafismo, diagramación, encuadernación. En la simultaneidad de manuscrito ológrafo-tipográfico, impresión artesanal y distribución secreta, el proyecto adelgaza la escritura y amplía los blancos, desde el primer libro publicado (*El camino de los hiperbóreos*, ganador del Premio de Novela Paidós 1968) hasta los libros que en 2006, con la muerte sabida por enfermedad, proyectan reescrituras. El destiempo de esta producción se sostiene frente a la expansión de medios digitales y proyectos estéticos que operan con des-materialidades. *Excritor* cavernícola, copista de mensajes herméticos, Libertella sostuvo su escritura en la mecanografía y la diagramación manual del texto como libro. Manteniendo el obstáculo del medio, el montaje de libros en auto-reescrituras despliega una poética de *copy-paste*, que sin embargo eludió la comodidad tecnológica y evitó pasar a la computación, a diferencia de escritores cercanos (a Libertella, no entre sí, como Piglia, Fogwill o Chejfec). El método de composición impresa y textual, que disuelve los límites de sus libros y explora los huecos que deja la escritura en la página, sostiene el libro abierto, expansivo, disperso en “una constelación en movimiento perpetuo” (Stupía, 2016, p. 181).

La literatura diseña blancos, espacios abiertos a la eclosión gráfica de lo borrado. Si una página fuera llenada del todo, dice Noé Jitrik, “no se distinguiría nada, no habría escritura”. En la aproximación inicial al trazado de signos, “el blanco se muestra, por la operación de la escritura que tiende a llenarlo, como infinito, siempre llenable, siempre imposible

de llenar” (Jitrik, 2000, pp. 24-25). En la potencia indefinida de la arquitectura de página, dinamizando su concreción impresa, las grafías de Libertella exploran huellas de lo borrado. “Nada, el espacio vacío, lo que tipógrafos y diseñadores gráficos llaman aire, implica también una señal para el lector sobre cómo debe entenderse el texto”, afirma Bård Michalsen (2022, p. 65) en su sistematización parcial de los signos de puntuación. Libertella trabaja en ese aire diseñado en la página, pero no para indicar al lector cómo debe entenderse el texto: los blancos entre palabras, letras y signos de puntuación son su atmósfera de producción; sin signo ni sentido, significan en la operación de llenar lo imposible de llenar. Signos ortográficos como paréntesis o puntos suspensivos (desatendidos en la compulsa de Michalsen) y marcas tipográficas no convencionales (rayas sobre palabras o sin palabras, grafismos no verbalizables, jeroglíficos) desacoplan el producto impreso del orden civilizatorio, lo sustraen de la demanda de comunicación.

Libertella hace del libro un medio maleable para la indagación artística y reditúa las tecnologías de la escritura como estímulo a la autoría; como los libros de artista, en términos de Amaranth Borzuk, los de Libertella “nos recuerdan constantemente el rol del lector en el libro al forzarnos a considerar su materialidad y, por extensión, nuestra propia corporalidad” (2020, pp. 11, 158). Los cambios que atravesó la forma del libro, ensayando posibilidades de uso de dispositivos portátiles, afectaron los modos de expresión (p. 17). Como define Borzuk, el bloque de páginas entre dos tapas, sostenidas por uno de los lados recibe el nombre proveniente del latín *caudex* (tronco de árbol), término usado por los romanos para grupos de tablillas de madera rellenas con cera (p. 272). El libro libertelliano cruza residuos de formas previas, no meramente desplazadas sino refuncionalizadas por el códice, con la significación de la figura del árbol y, como veremos, la distorsión del valor de tablillas asirias por la incisión corporal. El libro es el objeto múltiple, hojaldrado por la superposición de sus formas antiguas y nuevas (nuevas por antiguas).

La anatomía del códice concentra la lectura en la vista. Umbral de la modernidad, según Cavallo-Chartier, la lectura visual afectó los usos del libro, incentivó una conciencia crítica frente al texto, modificó la elaboración del pensamiento (2011, p. 46). Libertella integra la visualidad del libro a la corporalidad de la lectura, rastrea lo nuevo que vuelve en formas arcaicas de composición, despliega modos de plasticidad en la facturación tipográfica, transmedializa el producto. En su exploración de la simultaneidad de manuscrito ológrafo-tipográfico e imprenta artesanal mecanográfica, reverbera la unión de tradición manuscrita y reproducción mecánica de Blake, como mencionamos; la integración

de texto e imagen en la misma página es tramitada por Libertella sin aspiración al sentido, quebrando también la armonía entre la lectura y la vista, que Borzuk encuentra en Blake (2020, p. 133). En la expansiva fabricación de manuscritos librescos, el tráfico de fragmentos de un libro a otro y la manera primitiva de alterar el cuerpo de la tipografía (Stupía, 2016, p. 183) conforman una auto-reescritura dibujante, sin el afán plástico de Blake; el ojo del patógrafo evita la armonía de la lectura visual, y deriva la imagen-texto hacia el movimiento trans-autoral de dibujar en sus libros a través de Stupía, quien comparte la firma hológrafa de Libertella, y le adosa la rúbrica en *La arquitectura del fantasma* (2006a, p. 97). La escritura visual y el requerimiento del autor como co-editor, señala Esteban Prado (2022, pp. 62-63), implican “un denodado trabajo en la composición del original”, que Libertella intensificó desde 1985.

En la cinta deslizante (como Libertella llama a la sintaxis, con resonancia barthesiana) el quiebre de la escritura fonética entrevera el trazo manual con la línea tipográfica, en un diseño pictográfico no trasladable por cita textual, sino (parcialmente) por *copy-paste* de capturas de páginas. El obrero tipógrafo es evocado a menudo en los libros de Libertella, “tal vez para compensar el trabajo extra al que los obligaba con los dibujos y diagramas que solía incluir en sus textos”; como propone Ariel Idez, la “puntillosa composición que hacía de sus originales” permite pensar a Libertella como “un escritor-tipógrafo, tan interesado en la escritura como en el ‘armado’ de cada uno de sus libros” (2010, p. 190). Producir literatura desde la visualidad impresa (no meramente incluir otros artefactos tipográficos en la experimentación discursiva, como Cortázar en *Libro de Manuel*) sería una militancia obstinada del escritor fantasma, como en la provocación que abre “Sobre la tipografía y el molde” en *Las sagradas escrituras*: “En cuanto al fenómeno óptico, ¿qué relación tendrá la literatura (o sus géneros) con la forma de la página, su distribución gráfica, el tipo de impresión? Tal vez los géneros todos sean un simple truco tipográfico” (Libertella, 1993, p. 118). Al reescribir “la pintura de una letra” de *Los juegos desviados de la literatura*, en 1993 agrega que la pintura tendría “su más precioso momento de cruce” con el tipógrafo: “el más intenso escritor experimental de todos los tiempos. Aquel que creó el milagro de un objeto bien físico, el tipo de plomo, la gota química vaciada en letra” (pp. 119-120).

En entrevista de Guillermo Saavedra, Libertella refiere su autoedición artesanal como “esta pretensión del original acabado a máquina”; muestra “mis primeros libros”, dos volúmenes autoimpresos nunca publicados: “Los escribí a máquina y les di el formato de libro con la ayuda de un imprentero que guillotiné las hojas”. La materialidad del lenguaje afecta el soporte de la escritura y el cuerpo de quien escribe-lee: “La

escritura tiene un aspecto material que determina condiciones corporales, y yo siempre he tratado de incorporarlas a mis libros como elementos de significación y sentido” (en Saavedra, 1993, p. 67). Como la pulsión material de Lamborghini (sobre todo en su última producción en Barcelona a comienzos de los 80), la confección integral de obra desde el soporte diseña un continuo viso-verbal, lugar sin ubicación (*no está ahí*) donde explorar configuraciones mentales no ceñidas a la linealidad de la imprenta ni la presencia del signo.

Líneas cruzadas en la pizarra mágica

Los inicios de Libertella ocurren en momentos de afianzamiento cultural y académico de la crítica literaria argentina, con cruces ensayísticos entre psicoanálisis y lingüística, en la recepción del (post)estructuralismo en las décadas de 1960 y 70, entre dictaduras y democracias débiles en América Latina. La intensificación de reescritura a comienzos de los 90 ahonda el impulso renovador con la rara potencia de lo repetido, que incomoda el ojo y el cuerpo de quien lee (*¡Esto ya lo dije! ¿Acá o en otro libro?*). La narración se enrarece por la atención al significante y la estructura semiótica; la literatura se hace crítica y la crítica lírica, como titula el primer capítulo de *Las sagradas escrituras*, “CRÍTICA LÍRICA Y/O LITERATURA CRÍTICA”. Listas de lingüistas y teóricos literarios mezclan protocolos de científico, investigador, profesor con los de escritor de ficciones, “porque todos tuvieron derecho a recurrir a la misma biblioteca” (1993, p. 14). La crítica lírica es “aquella que proviene de la literatura”, que no transmite información, no es didáctica ni explicada por la utilidad social (Gusmán, 2016, pp. 229-230); a cambio, rearma redes transtextuales y formula impensados problemas de lectura.

Emblema de la “novedad perversa” del “lento destilado del psicoanálisis en la literatura”, la revista *Literal* (1973-1977) produjo “la hibridez de un cruce entre el inconsciente y la letra”, como destaca Libertella en el prólogo a su compilación. Tras la filiación *psi* (la línea lacaniana de Germán García en la revista), el prólogo destaca el linaje poético armado por Osvaldo Lamborghini como “la casta del saber y de la lengua”: Macedonio, Gironde, Borges (2002, p. 5). Como las listas de autores y la bibliografía referida en notas al pie en *Las sagradas escrituras*, la tradición de lecturas de Libertella es menos psicoanalítica que teórica literaria, lingüística, filológica. En diversos textos rearma líneas de la tradición y enuncia rastros de su poética, como “destellos”, “brevidades” de apariencia aforística pero sin su carga de saber, como práctica en *Zettel*, libro póstumo de “fragmentos que huyen hacia todas partes”. Como intuye su nota incluida al final, *Zettel* evita caer “en la

despreciable soberbia del aforismo” y lo apodíctico, “no dice sí, ni dice no”, se evade del “esforzado régimen de la argumentación” (2009, p. 64). Lo fragmentario sería “una contra-ofensiva a la prepotencia de la conclusión”, sugiere Agustina Pérez en su lectura de *Zettel* como “puesta en acto de uno de los bastiones de la poética libertelliana: *no comunicar, transmitir*, en el fraseo que se juega en fragmentos, citas propias depuradas”, un decir “que no quiere seducir y por eso no argumenta” (2015, pp. 58, 67; itálicas en original).

Tampoco hay quien argumente. El perverso que pasea por Ingeniero White con el mandato de escribir el árbol familiar y el nativo asirio que engrupe a los asiriólogos sobre el sentido de unas tablillas con jeroglíficos, como veremos en dos zonas de auto-reescritura, disparan sobre el lector la máxima macedoniana, que titula un capítulo de *La arquitectura del fantasma*: “Derrotar la estabilidad de cada uno en su yo” (2006a, p. 29). Esa frase “señalaba el derrotero de cada uno” en “el paroxismo” de los años sesenta en Buenos Aires, mito de origen del escritor que trastoca líneas genealógicas y evita orígenes y destinos. En su materialismo hermético, pegado al significante con virulencia crítica, Libertella arma libros de grafías minuciosas, con los restos de la cultura letrada patriarcal, afincados en la renovación teórica que ambientó con paroxismo su iniciación. El destilado del inconsciente en la letra dibuja espacios anfibios, paradójales entre polos binarios como sí-no, significado-significante, escritura-borradura.

Huella de balbuceo asmático, la escritura borrada significa: el espacio vacío hace sentido. Los signos de lo invisible en la composición de página de Libertella serían eco del comienzo ancestral de la literatura argentina, postulado por Ricardo Piglia (1980) sobre la primera página del *Facundo* (1961, p. 6) con el grafiti que hace del francés un jeroglífico para los bárbaros:

Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la patria que en días más alegres había pintado en una sala, escribí con carbón estas palabras: *On ne tue point les idées*. El Gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, “¡y bien! –dijeron–, ¿qué significa esto?”
.....
.....
.....
.....

Sarmiento extrema la convención, interviene en el diseño de página: induce tipográficamente la espera. Tras estampar el silencio de los ignorantes, responde con la *performance* heroica de escribir contra la barbarie. La escritura de Libertella también dibuja con tipos móviles,

pero es política, al contrario, porque evita responder qué significa esto, incluso borra la estabilidad del yo que escribe y el que lee. Sus textos suscitan ansiedad por el sentido, a la vez que lo aplazan crisan a lectores de intriga, mientras exploran los blancos dejados en la página. Contrabandista del signo desaparecido, rastreado entre gramática, retórica, tipografía y dibujo, el escritor filólogo modifica los intercambios e imprime nuevos usos a los signos ancestrales; multiplica posibilidades de representar el vacío fundacional y el enigma argentino, lo que implica al lector en los sentidos faltantes. El fragmento 34 de *Zettel* convoca a Góngora, sobre su “hacerme oscuro”, con la indicación entre paréntesis de “Citar esto en algún lado”; allí resuena el conflicto de traducibilidad del jeroglífico de Sarmiento: “hablar de manera que a los ignorantes les parezca griego” (p. 28).

El apartado “Represión = Salud”, en el capítulo 8 (“PATOGRAFÍA”) de *Las sagradas escrituras*, asedia el hermetismo desde el doblez implicado en Hermes Trismegisto, divinidad mitológica del comercio y las comunicaciones, convertido popularmente en dios de lo cerrado y secreto. Bajo el consenso de 1993, Libertella inquiere esa deflación del comercio vuelto clandestino; reescribe la idea de confección de una lengua privada, codificada en torno a la autocensura y la sobrevivencia en el mercado de “sus escritores desviados”: “En su momento constitutivo o genético, ¿no habrá sido la antigua escritura hermética (la egipcia) un modo político de organizarse para pasar un mensaje clandestino y sobrevivir? ¿O no habrá sido, acaso, el deseo compulsivo de diferir a ultranza de las costumbres generales de su tiempo, para poder definir los límites de su propia censura?” (1993, p. 251). Contra el higienismo represivo: la enfermedad del cuerpo que escribe. Como teoriza *El árbol de Saussure*, el signo ha desaparecido, la barra lingüística devino alcohólica; caído del paradigma lingüístico y la metafísica de la presencia, el árbol es una “cuna hermética” o, como veremos, el mandato de escribir la genealogía patrilínea (en *El paseo internacional del perverso*), la choza de Rassam con su familia numerosa “árbol adentro” o un símil de la tablilla atacada por roedores (en *Diario de la rabia*).

Las grafías rompen el modelo de la línea, trastornan la escritura fonética, descubren la falla en la relación biunívoca entre sonidos vocales y representación ortotipográfica. Como analiza Silvana López (2022, p. 71), la bibliomanía sostiene “la idea de que lo escrito proviene de lo escrito, del grafo, del dibujo de una grafía”. En las reescrituras de Libertella se trazan las marcas que deja la grafía borrada, se vuelve a escribir encima, como la pizarra mágica de Freud, leída por Derrida en *La escritura y la diferencia* (1967). Esa superficie engomada, protegida por una capa de celofán, permite escribir con estilete plástico o con la punta

retraída de un bolígrafo, y borrar levantando la superficie de celofán; el mismo procedimiento permitían las primeras tablillas de cera en Grecia, siglo VIII a.C., utilizadas para enviar mensajes secretos, trazos borrados como en la pizarra mágica (Borzuk, 2020, pp. 55-56). El soporte incide en la expresión, las grafías son marcadas por la superficie que marcan. En la materialidad de palimpsesto se sobreimprime la huella, que López (2022, pp. 134-135) analiza en torno a *El paseo internacional del perverso*. La hibridación del inconsciente con la letra como “novedad perversa”, que en 2002 Libertella lee en *Literal*, reescribe su lectura de *Sebregondi retrocede* de Lamborghini en *Nueva escritura en Latinoamérica*, umbral de la ficción teórica (publicado en Venezuela por Monte Ávila en 1977): “un juego de líneas cruzadas entre el practicante y su producto, entre el inconsciente y la letra” explica ese texto como “objeto de una producción psíquica de doble penetración verbal” (2008, p. 66). Al año siguiente de la compilación de *Literal*, *La Librería Argentina* ubicará a Lamborghini en un traspaso mutuo de papeles, “sin tocar un punto ni una coma al Enigma Familiar de la Literatura Argentina” (2003, p. 19). La filiación con Lamborghini entronca en la materialidad tipográfica que altera el canon nacional (como el jeroglífico grafitado en el exilio, que lo funda). La literatura nacional deviene Enigma Familiar, en código freudiano, cruzado con la lingüística y las formas primitivas del libro, en la figura del árbol. Las reescrituras de los 90 y *El árbol de Saussure* incrementarán la curiosidad por el corpus libresco, dibujado con letras como “árbol hermético de las vanguardias”.

El árbol de todas las páginas

El libro es árbol desde el origen de la palabra códice, en la translación en latín del tronco de árbol (*caudex*) hacia las tablillas agrupadas para lectura por los romanos. Objeto incisivo de reescritura libertelliana, el árbol hace de la genealogía familiar una arqueología lingüística y una deriva psicoanalítica de condensación y desplazamiento, como veremos en el perverso que titubea sobre el mandato de escribir el árbol genealógico. Pictografía que combina narrativa, dibujo, crítica, teoría (López, 2022, p. 336), *El árbol de Saussure* (2000) deriva la lingüística estructural hacia “el único árbol de la plaza” que “los parroquianos del ghetto miran con mirada boba” (p. 15). El guardián de la plaza es Macedonio Fernández, quien en la Siesta Evidencial no admite diferencia entre sueño y vigilia (p. 73). Macedonio dispara la ficción teórica contra las barras del signo y el libro; ese derrumbe provoca una mirada boba, como la de los parroquianos frente al árbol.

Reacio al aforismo y la argumentación, el discurso libertelliano prioriza la mirada y la figuración, como “perspectiva ambigua, cercana y

concreta pero distante y extraña a la vez, como estereoscópica”, según analiza Luis Gonzo en la “espacialización de su escritura”: “la figuración une significantes, los junta y los pone en serie, establece cadenas –que no siempre tienen un sentido o significado unívoco: casi que todo lo contrario” (2012)–. Esa inestabilidad de las cadenas, referentes a la literatura latinoamericana y la novedad alternativa al boom que impulsó *Nueva escritura en Latinoamérica*, recurre al dibujo del árbol en la reescritura de *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990). En la página de créditos técnicos y disposiciones legales de ese libro, una breve nota señala la composición transmedial a partir de ideas manuscritas por Libertella: “*Los signos y diagramas dibujados en el texto fueron realizados*

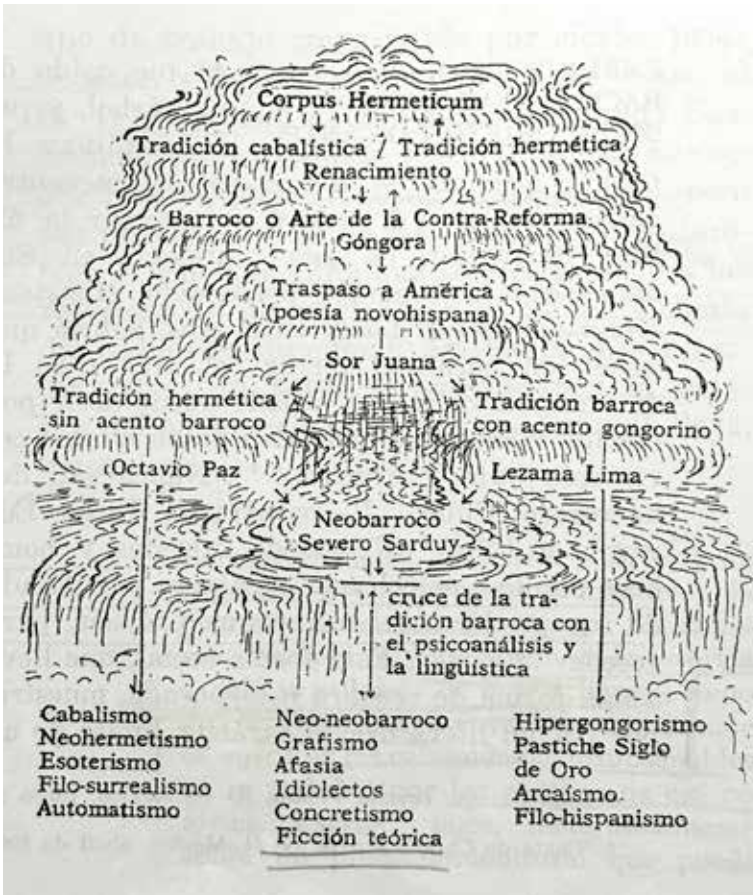


Fig. 1. H. Libertella, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano, 1990, p. 45.

por Eduardo Stupía a partir de bocetos contenidos en el manuscrito original' (1990, p. 6; itálicas en original) (**Fig. 1**).

La red es botánica y su comienzo, ancestral: "lleva a cuestras y asume a ultranza su propio dibujo antiguo", dice en la página par (44) de la impar (45) donde está "ese árbol que se derrama", evitando anclar lo visual en lo verbal. El "árbol hermético de las vanguardias" seguirá creciendo, por poda e injerto, en las auto-reescrituras de *Las sagradas escrituras* a *El árbol de Saussure*. Los libros del final (la compilación *Literal*, *La Librería*, *La arquitectura*) ramifican la biblioteca argentina, parte del árbol latinoamericano, en el "cruce de la tradición barroca con el psicoanálisis y la lingüística" (1990a, p. 45), que desemboca en la ficción teórica, último derrame: este libro (y los que siguen). Como en la red latinoamericana, en la *tradición de lectura* que sería Argentina –"exactamente al revés" que "las lecturas comunes de una tradición" (2003, p. 28)– los tiempos se superponen: los jóvenes impacientes que esperan libros europeos en el puerto, en 1837, hacen cadena deslizante con las lecturas vanguardistas de la revista *Martín Fierro* en la década de 1920 (pp. 53-54).

A la demanda de actualidad o la "posmoda", Libertella responde con la novedad de lo arcaico. La pregunta de actualidad en 1991, sobre lo posmoderno en literatura, suscita "la imagen de un cavernícola que está manejando una máquina hipersofisticada". Ocurre en el libro de ensayos teóricos armado por reescritura de entrevistas al autor, que dibuja el enigma en el título, otra formulación del jeroglífico del *Facundo*, en alfabeto griego para *patografía*, la escritura como enfermedad: *παθογραφία*. *Los juegos desviados de la literatura*. Retoma (de *Nueva escritura*) lo distintivo de Latinoamérica en relación con Europa y Estados Unidos, y dispara contra el "sistema, cómo decirlo, de Salud Pública" creado por el boom: no hay que "buscar el texto posmoderno" en "la descendencia de García Márquez", "sino volver a otros rincones [menos sanos de la literatura] que le eran anteriores" (pp. 49-50; corchetes en original). Libertella traza redes de literatura latinoamericana y argentina al costado de la comunicabilidad y la difusión, dinámico en la paradoja de hacerlo sin salirse del mercado, como profesional de la literatura sin lugar estable (director editorial en Venezuela y México, profesor en universidades de EEUU, investigador de Conicet que no hace carrera, autor publicado en GEL pero también en Sudamericana y Losada, experto postulante a premios literarios y ganador de varios).

Las redes y cadenas quiebran ramas del árbol canónico, en un encimado de tiempos provocado en la cinta concreta de letras alineadas entre blancos. La hermética planta latinoamericana o la librería argentina de 1837 y 1920, como Ingeniero White y Nínive (el lugar que no está ahí, a donde vamos) son topografías textuales: no existen fuera del

texto pero, además, se articulan en la espacialización de los signos impresos. En la versión del árbol de 2000, la barra etílica del bar del ghetto disuelve la barra de Saussure entre imagen acústica y representación mental, provocando la experiencia de un lenguaje extrañado, donde “El futuro ya fue”, como titula el último capítulo de *El árbol de Saussure*. Allí “dicen los lingüistas” que el signo tiene doble vida: “es a la vez señal y ausencia. Habla de las cosas en su presencia, pero también en su falta. (A veces, agregaremos, habla de más, para tapar esa ausencia)” (p. 66). Como deconstruye Monique Wittig (2006, pp. 91-92) en la década de 1980, la oposición entre significante y significado (que prefiere llamar *letra y sentido* para “evitar la interferencia prematura del referente en el vocabulario del signo”) “no tiene ninguna razón de ser excepto en una descripción anatómica del lenguaje”, porque en su uso nunca actúan separadamente. La escritura insiste en su trazo, el dibujo de la letra no escindida del inconsciente, la materialidad gráfica del “oficio milenario en el ghetto”: el arte rupestre (Libertella, 2000, p. 49). El fragmento 22 de *Zettel* observa que la premisa “el futuro ya fue” no es incluida en ninguno de “los muchos debates sobre el futuro”, y se pregunta entre paréntesis: “(Ojo. ¿Esto ya lo dije en *El árbol de Saussure*? Revisar.)” (2009, p. 24, 63-64). Injerto, acaso sin poda: lo viejo, de nuevo.

La auto-reescritura, apotegma del “Sistema Libertella” según Rafael Cippolini, funciona por acciones de jardinería: “Reescribir como quien poda, sustrayendo paradójicamente”, convencido de que todo lo que se quita persiste de otra forma. A la par de la poda, el injerto (como el árbol dibujado por Stupía en *Ensayos*, que reescribe *Nueva escritura*): “Agregar, sumar texto” (y dibujo). Y “un tercer tipo de reescritura”, las ramificaciones: “injertos excedidos”. El movimiento editorial entre libros es “menos de corrección que de poda y adelgazamiento”, señala Pérez (2015, pp. 58, 60), y el injerto implica “un problema de *dispositio*, pero también una operación pasional que mueve todo el imaginario”. Cippolini (2016, p. 68, 71) conecta esa escritura que siempre va a dar en un libro con la frase de Mallarmé, epígrafe de *El lugar que no está ahí*: “Le monde est fait pour aboutir à un beau livre” (Libertella, 2006b, p. 9). Si bien hay reescrituras de cuando Libertella tenía 16 años, Cippolini observa que la “reescritura sistematizada” se establece hacia 1983. Veamos algunas reescrituras dibujantes en dos series de relatos iniciadas en 1982 y 1986, una de las cuales dará, dos décadas después, el último libro publicado en vida.

Lagunas en Ingeniero White

La confusión de roles en patrilinea trama *El paseo internacional del perverso*, dedicado a Osvaldo Lamborghini, ganador del premio Juan Rulfo

de Radio France Internationale en 1986, publicado en 1990 (en colección Escritura de hoy de GEL), con dibujos de Stupía a partir de bocetos de Libertella. Ese libro se convierte en cuento, incluido en antología: las ciento dos páginas de la edición de GEL se hacen veinticuatro páginas, al reducir los blancos que separan bloques y suprimir los dibujos intercalados, en la edición de “El paseo internacional del perverso” en la “antología alternativa” *11 relatos argentinos del siglo XX*, preparada por Libertella en 1997 (sobre la labor de antólogo remito a Rosain, 2024). El mismo texto puede ser libro y cuento: los géneros como truco tipográfico. Adaptado visualmente a la corporalidad de la antología, aparece precedido por *El fiord* de Lamborghini y seguido de *El affair Skeffington* de María Moreno, entre textos de Aira, Copi, Santiago Dabove, Macedonio, Luis Gusmán, Pizarnik, Néstor Sánchez y Wilcock. Cada reescritura y edición única (no hay reediciones de ningún libro de Libertella hasta *Nueva escritura* en 2008 y *¡Cavernícolas!* en 2014) amplía y cambia las coordenadas de la librería argentina. El palimpsesto emerge entre libros, con variaciones donde opera el ojo de la ficción teórica.

La andadura narrativa de *El paseo* no se sostiene en ningún sujeto clarificado por la gramática. De ascendencia patriarcal y alquímica (el epígrafe es una receta de 1526 para crear un hombre con un frasco de espermatozoides, sin intervención de óvulo) el narrador presunto deriva sin más orientación que un paseo de *perverso* (palabra indagada, con P mayúscula, en “La leyenda de Jorge Bonino” en *¡Cavernícolas!*). Interpelado en confusión con su padre y abuelo en segunda y tercera personas, habita un rincón portuario de “mala vida”. El primer párrafo reescribe la prosa cartográfica del primer capítulo del *Facundo* —en torno a “El mal que aqueja a la República Argentina es la estension” (Sarmiento, 1961, pp. 25-26; ortografía original)—, y desplaza la nación desde aquel futuro pasado en el desierto hacia la dependencia oceánica en la globalización: “Porque Argentina es un país retorcido que da por atrás y adelante con su pecho, rodillas y espalda mirando de frente al Océano Atlántico, y atado de manos y pies a lo que solo viene por este lado. Así pues, todo él depende del mar y, por lo tanto, de su puerto natural más grande: el puerto de Ingeniero White” (1997, p. 153).

En tensión con el exterior, el país se desplaza a la deambulación miserable “entre los escombros del dock”, en la zona natal como lugar de regreso imposible, “pueblito de mal pasar, que tanto se parece a mi *fontañero* de Ingeniero White” (p. 161; itálicas en original). La errancia por el espacio autobiográfico anfibio sería “el desplazamiento de un bebé muy viejo que corre por *la* banda negra de su sueño, y que va dejando aquí y allá lagunas, huecos, descuidos” (p. 166; itálicas en original). La falta de nexos causales o lógicos consuena con la creación de blancos,

rayas de tachado y grafías no lingüísticas, signos sin anclaje verbal. En el Diploma que recibe el fantasma que narra (“enrollado”, “pergamino” que le permitirá irse de Argentina: “rodará durante 35 años por los laboratorios del mundo”), los blancos omiten la información particular (identidad, fecha, institución, especialidad) que daría validez al documento, transcrito visualmente en su fórmula burocrática, cual poema concreto (1997, p. 155) (**Fig. 2**). “¿Y el concretismo o el grafismo no recordarán algo del futuro?”, repregunta Libertella cuando se le pregunta “¿Cómo puede entenderse lo posmoderno desde la literatura?”, en el libro titulado en griego con la patología que define la poética (1991, pp. 49-50).

Tachado

El “familión” del perverso (des)une a hijo, padre y abuelo en torno a la tarea material de escribir. Define “gran familia” como “un gran ejército de robots que reciben mandatos de no se sabe dónde, y que los trasladan a no se sabe quién!” (obsesión reescrita como fragmento 93 de *Zettel*). La lectoescritura de la crónica familiar desarma el orden patrilíneo: un yo sin madre que sería nieto regresa a casa, se hunde en el colchón mojado de su niñez, y en sueños se confunde con su padre y su abuelo. Dice dar con ese sueño luego de caminar “lleno de archivos repletos de papeles con garabatos” hasta que “caigo por fin en el colchón de mi infancia” (1997, pp. 156-157). Escucha llamarse “*engendro: el que es al mismo tiempo hijo de su abuelo y padre de su nieto*” (p. 171; itálicas en original). El fragmento 67 de *Zettel* reescribe esa ruptura genética en la cinta deslizante: “En la correosa sintaxis de la tradición y la herencia, ¿qué escritor es al mismo tiempo hijo de su abuelo y padre de su nieto?” (2009, p. 42).

En el entorno argentino con fondeadero y escombros, la topografía de Libertella destaca un mobiliario paterno alusivo al oficio de escribir, que reverbera como título del epílogo de *La Librería Argentina: “Alrededor de la mesa paterna”* (2003, pp. 107-112). La voz heterogénea de *El paseo* refiere su “lectoescritura” como una intervención de rayado sobre la escritura del patriarca dudoso; el abuelo construye un juguete con restos de madera, y encomienda al nieto la crónica familiar, que él

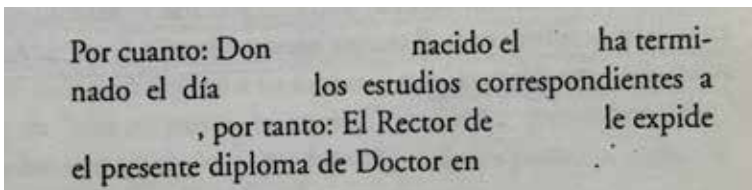
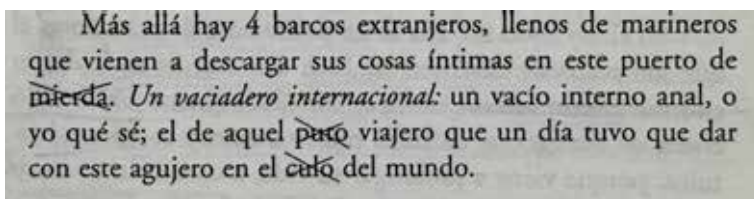


Fig. 2. H. Libertella, *El paseo internacional del perverso*. Perfil, 1997, p. 155.

practica como tachadura: “En este cajón de madera me veo asaltando sus papeles [...]. Los rayo y los cruzo con toda clase de barrotes. Pobre; los dejo que nadie sabrá lo que puso en ellos”. Tal desorden sería aprobado por el abuelo, con voz exclamativa, “como si estuviera diciendo: *¡este sí es el verdadero relato familiar: con todos los papeles cambiados!*” (1997, p. 171; itálicas en original).

Variación del significante *barra*, los barrotes que el hijo-nieto plasma en papeles paternos aparecen punzantes, como rayas y cruces que trastornan la escritura fonética en la linealidad de la página. El padre se sobreimprime al poder tachándolo; esa artimaña es fabulada por una primera persona dislocada del rol de nieto, que ahora suena como padre del narrador, quien lo envió a recorrer el mundo, dice tachando, “cuando mi voluntad de poder padre así lo exigía” (p. 165). El tachado afecta el discurso patriarcal y el cuerpo de la patria, en el montaje caótico del yo que reescribe el “relato de todos los míos” y trastoca las grafías, cuando la graduación alcohólica le provoca “el furor de cambiarlo todo”, “y revuelvo y tacho mis papeles”. Desde el rincón resacoso de “este pobre playón abandonado”, frente a “un mar impresionante que da tristeza”, el paseo internacional desfigura la nación en su dependencia económica (p. 172-174). El océano visto desde Europa aterra al narrador cuando emprende la vuelta a América, cuya porción corporal en la anatomía mundial provoca otra tachadura sobreimpresa en la palabra: “El lado de atrás del espíritu de mi raza y el ~~culo~~ del mundo civilizado” (p. 162). La anatomía se materializa, sin mujeres, sobre el mapa geopolítico de la nación, trabada en la ruina posindustrial de Ingeniero White. Tópico de agendas neoliberales, el *contacto con el mundo* (eufemismo de comercialización dispar con Europa y Estados Unidos) se corporiza en la descarga extranjera en el “puerto natural más grande” de Argentina; el campo lexical de lo interdicto se crispa con cruces manuales sobre la tipografía (p. 173) (**Fig. 3**).

El vacío, ese mal que aquejaba a la república posible en 1845, se deriva en el campo del significante solitario, sin significado (“o yo qué sé”): la integración internacional como *vaciadero*. Acaso Argentina no puede escribirse sin derivaciones, tachaduras, blancos, grafitis de rabia, que



Más allá hay 4 barcos extranjeros, llenos de marineros que vienen a descargar sus cosas íntimas en este puerto de ~~mierda~~. Un vaciadero internacional: un vacío interno anal, o yo qué sé; el de aquel ~~puto~~ viajero que un día tuvo que dar con este agujero en el ~~culo~~ del mundo.

Fig. 3. H. Libertella, El paseo internacional del perverso. Perfil, 1997, p. 173.

extrañan lo propio explorando la lengua, como propone ese ritornelo de la frase perdida en una carta de Lamborghini a Tamara Kamenszain, reescrita en *παθογραφεία*, que será epígrafe de *La Librería Argentina*: “La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua” (p. 9). En la versión de *Las sagradas escrituras* reverbera el mal que aqueja a la *Argentina*, desde las letras de rebeldía ortográfica de Sarmiento en 1845: “Un país vacío al que hay que justificar con estilo, llenar de letras: inventar” (1993, p. 212).

Grafitis de la rabia

Al comienzo de *El paseo* hay un grafiti junto al mar. El perverso lo ve en iteración diaria, “dibujado en ladrillo o tiza sobre el óxido de un bote que alguien abandonó hace siglos” (pp. 154-155) (Fig. 4). La visión de los signos garabateados, en barcos desahuciados en el sur del cono, reescribe el primer párrafo de *El camino de los hiperbóreos*. Allí, luego de la imagen de la hoja de calendario de “AGOSTO 1967”, advierte que cerca de “esta ciénaga inmunda” o “chatura tenaz” hay tres barcas oxidadas, donde los domingos “los pibes del pueblo vienen y hacen sus garabatos en tiza o ladrillo” (1968, p. 10). *El paseo internacional del perverso* (título cuya estructura sintáctica mima la del primer libro publicado, e injerta un adjetivo) imprime en esas inscripciones la marca política, tensada por la mística y la interdicción. Cuando “tropieza con un bote oxidado”, el párrafo parecido al de la primera novela agrega los signos grafitados en el decurso tipográfico textual: cual artefacto impreso del trazo en aerosol, con cierta imprecisión manual en el diseño, dibuja las iniciales de la Juventud

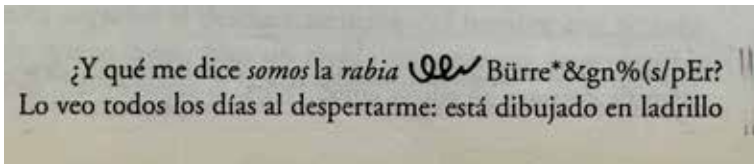


Fig. 4. H. Libertella, *El paseo internacional del perverso*. Perfil, 1997, p. 154.

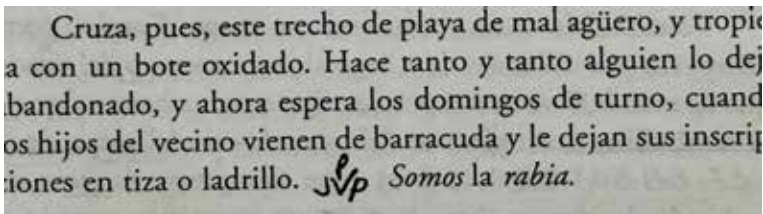


Fig. 5. H. Libertella, *El paseo internacional del perverso*. Perfil, 1997, p. 165.

Peronista (la *Jotapé*) sobreimpresas al *Perón Vuelve* (P como bisectriz del ángulo interno de V) (Fig. 5).

El carácter hipercodificado de los grafitis, como Prado observa en *El paseo* y en *Zettel*, “exige una lectura de iniciado a fin de transmitir un mensaje clandestino” (2014, p. 102). Desarrollada entre violencias estatales de los golpes de 1966 y 1976, desde el origen desviado en el *happening* de los 60 al estallido de la fantasía neoliberal en 2001, la librería de Libertella inventa otro pliegue de la virulencia en la caligrafía, distinto de la ira o el miedo en el manuscrito del primer cuento argentino:¹ el trazo de la rabia, en tres letras (J, P, V) grafitadas con tiza, ladrillo, alquitrán o aerosol. Lo político está en el jeroglífico, pero no en su desciframiento (como en la primera página del *Facundo* o en ficciones policiales de Walsh o Piglia) sino en su condición de enigma, latencia de suspensivos infinitos frente a “¿Qué significa esto?”.

El jeroglífico deriva hacia la biblioteca: “Somos la rabia” se titula el segundo capítulo de *La Librería Argentina*, donde propone el “Enigma Familiar de la Literatura Argentina” (p. 19). Cita extensamente un artículo de Josefina Ludmer (“Literatura experimental”, *Clarín*, 25/10/1973) que encuentra en *Sebregondi* “una lectura como la que quería Macedonio Fernández: infinitesimal, homeopática, microscópica”. En la deriva de la crítica lírica, “mientras me paseo sin rumbo por su borrador”, *La Librería* refiere al “personaje de Paracelso”, que remite al engendro de *El paseo* y su origen alquímico, aludido en el epígrafe. “El personaje de mi novela”, reescribe en 2003, “crece en el interior de un frasco hermético”, “ese bebé muy viejo” quedó fijado “en la etapa del vagido”, y enfrenta el suicidio de asumir “ese idiolecto hasta la decrepitud”. Poda, injerto, ramificaciones, en las huellas del signo perdido. En deriva refranera desde el sintagma “muerto el perro” (omitiendo el desenlace para que repercuta en la mente que lee: “se acabó la rabia”), el segundo capítulo de *La Librería* postula, en el “interminable borrador” de Lamborghini-Macedonio, “la última garantía de nuestra literatura: ese fondo de rabia” (2003, pp. 21-23). Publicar en Beatriz Viterbo, en 2006, *Diario de la rabia* confirmaría la apuesta de Ludmer (publicar en *Clarín* un texto de la órbita *Literal*) por cruzar la literatura experimental hacia la visibilidad de la prensa y el mercado editorial. El hermetismo no

1. La “Advertencia”, que Juan María Gutiérrez antepone a *El matadero* cuando lo publica, ampara el “desnudo realismo” (voces groseras y bajezas corporales) en su condición de borrador inédito, y acomoda el trazo ológrafo a la canonización de Echeverría: el temblor de la letra “pudo ser más de ira que de miedo” (Gutiérrez, 1871, p. 560).

rehúye el mercado, constituido donde haya un interlocutor (según otro pseudo-aforismo libertelliano).

Reescrituras arqueológicas

La materialidad del *grapho* descubre lo nuevo en lo ancestral, lo que adviene en lo abandonado, oxidado como el bote-libro, soporte del grafitismo transcrito en *El paseo*. En su exploración de trucos tipográficos que desclasifican géneros, el jeroglífico arqueológico sería otra matriz de escritura hermética, que Libertella reescribe como deriva profanadora del primer lenguaje escrito. Hormuzd Rassam, asiriólogo iraquí descubridor hacia 1880 de las tablillas de arcilla descifradas por George Smith como *Epopéya de Gilgamesh*, sería el “terrorista semiológico” (Prado, 2014, p. 94) que impulsa un relato libertelliano con tres escrituras (casi iguales y muy distintas): “Nínive, 1853” aparece en 1982 en la *Revista de la Universidad de México*, donde Libertella desempeñaba tareas de editor; es reescrito como “Nínive”, tercer relato de *¡Cavernícolas!*, publicado en Buenos Aires por Per Abbat en 1985, dedicado a Tamara Kamenszain; y toma forma de volumen autónomo como *Diario de la rabia*, dedicado a César Aira.

Las tres versiones tienen un núcleo textual en torno a la explotación de las tablillas, pero son visualmente muy distintas. En cuatro páginas (15-18) a doble columna, “Nínive, 1853” tiene veintitrés párrafos, sutilmente separados en lo que serían ocho partes por la mayúscula adornada que las inicia, sin otro señalamiento; a lo largo del texto se insertan seis bloques en negrita con mayor margen izquierdo. Dividido en diecinueve fragmentos de una o dos páginas, el cuento de *¡Cavernícolas!* ocupa unas treinta, cuarenta páginas (105-146 en la edición 1985; 89-125 en 2014) que devienen noventa y dos en *Diario de la rabia*. Este libro se divide en ocho partes numeradas en romanos, con varios fragmentos agregados (en total, veintitrés), algunos con título y fecha (mes y día, sin año) insignificantes, burlando la categoría prometida en el título (no la rabia sino el diario). Como veremos, los bloques en negrita de la primera publicación (en revista) asumen diversos diseños verbo-visuales en las dos siguientes (la segunda, parte de libro; la tercera, libro).

La serie *Nínive* se arma sobre un episodio germinal de la historia de la escritura, las formas del libro y la literatura. La colección de tablillas de Nínive (doce de las cuales dieron la versión de Gilgamesh) fue la base fundacional de las bibliotecas modernas. Su tratamiento por los escribas generó procedimientos para facilitar la lectura, como la división en secciones con líneas horizontales (presionando el estilete sobre la arcilla), marcas especiales para separar palabras o para categorizarlas como

nombre. Borzuk considera que la estructura de la tablilla dio forma a la literatura (2020, pp. 25-27). Descubriendo residuos en la tradición de lecturas comunes, las tablillas de Libertella no facilitan la lectura y recuperan aspectos menos contundentes de la historia del libro, errores y distorsiones de la puesta en forma de la literatura. “Las tablillas de arcilla eran toscas y muy difíciles de leer”, no cabían muchos signos, se quebraban con facilidad y la humedad podía hacer desaparecer los textos; pero, señala Patricia Piccolini, tenían la cualidad de la duración, “muy apreciada por los arqueólogos” (2019, p. 66).

Metido en ese devenir material del libro, Rassam colabora en la excavación que dirige el inglés sir Rawlinson, en competencia colonialista con el dibujante parisino Eugène Flandin, fundador de la Asociación de Asiriólogos. La disputa por la extracción patrimonial provocará la burla del subalterno, performada con su lenguaje y su cuerpo. El relato fluctúa entre la excavación en Nínive y la estadía de Rassam en Londres, donde pasa de paciente medicinal a agente comercial, en torno a lo respiratorio, ventral, finalmente fecal. Como veremos, la artimaña del colonizado es un gesto corporal que mezcla con el valor de las ruinas otra producción de capital, no patrimonial ni museística, evanescente en la economía liberal-colonial, generada por desechos orgánicos, mezclados en la constelación móvil de viejas y nuevas formas del libro.

Paradojas superpuestas: el residuo es generador, lo arcaico es futurista. En el prólogo de la reedición de *¡Cavernícolas!* en 2014, Piglia destaca “la remota tradición de lo nuevo” que custodia el *escritor cavernícola*, que trabaja la lengua en su prehistoria, “mucho antes de la despótica fijeza de la gramática y de la triste taxonomía de los géneros y las figuras retóricas”; la “ficción del decir” cumpliría la aspiración de la literatura a la lengua privada, el idiolecto, el fraseo personal, “lo que está apartado y es ajeno al sentido común” (pp. 9-10). La lengua visual de la serie *Nínive* (con creciente grafismo en las reescrituras de 1985 y 2006) exhibe fascinación por lo que Piglia llama escrituras iniciales, como la cuneiforme de los asirios y sus tablillas grabadas (p. 11). Con otra realización teórico-ficcional que Piglia, la textualidad de Libertella borra la separación entre leer y escribir, y explora su vínculo con la sintaxis personal, la propiedad del saber y la arbitrariedad del valor. El uso salvaje de la palabra, persiguiendo rastros de una enunciación cifrada, descubre grafías transgenéricas, literatura del futuro, en formas encimadas del libro entre tablillas, árboles, papeles y códices.

Letras dibujantes y palabras palimpsestos

La materialidad lingüística prevalece sobre el logo-fonocentrismo de la escritura. Los juegos óptico-verbales exploran la literalidad de palabras

y visualidad del texto, lo que diversifica el tachado de *El paseo* con otros procedimientos tipográficos, de distinta recurrencia en la serie *Nimive*: la maquetación de letras que dibujan en la página (salvo en la primera versión), el rayado en lugar de la palabra, la separación de una palabra en sílabas que hacen otras palabras.

Lo pictórico desestabiliza lo científico en el tratamiento de las tablas, y las letras del informe del sabio inglés forman un croquis antropomorfo. El discurso que dibuja la silueta humana describe a “los legendarios kirguises”, nombre de un pueblo mongol, pero eso no importa, sino que su cuerpo mutilado (un solo brazo, un solo pie) les impide avanzar en línea recta, con la ventaja de distinguir a los heridos, que cojean torpes “como espantapájaros” (Libertella, 2014, p. 108). El cuerpo mutilado como pose de combate. En esta apropiación del *Espantapájaros* de Oliverio Girondo (Sociedad Editorial Proa, 1932), la reescritura de 2006 agrega al mismo caligrama de 1985 una sinuosa línea de trazo

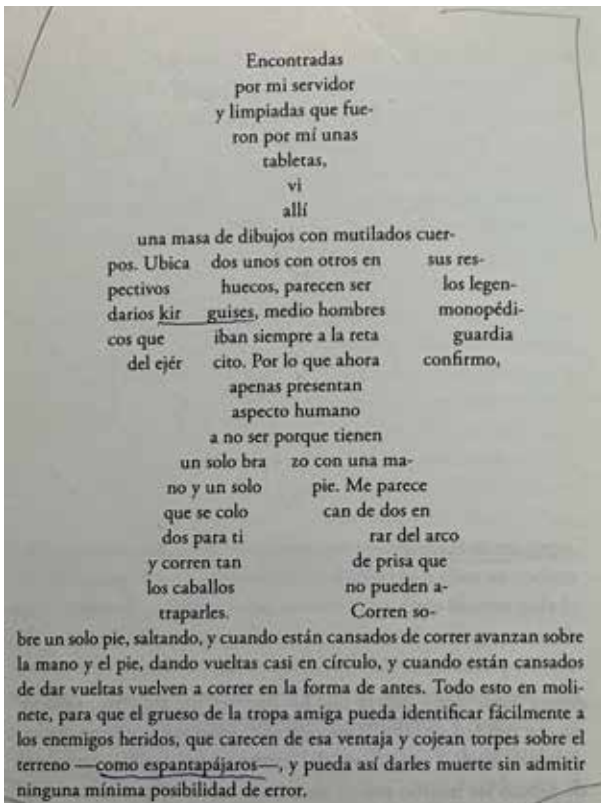


Fig. 6. H. Libertella, *¡Cavernícolas!* Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 108.

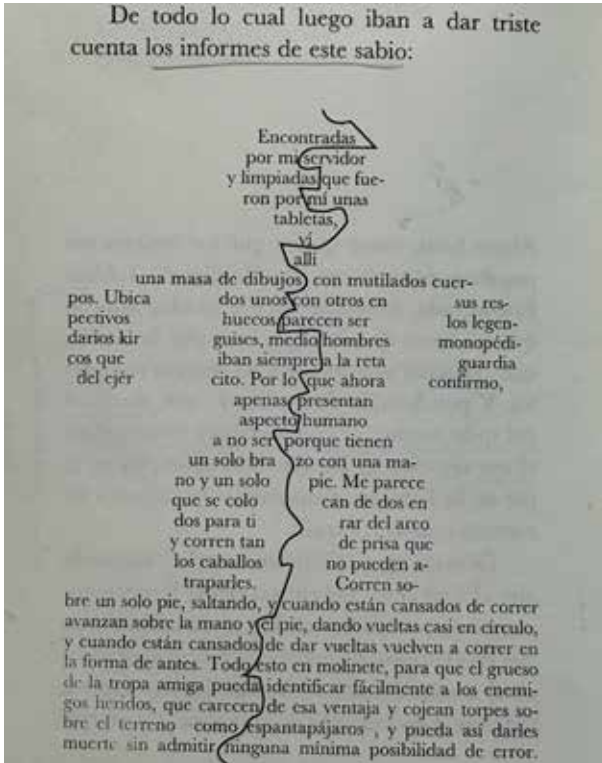


Fig. 7. H. Libertella, *Diario de la rabia*. Beatriz Viterbo, 2006, p. 64.

manual, que atraviesa los blancos entre las palabras del cuerpo, cual tajo constitutivo de esos seres *monopédicos*, que giran sobre sí mismos sin progreso (pero con ventaja para la guerra) (Figs. 6 y 7).

Las grafías entre letras y dibujos, como las cruces de tachado sobre mierda, puto y culo en *El paseo*, descubren lo que la difusión de impresos debió censurar: el cuerpo, cortado en sus partes bajas, sexuales, abyectas. En las rayas que borran palabras (y no las dejan debajo como *El paseo*) y en las palabras escondidas, la censura grita bajezas. La densidad sexual y anal, insinuada en la primera versión, se intensifica en las dos siguientes, donde aparece el *anagrama-anograma* que suscita la enfermedad respiratoria del personaje. Por su “forma de hablar, no más”, Rassam es sometido (“me so metieron”, separa la versión de 1985) a un “poderoso aparato” de la medicina británica: “sentado sobre una lente curiosa que me fotografió desde abajo el —.” (Libertella, 2006, p. 35; 2014, p. 98). El resultado del examen es “un ano grama” (2014, p. 98; en 2006 no aplica la división) que modula en zona ventral el anagrama

de la enfermedad escondida en el nombre, según la “papeleta” con el resultado: “RASSAM = SR. ASMA”.

Otras partes bajas aluden a la sexualidad masculina, que campea en las acciones científicas y pedagógicas de Flandin. La objetualidad arqueológica se inquieta con el onanismo machista de la civilización conquistadora y educadora, en palabras generadas por separación y rayas de borrado: “Todo lo iba re cogiendo con tanto ardor que sus alumnos no podían resistir la contemplación quieta de esos dibujos, y ponían la mano en reproducir aquellos objetos para mejor verlos, moverlos y hacerse con ellos la -----.” (2014, p. 101; ambas alusiones de sexualidad masculina aparecen solo en la versión de *¡Cavernícolas!*). La potencia visual del espacio impreso juega con la represión del decir y su excedente. Las grafías circundan la omisión de lo escatológico, que mezcla lo social en la intimidad, funde lo corporal con lo político.

El corte en raíces de vocablos altera no solo la visualidad del soporte, sino la significación del texto, como el efecto de sobreimpresión que a Roland Barthes le gusta en la etimología, en vez de la verdad o el origen: “la palabra es vista como un palimpsesto” (1979, p. 92). En la pizarra mágica de las tablillas, el encimado escriturario dispone palabras que contienen huellas de otras, más o menos borradas. Sin la pulsión delectivesca de la ficción teórica de Piglia, el palimpsesto libertelliano no apunta al desciframiento: es la forma material y significativa del texto, no emplazada en la verdad o el origen, transversal a comienzos y fines.

Cerrando el cir-

El artefacto textual-editorial es un *zettel*, vocablo alemán que Libertella usa como título de libro póstumo (2009), derivando el sentido del soporte entre (trozo de) papel, papeleta, borrador, bloc de notas, cuaderno: el campo semántico que la serie *Ní nive* monta sobre tablillas asirias, previas a la celulosa. Lo escrito genera escritura: sobre lo encontrado en las placas cinceladas, los europeos realizan anotaciones. Esa escritura paralela se transcribe, en la versión de 1982, como seis bloques en negrita y mayor margen, sin otro cambio de formato; con variaciones de diseño gráfico en las dos reescrituras, los bloques se deshacen en beneficio de una significación visual más intensa que las negritas (mero resaltado ortotipográfico), y tornan la maquetación en parte inescindible del texto.

El caligrama girondiano es la versión dibujada del tercer bloque de la primera versión; el siguiente, que es el texto de la “rápida clasificación” de tablillas, anotada en “su re verso” por los europeos según “lo que creían entender de ellas”, se imprime ocupando el interior del perímetro de una carta de baraja, pues “con tanta concentración hacían esto que parecían

estar jugando el día entero a los naipes” (2014, p. 111). Los dos últimos bloques de 1982, que narran “EL SITIO A LAS FORTALEZAS” (p. 18), desaparecen de ambas reescrituras, donde lo bélico se encarna más crudamente en lo corporal y lo impreso. El primer bloque, en el que “Sir Rawlinson pasaba por escrito el resultado de sus pesquisas, y revivía para sí viejos preparativos de guerra” (1982, p. 15), en las dos versiones aparece pautado en el margen derecho, con ondulación en el izquierdo. La versión de 1985 (algo más insistente en la prohibición-incitación sexual) agrega líneas de subrayado manual, suprimidas en 2006, sobre números en cálculos alocados de la disposición del ejército, que acaba “cerrando el círculo”. Esta palabra, escindida por el cambio de línea, genera con sus dos sílabas finales el vocablo corporal, que se destaca con un círculo (cito por 2014, p. 91; en 1985, p. 110 hay otra arquitectura de página, pero el fragmento curvo es idéntico) (Fig. 8).

La formación militar del Rey, poéticamente computada, acaba en la grafía del bajo cuerpo, destacada por su ubicación al inicio de línea; marcado sobre los tipos de imprenta, el artificio manual descubre la palabra soez, cual chiste grueso, extendido hacia “tan ‘redondos’ cálculos”. Acaso

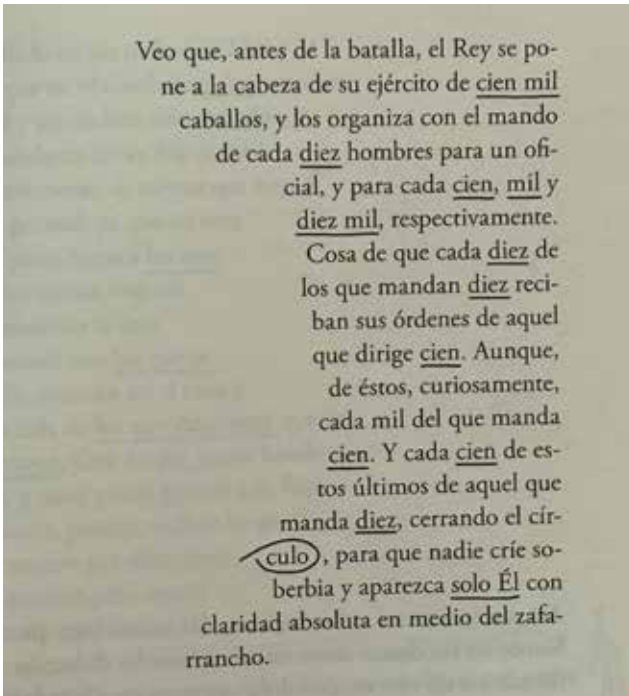


Fig. 8. H. Libertella, *¡Cavernícolas!* Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 91.

el resultado de las pesquisas arqueológicas sea el mismo que indica el lugar en el mundo del perverso de *El paseo*. El *culo* emerge entre el azar de la disposición impresa y el *cálculo* allí escrito con pericia artesanal, por un autor que marca el texto con grafos de crítico, editor, corrector de pruebas, maquetador, dibujante. La represión corporal del proceso de civilización asume formas extrañas, emanadas de la lectura silenciosa, viso-táctil del códice, de su traza de palabras en páginas encuadernadas, que cruzan el inconsciente con letras dibujantes.

Me en ojo

El soporte original de la metafórica “piedra basal de la literatura argentina” es una libreta de pulpería, rústica y roída, con el manuscrito de ocho de los trece cantos de *El gaucho Martín Fierro* –perdida hasta la década de 1990, su restauración fue costeadada por la Asociación Archivos, “asumiendo una responsabilidad patrimonial” resignada por el gobierno argentino (Lois, 2001, p. XXV)–. Remedo burlón de ese objeto al borde del desecho, que aloja con lagunas la génesis escritural del poema canónico de Argentina, lo que más divierte a Rassam en *Diario de la rabia* es la erosión del soporte, metamorfosis que lo acerca al árbol, pero no al papel. A veces “pequeños roedores habían atacado las tablillas haciéndoles gruesos chistes a los copistas”, unos “las iban devorando, lo que producía limpios agujeros entre palabras”, otros “recorrían la superficie mutilando líneas enteras, hasta que la tablilla terminaba por quedar como la parte interior de una corteza de árbol” (Libertella, 2006, p. 86). La reversión a estados previos de la forma libro propiciará el uso corporal de las tablillas por parte del nativo, indiferente a la responsabilidad patrimonial; su estrategia distrae el objeto del museo colonialista inglés o francés y lo resitúa en el mercado (inglés), a diferencia de la libreta roída de Hernández, desprotegida por la economía del gobierno, adquirida por un empresario que en 1998 la donó al Museo Histórico Nacional, donde se aloja entre sus piezas principales.

En la ficción de Libertella, los huecos significativos no son páginas perdidas, sino pequeños agujeros entre letras, que en la reescritura de *¡Cavernícolas!* cambian de lugar y modifican palabras. El procedimiento afecta un nudo troncal de la estabilidad de la escritura y su relación con el sentido. El primer paso de los usuarios “por encontrar en las grafías una representación estable de los sentidos”, según Claire Blanche Benveniste, es “aquel que instaura una separación en ‘palabras’ gráficamente separadas unas de las otras por un blanco” (2002, p. 19). De tales hábitos gráficos surge en parte el concepto de palabra, sin equivalente en el nivel oral: cuando, desde el siglo VII, los escribas irlandeses abandonan la

scriptio continua, aparece “una nueva concepción de la escritura que exige un mínimo de conocimientos gramaticales, sin correspondencia con el uso de la lengua oral” (p. 20). En los blancos entre palabras, los signos de puntuación y mayúsculas y la división en párrafos como diseño de página, se juega la legibilidad de los textos, aspecto preocupante en el proceso de ampliación de públicos acelerado por la imprenta.

En sus reversiones, la escritura de Libertella “se pliega y repliega en una conjetura sobre el blanco de la página”, como un vacío “que se llena de huellas de textos, de la significancia de textos en ‘proceso’”; como observa López en libros del final (*El árbol, La arquitectura, Zettel*) “el blanco ocupa un espacio de magnitudes similares al de la letra escrita y el texto se adelgaza” (2022, p. 379). En el discurrir fragmentado de *El paseo*, en los espacios que separan bloques (con más fuerza que párrafos), late la pulsión conjetural que señala López; el adelgazamiento podría ser una marca de la reescritura de “Nínive” en el más pictórico *Diario de la rabia*, suscitada por la demanda editorial de simplificar el cuento de 1985 para su traducción al inglés (cf. “Traducible/Intraducible” en *La arquitectura*; contratapa de Beatriz Viterbo, 2006; Munday, 2010). En nota al pie incorporada en 2006, Rassam adjudica al asma el hecho de que, aunque “yo había sido educado para no cortar en dos las palabras”, “siempre algo se me escapaba por ellas” (p. 31), como si aludiera a la corrección que *Diario de la rabia* realiza sobre las versiones previas, donde abundan los blancos en medio de palabras. El procedimiento trastorna el significado al cambiar el grafema sin alterar el fonema: “esa rara distracción de palabras” (p. 110; en 2006 normaliza: “esa rara distracción suya de palabras”, p. 68). Las palabras distraen y traccionan. Como la etimología barthesiana, el placer no está en el sentido, sino en descubrir efectos de sobreimpresión. La frase valida un significado diverso del que suscita la escansión de palabras.

Con meticulosos procedimientos de polisemia, calambur, anagrama, desplazamiento metonímico entre significantes, la lectoescritura de Libertella procuraría “no dejar suelta ninguna de las posibilidades de explotación que ofrece cada palabra” (Prado, 2014, pp. 96-97). En “Nínive”, la oración que inicia “Yo soy distinto porque me en ojo”, continúa con referencia al órgano ocular, lo que deshace la acción de enojarse, como si diera agencia a *ojo*, núcleo obsesivo de la poética. En la valoración de *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Nueva escritura en Latinoamérica* (reescrita en *Ensayos o pruebas* y *Las sagradas*) destaca la *iriología* en la lectura profesional “que remite obsesivamente al ojo”, suscitada por “una nostalgia del significado que huye” y un “apegarse compulsivamente a su propia letra”, solicitando una lectura “más ocular, menos idealista” (2008, pp. 70-71). El ojo y el blanco se unen en la anotación destellante sobre

la lectura de *El árbol de Saussure*: “Leer es acomodar los blancos al ojo” (2000, p. 51).

El espesor político de la serie *Nínive* surge de la manera de leer los blancos dispuestos en el texto, en la disputa sorda del colonizado. La venganza de Rassam comienza por usar a contrapelo las lecturas de los colonizadores, con impropio sustituido por raya: “Digámoslo así: allí en los huecos o blancos importaba saber cómo ellos leían lo que mi pueblo *no había dicho*, y aquí en sus traducciones cómo yo descubría, un poco por todas partes, lo que estos tremendos ----- jamás creían haber puesto” (itálicas en 2014, p. 121, no en 2006, p. 86). Acomodando los blancos al deslizamiento de lectura, el ojo opera en la negociación por los tesoros arqueológicos, entre confusión idiomática y estafa mutua. Flandin deriva la especialidad hacia “su papel de iriólogo” (experto en iris, cortando la palabra de la especialización científica, asiriólogo), regatea el precio de un mural en remate con alocada reflexión sobre “el ojo del pintor”, y en vez de descifrar las tablillas, quiere “controlar el uso que se haga de ellas” (2014, pp. 100, 103). También desinteresado del significado, más astuto que el francés para acrecentar el valor de cambio, Rassam operará corporalmente sobre el uso, no solo con el ojo.

El valor de unos papeles

Sometido por ingleses y franceses a expoliación, oscilante entre yo y él (aglutinados en “un servidor”, como se llama al comienzo), Rassam logra “devolverlos con lo suyo”, hacer blanco en sus deseos capitalistas para dislocarlos: adultera las tablillas y ridiculiza el trabajo de la ciencia colonizadora. La flema inglesa fluye al despedirse Rawlinson de Rassam (puesto en segunda persona, el enseñado): “a usted le dejamos la enseñanza” de “usar de sus muertos, y hacerlos valer como capital –y solo me dejaba de recuerdo los sarcófagos vacíos y unas pocas montañas descascaradas” (2014, p. 122; “repartir” en vez de “usar de” en 2006, p. 89). El oprimido inspira su venganza en la mofa de Flandin, cuando apiló sus bocetos en las letrinas y encomendó: “-Proceda usted con esos papeles, y hágales lo suyo, que a todo se le da uso”. Aplicado sobre el soporte, el proceder “pujante” de Rassam es una inversión económica del desecho: “se sentó en el inodoro y en ese butacón se obligó, pujando y pujando por darle buen uso a los papeles que tenía en derredor” (2006, p. 90).² Papeles confundidos con rollos de tablillas asirias y borradores

2. El decir rioplatense conecta la evacuación ventral con la materialidad del papel y la

de asiriólogos, encarecen su valor de cambio por antigüedad, simulada en la decoloración por puja intestinal (y económica). El artesano coprológico deja su producto secando varios días “para eliminarles su olor” (no lo logra). Atento al ojo y el hermetismo en su teoría de la lectura, acomoda “los rollos en unos nichos donde los gusanos pudieran dejar su huella, de modo que la dificultad de lectura le diera más naturalidad al conjunto”. No menos capitalista por colonizado, Rassam calcula la ganancia que proporcionará su trabajo: “al ganar ese poco de antigüedad, sería hasta posible pensar que pudieran aumentar siete días su valor en la Bolsa de Londres” (la versión de 1985 es más decidida en la especulación: “automáticamente iban a aumentar”).

Años después Rassam cree ver los borradores fraguados en una tienda del Soho, probando la riqueza ficticia de su producto, persistente como huella de palabra borrada, resonante bajo la línea: “reconocí muy bien la picadura de los gusanos y el olor de las páginas todavía amarilleadas por mi propia -----” (2006, p. 92). La burla a los europeos saqueadores, con la astucia corporal del habitante de un *culo del mundo*, reescribe el “juego de líneas cruzadas entre el practicante y su producto” (2008, p. 66) y traza la línea como final del texto (según versiones de 1985 y 2006; en la de 1982, luego de ocho guiones alineados, continúan dos oraciones, que en las reescrituras se ubican antes, con cambios). La escritura ancestral queda marcada con la impostura de una lengua cuyo uso y significado son distorsionados por la materialidad fecal, como rabioso retorno del cuerpo sobre el código que, en su difusión impresa, lo cortó y borró.

En la peripecia papelera-escatológica de la serie *Nínive*, el cuerpo del explotado devuelve su residuo a las formas iniciales del libro, y extrae su plusvalía clandestina, fraguada en la apariencia visual y táctil (no olfativa) del soporte. En la economía literaria de Libertella, la literatura se comportaría como el dinero, propone Ana Gallego Cuiñas (2016, p. 152): “puro significante, ficción en la que creemos por su promesa de futuro, cuyo valor intrínseco está exento de significado puesto que refiere solo a sí mismo”. En el árbol hermético de la muerte lingüística, la literatura pierde la parte del signo “que la hace legible, consumible” (p. 153). La remisión de Gallego Cuiñas al matiz señalado por Martín Kohan en su artículo de *El efecto Libertella* (el mercado no solo como espacio al que se combate sino en el que se combate) relativiza su afirmación sobre esta economía literaria como “formas lingüísticas herméticas de resistir al mercado” (p. 158). El producto (letras cortadas o manchadas por el

comunicación diferida, en loca sinonimia registrada por Lehmann-Nitsche: “También se dice *escribir*, *mandar una carta* (al Papa), *mandar un telegrama*, que equivalen como eufemismos, para designar el acto de expeler los excrementos” (1981, p. 302).

cuerpo) se contrabandea en flujos imperceptibles del capital, como los libros se adelgazan para transitar en los bordes del mercado editorial, impresos para uso y consumo, aunque no aporten significados. Hermes representa lo cerrado y secreto, pero también el comercio.

Un signo artesanal y mudo

El grafismo híbrido realiza el “proceso material de intercambio”, que Libertella lee en lo ilegible (Lamborghini en 1977): “entre las escrituras y el sujeto; es decir, aquí, entre la lengua y su residuo” (2008, p. 68). El cuerpo sería el desecho generado por la gramática, la corrección editorial y lo inexorable impreso; pero, observa Michel Serres, “no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en el cuerpo” (2021, p. 77). En su análisis filosófico-deportivo del cuerpo como potencia de acción, Serres advierte que el olvido de la prioridad del cuerpo en las funciones de conocimiento intersubjetivo y objetivo es efecto de los “nuevos soportes de memorización y de transporte de los signos, como las tabletas de cera, el pergamino o la imprenta” (p. 77). El libro ha convertido el cuerpo en residuo de la lengua, aunque siga siendo el primer soporte de memoria y transmisión (p. 85).

Como el producto fisiológico-papelero de Rassam, los grafitis en el culo tachado del mundo o el arte rupestre del cavernícola sofisticado, la biblioteca de Libertella dispara un mensaje bocetado que no quiere ser descifrado, un contenido que es forma material, corporal, menos idealista, consumible más allá del *caudex* y la sacralidad del libro. Al tratar “Los límites del puro grafismo” en *Ensayos o pruebas*, propone que el largo recorrido tecnológico abierto con la imprenta “termina en un signo artesanal y mudo”, que descubre potencia literaria en la pintura arcaica o la lectura del iletrado. El producto del trabajo artístico es “tan mudo como la huella o los ecos de los dibujos de la cueva de Altamira que alguien mira absorto a lo alto de una bóveda en un museo de Madrid”: “una simple mercadería” (1990a, p. 32). En la reescritura de 1991, en el capítulo “Excentricidad y mercado” de *παθογραφία*, luego de “la pintura de una letra” que vimos al comienzo, esas cuevas recordarán “la crisis argentina y su relación con la patología de uno cualquiera de sus desvariados escritores” (1991, p. 74). La librería idiolectal es parte del mercado (en Argentina, crisis y desvarío); allí opera la pintura mecanográfica de libros excéntricos, precaria en su valor de “mercadería de una comunidad acostumbrada a dividir pintura de literatura”. Frente a binarismos y condicionamientos, el mensaje ambiguo se sabe difícil de ubicar: “¿Algunos lo archivan en una biblioteca? ¿Otros lo cuelgan como un cuadro? ¿Otros lo dan a los niños, para que jueguen a leer?” (1990a, p. 32).

El segundo fragmento de *Zettel* se pregunta “¿Cómo discutir la preeminencia del soporte o el ornato?” (p. 18). La exploración plástica despliega un universo artesanal, donde la puesta en página es constitutiva, no decorativa; exige nuevos recursos a la impresión y edición, también a la lectura y la teoría. Hermético dibujante de letras, líneas y blancos, Libertella confecciona una lengua privada, codificada sobre su propia censura (como reescribe la patografía en *Las sagradas*) para sobrevivir desviada de la homogeneización del Estado y el mercado. La escritura no es solo textual: compone objetos verbo-visuales, con residuos de las formas corporales del transporte de signos, encimando capas arqueológicas del libro. La lectura viso-táctil del volumen encuadernado, cuerpo del libro, conmueve el cuerpo de quien lo lee, en canje de formas extrañas de represión corporal, emanadas del proceso de civilización impresa. La interpretación lineal se quiebra en esta “versión pictórica de la literatura”, arriesgada porque se sustrae de la racionalidad tipográfica-alfabética y altera los cuerpos lectores, como nota con analogía artística Marcelo Damiani: “uno está ante un cuadro que no entiende y se corre por las dudas, hay cierta molestia corporal” (citado por Prado, 2014, pp. 27-28). ¿Qué significa esto? Objeto cuyos blancos convocan al ojo absorto, fraguado con maña de cavernícola en la periferia del mercado global, el libro remoto y futurista de Libertella es infinito: hace de toda escritura, reescritura, residuo donde trazar nuevos dibujos. El árbol hermético genera literatura desde sus ruinas, como las huellas de lo borrado en pizarras mágicas o tablillas arcaicas, que despiertan la mirada de niños que juegan a leer.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1979). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Blanche Benveniste, C. (2002). La escritura, irreductible a un ‘código’. En E. Ferreiro (Comp.), *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura* (pp. 15-30). Gedisa.
- Borzuk, A. (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Ampersand.
- Cavallo, G., y Chartier, R. (Dir.). (2011). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.
- Cippolini, R. (2016). Libertella: reversiones de éditos y libros inventados. En S. López (Ed.), *Libertella / Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 65-87). Corregidor.
- Gallego Cuiñas, A. (2016). *A contrario sensu* Libertella: una economía arcaica de la ficción. En S. López (Ed.), *Libertella / Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 151-161). Corregidor.

- Gonzo, L. (2012). Formas del discurso crítico en Héctor Libertella. Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo, La Plata. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev2143>
- Gusmán, L. (2016). Un oficio sin red. En S. López (Ed.), *Libertella / Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 227-234). Corregidor.
- Gutiérrez, J. M. (1871). El matadero. Por Don Esteban Echeverría. (Inédito.) Advertencia. *Revista del Río de la Plata*. Periódico mensual de historia y literatura de América publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez. Carlos Casavalle editor, pp. 556-562.
- Idez, A. (2010). Crónica del instante. En M. Damiani (Comp.). *El efecto Libertella* (pp. 183-195). Beatriz Viterbo.
- Jitrik, N. (2000). *Los grados de la escritura*. Manantial.
- Lehmann-Nitsche, R. (1981). *Textos eróticos del Río de la Plata*. Colección Obras clásicas del folklore latinoamericano. Librería Clásica.
- Libertella, H. (1968). *El camino de los hiperbóreos*. Paidós.
- . (1982). Nínive, 1853. *Revista de la Universidad de México*, XXXVIII(13), 15-18.
- . (1985). *¡Cavernícolas! Per Abbat*.
- . (1990). *El paseo internacional del perverso*. Grupo Editor Latinoamericano.
- . (1990a). *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Grupo Editor Latinoamericano.
- . (1991). *παθογραφεία. Los juegos desviados de la literatura*. Grupo Editor Latinoamericano.
- . (1993). *Las sagradas escrituras*. Sudamericana.
- . (1997). El paseo internacional del perverso. En H. Libertella (Ed.), *11 relatos argentinos del siglo XX (Una antología alternativa)* (pp. 153-178). Perfil.
- . (2000). *El árbol de Saussure. Una utopía*. Adriana Hidalgo.
- . (comp.). (2002). *Literal 1973-1977*. Santiago Arcos.
- . (2003). *La Librería Argentina*. Alción Editora.
- . (2006). *Diario de la rabia*. Beatriz Viterbo.
- . (2006a). *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Santiago Arcos.
- . (2006b). *El lugar que no está ahí*. Losada.
- . (2008). *Nueva escritura en Latinoamérica*. Pról. M. Kohan. El Andariego.
- . (2009). *Zettel*. Letranómada.

- Lois, É. (2001). Estudio filológico preliminar. En J. Hernández, *Martín Fierro*. Edición crítica (Ángel Núñez y Élica Lois Coord.) (pp. XXXIII-CIV). Archivos, ALLCA XX.
- López, S. (2022). *Huellas y transformaciones. La escritura de Héctor Libertella*. Pról. R. Ferro. Corregidor.
- Michalsen, B.B. (2022). *Signos de civilización. Cómo la puntuación cambió la historia*. Godot.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. The University of Chicago Press.
- Munday, J. (2010). Hacerse un sitio al pie: Cuando el juego de palabras se vuelve esencial. En M. Damiani (Comp.), *El efecto Libertella* (pp.75-87). Beatriz Viterbo.
- Pérez, A. (2015). Un juego serio en que se va la vida. Fragmentos, citas, reescrituras en *Zettel*, de Héctor Libertella. *Perífrasis*, 6, 52-71.
- Piccolini, P. (2019). *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*. Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (1980). Notas sobre *Facundo*. *Punto de Vista*, 3(8), 15-18.
- . (2014). Prólogo. En H. Libertella, *¡Cavernícolas!* Fondo de Cultura Económica.
- Prado, E. (2014). *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Puente Aéreo Ediciones.
- . (2022). *Por una literatura diferente. Héctor Libertella: biografía crítica y política editorial*. Eduvim.
- Rosain, D. (2024). Archivar la tradición: la función de Héctor Libertella como antólogo de textos argentinos. *Perífrasis*, 15, 101-117.
- Saavedra, G. (1993). HÉCTOR LIBERTELLA. La literatura como fenómeno visual. En *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos* (pp. 65-69). Beatriz Viterbo.
- Sarmiento, D. F. (1961). *Facundo*. Pról. y notas A. Palcos. Ediciones Culturales Argentinas.
- Serres, M. 2021. *Variaciones sobre el cuerpo*. Fondo de Cultura Económica.
- Stupía, E. (2016). El género Libertella. En S. López (Ed.), *Libertella / Lamborghini. La escritura/límite* (pp. 181-192). Corregidor.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

Biografía del autor

Juan Pablo Luppi. Doctor en Literatura por la UBA. Investigador Adjunto del Conicet. Participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA) y es docente en dicha Facultad. Ha desarrollado actividades de extensión y divulgación sobre literatura argentina en medios e instituciones públicas y privadas. Es autor de *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh*.

Farji, E. (2024). Infiernos a cuestras. Recursos discursivos en el libro *1492* de José Rueda. *TAREA*, 11(11), 136-169.

RESUMEN

A mediados de la década de 1980, y en coincidencia con la recuperación democrática, el grabador argentino José Rueda, inició bocetos para un libro de artista y una serie de obras xilográficas sobre la Conquista de América. El libro, de factura artesanal y titulado *1492*, finalmente se editó en 1996. Este libro incorpora textos del cronista de Indias del siglo XVI, Alonso de Zorita. En un contexto de disputa por la memoria, el presente trabajo se centra en la relación texto-imagen de este libro para mostrar, a través del análisis de recursos formales y discursivos, la evidencia de una preocupación por enlazar los sucesos de la historia reciente con un pasado más antiguo, como un interrogante sobre el origen de la violencia. Al respecto, es posible detectar algunas fórmulas representacionales de masacres, que Rueda comparte con las manifestaciones artísticas contemporáneas relacionadas con la denuncia de los hechos de la última dictadura cívico-militar. Estas imágenes, unidas a un texto colonial que puede clasificarse como testimonial, –en tanto relato de alguien que se presenta como un observador, o sea: como un tercero–, producen una actualización del texto de Zorita.

Palabras clave: cultura impresa; libro de artista; postdictadura; grabado

Hell on your back. Discursive resources in the book *1492* by José Rueda

ABSTRACT

In the mid-1980s, coinciding with the restoration of democracy, Argentine engraver José Rueda initiated a series of woodcut works on the Conquest of America and sketches for an artist's book on this theme. The book, handcrafted and entitled *1492*, was finally published in 1996. This book incorporates texts by the 16th-century chronicler of the Indies, Alonso de Zorita. In a context of dispute over memory, this article focuses on the text-image relationship of that book with the purpose to show, through the analysis of formal and discursive resources, the evidence of a concern to link the events of recent history with an older past, as a question about the origin of violence. In this regard, it is possible to detect some representational formulas of massacres, which Rueda shares with contemporary artistic manifestations related to the denunciation of the events of the last civil-military dictatorship. These images, linked to a colonial text that can be classified as testimonial, –as a story of someone who presents himself as an observer, that is: as a third party–, produce an update of the text of Zorita.

Keywords: print culture; artist book; post-dictatorship; printmaking

Fecha de recepción: 30/06/2024

Fecha de aceptación: 30/09/2024

Infiernos a cuestras

Recursos discursivos en el libro *1492*
de José Rueda

Eva Farji

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.
Buenos Aires, Argentina
evafarji@hotmail.com

Introducción

A mediados de la década de 1980, el artista y grabador argentino, José Rueda, inició bocetos para un libro de artista y una serie de obras xilográficas sobre la Conquista de América. A diferencia de las obras de temática americanista que este mismo artista realizaba en la década de 1960 y que mostraban escenas descriptivas de costumbres del altiplano, esta serie –posterior a la dictadura cívico-militar 1976-1983– hace foco en la violencia a la que era sometida la población indígena durante la conquista y colonización del continente. De estos trabajos, el que sintetiza sus preocupaciones más importantes es el libro de artista de factura artesanal titulado *1492*, que finaliza en 1996, luego de un largo proceso que incluyó la realización de varias maquetas preparatorias y numerosas versiones de los grabados que lo componen.¹

Se trata de una edición artesanal de tiraje limitado de 70 ejemplares, cuyas ilustraciones están impresas con tacos originales de madera. Rueda eligió no solo las escenas a ilustrar, sino también el diseño, la materialidad y la selección de textos tomados del cronista del siglo XVI, Alonso de Zorita (**Fig. 1**).

1. El libro *1492* fue luego reproducido en una edición de imprenta de tamaño menor en el año 2007, a cargo del artista Osvaldo Jalil a través del sello de su taller *El Zaguán* e impreso en BahíaGraf, y tuvo su difusión en el campo del grabado. Jalil afirma que el objetivo que tenía al realizar su colección de libros fue rescatar del olvido a “maestros del grabado” (Osvaldo Jalil, comunicación personal, septiembre de 2022).



Fig. 1. José Rueda, S/T (tapa del libro *1492*), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

Esta producción artística tiene como contexto la recuperación democrática en la Argentina hasta la década de 1990. Este período, entendido en un espectro temporal amplio, incluye la realización del informe de la CONADEP (Comisión Nacional de la Desaparición de Personas) conocido como el *Nunca Más*, así también, la movilización, organización y reclamo por parte de organismos de familiares y de derechos humanos, los juicios a las Juntas Militares y otros juicios sucesivos por crímenes de lesa humanidad, pero también las leyes de punto final y obediencia debida de la presidencia de Raúl Alfonsín, y posteriormente los indultos del gobierno de Carlos Menem. Estos últimos hechos implicaron intentos oficiales de clausura y/o reconciliación respecto de los procesos de enjuiciamiento a los responsables y perpetradores del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar.

En este marco de disputa por la(s) memoria(s), cabe señalar que la etapa final de preparación del libro coincide, a su vez, con la conmemoración del V Centenario de la Conquista de América, que constituye otro campo de tensiones entre festejos y contrafestejos a nivel local e internacional. No obstante, según testimonio de su colega Osvaldo Jalil, Rueda no tenía en mente esta fecha específicamente para su proyecto (entrevista con Osvaldo Jalil, septiembre de 2022). Otro hecho a remarcar en torno al contexto es la reforma constitucional de 1994 que reconoce ciertos derechos a las comunidades indígenas actuales.

El desafío de abordar desde el arte visual las grandes tragedias y traumas colectivos implica abordar la crisis de representación ocasionada por la repercusión de la experiencia trágica en los regímenes visuales. Ileana Diéguez señala que la desaparición de las personas conlleva, junto a la destrucción de la identidad del cuerpo y la imposibilidad de reconocer sus restos, la dificultad de las formas tradicionales de representación de dar cuenta de la aniquilación corporal y de una imagen de lo humano que deja de ser unívoca (Diéguez, 2019, p. 117). En este tipo de imágenes artísticas se suele poner en juego lo documental, lo imaginario y las construcciones sobre la memoria de sucesos históricos.

En ese marco, el presente artículo propone observar la forma en que Rueda traza genealogías entre genocidios y matanzas indígenas y la última dictadura cívico-militar en Argentina en la configuración visual y material de su libro de artista *1492*. Esta propuesta busca ahondar en la forma en que opera la identificación entre el indio y el desaparecido a partir de estrategias formales y discursivas.

Al respecto, cabe recordar que David Viñas (1982) formula en la decadencia de la dictadura cívico-militar una pregunta que responde a la perplejidad ante la experiencia del genocidio y el terrorismo de Estado. La pregunta que tomamos como punto de partida es si los indios fueron los primeros desaparecidos de la historia argentina (que podríamos ampliar al resto del continente).

En tanto ambas figuras (indígena y desaparecido) son interpretadas o construidas de diferentes maneras según las distintas etapas de los últimos 40 años, su vínculo también ha mutado. El desaparecido es a veces la víctima más inocente que pasa a ser el héroe militante. Asimismo, es posible detectar cambios en el imaginario acerca de los pueblos originarios —según su emergencia o visibilidad como sujetos políticos en torno a los conflictos sociales y de propiedad de la tierra— rastreables en los medios de comunicación, la literatura y el arte visual.

Nos preguntamos si la forma en que se presenta ese vínculo, más o menos manifiesto, responde a los relatos de la contemporaneidad de la producción del libro o si plantea anacronismos diversos, si implica una revisión de la historia, si contribuye a elaborar visiones alternativas o críticas sobre la construcción de los relatos hegemónicos.

En cuanto a Alonso de Zorita —cuyo texto el artista eligió para ilustrar en su libro—, recordemos que fue un funcionario que cumplió una misión como enviado de la Corona española en época virreinal. Se ocupó especialmente en cuestiones impositivas y reformas legislativas que afectaban las encomiendas. En sus escritos, Zorita denuncia el trato inhumano de los conquistadores respecto de la población indígena americana en consonancia con las utopías políticas y religiosas indigenistas de los franciscanos:

Elegido oidor en la Audiencia de Santo Domingo en 1547, Zorita emprendió el viaje en 1550 a la Nueva Granada, donde trata de imponer, apoyado por franciscanos y dominicos, las Leyes Nuevas. Dos años después partiría otra vez a Santo Domingo y luego a Guatemala hasta el año de 1556, con el fin de revisar los censos y tributos y los problemas con los encomenderos. Con una labor tan delicada, pronto entró en confrontación con los éstos [sic], con otros oidores, con los franciscanos y el clero secular. No sería sino hasta su traslado a la Nueva España que recibió el apoyo del obispo de Chiapas, fray Bartolomé de las Casas y de los franciscanos en sus recomendaciones sobre las parroquias de indios. Desde 1550 la política de la Corona estaba dirigida a impedir el maltrato de los indígenas, a reducir tributos y legislar la abolición del carácter hereditario de las encomiendas. (Vallejo Fernández, 2004, par. 2)

Los fragmentos seleccionados por Rueda pertenecen al libro *Relación de los Señores de la Nueva España*, escrito en 1585 pero no publicada hasta el siglo XIX. Se trata de una recopilación de varios autores en donde la parte correspondiente a Zorita versa sobre su experiencia, información tributaria y de propiedad de la tierra.

Vale aclarar que, para este trabajo, aplicamos el término “genocidio” a partir del trabajo de Daniel Feierstein, no tanto en su alcance jurídico –que surge como herramienta necesaria luego de la segunda Guerra Mundial–, sino para entender una “tecnología de poder” que implica el “aniquilamiento de colectivos humanos como un modo específico de destrucción y reorganización de relaciones sociales” (Feierstein, 2007, p. 13). Esto está presente –con sus grandes diferencias y distancia temporal– tanto en la última dictadura en la Argentina como en el proceso de conquista y colonización de América, o a finales del siglo XIX con la denominada “Conquista al Desierto”, que llevó adelante Julio A. Roca en su avance sobre las tierras al sur de la provincia de Buenos Aires y la Patagonia. Esa “conquista”, desplazó y aniquiló la población originaria para la expansión de la frontera productiva agrícola y ganadera. En tanto que entendemos el término “etnocidio” como un proceso de mayor temporalidad para caracterizar transformaciones sociales que –ya sea por acción u omisión estatales– ocurren en las “culturas híbridas” latinoamericanas actuales –en donde la colonialidad del poder, mestizaje y etnocidio van de la mano–, a los efectos de eliminar formas de vida por medio de su aculturación y/o asimilación, como un sojuzgamiento en apariencia más solapado (pero no por ello definido como daño colateral accidental o sin intencionalidad), en pos de objetivos económicos y de organización social capitalista (Segato, 2013).

En 1492, podemos encontrar continuidades y rupturas con la obra del artista previa a la dictadura, por una parte, y elaboraciones alegóricas e iconográficas que presentan vínculos con su obra contemporánea dedicada a motivos políticos de actualidad en vínculo con el tango

Cambalache. Además se encuentran de intertextualidades entre literatura y tradiciones gráficas, y desafíos en cuanto a la materialidad y realización del libro.

Rueda y la edición de grabado y literatura

Los objetos híbridos de texto e imagen, tales como las ediciones de grabado y literatura en cualquiera de sus manifestaciones (libro, carpeta, folleto, fanzine, plaqueta, etc.), se ubican en una suerte de intersección entre la esfera de las artes visuales y de la literatura, pero también entre el objeto artístico y el industrial. En distintos momentos del siglo XX en nuestro país, pero particularmente durante las décadas de 1960 y 1970, se pueden observar libros ilustrados publicados por casas editoriales en tiradas numerosas que incluyen imágenes artísticas impresas con tacos mayormente xilográficos con el objetivo de que la obra llegue a un público más amplio. La xilografía y en general las técnicas tradicionales del grabado corresponden a procedimientos superados en el ámbito industrial en términos tecnológicos, que han pasado a utilizarse como medio artístico, muchas veces buscando también la autonomía respecto del libro. Sin embargo, para esos años la búsqueda de la expansión del consumo artístico de la clase media en torno a la edición artística constituyó un fenómeno de relevancia en el marco de la redefinición del canon del grabado (Dolinko, 2012). Como otra cara de este fenómeno, ediciones limitadas mayormente artesanales, que solían ser emprendimientos autogestivos conjuntos de artistas y poetas, recurren muchas veces a las imprentas para la inclusión de textos y constituyen un ámbito para la experimentación visual (Farji, 2021).

Posteriormente, la circulación de libros ilustrados con grabados y otras propuestas artísticas de texto e imagen mermaron en la etapa dictatorial, que se caracterizó por la censura editorial, la prohibición de libros, la persecución en el campo intelectual, académico, artístico y literario, etc. Esto resulta relevante por cuanto el inicio de la realización del libro que nos ocupa tiene lugar en un primer momento de la post-dictadura. Entonces, posiblemente buscó recuperar prácticas artísticas y de proceso creativo previas al golpe de Estado, ya que este artista dedicó parte importante de su obra a la ilustración literaria y a la participación en carpetas de literatura y grabado desde los años 60.²

2. En 1964 realiza la carpeta *H'ALLP'A* sobre ritos y costumbres del altiplano boliviano. De 1966 es la carpeta sobre juegos infantiles que incluye un poema de Nira Etchenique, publicada por Ed. Chasque. Luego, en 1967 la editorial de Edgardo A. Vigo, Diagonal 0, dedica a Rueda el N° 8 de su colección "xilógrafos de hoy". Al año siguiente aparece la carpeta promocional para Teleonce. Ese mismo año colabora con la revista de poesía *Comorán y Delfín* dirigida por

En este sentido, proponemos que, para Rueda, la edición de libros y carpetas siguió siendo clave en su proceso creativo en momentos posteriores a la dictadura, aún cuando no se reiterase el fenómeno editorial y de consumo artístico anterior.³ Según Osvaldo Jalil, Rueda hizo el libro para venderlo, pero “nadie se lo compraba y terminó regalándolo” (Osvaldo Jalil, comunicación personal, septiembre de 2022), lo cual puede tomarse como indicio –aunque no concluyente– de que quizás el artista seguía pensando en términos del consumo de los años 60.

Relación texto-imagen y procesos de síntesis y selección en el proceso creativo

El folleto de la exposición de Rueda en la Galería de Arte del Centenario del año 1989 da cuenta de que estaba en preparación una carpeta sobre “texto colonial del siglo XVI”. De esta manera sabemos que Rueda ya tenía en mente realizar una edición al menos siete años antes de que efectivamente finalizara el libro. Al respecto, se conoce la existencia de numerosas maquetas preparatorias sin fecha, que nos hablan de un largo proceso creativo. A partir de ellas vemos que el título en un principio iba a ser “Así se han consumido”, que cita al autor de las crónicas.

Existen también varias versiones de la tapa, cuyo motivo final es un pez gigante o monstruo marino saltando sobre una carabela española rodeada de peces, lo que remite al relato del viaje de Cristóbal Colón. En una de estas versiones, la embarcación muestra un mascarón de proa sobredimensionado con forma de cabeza de dragón o monstruo marino. En esa versión descartada, el barco es el monstruo y no está amenazado, él es la amenaza (**Fig. 2**).

También observamos que algunas escenas que aparecen en esas maquetas a página completa, en la versión final del libro, terminan como viñetas. Motivos que se repetían en diferentes páginas son suprimidos,

Ariel Canzani. En 1969 participa con sus grabados en dos libros de ed. Del Alto Sol, *Ciudad por dos* con relatos de Alberto González y Juan Alberto Núñez, e *Indagaciones* de Rubén Derlis. De la misma editorial será el libro *Poesía más poesía* de 1970. Al año siguiente ilustra *10 de nosotros. Poemas* (ed. Eleo). De 1972 es otro poemario de autores varios (ed. Del Alto Sol). Y de 1974 las ilustraciones para *La tierra sin segundos* de José Antonio Cedrón (ed. Libros para el tercer mundo). Además participa en carpetas colectivas de grabado.

3. De la década de los 90 son las carpetas sobre tango *Silbando* (1991), *Los mareados* (1992) y *Cambalache* (1995). También realiza la carpeta *Quemasutra* en 1990. De 1995 es la carpeta *Homenaje a Lao-Tse*, tanto las imágenes y el texto totalmente realizados en xilografía. Y del año siguiente es la carpeta *Breve historia del jardinero pintor* (ed. El Galpón, 1996), y el libro que nos ocupa *1492* (1996). Mientras que con posterioridad realizará *El caballo y el mar* (ed. El Galpón, 2000). No tienen fecha la plaqueta *Un haiku*, con poema de Issa (ed. El mendrugo de pan), y el libro *Poemas instrumentales*, de Raúl Ortega (ed. Botella al mar), cuyas imágenes tienen como motivo músicos de tango.

lo que evidencia un proceso de síntesis. Tal es el caso de los buitres, que en varias versiones aparecen en escenas con gran protagonismo, mientras que en la versión definitiva aparecerán menos y en menor tamaño. En algunos casos, incluso, puede tomarse como elemento simbólico o atributo iconográfico de la figura del conquistador, al igual que el perro.

Otro aspecto de la relación texto-imagen es la elección de escenas del relato de *Zorita* y la inclusión de motivos o situaciones que no están en el texto. Y al revés: identificar descripciones o hechos narrados por *Zorita* que Rueda descartó. Todos estos son aspectos que pueden de alguna manera develar la intencionalidad o la búsqueda del artista.

En ese sentido, el paisaje es el gran ausente en la crónica escrita. No hay descripciones verbales de los caminos o de la geografía por donde se trasladaban los indios con sus pesadas cargas hacia las minas o los asentamientos y pueblos de los españoles. Asimismo, las elaboraciones alegóricas y metafóricas de las imágenes de Rueda se vinculan más con un evidente conocimiento de iconografía cristiana y de historia del arte, que con el de la fuente escrita.



Fig. 2. José Rueda, *S/T* (tapa de maqueta preparatoria para el libro *1492*), s/f, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

Entre los hechos que se narran o describen en el texto de Zorita que no se incluyen en las imágenes podemos señalar el apartado sobre el servicio doméstico que se describe en la página XVI, que aparece acompañada por una viñeta de lo que parece ser un fardo funerario prehispánico o indígena.

En tanto que durante prácticamente una década el artista se dedicó a esta serie y existen numerosas estampas con esta temática, el libro *1492* reúne los tópicos que aparecen en obras individuales. Así, el libro es útil también para ordenar la producción del artista atento a que muchos de sus grabados no se encuentran fechados o su fecha puede no resultar fidedigna.

Tradiciones gráficas y memoria entre arte e industria en el libro *1492*

En la materialización del libro *1492* conviven diferentes procedimientos técnicos que plantean un diálogo entre arte e industria. La artista grabadora Magdalena Aguilar, cuya amistad con Rueda se inicia en la SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) en la época de la dictadura, lo ayudó en la diagramación, tipografía e impresión de los textos mediante fotoduplicación digital. Ella se había formado en las escuelas de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”, en donde, según cuenta, había una materia de grabado cuya profesora la había orientado a la realización de libros. Luego, adquirió mayor experiencia en el ámbito laboral, ya que integró el área de prensa del Ministerio de Economía, donde su jefe era el dibujante Osvaldo Attila (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023).

Sobre la experiencia de asistir a Rueda en este proyecto en el taller de un amigo en común, Magdalena comenta:

Supongo que [José Rueda] tenía problemas económicos para imprimir el libro, por eso lo ayudamos. Nos proporcionó el papel, los grabados y nos dio una maqueta. Creo que la maqueta la había hecho el hijo. Ahí se veía como quería la disposición de los grabados y los textos. Yo trabajé en base a esas indicaciones y si algo no me parecía o no me gustaba, le sugería cambios. Si algo no equilibraba bien o no correspondía porque era página par o impar, le decía y por ahí se hacían cambios respecto a la maqueta. Era dinámico. Él antes de imprimir revisó todo [...] La duplicadora digital daba muy buena calidad de imagen aunque no era una offset. Se usaba mucho en los '90 porque era rápida y más limpia. No manchaba. Solo había que manipular cada página porque iba a doble faz, eso sí era un laburo, pero José se lo merecía. (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023)

De esta manera, vemos que la colaboración entre artistas y los vínculos de sociabilidad que unen esferas laborales, técnicas y profesionales, fueron esenciales para la realización de este libro.

El sobrino del artista, José Luis Rueda, recuerda a su tío elaborando pequeñas maquetas que se llevaba en viajes de descanso. Sobre su mesa de trabajo en el taller había distintas versiones de ellas y una reproducción del *Guernica* de Pablo Picasso (José Luis Rueda, comunicación personal, marzo 2024).

Imaginario / testimonial

Anna María Guasch (2011) identifica una tendencia de adopción de prácticas de archivo en el arte contemporáneo. Al respecto, el archivo constituye “un tipo específico de acercamiento al pasado reciente” y a la vez un “articulador esencial de las prácticas poético-políticas e historiográficas contemporáneas” (Taccetta, 2018). Nelly Richard (2007), por su parte, introduce una perspectiva crítica, y señala que el arte latinoamericano puede estar obediendo a lineamientos internacionales hegemónicos en torno a que los traumas históricos sean elaborados en un formato documental.

En este marco, Andrea Giunta habla del “impulso memorialista” del arte argentino desde la recuperación democrática:

No se trata, por cierto, de un revival de la memoria vinculado a distintos pasados de la historia argentina, sino al pasado inmediato, el de la dictadura. Su persistencia en el arte más reciente señala, sin embargo, el desarrollo de un repertorio extenso que busca distintas formas de actualización de lo sucedido en ese tiempo. Una forma de volver presente ese pasado buscando evitar su clausura; una investigación constante en torno a las texturas emocionales que las imágenes pueden provocar en su reflexión sobre lo sucedido en esos años y su persistencia en el presente. (Giunta, 2014, p. 1)

Al respecto, tanto en publicaciones, obras, exposiciones, como en acciones políticas callejeras, las imágenes “migran entre tiempos y entre soportes, que saltan de la crónica y el álbum familiar a espacios que se vinculan al campo del arte y cuyo estatuto no es necesaria o estrictamente artístico” (Giunta, 2014, p. 2).

En torno al Bicentenario de la Revolución de Mayo, este impulso memorialista no solo se refiere al pasado reciente dictatorial, sino también a la construcción histórica del estado-nación, especialmente en torno a obras artísticas significativas de finales del siglo XIX y documentación fotográfica histórica de la denominada “Conquista del Desierto”. Artistas contemporáneos desentrañan y cuestionan imágenes icónicas del pasado para revelar las relaciones de poder, violencia y desigualdad que subyacen en ellas.

En el caso de Rueda –quien, más de dos décadas antes del Bicentenario, refiere a un pasado anterior al del siglo XIX–, se podría pensar que el

hecho de elegir el texto de un cronista colonial parece tener la intención de revestir de carácter documental a la imagen. Sin embargo, las viñetas e iniciales habitadas por seres fantásticos en las primeras páginas (**Fig. 3**) —dedicadas a la biografía de Alonso de Zorita—, si bien imitan libros medievales o incunables renacentistas,⁴ también remiten a los diarios de Colón, quien aseguraba haber visto estos seres al llegar a América.⁵ Cabe señalar que Rueda circunscribe lo “colombino” a ciertos márgenes: el mar, la tapa, el texto preliminar, como si fuera un marco introductorio que de alguna manera indica como imaginario o falso el testimonio colombino.

Giorgio Agamben distingue diferentes sentidos que aparecen en torno al término “testigo” y su etimología. Este filósofo señala que en latín existen dos palabras que marcan una distinción, por un lado *testis* refiere a la persona “que se sitúa como tercero en un proceso o litigio entre dos contendientes”, lo que remarca una supuesta objetividad, mientras que el *superstes* es quien ha experimentado o vivenciado algo y puede dar cuenta por experiencia propia de un determinado acontecimiento que lo ha afectado (Agamben, 2000, p. 15). En esta última acepción, el trauma y la forma en que afecta la memoria es lo subrayado. Recordemos también el ya clásico libro de Todorov, *La conquista de América: el problema del otro*, que puso de relieve la no comprensión de la otredad por parte de los europeos, quizás algo de esto pueda verse en el gesto de Rueda de recurrir a las tradiciones de representación de los conquistadores como violencia inicial.

Colón no solo cree en el dogma cristiano: también cree (y no es el único en su época) en los ciclopes y en las sirenas, en las amazonas y en los hombres con cola, y su creencia, que por lo tanto es tan fuerte como la de san Pedro, le permite encontrarlos [...] «El día pasado, cuando el Almirante iba al Río de Oro, dijo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara» (9.1.1493). (Todorov, 1987, p. 24)

En relación con la tipografía utilizada, Magdalena Aguilar recuerda que:

Yo componía los textos en una tipografía que me parecía adecuada para esa época, de la familia Garamond, que fue propuesta mía, por supuesto de acuerdo con José. Había buscado algo parecido a los textos medievales, o más cercana a la época de Zorita. Creo que me había fijado en la que se utilizaba en libros ingleses anteriores, con una fuente más redonda, más legible que por ejemplo la gótica de las biblias, muy cerrada para leer. (Magdalena Aguilar, comunicación personal, julio de 2023)

4. En versiones anteriores estas iniciales mostraban motivos más americanistas que luego fueron descartados por el artista.

5. Estos motivos también aparecen en las ilustraciones realizadas por Theodore de Bry para el relato de Girolamo Benzoni publicado en 1594.



Fig. 3. Detalle de inicial en página del libro *1492* de José Rueda, 1996, xilografía.

De esta colaboración, resultan ciertas decisiones que no son menores. La letra está cargada de sentido, esa búsqueda de “amabilidad” genera también un contraste con el contenido violento del texto y de las imágenes xilográficas.

Ante el riesgo de que el arte provoque la estetización del horror que se han planteado numerosos teóricos desde la célebre sentencia de Adorno respecto a la no posibilidad de poesía después de Auschwitz, podría aventurarse que en el libro *1492* de Rueda, la letra, el diseño y las imágenes de temática fantástica, funcionan como una invitación de algo que aparenta ser bello y luego se revela terrible u opresivo al leer y manipular.

Testigos en el infierno

Para señalar pervivencias y fórmulas de representación que aparecen en las xilografías de Rueda y compararlas con imágenes de época colonial (que a su vez son portadoras de memoria más antigua), tomaremos en consideración el análisis que realizan Burucúa y Kwiatkowski de la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas ilustrada por Théodore de Bry y editada en Frankfurt en 1598, por cuanto los textos de Las Casas y Zorita presentan muchas similitudes. Asimismo, en ambos corpus visuales se observa la concurrencia de fórmulas de martirio, de la caza y del infierno para representar masacres

y genocidio, que en la propuesta de De Bry aparecen vinculadas con las representaciones de las guerras de religión en Francia y de martirologios protestantes (Burucúa y Kwiatkowski, 2011, p. 147).

En sus relatos, ambos cronistas acuden a la idea –que en un principio había justificado la evangelización– de que el infierno en la tierra estaba localizado en el “Nuevo mundo”. La metáfora infernal que asociaba las prácticas rituales de la población autóctona con lo demoníaco, se revierte y pasa en estos autores a caracterizar a los conquistadores españoles como instrumentos del demonio en sus tratos dispensados con mucha crueldad a los indígenas.

Podemos encontrar ecos de estas imágenes surgidas en el marco de la disputa europea y la propagación de la denominada “Leyenda negra” de De Bry en la propuesta visual de Rueda. Al igual que el grabador flamenco, varios siglos después, el xilógrafo argentino enfatiza en la fragilidad de los cuerpos a partir de la representación de las víctimas desnudas, atadas y martirizadas. Los tormentos recuerdan los castigos del infierno, y el indio ahorcado que pende de una cabeza de Quetzalcoátl (**Fig. 4**) puede compararse con los colgados de De Bry (**Fig. 5**). Cabe señalar que en la edición referida de la *Brevísima relación* los cuerpos responden a patrones decididamente europeos, mientras que Rueda buscó representar un cuerpo más autóctono.⁶

Asimismo, Burucúa y Kwiatkowski retoman al historiador del arte Francis Haskell para el análisis de ediciones de las guerras de religión en Europa, por lo que señalan la importancia que se otorga al testigo ocular de los hechos y “el privilegio de la representación visual como vía de acceso a la verdad”. Si bien es evidente que estas publicaciones tenían características retóricas y propagandísticas, buscaban dar una imagen convincente. Lo testimonial se subraya a efectos de otorgar objetividad a lo representado (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 104).

Lo señalado por estos investigadores respecto de la construcción visual de Van Winghe y De Bry bien podría aplicarse a una descripción de los grabados de Rueda, ya que –como hemos señalado– es posible observar un efecto de verosimilitud dado por la relación entre el carácter testimonial de los textos y la forma en que se construye el discurso en los grabados.

El relato de Zorita enfatiza la primera persona, y subraya que lo narrado ha sido visto con los propios ojos. La frase “Yo vi después de la oración...” es, de hecho, el inicio de uno de los fragmentos seleccionados por Rueda para su libro. En cuanto a la imagen, no hay representación

6. Por relato de Osvaldo Jalil, artista grabador, sabemos que Rueda solía ir a la estación Constitución de tren en la ciudad de Buenos Aires, a dibujar a los trabajadores provenientes de la provincia que suelen utilizar ese medio de transporte, por lo general una población mestiza (Osvaldo Jalil, comunicación personal, noviembre de 2022).



Fig. 4. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.



Fig. 5. "Hacían unas horcas largas que juntasen casi los pies a la tierra, y de trece en trece, a honor y reverencia de nuestro Redentor y de los doce apóstoles, poniéndoles leña y fuego los quemaban vivos". Ilustración de Theodore De Bry para Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición latina de 1598. Imagen extraída de la Biblioteca Nacional de Francia y reproducida en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de la Universidad de Alicante.

del testigo, como sucede en ejemplos paradigmáticos como las ilustraciones para *La Divina Comedia* en donde Dante Alighieri y Virgilio –testigos de ficción–, suelen aparecer a un costado mientras observan las escenas, de espaldas al espectador.

Un caso interesante del siglo XVI en donde aparece la representación del testigo en la imagen, es el libro profusamente ilustrado del marino y soldado alemán Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales, situado en el Nuevo Mundo* (1557). El libro relata en su primera parte, el período en que Staden estuvo cautivo de los indígenas tupinambá en Brasil. La segunda parte está dedicada a las costumbres y el rito canibal.

En este ejemplo, la violencia está del lado de los indígenas que practicaban la antropofagia. Con la difusión de relatos como el de Staden, el canibalismo que previamente había sido mencionado por Colón como una práctica aislada o de supervivencia, aparece como una costumbre social y religiosa cotidiana, e incluso es vista como motivada por venganza. Este relato se contrapone a los de Las Casas o Zorita ya que las naciones indígenas pierden la inocencia por la cual se los defendía (De María y Campos Adorno, 2022, p. 15). En los relatos de cronistas, el estereotipo del canibal tuvo una función legitimadora de la Conquista que produjo una estigmatización de la otredad cultural a través de la atribución de una violencia ontológica.

Para el caso de la edición de 1557, las xilografías en donde Staden aparece como testigo, se lo representa de frente y no de espaldas. Si bien esta inclusión lo integra más a la escena que a Virgilio y Dante, su posición sigue siendo separada respecto de las acción que se desarrollan. En ocasiones, con los brazos en actitud devota o señalando el cielo, parece indicar la intervención divina. Al igual que los indígenas, su cuerpo está desnudo, pero se distingue por una hoja de parra que cubre sus partes íntimas y por sus iniciales (H. S.). Otro aspecto relevante es que todos los cuerpos en estas imágenes corresponden a cánones europeos.

Unos años después, Theodore de Bry incluyó el relato de Staden para su edición de *Americæ Tertia Pars* (Frankfurt, 1592). Sus grabados en cobre toman como fuente las xilografías de la primera edición más otras fuentes visuales y verbales, como la *Historie d'un voyage fait en la terre du Bresil de Jean de Léry* (1578).⁷ En las estampas en donde Standen presencia la preparación del cuerpo de un prisionero muerto para ser comido o diversas etapas del ritual (números 122, 123 y 125), suele aparecer de

7. Tanto en las elaboraciones de De Bry como en el caso de la primera edición de Staden, no se debe descartar las fuentes de la tradición pictórica de las imágenes de antropofagia de época medieval para la construcción de la otredad (Chicangana, 2005, p. 27).

frente en el centro de la imagen claramente diferenciado del resto de los personajes por el tono de su piel. Alrededor suyo, se desarrollan varias escenas correspondientes a los distintos momentos del ritual. La centralidad del observador indica que ha visto todo el proceso.

A diferencia de ambas ediciones sobre el relato de Staden, para los casos de *Las Casas/De Bry* y *Zorita/Rueda*, no aparece la representación del testigo. Los lectores-espectadores miran los grabados al manipular el objeto-libro, puesto que asumen el rol de testigos identifican su mirada con la de *Las Casas* o *Zorita*: sus ojos ven lo que los cronistas narran (Burucúa y Kwiatkowski, 2011, p. 167).

El indígena, en tanto figura de otredad que simboliza metonímicamente a las naciones originarias sometidas durante la Conquista, se muestra en su vulnerabilidad a través de la representación del daño corporal y la opresión. En tanto los pueblos originarios devienen extraños o extranjeros en los territorios de los estados-nación modernos, nos preguntamos si es posible, a partir de la reflexión crítica que invita la obra de Rueda, entender la otredad tanto histórica como actual en su diferencia. En este sentido, tomamos la noción desarrollada por Derrida (1997) de hospitalidad, según la cual, ante el extranjero que se nos presenta en su vulnerabilidad tenemos una obligación ética de recibirlo sin pretender transformarlo o asimilarlo. La hospitalidad llama a cuestionar las divisiones entre lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo desconocido. De esta manera, resulta una transformación de lo propio o del nosotros a partir de esta apertura al otro.

Zorita o *Las Casas* no son supervivientes, no son víctimas que se hayan salvado, no pueden dar testimonio de la experiencia del sufrimiento, no atravesaron el trauma en carne propia como individuos, pero por esta razón sostienen la verosimilitud del relato. Las imágenes tanto de *De Bry* como las de *Rueda* colocan a los espectadores como terceros. Entendemos que esto provoca una interpelación del dispositivo artístico al lector/espectador, que podría llevarlo a cuestionarse su obligación de atestiguar en términos de hospitalidad ante lo que está viendo/leyendo. El lector/espectador se coloca así en un lugar de testigo.

Paisaje y territorio

Las imágenes de *Rueda* parecen decir que los hechos que se muestran son de una crueldad tal que solo pueden tener lugar en ese infierno de tradición judeo-cristiana, concebido como el lugar en donde los condenados sufrirán las peores torturas por toda la eternidad.⁸

8. Resulta significativo que contemporáneamente a José Rueda, otro artista argentino que

...se ha utilizado una metáfora infernal, en algunos casos para identificar a las víctimas con demonios, y en otros para describir la experiencia de la propia masacre. Esta fórmula surgió en el siglo XVI y pronto se convirtió en una de las formas más potentes de representar los asesinatos masivos. (Burucúa y Kwiatkowski, 2014, p. 107)

Ya hemos señalado que Zorita no se ocupa del paisaje ni la topografía. En las ilustraciones de De Bry para *Las Casas* aparecen sierras o montes bajos, palmeras y vegetación frondosa. Sin embargo, la composición espacial de Rueda incorpora el desierto y la montaña como escenario y en angulosos picos que otorgan dramatismo a la imagen. Ante la falta de información verbal, nos preguntamos cuál es la referencia para el artista gráfico argentino –ya sea en imagen o palabra–. Los picos puntiagudos, los abismos, la falta de vida vegetal, son aspectos que acentúan las escenas de tortura y de esclavitud (**Fig. 6**).



Fig. 6. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

alcanzó gran reconocimiento, León Ferrari, acude a la metáfora infernal para las ilustraciones de la edición en fascículos del informe de la CONADEP *Nunca Más* que editó el diario *Página/12*. Constan de una serie de *collages* que conjugan reproducciones de representaciones del infierno de diferentes grabados de la historia del arte con recortes periodísticos. De hecho, la metáfora del infierno aparece en el prólogo mismo del informe escrito por Ernesto Sábato, quien define como tales a los centros clandestinos de detención, al asegurar que podrían presentar la famosa inscripción que según Dante Alighieri exhibía la mismísima entrada al averno: "Abandonad toda esperanza, los que entráis".

Lo primero a observar es que este paisaje desértico que Rueda compone, contrasta con la idea de exuberancia natural, a veces fantástica, otras paradisíaca, sobre el continente americano impuesta en el imaginario desde la literatura de las cartas de Cristóbal Colón, los cronistas de Indias, o la obra gráfica de los llamados “artistas viajeros” del siglo XIX.

Las imágenes del libro *1492* tampoco se identifican con una geografía puntual existente reconocible. Solamente el grabado de retirada de tapa (o papel guarda) en uno de sus extremos muestra una pirámide prehispánica de la zona mesoamericana. Esta y la cabeza de Quetzalcoatl ya mencionada, son las únicas referencias que nos ubican en el territorio mesoamericano. Mientras que un grabado de un arcángel arcabucero nos lleva en cambio a la región andina.

Por lo tanto, la ubicación espacio-temporal se da por citas e intertextualidad. En cambio, el paisaje puede bien compararse –de nuevo– con imágenes del infierno, como las ilustraciones de Doré para *El Paraíso perdido* de Milton o para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En estos casos, si bien una imagen nunca es traducción acabada de lo verbal y siempre agrega novedades, se puede decir que las imágenes van en consonancia con las descripciones literarias de los escritores. El infierno dantesco, que no ardía en fuego totalmente, presenta paisajes con hielo, desérticos, de gran desolación. La imagen de Rueda refiere a esta tradición de representaciones visuales y verbales. Así se convoca a una memoria de cultura visual.

El desierto tiene en la historia del arte argentino un lugar predominante como un espacio que remite al vacío. Si bien Rueda no se ocupa en este caso de las masacres y el genocidio indígena de nuestro país, como artista argentino está imbuido del conocimiento de esta tradición.

Recordemos, entonces, que, a finales del siglo XIX, en Argentina se sedimenta una tradición representacional fundada en un relato modernizador y civilizatorio que acompaña o construye un imaginario para la justificación de la “Conquista al Desierto”. En este marco, el canon que articula artes visuales y literatura comprende la configuración de la Pampa y la Patagonia como un espacio infinito que acompaña la construcción del indígena como bárbaro y salvaje (como enemigo):

El reto de la inmensidad, del infinito, es la base del concepto peculiar sobre el espacio que se constituye en el imaginario y que procedería de la experiencia que emerge del hecho de transitar o habitar la geografía de nuestro país. Conceptos como desierto rondaron las interpretaciones de nuestros males, y la necesidad de ocuparlo apareció rápidamente como la alternativa. Sin embargo, como sabemos, ni el desierto era tal, ni la voluntad de ocuparlo funcionó como estaba previsto. (Wechsler, 2010, p. 29)

En la elaboración de un paisaje que responde más a tradiciones gráficas que a una referencia geográfica puntual en Rueda, es de interés reflexionar en torno al vínculo entre paisaje y territorio. En términos sociológicos, “el territorio se basa en un proceso de apropiación, es decir, de construcción de una identidad a su alrededor” (Mazurek, 2009, par. 4), y tanto nuestro continente como nuestro país (estado-nación) son territorios que se conformaron a partir de hechos fundantes de genocidio para la apropiación del espacio físico. Es por eso que resulta significativo el no acudir a la representación mimética o reconocible de un territorio puntual, de su cartografía, o a la tradición representativa de la pintura decimonónica argentina.

La forma en que se representa en términos simbólicos un territorio es también una forma de su apropiación y objetivación. Eludir las formas tradicionales y convencionales de ubicación en relación con la representación de matanzas o genocidios históricos en este caso puntual parece tener el efecto de universalización del hecho que se señala desde la configuración de la obra artística, pero también puede interpretarse como una resistencia a los modos dados y hegemónicos de representación territorial.

Atento a lo expuesto, podemos decir que el territorio previo a la Conquista de América o al Estado Argentino no existe más. Si las comunidades originarias que perviven son violentadas constantemente, su territorio actual tampoco es reconocido. En ese sentido, proponemos como posible lectura que el territorio originario es irrepresentable, que los artistas no lo conocen porque ya no existe, es un espacio “entre líneas”, invisible. Aceptar ese desconocimiento puede ser también un reconocimiento del otro y de su (nuestra) tragedia.

Entronizados y figuras de opresión

Es notable la repetición en varios grabados del motivo del soldado español entronizado, tanto de frente como de perfil, que recuerda la iconografía cristiana de Cristo en majestad (o *maiestas domini*). Esta tipología deriva, a su vez, de la representación del emperador romano. Se trata de una imagen de poder o autoridad. Esta solución metafórica de Rueda no tiene lugar en el discurso verbal de Zorita (**Fig. 7**).

En varias escenas o viñetas, Rueda compone estas figuras entronizadas y la del indio doblado sobre su peso. Curas u obispos y soldados conquistadores son la carga en las espaldas del oprimido como representantes de la Iglesia o la Corona, respectivamente. Se los ubica uno sobre otro como si construyeran una torre. Este indio-esclavo que sostiene el peso de sus conquistadores puede tomarse en términos warburgianos

como la pervivencia de la *pathosformeln*⁹ (fórmula patética o expresiva que implica una memoria cultural de larga temporalidad) de Atlas, figura mítica de la antigüedad griega y símbolo de opresión al soportar sobre sus hombros la bóveda celeste (Didi-Huberman, 2010) (Fig. 8). Ese fue el castigo impuesto por Zeus luego de la rebelión sofocada de los titanes contra los olímpicos. A diferencia del titán, que se lo representa corpulento y forzado, el originario conquistado de Rueda es pura piel y huesos.



Fig. 7. José Rueda, *S/T* (dos páginas del libro 1492), 1996, Xilografía, 29 x 40 cm. c/u. Colección particular, Buenos Aires.

9. Aby Warburg planteó en sus escritos, y a través de su Atlas Mnemosine –un ambicioso proyecto de recopilación y configuración de una red o cartografía abierta de relaciones y analogías entre imágenes de diferentes tiempos y procedencias–, la pervivencia (*Nachleben*) y viaje del sentido de las imágenes. La noción de *Pathosformel* (fórmula del pathos) implica entender las imágenes como síntomas o resultantes de estructuras expresivas que dan cuenta de huellas y cadenas de asociaciones y afecciones almacenadas en la memoria colectiva, sedimentadas a muy largo plazo. En palabras de Burucúa “Una *Pathosformel* es un conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo” (Burucúa, 2006, p. 12).



Fig. 8. Anónimo, *Atlas*, escultura romana del siglo II d. C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Nápoles. Fuente: wikicommons.

El Atlas mítico también señala que el orden del mundo no sería posible sin él, lo que guarda en germen la posibilidad de desmoronarlo todo, como un Sansón apresado esperando recuperar su fuerza y tirar las columnas que provoquen el derrumbe:

Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la tragedia con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (monstra); por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (astra). (Didi-Huberman, 2010, p. 61)

No obstante, esta esperanza de subversión es muy difícil de ver en las xilografías de Rueda.

Encontramos esta figura en las estampas políticas de la época de la Revolución Francesa, que parecen ser un modelo posible para

la elaboración de los grabados de Rueda. En la litografía titulada *Hay que esperar que el juego acabe pronto*, impresa en 1789 en París se pueden observar las personificaciones de los tres estamentos de la sociedad del “antiguo régimen” (Fig. 9). El Tercer Estado es el pueblo, representado como un campesino viejo y harapiento apoyado sobre una azada que carga a los otros dos Estados: el clero y la nobleza.

Rueda acude a esta misma estructura alegórica para las imágenes políticas que refieren a la sociedad postdictatorial, tal y como se aprecia en los grabados de la carpeta *Cambalache* (1995) —que ilustra la letra del tango homónimo de Enrique Santos Discépolo—, en los que policías llevan obispos a hombros mientras otros hombres desmembran y devoran personificaciones de la República y la Justicia (Fig. 10). O bien, en dibujos y bocetos, donde hombres andrajosos y



Fig. 9. Anónimo, *A faut esperer q'eu se jeu la finira bentot* [sic] (*Hay que esperar que el juego acabe pronto*), 1789, litografía. Museo Carnavalet, París.



Fig. 10. José Rueda, *Cambalache*, 1995, xilografía, 40 x 30 cm. Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires.

descalzos cargan cesta arriba a hombres de traje y maletín, estereotipo del burgués empresario.

Claramente, Rueda se vale de los mismos recursos discursivos alegóricos en la serie de la Conquista y en ilustraciones y bocetos para *Cambalache* u otras obras que abordan temáticas sociales más actuales. Vista su obra del período en conjunto, el artista realiza un paralelismo entre la Conquista de América y la sociedad postdictatorial que vive los efectos sociales y económicos que se impusieron desde la dictadura.

Jinetes

Otras ilustraciones también merecen su análisis en el contexto de la obra del artista. Un grabado del libro que muestra un jinete español abalanzándose con su caballo sobre siluetas de indígenas (**Fig. 11**) remite a otros grabados de Rueda en donde se recupera la iconografía de los jinetes del apocalipsis para obras de temática política y social de actualidad. Un ejemplo de ellos es la obra *Si vis pacem para bellum* de 1991/92 (**Fig. 12**) en la que los jinetes bíblicos portan máscaras de filtro para protección respiratoria (o antigás) y se abalanzan contra mujeres desnudas y hombres de saco y corbata. El título, que en latín significa “Si quieres la paz, prepárate para la guerra”, es una cita del romano Flavio Vegecio Renato (383-450) que aparece en su libro *De re militari*. Esta cita refiere a la estrategia de mostrar fuerza para evitar ir al conflicto, asociarla al apocalipsis discursivamente muestra que el desastre no tiene vuelta atrás y todos van a ser arrollados por los caballos, sin distinción. Podemos encontrar esta iconografía apocalíptica en ilustraciones de Rueda anteriores a la dictadura, como en la portada del libro *La tierra sin segundos*, de José Antonio Cedrón de 1974.

En las escenas de *1492*, la diferencia de tamaño entre el conquistador ecuestre y las siluetas de los indios refuerza la calidad de víctimas de estos últimos, aún cuando el caballo aparezca flaco y desaliñado. Estas imágenes pueden también compararse con fuentes fotográficas de imágenes de represión a movilizaciones populares en los últimos



Fig. 11. José Rueda, *S/T* (página del libro *1492*), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.



Fig. 12. José Rueda, *Si vis pacem para bellum*, 1991-1992, xilografía. Colección familia del artista, Buenos Aires.

tiempos de la dictadura. Cabe recordar las fotos de Eduardo Longoni o Daniel Merle que muestran a militares a caballo abalanzándose contra las Madres de Plaza de Mayo o manifestantes. De hecho, resulta muy llamativo el confrontar a Rueda con imágenes de represión más actuales o de finales del 2001 que, aunque anacrónicamente, presentan grandes similitudes con sus escenas de Conquista.

Esclavos y siluetas

José Rueda pertenece a una generación que vivió la violencia de los 70, que se autocensuró como estrategia de supervivencia como artista que vive en la Argentina de la dictadura. Sus grabados incorporan la silueta, la sombra, el cuerpo atado y torturado, aspectos y motivos que se encuentran en general en el arte de artistas argentinos que sufrieron persecución y exilio y que Burucúa y Kwiatkowski (2014) identifican como una fórmula representacional para masacres y genocidios a partir del siglo XX.

En ese sentido, Rueda comparte con otros artistas de su generación la apelación a la representación del cuerpo humano violentado como metáfora del daño que infligió la dictadura a la sociedad toda:

el cuerpo humano es potenciado como protagonista y centro de la obra, y es uno de los ejes unificadores de las diversas producciones artísticas. Y, si bien en

algunos de los artistas está presente antes de 1976, durante el período reafirma su presencia. El cuerpo es motor de narraciones y en ocasiones actúa como una autobiografía. (Constantín, 2006, p. 12)

También, María Teresa Constantín agrega que:

para algunos artistas el tratamiento de la figura humana es una forma de conocimiento, pero de lo que transita socialmente; el cuerpo es, como transporte de reflexión, territorio de diferencias. Una caja de resonancia puesta en diálogo con los otros. (Constantín, 2006, p. 15)

En el libro de Rueda, los indígenas aparecen desnudos, esclavizados, atados (**Fig. 13**). Este cuerpo torturado que por lo general no deja ver su cara ya aparece en la obra de Rueda en un grabado de 1985 de título *Nocturno*. El artista retoma este motivo que probablemente aludía al terrorismo de Estado en Argentina para su serie de la Conquista. Entre otras posibles referencias visuales bien nos resuenan los esclavos de Miguel Ángel o la obra contemporánea de los artistas argentinos Carlos Distéfano o Carlos Alonso. Asimismo, un *collage* de León Ferrari para la edición de fascículos por entregas del *Nunca Más* del diario *Página/12*, toma la imagen de un hombre encadenado en el fuego del infierno, proveniente de la obra *De la diferencia entre lo terrenal y lo eterno*, primer libro impreso en el Virreinato del Río de la Plata cuyas imágenes fueron realizadas por un indígena.

Asimismo, en el imaginario argentino de postdictadura, la referencia casi inmediata ante una silueta (que también aparecen en 1492) es la de la famosa acción callejera conocida como *Siluetazo* del año 1982, organizada por los artistas Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Arregueberry, que consistió en la instalación de siluetas de cuerpos humanos en el espacio público como denuncia y reclamo de la aparición con vida de los detenidos-desaparecidos de la Dictadura. Las formas y procedimiento de realización de las siluetas de esa intervención urbana se asemejan a los contornos de cuerpos muertos que dibuja la policía en escenas de crímenes, lo cual era un riesgo para el mensaje que se quería transmitir (Patrino, 2011, p. 116).

Es posible, por lo tanto, entender que en la obra de Rueda aparece el cuerpo como territorio de conquista a partir de la representación del indígena esclavo o torturado. Asimismo, opera una identificación de este cuerpo con el del desaparecido en las obras que remiten a la denuncia de la violencia y crímenes de lesa humanidad de la dictadura. Esto ocurre tanto si comparamos con su propia obra como con la de otros artistas argentinos, incluso desde antes de la caída del régimen dictatorial en obras de artistas principalmente exiliados.



Fig. 13. José Rueda, *S/T* (dos páginas del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. c/u. Colección particular, Buenos Aires.

El combate por las creencias y la religión

En el último grabado del libro, se muestra un arcángel arcabucero enfrentado a unos jaguares. Este tipo de ángel es un motivo pictórico característico del arte colonial andino. Zorita no habitó la zona andina de América del Sur, por lo que se infiere que no es intención de Rueda ofrecer una ambientación o reconstrucción histórica. En cambio, funciona como símbolo de la religión católica impuesta por la fuerza de la Conquista. Este

motivo iconográfico colonial incluye al arcángel portando una pistola o arcabuz, y ataviado con ropas lujosas de época virreinal. La forma en que Rueda lo representa formalmente constituye un código diferente al resto de las imágenes, ya que no es la línea blanca en la silueta negra que abunda en las otras figuras, sino que presenta mucha más textura y más presencia de línea negra. Parece una suerte de collage estilístico que acentúa la idea de cita (**Fig. 14**).

Este personaje aparece en oposición a tres jaguares, animales sagrados de la religiosidad chamánica de los pueblos originarios andinos, omnipresentes en el arte de las diferentes sociedades prehispánicas de esa zona. Se puede interpretar que el arcángel está intentando dar caza a los jaguares. En ese caso, Rueda buscó invertir la carga negativa de la animalización haciendo que los jaguares, por más que sean animales salvajes y en la composición uno de ellos aparezca de mayor tamaño que el arcángel, sean vistos como víctimas. Este aspecto tiene su anclaje en el rostro atemorizado de los felinos que parecen huir y en las calaveras a los pies del arcángel.

La carga simbólica que esta escena expresa, contiene no solo al genocidio de los pueblos originarios, incluye también la eliminación de creencias y dioses y, con ellos, la de sus imágenes. Al respecto, Serge Gruzinsky caracterizó como guerra y como idoloclasia la actitud de los conquistadores frente a las imágenes de culto de los indígenas:



Fig. 14. José Rueda, *S/T* (soldado español luchando con jaguar), xilografía. Colección familia del artista, Buenos Aires.

La extirpación de los ídolos mexicanos fue progresiva, larga y, a menudo, brutal. De hecho, se remonta a la expedición de Cortés y comienza en 1519 en el lindero de la provincia de Yucatán, en la isla de Cozumel. Si hemos de creer a las crónicas, se organizó según un plan sencillo y preciso que fue constantemente repetido, plan en dos partes que articula aniquilación y sustitución: en principio, los ídolos eran destrozados (por los indios o por los españoles o por unos y otros), y después los conquistadores los reemplazaban con imágenes cristianas. (Gruzinski, 1994, p. 41)

La intención de los conquistadores y evangelizadores de extirpar las creencias preexistentes se expresa en la obra de Rueda a partir de la metáfora de caza o fórmula representacional cinagética, que le llevó al artista una larga elaboración. Se conservan bocetos en donde se utiliza la iconografía de San Jorge y el Dragón. En ellos, el santo es suplantado por un soldado español que atraviesa con su lanza al jaguar, ubicado en lugar del dragón, usualmente símbolo del mal, la tentación o el demonio (**Fig. 15**).



Fig. 15. José Rueda, *S/T* (página del libro 1492), 1996, xilografía, 29 x 40 cm. Colección particular, Buenos Aires.

El grabado de título *La Conquista* que posee el Museo Nacional del Grabado muestra la calavera de un conquistador, (reconocible como tal por su casco) y la máscara de un demonio típico de las festividades populares de la zona andina, resulta de interés por cuanto se representa un motivo de arte que implica sincretismo religioso y cabe su análisis en relación a la ilustración del arcabucero.

El tipo de máscara que aparece en esta xilografía corresponde a las danzas populares que se dan en Bolivia y Perú, en donde personajes propios de la religiosidad cristiana europea se fusionan con costumbres, ritos y personajes de los pueblos conquistados. En este caso, es posible identificarlo con el diablo y forma parte de los personajes de la danza conocida como la Diablada, que aún tiene lugar en Bolivia, especialmente en Oruro. Los orígenes de este baile son coloniales y representa la lucha entre el bien y el mal, donde el arcángel San Miguel y las siete virtudes se enfrentan a Lucifer, los siete pecados capitales y otros diablos, incluyéndose en ambos bandos personajes provenientes de creencias y del folklore de pueblos originarios relacionados con la tierra y la minería.

Resulta significativo que, en lugar del demonio, Rueda finalmente incluyera en el libro a su oponente, San Miguel. Si ponemos a dialogar las dos estampas (aun cuando no podamos establecer su cronología), podríamos sugerir una oposición entre arte popular y arte hegemónico, por cuanto la pintura colonial tiene que ver con su producción en un contexto escolástico de supervisión de los evangelizadores, mientras que lo popular tiene un mayor componente comunitario. Si bien es cierto que numerosas investigaciones dan cuenta del sincretismo de los arcángeles arcabuceros como formas culturales de resistencia, lo que nos interesa en este caso es cómo funciona la exacerbación de este par dual en el discurso visual de José Rueda.

A juzgar por la decisión final del artista respecto del libro y teniendo en cuenta la lucha entre el bien y el mal que sugiere la oposición en ambos ejemplos, el mal estaría del lado de la tropa de ángeles y arcángeles, que simbolizan la evangelización y la conquista, más que del lado de los demonios, más identificados con el arte popular y mestizo, lo que invierte los términos.

Las víctimas más inocentes

Las Casas construye en su obra una alteridad indígena que resulta influyente aún hasta nuestros días. Según Gustavo V. García, “ofrece, desde una perspectiva teológica, una respuesta ética y jurídica a las interrogantes que planteaba el descubrimiento de América”. Su argumentación, que supuso un quiebre con los relatos justificatorios de la Conquista que

negaban la naturaleza humana del “indio”, se basó en entender que los indígenas eran “criaturas de Dios” y que tenían derechos en tanto súbditos del reino de Castilla (García, 2003, p. 7).

Esta visión tendrá su continuidad siglos posteriores en el concepto del “buen salvaje”, cuya cristalización se encuentra en la obra de Rousseau. Esta idea implica la creencia de que los seres humanos, en su estado “natural” o “primitivo” no estarían contaminados por los males y crueldades de la civilización puesto que son ingenuos e inocentes.

Al igual que Las Casas, Zorita describe la muerte de niños, que acentúa aún más el carácter de víctimas inocentes a los subyugados, trayendo a la memoria las imágenes del hecho bíblico de la masacre de los inocentes. Pero hay una diferencia crucial, en Zorita, el asesinato de los niños es perpetuada por sus madres desesperadas. Aún así, la culpabilidad recae igualmente en los conquistadores por las terribles condiciones de vida impuestas a la población. Ellos son los responsables en última instancia de la terrible decisión de las mujeres indígenas que ven la muerte de sus hijos como su liberación frente al destino que les espera.

Nos preguntamos si este pasaje podría compararse con la “zona gris” que describe Agamben cuando se refiere al *Sondercommando* de los campos de exterminio nazi (judíos que ejecutan las órdenes de los nazis en las cámaras de gas) (Agamben, 2000, p.16). En ambos casos, podría interpretarse que no existe una clara delimitación entre víctima y verdugo, y en eso justamente se basa la extrema violencia que hace que las víctimas cumplan ellas mismas su tormento y su propio asesinato.

El modelo de martirio por antonomasia es el relato bíblico de la matanza de los santos inocentes, que, de hecho, ha servido como fórmula de representación para diferentes imágenes sobre matanzas. En tanto no hay peor horror que la muerte de niños, ese hecho por sí solo funciona como metonimia del genocidio, como la parte por el todo.

José Rueda decidió incluir la escena de la muerte de los niños en su libro, acompañada del siguiente fragmento:

Y aconteció que indias que iban cargadas mataban las criaturas que llevaban a los pechos, y decían que no podían con ellas y con la carga, y que no querían que viviesen sus hijos a pasar el trabajo que ellos pasaban. (Zorita en Rueda, 1996, p. XXII)

El grabado muestra a dos mujeres desnudas, una de ellas acaba de arrojar a su hijo de una montaña, mientras la otra lo está ahorcando. En un boceto previo, la escena se divide en dos: a la izquierda el infanticidio perpetrado por las madres, a la derecha, un conquistador con la espada en alto a punto de dar golpe mortal a un indio atado a sus pies. En la compaginación final del libro, el grabado de las madres infanticidas

queda en diálogo con una escena de la página contigua, en donde algunos buitres se posan sobre el cuerpo de un indígena junto a una montaña de huesos. Antes o después, la muerte es el destino.

Consideraciones finales

Un genocidio o etnocidio no busca sólo eliminar físicamente a un grupo humano, también intenta hacer desaparecer ideas, creencias, prácticas de sociabilidad, cosmovisiones. En ese sentido, el libro *1492* despliega un paralelismo entre la violencia sobre el cuerpo y sobre las imágenes, en tanto se representan las torturas infligidas a los indios, pero también la escena de la caza de los jaguares por parte del arcángel arcabucero. El conocimiento que se evidencia del análisis de las alegorías y recursos metafóricos, de la iconografía cristiana y de estilos y tradiciones gráficas del libro manuscrito e impreso también tejen un juego de referencias e intertextualidades. El trabajo de Rueda podría calificarse como arqueológico e intertextual.

En el marco de disputa por la memoria de la recuperación democrática, los recursos formales, materiales y discursivos del libro *1492* evidencian una preocupación por enlazar los sucesos de la historia reciente con un pasado más antiguo, como una genealogía entre genocidios. Las imágenes, unidas a un texto colonial que puede clasificarse como testimonial, producen una actualización del texto de Zorita con el fin de otorgar “sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente” (Jelin, 2001, p.5). La intersección entre pasado y presente (y/o entre memoria e historia) que Rueda propone, viene a dar imagen y palabra a un horror que muchas veces aparece como irrepresentable, y que remarca el hecho de que siempre va a faltar el testimonio de quienes no han sobrevivido.

En este movimiento pendular entre lo testimonial y lo imaginario, Rueda no está subordinando la imagen al texto, sino que lo utiliza para construir nuevos sentidos en la conjunción de lo verbal y lo visual para también interpelar al momento presente en el que el libro fue editado. A su vez, la detección de diferentes fórmulas y metáforas para la masacre o el genocidio evidencian una crisis de representación, ya que los recursos tradicionales no parecen bastar para dar cuenta de los horrores que abordan.

A partir de estas conclusiones, entendemos que rescatar, estudiar y difundir en la actualidad la obra de Rueda puede contribuir a cambiar el marco interpretativo para que las vidas de los pueblos originarios masacrados en el pasado y en el presente al igual que las víctimas de la represión, la dictadura o del neoliberalismo “merezcán ser lloradas” (Butler, 2010, p. 64).

Referencias

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Pre-Textos.
- Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Biblos.
- Burucúa, J. E., y Kwiatkowski, N. (2010). El Padre Las Casas, De Bry y la representación de las masacres americanas. *Eadem Utraque Europa*, 6(10/11), 147-180.
- Burucúa, J. E., y Kwiatkowski, N. (2014). El doble ausente. Representaciones de los desaparecidos. *New Left Review*, 87, 101-118. <https://newleftreview.es/issues/87/articles/jose-emilio-burucua-nicolas-kwiatkowski-el-doble-ausente.pdf>
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- Chicangana, Y. (2005). El festín antropofágico de los indios Tupinambá en los grabados de Theodoro De Bry, 1592. *Fronteras de la Historia*, 10, 19-82.
- CONADEP (1996) [1984], *Nunca más*. Eudeba, Página/12.
- Constantín, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte argentino entre 1976 y 1985*. Fundación OSDE.
- De María y Campos Adorno, A. (2022). La conquista visual de América: imágenes del Nuevo Mundo y los caníbales americanos como medios de dominación colonial entre los siglos XVI y XVII. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (15), 3-30, <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/990>
- Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2008) [1997]. *La hospitalidad*. Ediciones de La Flor.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Diéguez, I. (2019). Interpelando al 'caballo académico': Por una práctica afectiva y emplazada". *Nómadas*, (50), 111-121.
- Dolinko, S. (2012). *Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Edhasa.
- Farji, E. (2012). *La éfrasis entre el cuerpo y la palabra: consideraciones para el estudio de las ediciones de grabado y poesía de la década de los '60 en la colección del Museo Nacional del Grabado*. XIV Jornadas. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Buenos Aires.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*, (6). <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.

- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492 – 2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. (2001). ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? En E. Jelin, *Los trabajos de la memoria* (pp. 17-37). Siglo Veintiuno.
- Mazurek, H. (2009). *Espacio y territorio. Instrumentos metodológicos de investigación social*. IRD Éditions, Edición Impresa, La nación. <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.17798>
- Musees de la Ville de París. París durante la Revolución Francesa. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/parcours-thematiques/par%C3%ADs-durante-la-revoluci%C3%B3n>
- Patrino, L. (2011). Estéticas del disenso. Desapariciones, exilios y políticas de la visibilidad. *Letral*, (6), 112-130.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno.
- Taccetta, N. R. (2018). *La figura del resto en el arte argentino posdictadura: un archivo posible* [Tesis de Doctorado]. Universidad Nacional de San Martín. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1655?mode=full>
- Todorov, T. (2011). *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo Veintiuno.
- Vallejo Cervantes, G. (2004). Alonso de Zorita, *Relación de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, 2 vols. (Colección Cien de México). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Comptes rendus et essais historiographiques*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/333>
- Viñas, D. (1982). *Indios, ejército y frontera*. Siglo Veintiuno.
- Wechsler, D. (2010). *Realidad y utopía. 200 años de arte argentino. Una visión desde el presente*. Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto.

Biografía de la autora

Eva Farji. Licenciada en Artes (Filosofía y Letras, UBA), cursa la maestría en Estudios Culturales de América Latina en la misma casa de estudios. Se especializó en grabado en el taller de Osvaldo Jalil y participa activamente de salones y exposiciones de artes gráficas del ámbito nacional e internacional. Ha recibido la beca Investiga Cultura (2019) y la beca Activar Patrimonio (2022) ambas de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Ávila Pérez, Adrián (2024). *Vermis I* y el libro-arte en relación con los videojuegos. *TAREA*, 11(11), 176-191.

RESUMEN

En 2022, la editorial Hollow Press publicó un libro titulado, *Vermis I – Lost dungeons and forbidden woods*, el cual, de acuerdo con un texto en su portada, sirve como guía oficial para entender y completar el videojuego homónimo. Es decir, mediante texto e imágenes, se describe el mundo ficticio de *Vermis I* y sus reglas a la vez que se dan consejos sobre cómo sobrevivir para completar la aventura. Lo destacado de esto es que *Vermis I* es la guía oficial para un videojuego que nunca existió. El libro fue creado por el artista Plastiboo al replicar una serie de elementos que son habituales en las guías de los videojuegos para darle verosimilitud a la obra. Sin embargo, a pesar de que no hay un referente en el mundo real sobre el tema que se trata en la guía, logra evocar la idea de que sí, existe o existió un videojuego llamado *Vermis I*. Dicho esto, el objetivo de este ensayo es explicar qué recursos se utilizan en la guía de Plastiboo para evocar la idea de que pertenece a un videojuego, aunque este no exista, y cómo este ejercicio creativo se inscribe dentro de los llamados libros-arte.

Palabras clave: libro-arte; videojuegos; juegos-arte; paratextos

Vermis I and the art-book in relation to videogames

ABSTRACT

In 2022, Hollow Press published a book entitled *Vermis I – Lost dungeons and forbidden woods*, which, according to a text on its cover, serves as an official guide to understand and complete the video game of the same name. That is, through text and images, it describes the fictional world of *Vermis I* and its rules while giving advice on how to survive to complete the adventure. The highlight of this is that *Vermis I* is the official guide to a video game that never existed. The book was created by artist Plastiboo by replicating a number of elements that are common in video game guides to lend verisimilitude to the work. However, despite the fact that there is no real-world reference to the subject matter covered in the guide, it manages to evoke the idea that a video game called *Vermis I* does or did exist. That said, the purpose of this essay is to explain what resources are used in the Plastiboo guide to evoke the idea that it belongs to a video game, even though it does not exist, and how this creative exercise is inscribed within the so-called book-art.

Keywords: book-art; videogames; games-art; paratexts

Fecha de recepción: 01/07/2024

Fecha de aceptación: 14/08/2024

***Vermis I* y el libro-arte en relación con los videojuegos**

Adrián Ávila Pérez

Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad de México, México
gamopetala@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0002-7377-5782>

En 2022, la editorial Hollow Press publicó un libro titulado, *Vermis I – Lost dungeons and forbidden woods*, el cual, de acuerdo con un texto en su portada, sirve como guía oficial para entender y completar el videojuego¹ homónimo. En sus 128 páginas se pueden encontrar detalles sobre las clases de los personajes elegibles, la historia de los lugares que se visitan durante la aventura, el tipo de enemigos en cada zona, consejos para evitar contraer ciertas enfermedades, entre otros (Plastiboo, 2022). Es decir, mediante texto e imágenes, se describe el mundo ficticio de *Vermis I* y sus reglas a la vez que se dan consejos sobre cómo sobrevivir para completar la aventura. Lo destacado es que *Vermis I* es la guía oficial para un videojuego que nunca existió. El libro fue creado por el artista Plastiboo al replicar una serie de elementos visuales que son habituales en las guías de los videojuegos para darle verosimilitud a la obra. Sin embargo, a pesar de que no hay un referente en el mundo real sobre el tema que se trata en la guía, logra evocar la idea de que sí, existe o existió un videojuego llamado *Vermis I*. Dicho esto, el objetivo de este artículo

1. Aunque en *Vermis I* no se dice explícitamente que la obra sea la guía para un videojuego como tal, debido a elementos en las ilustraciones como personajes en píxeles, filtros para que algunas ilustraciones parezcan capturas de pantalla y el icono de un disco compacto en la portada, se puede inferir que la guía pretende estar relacionada con un videojuego.

es explicar qué recursos visuales se utilizan en la guía de Plastiboo para evocar la idea de que pertenece a un videojuego, aunque este no exista, cómo surgieron dichos recursos y de qué manera se inscribe dentro de los llamados libros-arte. Si bien existen otras obras con la idea de un videojuego que nunca existió como *Apple Quest Monster Dx* (2017) o *Bird World* (2017), he decidido abordar la obra de Plastiboo por sus cualidades estéticas y materiales. Para este análisis se utilizarán principalmente teorías de Claus Clüver sobre intermedialidad, María Andrea Giovine respecto a la traducción material y Gérard Genette en relación a la paratextualidad.

El videojuego y el libro juego, su construcción en la cultura popular

Para propósitos prácticos de este ensayo, se debe entender a los videojuegos desde dos definiciones principalmente. La primera los define como “un juego en el cual *jugamos* mediante un *aparato audiovisual* y que puede estar basado en un *relato*” (Esposito, 2005, p. 3).² La segunda establece que los juegos, incluidos los análogos, son “un sistema en el cual los jugadores se enganchan en un conflicto artificial, definido por reglas, que produce un resultado cuantificable” (Salen y Zimmerman, 2010, p. 81).³ Dicho lo anterior, podemos comprender que para realizar el acto de jugar un videojuego es necesario tanto un aparato audiovisual (hardware) como de un sistema definido por reglas (*software*). Por ejemplo, en el caso de Nintendo, la consola Game Boy es el hardware, el aparato audiovisual mediante el cual se pueden jugar, en formato de cartuchos, distintos tipos de *software*, ya sea el *Super Mario Land* (1989), el *Pokémon* (1996) o el *Tetris* (1989), entre otros. No obstante, aunque estas definiciones son prácticas para entender el concepto de videojuego, también se debe comprender que el medio no está aislado de su historia y su impacto en la cultura popular.

Si bien los primeros videojuegos fueron desarrollados durante los años 50 para ordenadores *mainframe*, cuyos más distinguidos son el *OXO* (1952) de Alexander S. Douglas y el *Tennis for Two* (1958) de William Higginbotham, el medio no se masificó hasta los años 70

2. “A videogame is a game which we play thanks to an audiovisual apparatus and which can be based on a story.” (Esposito, 2005, p. 3) Todas las traducciones son propias a menos que se indique lo contrario. Disponible en:

. <<http://www.digra.org/digital-library/publications/a-short-and-simple-definition-of-what-a-videogame-is/>> (acceso 13/11/2024).

3. “A game is a system in which players engage in artificial conflict, defined by rules, that results in a quantifiable outcome” (Salen y Zimmerman, 2010, p. 81).

gracias al avance tecnológico, la reducción del tamaño en computadoras y el interés comercial. Como bien explica Mark J. P. Wolf:

Con la invención del circuito integrado en 1971, los juegos de mainframe pudieron reducir su tamaño y lanzarse al mercado comercial, siguiendo el ejemplo del pinball y otros juegos electromecánicos de salón recreativo. Un juego de mainframe, *Spacewar!* (1962), inspiró los dos primeros juegos comerciales. En septiembre de 1971, *Galaxy Game*, instalado en el Tresidder Union de Stanford, fue el primer videojuego con ranura para monedas. Dos meses después, *Computer Space*, de Nolan Bushnell, el primer juego fabricado en serie con ranura para monedas, probó suerte entre los juegos electromecánicos de los salones recreativos, pero sus controles eran demasiado complicados para la época. El primer sistema de videoconsola doméstica, el Magnavox Odyssey de Ralph Baer, apareció en 1972, y su imitador en los salones recreativos, *PONG* (1972), se convirtió en el primer videojuego arcade en tener éxito. (Wolf, 2012, p. 3)⁴

A partir de los años 70, con este giro comercial que se dio en el medio y su paulatina expansión por el globo, se comenzó a establecer una idea de lo que eran los videojuegos y los objetos que los rodeaban. Poco a poco, elementos como el *hardware*, la interfaz en el *software*, los personajes, la música, entre otros, fueron apareciendo en los principales medios de comunicación. Sin embargo, de entre todas estas características de los videojuegos, los elementos visuales destacaron por lo fácil que fue memorizarlos en el imaginario colectivo. Como explica John Berger, “la vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar” (Berger, 2019, p. 13), del mismo modo se puede decir que la vista llega antes que el juego y que “nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos” (Berger, 2019, pp. 14-15). Así, por más de 50 años, se ha aprendido continuamente, en mayor o menor medida, lo que es un videojuego y los elementos visuales que se asocian a ellos, incluso para personas que no son jugadoras. W. J. T. Mitchell, en relación con su tesis del giro pictórico, explica que “la representación pictórica siempre ha estado con nosotros, ahora su presión, de una fuerza sin precedentes, resulta ineludible en todos los niveles de la cultura” (Mitchell, 2009, p. 3). Es pertinente poner atención al

4. “With the invention of the integrated circuit in 1971, mainframe games could shrink down and brave the commercial marketplace, following the lead of pinball and other electromechanical arcade games. One mainframe game, *Spacewar!* (1962), inspired the first two commercial games. In September 1971, *Galaxy Game*, installed in Stanford’s Tresidder Union, was the first video game with a coin slot. Two months later, Nolan Bushnell’s *Computer Space*, the first mass-produced game with a coin slot, tested the waters among the electromechanical games in the arcades, but its controls were too complicated for the times. The first home video game console system, Ralph Baer’s Magnavox Odyssey, appeared in 1972, and its arcade imitator, *PONG* (1972) became the first hit arcade video game” (Wolf, 2012, p. 3).

poder que las imágenes ejercen en nuestra sociedad actual, entender las imágenes “como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009, p. 23). Por esta razón, personajes como Pac-Man, Mario o Steve de *Minecraft* tienen un peso cultural en la sociedad contemporánea, pues no solo son populares debido a la calidad de sus juegos, sino por lo que representan más allá de sus respectivos mundos virtuales. La imagen de Mario representa parte de la cultura japonesa, no por nada apareció en la clausura de los Juegos Olímpicos de Londres en 2018. Para otros, la imagen del fontanero puede significar nostalgia, diversión o el corporativismo de las empresas dedicadas a los videojuegos.

Otro elemento que se comenzó a asociar con los videojuegos a partir de su comercialización durante los años 70 fueron los manuales de usuario. Desde las primeras consolas, era común que tanto *hardware* como *software* incluyeran un folletín en el cual se daban instrucciones al usuario para saber el funcionamiento de la consola, las reglas del juego, recomendaciones de uso, la garantía, etc. Por ejemplo, en la *Odyssey* de Magnabox se incluía un librito de 35 páginas con detalles de todo tipo sobre el aparato y los juegos que incluía (**Fig. 1**). En la mayoría de estos manuales, quizás porque eran dirigidos para niños, no sólo se incluían textos, sino también imágenes con colores llamativos, por lo que en muchos libritos se podían apreciar dibujos sumamente elaborados por artistas reconocidos. Un ejemplo destacado es el del manual del primer *Dragon Quest* (1986) que incluía ilustraciones del artista japonés Akira Toriyama (**Fig. 2**). Esta práctica de incluir manuales en los videojuegos se replicó a lo largo de la historia, aunque actualmente ya se hace en pocos títulos. Sin embargo, la relación entre los medios impresos y los videojuegos no sólo se limitó a los manuales que se incluían al comprar un título. Con la popularidad del medio comenzaron a surgir revistas, libros y guías de videojuegos alrededor del mundo que replicaban, en mayor o menor medida, el estilo de los manuales. En México, un caso muy destacado fue la revista *Club Nintendo* que se distribuyó desde 1991 hasta 2019. Es decir que, desde la popularización de los videojuegos en los años 70 hasta la actualidad, no solo se ha constituido una idea de lo que es el medio, sino de lo que son los medios impresos alrededor del mismo.

Con el paso de los años, los elementos visuales asociados a los videojuegos fueron adoptados por otros medios para expresar ideas complejas. Un ejemplo pertinente para los motivos de este ensayo, es el de los *game art*, obras nombradas así por John Sharp y definidas como “arte hecho con juegos” (Sharp, 2015, p. 14).⁵ Es decir, obras de arte que utilizan elementos

5. “Art made of games” (Sharp, 2015, p. 14).



Fig. 1. Página del manual de la computadora Odyssey, *Odyssey. Installation and Game Rules*, 1972.

provenientes de los juegos, digitales o análogos, para su constitución. Estas obras no deben ser necesariamente lúdicas, pero, “los *game art* no consisten en la aplicación tradicional y funcional de las herramientas y las técnicas de producción de juegos, ni en el diseño de experiencias lúdicas. Los artistas que crean *game art* se acercan a los juegos como un conjunto de herramientas y tropos culturales más que como un medio o un arte en sí mismo” (Sharp, 2015, p. 14).⁶ El uso del ajedrez por parte de Marcel Duchamp como motivo para algunas de sus obras es muestra de esto, véanse las pinturas *Portrait de joueurs d'échecs* (1911), *Le Roi et la Reine entourés de Nus vites* (1912) o la instalación *Éttant Donnés* (1946-1966). Pero así como Duchamp utilizó elementos del ajedrez, un juego análogo, para sus piezas, otros artistas han tomado materiales de los videojuegos para la creación de las suyas. En 2002 Cory Arcangel presentó *Super Mario Clouds*, una

6. “The craft of game art is not in the traditional, functional application of the tools and techniques for producing games, nor is it in the design of play experiences. Artists creating game art approach games as a tool sets and cultural tropes rather than as a medium or craft unto itself” (Sharp, 2015, p. 14).



Fig. 2. Página del manual japonés de *Dragon Quest*, Square Enix, 1986.

instalación en la cual se proyectaba, sobre una pared, las nubes del juego *Super Mario Bros* (1985). Para realizar esta obra, “sustituyó el chip de programación de un viejo cartucho de Nintendo Entertainment System por un nuevo chip que él mismo programó [...] para borrar todo lo que había en el juego original excepto las nubes” (Tribe, Jana y Grosenick, 2009, p. 28).⁷ La obra de Arcangel tomó el material de un videojuego clásico para modificarlo y exhibir el resultado en su página web. Tiempo después trasladó la pieza a una instalación para la Team Gallery de Nueva York en 2003. Otro ejemplo es el trabajo del artista callejero, Invader, quien utiliza mosaicos para recrear el aspecto crudo de los personajes en videojuegos de 8 bits de los años 70 y 80, principalmente los invasores del título de Taito, *Space Invaders* (1978). El concepto se basa en la invasión de los espacios públicos mediante el arte utilizando a los antagonistas del juego nipón. Así como se pueden utilizar materiales provenientes de los videojuegos para producir obras de arte, se puede realizar un proceso similar para crear un libro-arte basado en un videojuego que nunca existió. Plastiboo aprovecha la idea que se tiene en la cultura popular de lo que son los videojuegos, sus manuales, revistas, guías y todos los elementos con significado, tanto visuales como textuales, para la creación de *Vermis I*. Sin embargo,

7. “He replaced the programme chip from an old Nintendo Entertainment System game cartridge with a new chip that he programmed himself [...] to erase everything in the original game except clouds” (Tribe, Jana y Grosenick, 2009, p. 28).

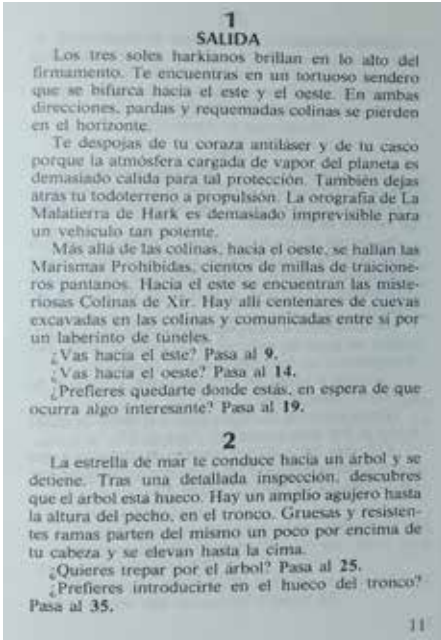


Fig. 3. Página de *Busca el tesoro de Hark*, Daimon, 1986.

otro objeto que se debe considerar para entender la obra de *Plastiboo* son los libros juego. Este género, popularizado por las colecciones de *Choose Your Own Adventure* y *Fighting Fantasy*, se caracteriza por permitir al lector tomar decisiones sobre las acciones de los personajes principales en la historia saltando de fragmentos narrativos dependiendo de la elección. De este modo se forma una dinámica en la que se puede explorar el libro de muchas maneras con resultados únicos dependiendo de las decisiones tomadas. Por ejemplo en *Busca el tesoro de Hark* de R. L. Stine se describe el sitio de partida con los tres soles de hark brillando, el sendero y al final te dan las opciones de ir a tres lugares distintos, cada uno situado en tres páginas distintas, la 9, la 14 y la 19 (Stine, 1986, p. 11) (Fig. 3). Otro punto a destacar es la estética de fantasía oscura que predomina en este tipo de títulos, la cual se define como “un subgénero ambiguo de relatos que incorporan elementos de la ficción de terror a una u otra de las fórmulas estándar de la fantasía mercantilizada”⁸ (Stableford, 2009, p. 97). Una fantasía que se relaciona con los temas e íconos del mito, el folclor y las leyendas (Stableford, 2009, p. xli). En *Vermis I* se pueden encontrar estos dos elementos, lo interactivo y la influencia de la fantasía oscura. Por una parte,

8. “An ambiguous subgenre of stories that incorporate elements of horror fiction into one or other of the standard formulas of commodified fantasy” (Stableford, 2009, p. 97).

si bien la obra de Plastiboo no maneja una dinámica propia del libro juego en la que se deban tomar elecciones para cambiar el desarrollo del juego, sí tiene elementos similares que funcionan en la imaginación del lector. Por ejemplo, tras derrotar al Lost Paladin se te pregunta si quieres tomar su espada o perdonarle la vida, lo cual aunque no tiene consecuencias directas en la narrativa, ya implica una elección imaginaria por parte del lector que abre la posibilidad de pensar en las consecuencias de tomarse la espada o no. Por otra parte, se puede observar un predominio de la fantasía oscura en el estilo de Plastiboo, pues las ilustraciones recuerdan a las utilizadas en las obras de Fighting Fantasy (Fig. 4) o incluso la obra de Kentaro Miura, *Berserk*. Todos estos elementos, tanto los provenientes de los videojuegos como de los libros juego, ayudaron a construir el concepto de *Vermis*, darle identidad visual y guiar su lectura, pues sin este antecedente, sobre todo el de la construcción de la iconografía alrededor de los videojuegos, la obra no sería posible ni tendría sentido. Una vez que se comprende cuál es el material que ayuda a constituir la idea conceptual de *Vermis I*, se puede entender las dinámicas que se generan por el uso de estos recursos.

The Archmage

There is far too much that we do not know about the Archmage of Mampang, for too much. We have no record of where he was born, of what nationality he is, nor of who his parents were... if he had any, that is. It is not known who trained him in the rudiments of dark magic, nor where he served his apprenticeship.

Whatever his origins, however, all know of him now, for he is lord and master of the fief called Mampang, where he trains his evil armies of inhuman warriors, and from where he threatens to enslave all of Kakhabad under his rule. When he came to High Xaman, he was already in his late twenties, and the whole area was uninhabited. But he gathered around him all manner of Goblins, Orcs, Trolls and many other unintelligent servants of Evil and Chaos, and began to build what was eventually going to be Mampang, the Citadel of the Archmage.

At first the makeshift camps of the builders were subject to attacks from the Bad Men of the area, the Schemers, who quite understandably did not want any foul scoundrel building his big black citadel in their lands. The Archmage made a pretence of wanting to meet and discuss the matter, but when the leaders of the Bad Men arrived to confer with the wizard, he had them killed. He then negotiated with other Bad Men, the traditional enemies of the protecting faction, offering to keep them supplied with gold and jewels in exchange for their help in keeping the Schemers away.

Eventually, after many years of construction, the fortress of Mampang was finished, and the Archmage and his evil servants took up residence. For perhaps thirty or forty years the Archmage continued to study the arcane arts, summoning Demons and making pacts with them in return for greater and greater power, growing ever more proficient in the practice of dark magic.



THE SEVEN SERPENTS

At about this time, ten or fifteen years ago, legend says that the Archmage fought a notable battle. All the while the sorcerer was studying his black magic, his foul servants were raiding farther and farther afield, bringing terror to many isolated settlements in Bactabak and along the banks of near-by Lake Eldara. But it was here that they were exploring caves overlooking Avanti Wood, on the far side of Xaman, that they found the Hydra.

The fierce battle lasted two full days, during which wild magic flamed around the mountain peaks and the Archmage emerged, apart from several burns, a deep wound, whose scar apparently runs from his neck to his right knee. But the Hydra was finally dead.



So impressed was the Archmage by the strength and prowess of this formidable foe that he took its seven heads and cast powerful and intricate spells on them. Then, recognizing all his resources were finite, he recruited them as seven winged serpents! As a cruel joke perhaps, or possibly because he still believed in them at that point, he assigned each snake by one of the gods of the Old World. Glastorik's power was given to the Sun Serpent; Lunara's to the Moon Serpent; four more serpents were aligned respectively with earth, air, fire and water, and the last was given the power of Chronos, the elusive Kakhabadian god of time. The Seven Serpents serve him still, it is said, bringing information to him from all over the lowering lands.

And now rumors say he has the wondrous Crown of Kings, stolen by Bad Men from the king of Andoria! We can only shudder to think of the power he can now wield. He will not stop at Kakhabad, you can be sure of that, no matter how loudly it is - the whole of the Old World may not be safe from his plans of conquest, once he has tasted the rotten fruits of tyranny.

Fig. 4. Página de Titan. *The Fighting Fantasy World*, Puffin Books, 1986.

Vermis I como un juego formado por textos e imágenes

Aunque *Vermis I* no se puede considerar como tal un libro juego, sí manifiesta unas dinámicas propias a partir del uso que le da a los recursos visuales y textuales que toma de otros medios. De este modo la lectura implica una relación en el cual el lector crea el objeto que *Vermis* referencia, es decir el videojuego que no existe, a partir de la lectura de los textos y las imágenes. Este tipo de lectura es lo que Marie-Laure Ryan llama ensimismamiento en su libro *Narrative and Virtual Reality*. De acuerdo con Marie-Laure Ryan, en el ensimismamiento se da un “placer de la lectura no reflexiva por parte del lector que está tan completamente atrapado en el mundo textual que pierde de vista cualquier cosa externa a él incluida la calidad estética de la actuación del autor o el valor de verdad de los enunciados textuales” (Ryan, 2001, p. 98).⁹ Los elementos compositivos en *Vermis I* cumplen la función de ensimismar al lector en un punto no reflexivo de creer que existe un videojuego llamado *Vermis* y que la guía es solo una introducción. Sin embargo, la lectura está ligada a un supuesto objeto real, por lo que el lector no tardará en buscar más información al respecto, pero sin éxito. En este punto la lectura se cambia de un ensimismamiento a lo que Ryan llama implicación imaginativa, en la que el lector “se transporta al mundo textual pero sigue siendo capaz de contemplarlo con distanciamiento estético o epistemológico” (Ryan, 2001, p. 98).¹⁰ Consciente de que *Vermis* no existe, el lector puede rechazar la obra de Plastiboo o disfrutarla por sus elementos estéticos que ayudan a imaginar cómo pudo haber sido el videojuego. Aquí se genera una dinámica en la que el lector puede moverse entre el ensimismamiento y la implicación imaginativa. Por una parte los elementos compositivos de *Vermis* lo seducen a imaginar el juego, como si este hubiera existido de verdad, pero por otra abandona la inmersión para ser consciente de que no es así. El lector queda en una frontera en la que construye el objeto, se imagina qué haría en tales situaciones, como si de un libro juego se tratara, pero con la consciencia de que no es posible en el mundo real.

Vermis I, como ya se mencionó, se sustenta gracias al peso histórico que han tenido los videojuegos y los libros juego, ya que mediante el uso de recursos provenientes de medios impresos relacionados con ellos evoca la sensación de que *Vermis* en realidad existió. Esto provoca un tipo de dinámicas en el que los lectores, guiados por el texto y las ilustraciones de Plastiboo, imaginan cómo sería *Vermis* (Fig. 5). Ocurre

9. “The nonreflexive reading pleasure of the reader so completely caught up in the textual world that she loses sight of anything external to it, including the aesthetic quality of the author’s performance or the truth value of the textual statements” (Ryan, 2001, p. 98).

10. “Transports herself into the textual world but remains able to contemplate it with aesthetic or epistemological detachment” (Ryan, 2001, p. 98).

un fenómeno similar a lo que Wolfgang Iser describe en “La estructura apelativa de los textos”, “que tratemos de imaginarnos la información, de la que carecemos en ese momento, sobre el desarrollo del acontecimiento” (Iser, 2011, p. 108). Por ejemplo, jamás te dicen a qué género pertenece el juego de *Vermis*, no se sabe si es de cartas, de plataformas, disparos o deportivo. Sin embargo, el jugador puede inferir que, por la elección de clases, la variedad de armas, la interfaz en algunas ilustraciones que simulan capturas de pantalla y el ambiente medieval, se trata de un RPG.¹¹ Esto hace que en *Vermis* haya una participación activa por parte del lector, se desarrolla una dinámica en la que la obra se sugieren ideas a partir de lo narrado, tanto textual como visualmente, y es el lector quien une los elementos participando en la conformación de la obra como objeto estético. Por ejemplo, cuando se describe a la clase Mad Picker, se sabe, por ciertos rumores, que el interior de sus cascos están llenos de picos y que probablemente no sean hostiles porque sí, sino porque buscan ayuda (Fig. 6) (Plastiboo, 2022, p. 20). A esto se añade que visualmente, el personaje tiene picos por toda su armadura y en sus estadísticas se ve que tiene mucha fuerza. Con la suma de lo textual y visual, se genera una mecánica en la cual el lector se puede dar una idea de lo aterrador que sería ser o encontrarse con un Mad Picker. Iser menciona, en relación con la obra de Jane Austen, que lo “ausente de las escenas aparentemente triviales, los vacíos emergidos del diálogo, es lo que estimula al lector a llenar los blancos con proyecciones. Los sucesos lo atraen y le reclaman que supla lo denotado por lo que no está dicho” (Iser, 1996, p. 250). De una manera similar, lo ausente en *Vermis*, los vacíos emergidos de la falta de un referente, estimulan al lector a proyectar no sólo cómo es el videojuego, sino cuáles serían sus acciones frente a ciertos enemigos o elementos del mundo narrado. Lo cual convierte la lectura de *Vermis I* en la aventura misma que se plantea en el supuesto videojuego, sin una interacción directa con un mando, pero con la constante participación en la construcción del mundo imaginario, pues se desarrolla una dinámica entre las imágenes, los textos y el acto de leer la obra.

En una forma de relacionar lo textual como juego, Marie-Laure Ryan retoma la taxonomía de Roger Caillois para señalar la categoría Mimicry, “Juegos de imitación y fantasía, como jugar a las casitas o hacer pasteles de barro” (Ryan, 2001, p. 182).¹² *Vermis I* es una obra

11. De forma simplificada, se llama así a los juegos de rol o role playing-game (RPG), género en el que el jugador asume el papel de uno o varios personajes para desarrollarse en una historia de acuerdo con las decisiones que tome y bajo cierto azar. Para más información sobre el tema, se recomienda el libro *The Elusive Shift: How Role-Playing Games Forged Their Identity* (2020) de Jon Peterson.

12. “Games of imitation and make-believe, such as children playing house or making mud pies” (Ryan, 2001, p. 182).

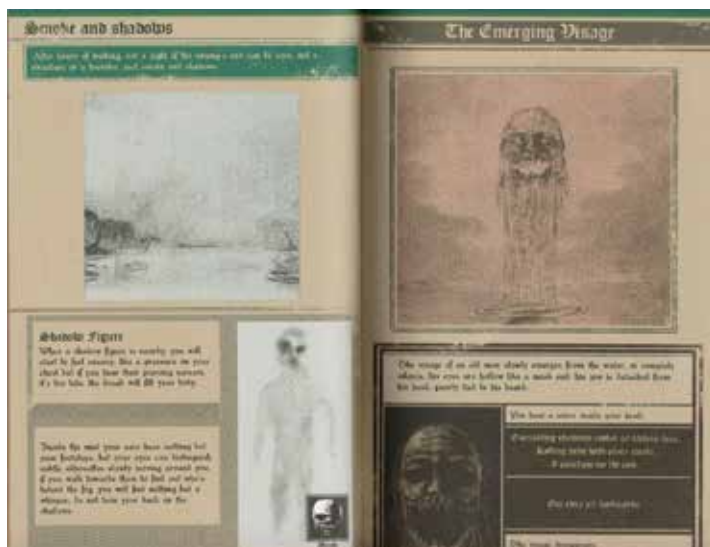


Fig. 5. Páginas 51 y 52 del libro *Vermis I – Lost Dungeons and Forbidden Woods*, Hollow Press, 2022. Se muestra una parte que describe los pantanos y las criaturas que se encuentran allí.



Fig. 6. Página 20 del libro *Vermis I – Lost Dungeons and Forbidden Woods*, Hollow Press, 2022. Se muestra una parte de los personajes que se pueden utilizar durante la aventura.

que se puede catalogar bajo esta forma de juego, pues mediante el uso de ciertos recursos, la obra busca crear la ilusión de que existe un videojuego en el mundo real. Hay un cuidado en la construcción de sus elementos compositivos para imitar las guías de videojuegos y crear la fantasía de que en algún momento el lector podrá jugar *Vermis*. Por el lado de los elementos visuales, Plastiboo replica los dibujos típicos que se encontraban en las guías de los años 80 y parte de los 90, realistas en comparación a los gráficos de los videojuegos y bajo un estilo de fantasía oscura; algunas imágenes son atravesadas por líneas blancas para dar la ilusión de estática como si hubieran sido tomadas de un monitor; otras ilustraciones se muestran en un estilo pixelado para simular la manera en que se verían dentro del videojuego; y también se añaden apartados visuales como la interfaz que sirve para dar información al jugador sobre el estado de los personajes o mapas de las áreas descritas (**Fig. 6**). En cuanto a la parte textual, se forma un relato a partir de estilos literarios propios de las guías: el uso de la segunda persona para dirigirse al jugador (**Fig. 5**); la descripciones, ora precisas, ora ambiguas, de algunos lugares, personajes, u objetos; y se narra continuamente desde rumores para reforzar la idea de ambigüedad a la vez que se generan los vacíos de los que habla Iser.

Las imágenes dentro de *Vermis I*, junto con los textos y sus referentes, ayudan a construir la ilusión de estar frente a la guía de un videojuego real, pero al mismo tiempo se gesta una dinámica al estilo *mimicry* en la que el lector se puede convertir en un jugador que simula todas las posibilidades que le ofrece la obra, y completarlas con sus propia imaginación y participación. Además, es interesante que el libro de Plastiboo no tenga numeración en sus páginas, como si, a pesar de su ordenación por áreas, se pudiera explorar libremente por las páginas. En *Beauty of Games*, Fran Lantz argumenta que los juegos tienen una estética propia debido a su sistema, a “la manera en que los jugadores participan e interactúan con el juego, la manera en que exploran las posibilidades, resuelven problemas, y buscan resultados, la manera en que su experiencia está limitada por sus propias decisiones y acciones” (Lantz, 2023, p. 20). Bajo estas ideas se puede entender que hay un valor estético en *Vermis I* más allá de sus imágenes y textos, pues es un sistema, un juego de simulación formado por todos los elementos que lo constituyen. Se juega a que se está leyendo una guía para después proceder aplicar lo aprendido en un videojuego. El texto ofrece problemas, posibilidades que, si bien no tienen respuesta por parte del sistema, son complementados por la participación del lector. No obstante, además de los elementos textuales y visuales, hay otros fenómenos que se deben tener en consideración para crear la ilusión de que *Vermis I* es una guía de un

videojuego. Fenómenos que sirven como puente entre el objeto guía y el videojuego.

Otros elementos que crean ilusión: traducción material, yuxtaposición y el paratexto

Vermis I es una obra que, como ya se explicó, exige un ejercicio imaginativo por parte del lector para dar forma al referente de la obra, es decir el *software* que supuestamente existe en la vida real. Por lo que hay una serie de fenómenos que, si bien no están presentes, ya que el videojuego no existe, se infieren debido a la particularidad de la obra. María Andrea Giovine explica que la traducción material es el “proceso mediante el cual una obra pasa de una materialidad a otra. La transformación de las condiciones materiales conlleva una transformación de interpretación y redes de significación de la obra” (Giovine, 2024, p. 137). En *Vermis I* no hay como tal una traducción porque el libro jamás pasa a otra materialidad, sin embargo la obra propicia que el lector lleve a cabo una especie de traducción de un formato, la guía del juego con sus textos y sus imágenes, a otro, lo que entendemos por videojuego de acuerdo con nuestro bagaje cultural de los mismos. Dicho de otro modo, *Vermis I*, el libro, hace referencia a un videojuego que no existe, pero al leerlo imaginamos o “traducimos” esa información al formato de un *software*. Esta práctica imaginativa no es novedosa, ya en la primera parte del *Quijote* (1605) se describían libros de caballería que jamás se publicaron, en *Vacío perfecto*, Stanislaw Lem reseña libros inexistentes y en *House of Leaves*, Mark Z. Danielewski menciona un documental ficticio llamado *The Navidson Record*. No obstante, lo destacado en *Vermis I* es que, al hacer referencia a un videojuego, no sólo se imagina un relato, sino cómo se presenta, cuáles eran ciertos gráficos, la materialidad del *hardware*, el tipo de controles, las características para reproducir el *software*, el *gameplay*, etc.

Otro punto que se debe tomar en consideración es que si *Vermis* fuera un videojuego real, la relación que tendría con la guía se daría mediante un proceso similar a lo que Claus Clüver llama yuxtaposición, es decir, cuando el texto y la obra están separados, pero guardan relación entre sí formando un discurso multimedial (Clüver, 2007, p. 26). Si bien el análisis de Clüver se focaliza en la relación entre imágenes y textos, su teoría sirve para comprender ciertos matices que se dan entre el videojuego y la guía, pues ambos estarían separados entre sí, tendrían coherencia propia y su recepción podría ser simultánea (Clüver, 2007, p. 26). Debido a esta relación de yuxtaposición, al leer *Vermis I* se refuerza la idea de que en efecto, debe existir una obra en el mundo real para la cual el objeto

libro-guía tiene utilidad. Este concepto de manuales, guías o folletines está muy interiorizado en la comunidad de jugadores, por lo que la elección de Plastiboo de presentar su libro en formato de guía sirvió para añadir un grado de verosimilitud a la idea de que este videojuego podría existir en el mundo real. Los manuales siempre están ligados, por medio de la yuxtaposición, a sus referentes, así que se simula esta relación de *Vermis I* con el videojuego. Pero, además, dentro de *Vermis I* existen textos que ayudan a reforzar el juego de ser la guía de un videojuego.

Como ya se mencionó anteriormente, este proceso imaginativo que se lleva a cabo durante la lectura de *Vermis I* está reforzado por lo que se entiende por videojuego y los elementos a su alrededor en la cultura popular. Por esta razón, la idea de paratexto de Gérard Genette sirve para entender cómo los textos de la guía refuerzan la ilusión de que *Vermis* existió. Para el autor, los paratextos son elementos que acompañan a un texto principal: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos; [...] notas al margen, al pie, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias” (Genette, 1989, p. 11). Plastiboo aprovecha la capacidad expresiva de los paratextos para crear ilusión y verosimilitud de que *Vermis I* está relacionado con un objeto real, pues desde la portada hay un cintillo que indica que la obra es la guía oficial de un juego (Fig. 7). Dentro de estos paratextos, existe, además, otra subcategoría reconocida como *epitextos*, “todo elemento paratextual que no se añade materialmente al texto dentro del mismo libro, sino que circula, por así decirlo, libremente, en un espacio físico y social prácticamente ilimitado” (Genette, 1997, p. 344).¹³ En *Vermis I*, los textos e imágenes de la obra, creados por Plastiboo, simulan la naturaleza de los epitextos, ya que dentro de la ficción que representa la guía, serían elementos paratextuales que no están materialmente dentro del videojuego. Es decir, la guía misma es un epitexto que, en teoría, circula alrededor del material original, el cual sería el videojuego *Vermis*. De este modo, los paratextos sirven para crear la ilusión de que existe una obra llamada *Vermis* y ayudan a reforzar la inmersión narrativa en el lector. Como explica Genette, citando a Borges, los paratextos son una especie de invitación, un “‘vestíbulo’ que ofrece al mundo la posibilidad de entrar en ella [la obra] o de dar marcha atrás” (Genette, 1997, p. 2).¹⁴ Así, la lectura de *Vermis I* es una constante invitación a entrar al mundo de un videojuego, salvo por la desgracia, o fortuna, de que éste jamás existió.

13. “Any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space” (Genette, 1997, p. 344).

14. “A ‘vestibule’ that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back” (Genette, 1997, p. 2).

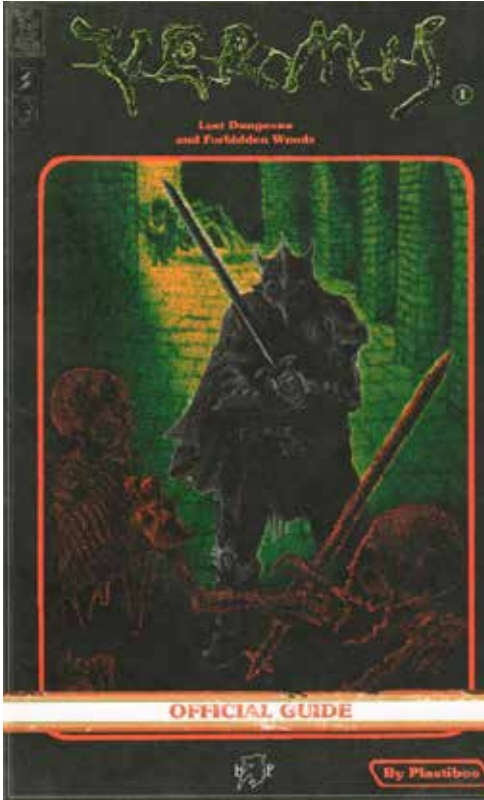


Fig. 7. Portada del libro *Vermis I – Lost Dungeons and Forbidden Woods*, Hollow Press, 2022. Se muestra el cintillo que indica que es la guía oficial en la parte inferior.

Vermis I como libro-arte

En su texto *Artists Book. A Critical Survey of the Literature*, Stefan Klima explica que la “determinación para definir al libro de artista, y su fracaso en lograrlo, en muchas formas, sirve como una metáfora de la posición ambigua del libro de artista en el mundo” (Klima, 1998, p. 21).¹⁵ Es difícil definir la idea del libro-arte o libro de artista debido a los constantes cambios que ocurren en el género. Desde su impulso con las vanguardias del siglo XX, el libro-arte ha tenido muchas variantes. Bibiana Crespo Martín es consciente de esto, pues en “El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte”, explica que “la creación constante no para de avanzar y hace obsoleta cualquier afirmación taxativa” (Crespo, 2010, p. 10), sin embargo esclarece que se debe considerar como libro de artista “a un enmarañado catálogo de objetos y piezas que adoptan

15. “This determination to define artists' books, and its failure to do so, in many ways, serves as a metaphor for the still insecure position of artists books in the world” (Klima, 1998, p. 21).

la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por un libro” (Crespo, 2010, p. 16). Si bien esta explicación sigue siendo un tanto ambigua, se define mejor al explorar otro texto de Bibiana Crespo, “El libro-arte/libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructurales”, el cual servirá para entender ciertas características del libro-arte y su relación con *Vermis I*. En este ensayo, la autora explica que el libro-arte tiene que “mantener conexión con la idea del libro, como es la presentación del material con relación a una secuencia que dé acceso a su contenido o ideas” (Crespo, 2012, p. 2). Por lo tanto, los libros-arte no son obras que imiten a los libros o que utilicen piezas de los mismos como material para crear una escultura, pintura, *collage*, etc., por el contrario, deben mantener cierta similitud con la idea de lo que es el libro como objeto, ya sea impreso o digital. En el caso de *Vermis I*, la presentación en forma de guía le permite mantener una relación con el libro. Es decir, hay una intención autoral en escoger el formato de códex para presentar la propuesta artística, pues si estuviera hecho de otra manera, probablemente perdería gran parte de su carga semántica como objeto guía y su relación con los videojuegos. Además, debido a que “el potencial del libro en términos visuales es complejo y multivalente” (Crespo, 2012, p. 2), fue pertinente por parte de Plastiboo utilizarlo para ilustrar el mundo ficticio de *Vermis I* al mismo tiempo que describía la historia de los espacios en su interior. Explica Crespo que:

Todos los libros son táctiles y espaciales, ya que su apariencia física es fundamental para su significado. Los elementos de la materialidad física y visual participan en los efectos temporales de los Libros-Arte. Las cubiertas, el peso de papel, pliegues, todo contribuye en la experiencia de un libro. Sin embargo, está claro que hay libros que maximizan su potencial visual explotando las imágenes, colores, materiales fotográficos, secuencias, yuxtaposición o narratividad. (Crespo, 2012, p. 2)

Todos estos elementos descritos se pueden encontrar *Vermis I* y la manera en que Plastiboo los aprovecha para generar la idea de que es la guía sobre un videojuego. En primer lugar que exista como objeto físico ya le agrega un significado, existe en el mundo físico porque, a su vez, debería existir un juego al cual está vinculado. Toda la maquetación en forma de guía contribuye a reforzar este efecto temporal. Además los paratextos en sus cubiertas y pliegues cumplen una función doble, por una parte te invitan a explorar el libro *Vermis I*, pero al mismo tiempo te instan a buscar el videojuego en la tienda más cercana, aunque no se va a encontrar. El estilo visual tan sombrío y misterioso establecido por la técnica de dibujo y los colores basados en la fantasía oscura, hace que la guía tenga un estilo que resalta no sólo como guía, sino como objeto artístico. A esto se debe añadir la idea de que *Vermis I* es un sistema con sus propias dinámicas en las cuales el lector se puede convertir en explorador

y jugador de una imitación. Los elementos en la obra de Plastiboo no sólo están para ser contemplados, sino que funcionan como la materia que alimenta la imaginación del lector y sus posibilidades de decisión.

En la maquetación de *Vermis I* se puede encontrar una secuencia, la cual Crespo define como “la temporización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de “lectura” de una obra. El uso de la secuencia varía en cada libro. El artista establece las claves que conforman la secuencia y entre ellas prevé, la mayoría de las veces, su manipulación y alteración por parte del espectador” (Crespo, 2012, p. 3). La obra de Plastiboo establece un ritmo de lectura gracias al ordenamiento de los elementos compositivos. El formato de guía se divide prácticamente en diferentes capítulos, en cada uno se cuenta un poco sobre cada zona que el jugador puede explorar, los personajes que se encuentran en cada una, los tesoros y las diferentes situaciones que pueden surgir. Mediante esta ordenación, Plastiboo produce un texto híbrido en el cual se mantiene, por una parte, la ilusión de que se trata de una guía, pero, por otro, mantiene, mediante un hilo narrativo coherente, una historia interesante sobre el mundo de *Vermis*, incluso si este es explorado de diferentes formas debido a la falta de numeración en las páginas. Por último, quiero destacar que, de acuerdo con Crespo:

En los Libros-Arte la apariencia del texto es maleable y está sujeto a la manipulación a través de los significados formales. Como en el caso de las imágenes, los sistemas de producción son muy variados: caligrafía, escritura a mano, plantillas, tampones de goma, tipografía, tipografía por ordenador o fotográfica, etc. Son todas formas posibles de incluir texto en la página. (Crespo, 2012, p. 6)

En *Vermis I* también se aprovecha la ordenación del texto con la intención de simular el acomodo de los textos en las guías, pero además se utilizan diferentes tamaños de fuente y colores de fondo para ordenar la información. Esto también está relacionado con la manera en que Plastiboo marca el ritmo de lectura y la composición de los elementos en cada página. En momentos se pueden apilar mucha información en una sola cuartilla (**Fig. 5**), pero en otros aprovecha toda la página para mostrar personajes impresionantes. Por ejemplo, al dar vuelta de la página 58 a 59, te encuentras con *Aspect of the Dream* (**Fig. 8**), personaje que resalta sobre el fondo negro. Además, el hecho de que se encuentre al dar la vuelta en una página, genera un momento de anticipación a su encuentro. Esto es una forma en que Plastiboo aprovecha el formato libro para sacar lo mejor del medio. En otras partes se debe girar el libro para apreciar ciertas ilustraciones y poder leer el contenido de forma más cómoda. Conforme se avanza en la lectura, el libro de *Vermis I* te sorprende y, como señala Crespo, este “proceso íntimo de

descubrimiento es fundamental para la experiencia del Libro-Arte como forma” (Crespo, 2012, p. 3).



Fig. 8. Página 59 del libro *Vermis I – Lost Dungeons and Forbidden Woods*, Hollow Press, 2022. Se muestra el encuentro con Aspect of the Dream.

Conclusiones

Vermis I es un libro que funciona gracias al resultado de un proceso histórico en la conformación de lo que se concibe como videojuegos en la cultura popular, los libros-juego y la idea de los libros-arte. Para que todo lo que se encuentra en la guía de Plastiboo tenga sentido, fue necesario que se establecieran ideas sobre lo que eran los videojuegos, sus manuales, los textos adscritos a ellos y el hardware que se utiliza para reproducirlos. Además, las dinámicas y estética de los libros-juego, fue fundamental para dar una identidad estética a la propuesta de *Vermis I*. Pero, al mismo tiempo, en los círculos del arte occidental, gracias a las vanguardias, comenzó a surgir el libro-arte como una forma de expresión cada vez más utilizada. No es posible saber si Plastiboo conoce el concepto del libro-arte, pero la idea de repensar el formato libro para convertirlo en una expresión

artística se encuentra en la conformación de *Vermis I* al cuestionar la idea de la guía oficial de un videojuego. Al no tener un referente directo en el mundo físico, *Vermis I* es una obra que se despoja de la relación obligatoria que deben tener las guías con los videojuegos, pero al mismo tiempo propicia que el lector imagine lo que pudo haber sido ese *software*.

La relación de *Vermis I* con su referente inexistente genera una serie de fenómenos que nos permiten observar cómo se pueden utilizar las imágenes y los textos para crear dinámicas de lectura diferentes: el texto como un reforzamiento para un juego de imitación, la idea de una traducción material ficticia gracias a que la guía menciona constantemente un videojuego del mundo físico que no existe; la yuxtaposición imposible por la ausencia del referente, pero que propicia la participación imaginativa del lector; y los epitextos como una constante invitación a buscar el videojuego *Vermis*.

Por último, debido a todas las características que *Vermis I* comparte con lo que Bibiana Crespo determina como libro-arte, se puede entender que la obra de Plastiboo se inscribe en esta categoría. Pues el artista aprovecha todos los elementos compositivos que permite el formato de libro-guía para narrar una historia sobre un mundo hostil al mismo tiempo que alimenta la imaginación del lector para que rebase la posibilidad del juego y la lectura.

Referencias

- Berger, J. (2019). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Clüver, C. (2007). Intermediality and Interarts Studies. En J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, y H. Führer (Eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality* (pp. 19-37). Intermedia Studies Press.
- Crespo Martín, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26.
- Crespo Martín, B. (2012). El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras. *Anales de documentación*, 15(1), 1-25.
- Esposito, N. (2005, junio 16-20). A Short and a Simple Definition of What a Videogame Is. *Digital Games Research Conference*. <http://www.digra.org/digital-library/publications/a-short-and-simple-definition-of-what-a-videogame-is/>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge University Press.
- Giovine, M. A. (2023). Traducción material y traducción medial: dos procesos fundamentales en la producción y circulación del arte moderno y contemporáneo. *Nuevas poligrafías: Revista de teoría literaria y literatura comparada*, (8), 135-158. <https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.8.1909>
- Iser, W. (2011). La estructura apelativa de los textos. En D. Rall (Ed.), *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria* (pp. 99-120). UNAM.
- Iser, W. (1996). Las relaciones entre el texto y el autor. En E. Sullà (Ed.), *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX* (pp. 248-256). Grijalbo.
- Klima, S. (1998). *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*. Granary Books.
- Lantz, F. (2023). *The Beauty of Games*. The MIT Press.
- Livingstone, I., y Jackson S. (1986). *Titan. The Fighting Fantasy World*. Puffin Books.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Plastiboo. (2022). *Vermis I – Lost dungeons and forbidden Woods*. Hollow Press.
- Ryan, M. (2001). *Narrative as Virtual Reality*. The John Hopkins University Press.
- Salen, K., y Zimmerman, E. (2010). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. The MIT Press.
- Sharp, J. (2015). *Works of Game: On the Aesthetic of Games and Art*. The MIT Press.

- Stableford, B. (2009). *The A to Z of Fantasy Literature*. Scarecrow Press.
- Stine, R. L., (1986). *Busca el tesoro de Hark*. Daimon.
- Tribe, M., Jana, R., y Grosenick, U. (2009). *New Media Art*. Taschen.

Biografía del autor

Adrián Ávila Pérez. Estudiante de la maestría en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con un proyecto sobre estética y videojuegos. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la misma institución. Ganador de las becas del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte, Medios y Discapacidad (Papiam) y el Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (Padid), ambos del Centro Nacional de las Artes, con las que llevó a cabo una investigación llamada “Los videojuegos como forma de conocimiento”. Desde 2018 ha participado en coloquios sobre videojuegos y arte, como el Layout, Digra y las Jornadas de Animación y Videojuegos de la Universidad Marista de Valladolid. Creador de contenidos en YouTube bajo el seudónimo de *thewebsterror*, en donde aborda temas de videojuegos y narrativa.

Ramondetta, Florencia (2024). La emergencia textil en los libros de artista. *TAREA*, 11(11), 192-203.

RESUMEN

El objetivo del artículo es analizar los espacios dedicados a la difusión del arte textil contemporáneo como plataforma de legitimación del libro de artista textil. Se pretende indagar cómo en ellos se representó la cuestión de género en relación con la materialidad como una forma de construcción de sentido. El trabajo es un inicio de rastreo de los procesos de hibridación entre las técnicas tradicionales y contemporáneas en la producción del libro de artista textil, por lo que sienta las bases para una investigación posterior.

Palabras clave: libro; artes textiles; lectura; material, arte contemporáneo

Textile emergence in artists books

ABSTRACT

The objective of the article is to analyze the spaces dedicated to the dissemination of contemporary textile art as platforms for legitimizing the textile artists book. The aim is to investigate how the gender issue was represented in them in relation to materiality as a form of meaning construction. The work is the beginning of tracing the hybridization processes between traditional and contemporary techniques in the production of the textile artist's book, thus laying the foundations for further research.

Keywords: book; textile arts; reading; materials; contemporary art

Fecha de recepción: 30/07/2024

Fecha de aceptación: 12/08/2024

La emergencia textil en los libros de artista

Florencia Ramondetta

Dirección General de Cultura y Educación.
Buenos Aires, Argentina
framondetta@abc.gob.ar
<https://orcid.org/0009-0000-3895-7025>

Introducción

El libro de artista textil se encuentra en expansión y en su recorrido se posiciona como categoría emergente en el marco de los espacios especializados en el género y en los dedicados al arte textil. Estos ámbitos mixtos incluyen las asociaciones civiles, ferias, bienales, museos y talleres cuya disciplina es la práctica y enseñanza de técnicas textiles variadas.

En este sentido, el presente estudio analiza las variables vinculadas al crecimiento de la producción y difusión del libro textil; para ello se consideran aspectos de índole social, las tendencias de consumo de imágenes de carácter textil, así como la apropiación de las técnicas textiles como un modo de expresión por parte de colectivos y activistas, asociados al feminismo.

En este proceso, el libro textil toma distancia de las disciplinas vinculadas históricamente a la producción del libro de artista, como la gráfica contemporánea, el arte correo, el grabado, la fotografía y las ediciones independientes. Asimismo, la expansión del campo del arte textil potencia la experimentación e hibridación en los procedimientos constructivos así como la incorporación de nuevos materiales en la producción del libro de artista.

Por último, se indaga sobre las características de los libros textiles realizados y expuestos entre 2009 y 2019. Con el propósito de establecer categorías específicas, su análisis requiere detectar los aspectos relacionados con la materialidad, las técnicas y los procedimientos.¹

1. Este avance de investigación forma parte del desarrollo de la tesis *La emergencia*

Qué es un libro de artista textil

El libro de artista textil se caracteriza principalmente por el uso de materiales, técnicas y procedimientos constructivos relacionados al campo del arte textil. Es necesario considerar que la materia que compone un libro textil no es exclusivamente tela o género, hilos o lanas u otros materiales asociados tradicionalmente a las obras textiles. Se incluye el uso de fibras naturales, papeles, alambres, fibras plásticas, cables, biomateriales, elementos naturales sin procesar como raíces o ramas. El material por sí mismo no responde a la categoría textil, para ello es necesaria la combinación del procedimiento y la técnica, por ejemplo el papel utilizado como elemento básico en la elaboración de la trama y urdimbre o como pasta, funciona como textil, de la misma forma que el alambre, cuando es tejido con técnica de una o dos agujas. En el mismo sentido, un libro textil puede también responder a la categoría de objeto, o ser un libro de artista intervenido de manera textil.

El libro de artista textil constituye una variante del género libro de artista contemporáneo, por lo tanto responde a las mismas categorías de clasificación de este último, conocidas como libro objeto, caja, libro colectivo, libro intervenido, libro seriado, libro rollo, entre otras. Sin embargo, al considerar las particularidades de los procedimientos y técnicas aplicados en la elaboración de libros textiles, se relevan subcategorías o familias que engloban a ciertas obras.

En términos de Amaranth Borsuk (2020), el libro de artista es una de las expresiones del libro expandido y lo enmarca bajo el concepto de “el libro como idea”; afirma que “si la energía que activa el proyecto es explorar lo que puede ser o hacer un libro más que sacar ventaja de un mercado en particular, entonces ese libro puede llamarse libro de artista” (p. 130). Con esta reflexión da cuenta del recorrido alternativo que presentan estos libros concebidos como obras de arte. En su análisis, Borsuk sostiene que el libro de artista ensancha sus límites de formas inesperadas y por lo tanto requiere de un lector perspicaz e involucrado, capaz de reflexionar sobre la forma, el concepto, la estética y los principios que el libro de artista representa.

Posibles categorías para el libro de artista textil

A continuación se exponen algunas categorías de clasificación propias del libro textil.

del libro de artista en el arte textil contemporáneo. Análisis de los espacios de formación y legitimación entre 2009 y 2019 en el Área Metropolitana de Buenos Aires, en el marco de la Maestría de Arte Argentino y Latinoamericano de la EIDAES, UNSAM.

Libro de artista tejido

Los libros de artista tejido son las obras realizadas enteramente con técnicas de tejido con agujas o telar. Si bien las metodologías se reversionan en manos de los artistas, sucede que la estructura del tejido mantiene la esencia en cuanto a la técnica. Los formatos del libro de artista tejido varían, puede tener forma de códice con páginas tejidas unidas a un mismo lomo, o presentar otros formatos alternativos tales como rollo u objeto. En su confección suele haber reminiscencias de las técnicas tradicionales como el *ñanduti*, la randa, el telar tradicional, el *crochet* o ganchillo y su derivado, el *amigurumi*.. Producir un libro tejido implica un cambio y un desafío respecto del uso de las técnicas que históricamente sirvieron para la elaboración de objetos funcionales como prendas, contenedores y accesorios, elaborados por las mujeres en el marco de la vida y la economía domésticas, pero que también se incluían en la educación formal que las jóvenes recibían hasta fines de la década de 1980.

Rollo textil

El rollo es un antecedente del libro moderno que está presente en las producciones artísticas contemporáneas. En la antigüedad fue uno de los principales soportes de la palabra escrita y estaba compuesto por materiales como papiro o pergamino y hasta cobre. Leer un rollo implicaba una cierta manipulación del objeto y el formato exigía la disposición de la escritura en columnas, que se iban leyendo a medida que se desenrollaba un extremo y se enrollaba el otro.

Por su estructura particular, el rollo se complementa fácilmente con la flexibilidad de las telas u otros elementos textiles como cintas, elásticos, puntillas, entre otros, que, de hecho, tradicionalmente se conservan y comercializan en forma de rollo.

Los libros de artista rollo se componen de materiales diversos, incluso rígidos como las ramas, que cumplen la función de urdimbre y son unidas por una trama de hilo, para que se puedan enrollar. En ocasiones el artista escoge un soporte como cinta o tela de largas dimensiones y lo dispone en formato longitudinal y allí borda escritura o dibujos. Las características físicas del rollo textil –el que deba desplegarse paulatinamente– inciden sobre la lectura y la visibilidad de la “página”, al igual que en tiempos antiguos. En el estado enrollado se encuentra el contenido, encerrado, oculto, pero al producirse el despliegue del objeto, surge un nuevo estado de la obra.

El libro *Luna de plata* (**Fig.1**), de la artista Albertina Tafolla Rodríguez, expuesto en la I Bienal del Libro de Artista de San Martín, es un ejemplo de libro rollo: un objeto compuesto por seis tiras de papel japonés bordadas con hilo de algodón; cada tira se enrolla dentro de



Fig. 1. Albertina Tafolla Rodríguez, *Luna de Plata*, 2014, hilos de algodón sobre papel 6 x 20,5 x 28,5 cm. Colección de la artista, Michoacán.

una caja, y tiene una longitud de 5,15 metros por cuatro centímetros de ancho sus dimensiones van variando considerablemente al momento de su lectura, cuando debe ser desenrollado. Puesto que no hay un texto verbal, cada una de las tiras es el soporte de un “texto inventado”, término acuñado por Bibiana Crespo Martín (2010) para denominar a las escrituras que pueden ser o no descifradas y que funcionan como un juego de interpretaciones y decodificación.

Libro de fibra conglomerada no tejida

Su materia prima es la fibra natural o sintética. Una de las más utilizadas es el vellón de lana, la fibra natural sin hilar; la lana más frecuentemente usada es la de oveja, aunque también se comercializa de llama, vicuña, guanaco y alpaca. Mediante la técnica tradicional del afieltrado seco o mojado, se produce el entrecruzamiento aleatorio de las fibras, y de este modo se consiguen formas tridimensionales y estructuras resistentes, así como paños. Los libros de fibra no tejida presentan diferentes formatos e hibridación de técnicas textiles. Esta técnica particularmente ha sido apropiada por las artistas textiles locales. Un ejemplo es *El libro de las preguntas tristes*, de Vanessa Zorn, una pieza única que representa a un personaje narrativo tridimensional, en cuya superficie de lana se abren “bolsillos” que contienen las preguntas escritas en pequeñas páginas (**Fig. 2**).

Libros textiles impresos

Estos libros se realizan con técnicas de impresión y estampado sobre tela o paños, desde las tradicionales como la serigrafía, la xilografía, la cianotipia y el sellado, hasta la transferencia, impresión láser, digital y



Fig. 2. Vanessa Zorn, *El libro de las preguntas tristes*, 2023, fieltro agujado, hilos, mostacillas, tela, alambre, 30 x 15 x 10 cm. aproximadamente. Colección de la artista, Buenos Aires. Fotografía: Julio Sevald.

sublimación, o la combinación de estas. Las técnicas de impresión facilitan la elaboración del libro seriado,² la reproducción de las imágenes y la incorporación de la fotografía al soporte de tela –en las últimas décadas se han popularizado las impresiones en tela, y hasta en tazas cerámicas– de imágenes pertenecientes al ámbito familiar que luego son bordadas estratégicamente.

Espacios de socialización y difusión de prácticas textiles

Alrededor del año 2010, en la Argentina emergieron nuevos espacios de taller dedicados a la práctica de técnicas textiles y al arte textil. Estos ámbitos abrieron un conocimiento especializado a un público heterogéneo a través de seminarios, cursos, conversatorios, viajes temáticos, talleres anuales, clases intensivas, entre otras ofertas. Paralelamente, a partir de entonces aproximadamente, comienza un proceso de legitimación de las prácticas textiles por parte del campo del arte y el académico que años más tarde se concretaría en ofertas educativas de formación artística.

El escenario permitió la difusión de metodologías textiles tradicionales y contemporáneas tales como el bordado, el fieltro agujado, el tejido

2. Con respecto a la seriación del libro de artista, Natalia Silberleib (2023) sitúa este fenómeno dentro de las prácticas editoriales híbridas, como un campo que involucra el arte y la edición paralelamente; afirma que lo “editorial” supone también una mediación entre creadores y destinatarios. En el campo del arte, esa mediación puede estar representada por el curador, el galerista, el coleccionista, el editor, las autoridades de los museos, las autoridades políticas, etc. (p. 28).

de una o dos agujas, el tejido y bordado experimental, el tejido aéreo, la impresión textil, el electro textil, el teñido con elementos naturales, etc. En sintonía con esta proliferación, se organizaron muestras, salones, concursos, encuentros y festivales, algunos de los cuales aún se encuentran en vigencia o derivaron en nuevas propuestas. Por otro lado, esas instancias se convirtieron en espacios de socialización que facilitaron la trama de relaciones entre concurrentes, docentes, artesanos y artistas.

En ese contexto de intercambio comenzó en 2014 el *Festival de Experiencias Textiles* con continuidad hasta su quinta edición en 2019. Este festival autogestionado, con sede en la ciudad de Buenos Aires, iniciativa de la diseñadora Angeles Boudevil, concentró gran parte de las tendencias en torno al quehacer textil y reflejó el creciente interés por parte de nuevos públicos, ya que convocó a participantes provenientes de diferentes campos y con diversos grados de formación artística o sin ninguna en particular.

En el marco del mismo festival, en 2019 se gestó el proyecto de una muestra dedicada exclusivamente a los libros de artista textiles. La convocatoria *Libro textil* se concretó en 2020, y debido a la pandemia la muestra se realizó de manera virtual. Esta modalidad, anclada en la dinámica de las redes sociales, amplió la participación de los artistas a nivel internacional, en tanto se optó por otros mecanismos de convocatoria que quebraron la lógica territorial e innovaron los recursos de exhibición y difusión, como el video del libro relatado por el propio artista, la muestra virtual, el “vivo” con artistas, los *podcasts* y los “catálogos virtuales” en *Instagram*.

Cabe señalar que en 2009 se había realizado el Primer Salón del Libro de Artista Textil organizado por el Centro Argentino de Arte Textil (CAAT); esta convocatoria, que lleva cinco ediciones –2013, 2018, 2019 y 2024–, marcó una etapa de jerarquización para este tipo de obras en la escena local. El CAAT, como ente legitimador de los procesos y las tendencias de arte textil, fue clave en la difusión e incentivo a la producción y exposición de un conjunto de obras, elaboradas bajo parámetros determinados, y generó un espacio específico en el cual los libros textiles entraron en diálogo y en tensión al mismo tiempo. Por otro lado, la actividad del CAAT fue fundamental para comprender la red de relaciones entre artistas y entidades culturales, que posibilitaron el intercambio de información y de conocimiento, proceso que permitió consolidar y difundir la categoría.

La Bienal de Libro de Artista de San Martín, que comenzó en 2014, se convirtió en una plataforma para la difusión y el acercamiento de nuevos públicos. En cada una de sus ediciones –2016, 2018, 2021 y 2023– expuso obras de carácter textil, que crecieron en proporción a medida que se desarrolló la Bienal. Este aumento progresivo de la

producción de índole textil tuvo como resultado un cambio en la política de premiación y la incorporación de la mención especial al Libro de Artista textil a partir del último certamen, en 2023. La ampliación de la mirada por parte de la gestión de la Bial vino a dar cuenta de la necesidad de reconocimiento para aquellos artistas que desarrollan su obra con técnicas y procedimientos del universo textil.

El libro de artista textil y la cuestión de género

Un rasgo característico de los certámenes y espacios de taller mencionados fue la presencia mayoritaria de mujeres, tanto en la gestión como a nivel participativo, y si bien muchas de las ofertas de taller se limitaron a la enseñanza de técnicas concretas, sin otra pretensión que la de experimentar, difundir y compartir, sentaron en cierta medida las bases para que varias de las participantes iniciaran un recorrido artístico, con la producción de obra personal. Al mismo tiempo una parte de las propuestas tuvo el eje puesto en la práctica textil como espacio de reflexión en torno a los intereses y problemáticas de las mujeres.

Otro aspecto a considerar fue la creciente incorporación, por parte de los movimientos feministas, de las técnicas textiles como modo de expresión, denuncia y construcción de discursos. Para muchos artistas significó un retomar o “reiniciar” una práctica que estaba inserta en la familia por generaciones, pero con nuevos propósitos, ya no funcionales ni decorativos.

En 2015 el Museo de la Mujer Argentina realizó una convocatoria de libros de artista con temática feminista por el Día Internacional de la Mujer. La muestra, curada por Irene Jaievsky (1954-2021) y Valeria Salum, exhibió varios ejemplares de obras textiles que dejaron en evidencia la relación entre la materia y el concepto. Con el fin de transmitir un mensaje crítico reflexivo, las artistas hicieron uso de telas y prendas propias del espacio doméstico e íntimo, de modo que la ropa interior o los repasadores fueron resignificados en la elaboración de los libros textiles. En la muestra se presentó *No somos trajo*, de Dina Strauss, libro de artista textil realizado enteramente con páginas hechas de repasadores, trapos de piso y felpas, sobre las cuales Strauss bordó rústicamente frases cortas y palabras en relación al título. Esta operación metafórica le permitió construir, mediante elementos destinados a las tareas de limpieza hogareña, un mensaje crítico sobre el rol de la mujer.

La vinculación entre libros textiles y los discursos de género fue igualmente relevada en la Bial de Libros de Artista. En las sucesivas exposiciones se presentaron libros que pusieron de manifiesto aspectos vinculados con la autobiografía, el cuerpo, lo ancestral, la familia, las

relaciones de cooperación, la infancia, la violencia de género, entre otros. En ocasiones el libro de artista puede ser un espacio de autorrepresentación, sobre este aspecto se adhiere al análisis de Julia Antivilo Peña (2015) sobre el repertorio simbólico de las artistas mujeres. La autora afirma que “las visualidades feministas se han encargado de deconstruir las relaciones estrechas del cuerpo de las mujeres con la casa, la naturaleza, la identidad racial y sexual, la violencia, la maternidad, la sangre, entre muchas” (p. 45).

Soportes, materialidad y lecturas alternativas

Un libro de artista, y en particular el textil, es un dispositivo vinculado a la materia que lo compone, en tanto sus elementos esenciales, ya sean telas, hilos o lanas, papel, fibras naturales o artificiales, son por sí mismos portadores de sentido, y en combinación con la metodología y los procedimientos compositivos generan nuevos significados. En este sentido la transformación de la materia, mediante diferentes procesos, habilita acciones que inciden sobre los soportes. El teñido de la tela, la escritura bordada, el tejido y el trenzado de fibras, el rasgado, así como tensionar, agujerear, deshilar, pintar, superponer y coser son algunas de las situaciones que funcionan simbólicamente. Estas acciones se vinculan a la gestualidad y a la temporalidad, implícitas en los procesos de composición textil. Al reflexionar sobre el bordado, se evidencia que además de ser un medio de expresión artística, es una técnica que requiere tiempo, pasos específicos, patrones de repetición y medidas, que varían según el tipo, estilo y materiales utilizados. Al bordar dibujos, símbolos, letras o palabras sobre una superficie, se construyen otros sentidos y se generan “maneras de contar” distintas.

La materialidad connota, “habla”, “cuenta”, abre situaciones esperadas por el artista y otras insólitas por parte del espectador-lector. Una arpillera bordada con lana evoca determinadas sensaciones, remite a historias, a territorios, es un bordado con puntadas visibles y textura de contrastes. En cambio un bordado con un hilo de seda sobre una tela de raso o satén construye y evoca otras situaciones, además de que la gestualidad del artista es menos evidente.

Existen libros que por su conformación proponen una lectura múltiple. Por ejemplo, *Biblia en la América que no fue* (Fig. 3), libro de artista textil de Gustavo Alfredo Larsen, es una obra interdisciplinaria que evoca al *quipu*.³ Presenta una secuencia polisemiótica (Crespo Martín,

3. El *quipu* fue un complejo sistema de información utilizado durante el incanato, consistía en una serie de hilos colgantes, de lana o algodón, con diversas formas de nudos unidos a una cuerda gruesa principal.



Fig. 3. Gustavo Alfredo Larsen, *Biblia en la América que no fue*, 2018, hilos de algodón teñidos, páginas de Biblia intervenidas, resina, 35 x 50 x 8 cm. Colección del artista, La Plata.

2010) con diferentes capas de sentido y narrativas superpuestas. Se puede leer de manera global, en detalle por sectores, o como un objeto escultórico desde diferentes puntos de vista. Está compuesto por una cuerda principal de la que cuelgan hilos con piezas de resina, que contienen pequeñas hojas de la Biblia, algunas se encuentran abolladas, dentro de cubos que impiden su lectura. Los materiales seleccionados y el objeto reflejan sincretismo y ponen en discusión la hegemonía del lenguaje español, la religión católica y los discursos históricos. En este sentido, el artista incorpora a su obra elementos culturales (Bonfil Batalla, 2019) de carácter simbólico contrapuesto, que dialogan y evidencian las conexiones con la Conquista y las culturas prehispánicas.

Los libros de artista ofrecen experiencias de lectura moderadas por la secuencia. Sobre este aspecto estructural del libro, Bibiana Crespo Martín (2010) sostiene que la secuencia influye en el ritmo de lectura ya que funciona como un temporizador, propone tres tipos: interrumpida, polisemiótica y externa, dadas por las características de cada libro de artista. Afirma que el creador genera situaciones para alterar, modificar, dinamizar la secuencia, según sus propósitos, y el espectador asume el carácter de partícipe activo al manipular el libro.

El sentido del tacto es relevante en la lectura de los libros textiles: lo visual y lo táctil constituyen un binomio fundamental a la hora de leer/

manipular, como también lo son la forma y la estructura del objeto. Se sostiene la premisa de que toda lectura es una práctica inseparable de los espacios, hábitos y gestos que la caracterizan, en un ejercicio de reflexión sobre los soportes materiales y el vínculo con la lectura Roger Chartier (1997) afirma que:

Conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. Toda historia de las prácticas de lectura es, pues, necesariamente una historia de los objetos escritos y de las palabras lectoras. (Chartier y Cavallo, 1997, p. 8)

Reflexiones finales

El creciente uso de las técnicas textiles como medio de expresión artística da lugar a una nueva dimensión de la palabra y la imagen que merece ser analizada como fenómeno cultural. Al mismo tiempo, sucede que el texto bordado se jerarquiza como herramienta política, apropiada por colectivos de ciudadanos y de artistas, este tipo de experiencias con fuerte impronta social involucra un tiempo en comunidad y un hacer con otros y otras, tanto en un espacio físico como en la dimensión virtual. Las imágenes de dibujos o textos bordados se han vuelto más cotidianas desde hace unas décadas, y progresivamente han sido incorporadas por diseñadores, ilustradores y artistas, hasta formar parte de la visualidad contemporánea. Circulan en las redes sociales, en las páginas de libros ilustrados, en las propuestas educativas, y por lo tanto son imágenes de consumo, generan identidad y su uso en términos estéticos forma parte de la cultura visual. Estos cambios influyen sobre las visualidades feministas e impactan en mayor o menor medida en los procesos artísticos de determinados colectivos y artistas argentinas, en cuyas producciones se encuentra el libro de artista textil, como un género que otorga posibilidades expresivas y discursivas.

Referencias bibliográficas

- AA.VV. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* Ediciones La Bahía.
- Antivilo Peña, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Desde abajo.
- Beccaría, H., Garay, D., Gago, L., Valente, A., y Valent, G. (2013). El libro de artista: Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural. *Arte e Investigación*, 13(7), 46-50.
- Bonfil Batalla, G. (2019). Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 27(103), 183-191.
- Borzuk, A. (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Ampersand.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montresor.
- Castillo Mora, V. (2018). *Memorias (des)bordadas. El bordado como máquina de escritura para la expresión feminista* [Proyecto de licenciatura diseño gráfico]. Universidad de Chile.
- Chartier, R., y Cavallo, G. (1997). *Historia de la lectura del mundo occidental*. Taurus.
- Corcuera, R. (2015). *Arte textil del '60 al 2000. Historia General del Arte en la Argentina*. Academia Nacional de Bellas Artes.
- Crespo Martín, B. (2012). El libro-arte / libro de artista: tipologías seculares, narrativas y estructuras. *Revista Anales de Documentación*, 15(1), 1-25.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Siglo Veintiuno*.
- Mahler, M. (2018). *Poéticas en papel. Del soporte a la imagen, en torno al Salón Nacional: un cambio en la legitimación del papel como obra en el Arte Textil* [Tesis de maestría en estética y teoría de las artes]. Universidad Nacional de La Plata.
- Marín, M., y Silberleib, N. (2023). *Libro de artista. Objeto en sí mismo*. Autopublicación.
- Parker, R. (1984). *The Subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. I. B. Tauris.

Biografía de la autora

Florencia Ramondetta. Vive y trabaja en Gral. San Martín, Buenos Aires. Es artista visual y Profesora de Artes Visuales (Escuela de Artes Visuales A. Berni), Licenciada en Gestión Cultural (UNTREF), Maestranda en Historia de Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Actualmente se desempeña como supervisora de Educación Artística del Distrito de Hurlingham, es docente y Vicedirectora de la Escuela de Visuales A. Berni de Gral. San Martín.



OTROS ARTÍCULOS

Briege, Ingrid (2024). "Mándame tu retrato". Dimensiones afectivas y narrativas de la fotografía en el álbum personal de Domingo Faustino Sarmiento. *TAREA*, 11(11), 206-239.

RESUMEN

Los usos documentales y afectivos de la fotografía deslumbraron a Domingo Faustino Sarmiento desde su invención. El estadista y escritor argentino no solo dedujo que esta tecnología era la herramienta idónea para documentar los progresos del proyecto civilizatorio al que suscribió e impulsó, sino también para narrarse a sí mismo. En este trabajo, estudiaré su álbum de fotos personal a partir de la hipótesis de que se valió de la selección y emplazamiento en un orden determinado de un conjunto de retratos fotográficos para componer un relato propio que dialoga con su voluminosa producción escrita. En este sentido, es posible pensar que ambas formas, con sus diferencias y especificidades, tienen un rol de importancia en el robustecimiento de su historia. Los retratos emplazados en las sucesivas páginas conforman una trama de elecciones iconográficas y afectivas a través de la cual es posible leer y configurar una determinada identidad del dueño y productor de este álbum. En este relato visual las dimensiones privada y pública se descubren entrelazadas entre sí, y atravesadas por el valor afectivo, narrativo y documental que Sarmiento otorgó a estas imágenes técnicas.

Palabras clave: álbum fotográfico; *carte de visite*; retrato; relato autobiográfico; Domingo Faustino Sarmiento

"Send me your portrait". Affective and narrative dimensions of photography in Domingo Faustino Sarmiento's personal album

ABSTRACT

The documentary and affective uses of photography dazzled Domingo Faustino Sarmiento since its invention. The Argentine statesman and writer not only deduced that this technology was the ideal tool to document the progress of the civilizing project to which he subscribed and promoted, but also to narrate himself. In this paper, I will study his personal photo album based on the hypothesis that he used the selection and placement in a particular order of a set of photographic portraits to compose a narrative of his own that dialogues with his voluminous written production. In this sense, it is possible to think that both forms, with their differences and specificities, play an important role in the strengthening of his own story. The portraits placed in the successive pages form a plot of iconographic and affective choices through which it is possible to read and configure a certain identity of the owner and producer of this album. In this visual story, the private and public dimensions are discovered intertwined and crossed by the affective, narrative and documentary value that Sarmiento granted to these technical images.

Keywords: photo album; *carte de visite*; portrait; autobiographical narrative; Domingo Faustino Sarmiento

Fecha de recepción: 22/09/2024

Fecha de aceptación: 06/10/2024

“Mándame tu retrato”

Dimensiones afectivas y narrativas de la fotografía en el álbum personal de Domingo Faustino Sarmiento

Ingrid Briega

Archivo Histórico del Museo Histórico Sarmiento.
Secretaría de Cultura de la Nación. Buenos Aires, Argentina
ingridbriega@gmail.com

Contemporáneo a la invención de la fotografía, Domingo Faustino Sarmiento abrazó esta tecnología desde sus comienzos.¹ En un escrito de 1853 proclamó su asombro e interés por los daguerrotipos, y propuso la divulgación de cómo obtener imágenes a través de este proceso para que más gente pudiera entrar en contacto con el nuevo dispositivo:

Pululan en todas las ciudades retratistas al daguerreotipo, que por unas cuantas monedas i en un abrir i cerrar de ojos, reproducen nuestras propias fisonomías, o la de aquellos cuya imájen nos es querida. ¿Como se obra este prodijio? ¿Dónde está el pintor que retrata? ¿I qué mano maneja el pincel divino que deja estampada sobre una plancha de metal una fisonomía, un edificio, un paisaje, sin que se escape el menor accidente? ¿La luz? ¡Pero qué! ¿la luz pinta? ¿Al obtener tan fácil obra, no convendría que el que la admira, no la contemple como un idiota, admirando sin saber lo que admira, por no haber tenido a mano un libro que lo ponga en el secreto de estas maravillas? [sic] (Sarmiento, [1853] 1886b, p. 448).

Fundamentalista de la transmisión del conocimiento científico

1. Domingo Faustino Sarmiento (Argentina, 1811 - Paraguay, 1888) fue presidente, estadista, escritor, periodista, editor, traductor, militar y educacionista argentino. Tras dos exilios políticos en Chile se radicó definitivamente en Argentina, donde hizo carrera en el ámbito público. Durante su presidencia (1868-1874) gestionó en pos de la consolidación del Estado Nacional moderno a través de la creación de instituciones, del impulso a incipientes industrias y mercados, del robustecimiento de redes tecnológicas y de telecomunicación, y del desarrollo del campo científico y educativo locales.

moderno a través de publicaciones bibliográficas y hemerográficas, trajo tres de los cuatro volúmenes de *Exposition et Histoire des principales découvertes scientifiques modernes* escritos por el científico Louis Figuier entre 1851 y 1855. Su traducción, publicada con el título *Exposición e Historia de los Descubrimientos Modernos [sic]* por la imprenta Belin en Santiago de Chile en 1854 con el objetivo de ser difundida en las bibliotecas populares que, en paralelo, propuso fundar en aquel país. Uno de los capítulos se titula “Fotografía” y comprende un abanico de contenidos tales como instructivos de los procesos contemporáneos (daguerrotipo, fotografía sobre papel y sobre vidrio), el color, los usos del dispositivo en las ciencias y una reflexión “bajo el punto de vista del arte” (Figuier, 1854, p. 199). De esta manera, Sarmiento se encargó de divulgar en la región latinoamericana los conocimientos y debates referidos a este novedoso dispositivo, y de expresar su postura al respecto en un párrafo final. En esa coda, alabó la dimensión documental de la fotografía que permitiría acrecentar el conocimiento sobre las culturas. Opinó, asimismo, que esta tecnología introduce novedades en el campo de los lazos sociales y afectivos.

No sorprende, entonces, que un referente de la civilización moderna decimonónica como él fuera un entusiasta de la tecnología fotográfica. Sarmiento fue lúcido respecto de su autoconstrucción (narrativa, iconográfica) como un personaje trascendental en la historia argentina y latinoamericana y, en este sentido, el dispositivo fotográfico le fue funcional en su propuesta. La sola frecuencia con la que posó frente a la cámara desde los años del daguerrotipo lo sugiere.² Esta idea se profundiza al contemplar la diversidad de poses que eligió al momento de enfrentar la cámara, los objetos que seleccionó para acompañarlo en esas tomas, y las personas con las que decidió retratarse. Si Sarmiento, tal como señaló Amante (2016), entendió la importancia de la puesta en escena al punto de ser un maestro con la pluma en este aspecto, podemos extrapolar esta habilidad a otros medios como el fotográfico. Asimismo, Sarmiento dedujo que este dispositivo era la herramienta idónea para documentar los progresos del proyecto civilizatorio al que suscribió e impulsó. Dan cuenta de esto el álbum de fotografías que le fuera obsequiado al finalizar su gestión como gobernador interino de San Juan, el álbum de vistas de la Exposición Nacional de Córdoba –evento promovido y desarrollado en su mandato presidencial–, el Álbum de Vistas fotográficas del Ferro-Carril de Buenos Aires al Pacífico –regalo que recibió en tanto miembro de la comitiva que realizó el viaje inaugural–, y su proyecto

2. A la estimación de retratos fotográficos de Sarmiento calculada por Amante y Brizuela (2012), Vertanesian (2023) suma dos más, dando un total de 52 identificados hasta la fecha. Es plausible pensar que podrían existir o haber existido aún más.

inconcluso de realizar un compendio de imágenes que registraran los avances y principales atractivos de las provincias argentinas para hacerlas circular internacionalmente a finales de su gestión presidencial. Los vínculos de Sarmiento con la fotografía, entonces, son múltiples: fue retratado, fue autor intelectual de la producción de imágenes y fue coleccionista. De ese entramado orgánico se vislumbra la superposición de capas de usos e intereses con esta tecnología. Si bien algunas piezas de todo ese conjunto fotográfico sarmientino ha recibido alguna atención por parte de investigadores, existe otra, de importancia e interés, que da cuenta del rol fundamental que tuvo la fotografía para Sarmiento, y al que aún no se ha prestado atención: su álbum de fotos personal.

En este trabajo tomaré como caso de estudio el llamado "Álbum fotográfico" de Sarmiento (MHS Inv. 508) conservado en el Museo Histórico Sarmiento, el cual contiene 86 albúminas en formato *carte de visite* y *cabinet*, tomadas y/o reproducidas en estudios fotográficos de distintas ciudades y países que incluyen inscripciones y dedicatorias en algunos de sus reversos.³ La historia de este álbum es la historia de la construcción de una subjetividad, de una autobiografía visual que se inscribe en una red de alcance transnacional, de las tecnologías y prácticas fotográficas de la segunda mitad del siglo XIX. A su vez, el gesto de seleccionar, organizar y montar determinados retratos en un fotolibro funcionó como una vía alternativa a las narraciones escritas que Sarmiento hizo de sí mismo, lo que hibridó las dimensiones íntima y pública. Estos ejes están estrechamente vinculados entre sí, tal como desarrollaré a continuación.

Un álbum, múltiples incógnitas

La historia archivística de este álbum resulta insoslayable en tanto según he corroborado no fue conservado tal como fue entregado en su momento al Estado Nacional. A la fecha aún no se ha podido reconstruir el ensamblaje original realizado por Sarmiento.⁴ El álbum formó parte del lote de bienes y documentos que habían pertenecido a este, y cuya entrega al Estado argentino fue efectuada por tres de sus nietxs, lxs hermanxs Eugenia, Helena y Augusto Belin Sarmiento. Fue este último –quien en vida de su abuelo se desempeñó como su secretario y luego, tras su muerte, como su albacea– el encargado de sistematizar y clasificar el acervo entregado, y de difundirlo en una publicación titulada *El relicario de Sarmiento en busca de asilo* (1935). En un primer

3. Vale aclarar que este es un título atribuido por la institución en la que se encuentra.

4. Esta es una entre otras líneas de trabajo en el marco de la investigación en curso aquí presentada.

momento, en 1913, la donación fue depositada en el Museo Histórico Nacional como espacio de guarda temporario hasta la creación de una institución dedicada a la memoria del ex presidente, conforme a una iniciativa del Estado Nacional (Ley N° 8.109 de 1910) y los deseos de sus descendientes. Más de veinte años después, en 1938, con la fundación del Museo Histórico Sarmiento el conjunto patrimonial fue trasladado allí. En *El relicario...* las descripciones realizadas por Augusto no son exhaustivas sino que apuntan a dar una idea general del conjunto y de la importancia que le atribuyó a algunos objetos y unidades documentales por sobre otros. Allí destaca el álbum o, más bien, dos: “Dos albums de salón para fotografías. Piezas artísticas y lujosas conteniendo retratos de familia y amigos íntimos y personajes, hasta un Guerri que intentara asesinarlo en 1873. Conservados tales como los tenía Sarmiento.” [*sic*] (Belin Sarmiento, 1935, p. 52). Esta breve presentación nos aporta varios datos interesantes: comunica su valoración del álbum como un objeto artístico que, a su vez, da cuenta de cierta posición social de su dueño original (se trata de una pieza de lujo, por ende, no asequible por cualquier persona). Luego, nos adelanta el interés de Sarmiento por el fenómeno fotográfico y, más específicamente, por conservar retratos tanto de seres queridos y/o admirados como de enemigos (lo que podríamos pensar como un gesto típicamente sarmientino: el construir(se) a través de relatos sobre personajes modelo como en el caso de *Vida de Dominguito y Recuerdos de provincia* –las “biografías morales”, tal como las categorizó Viñas (2012)–, y mediante escritos sobre sus antagonistas como Facundo. *Civilización y barbarie* y *El Chacho*, último caudillo de la montonera de los llanos. Episodio de 1863, entre otros –las “biografías inmorales”, siguiendo al ya mencionado intelectual–. De esta manera, da cuenta de que participó del frenesí del intercambio y acopio de retratos que se desató con la invención de la fotografía en soporte papel. Asimismo, y no menos importante, informa de la existencia de dos álbumes –de lo que se desprende que la cantidad de fotografías que Sarmiento guardó era un número bastante elevado–, pero al día de la fecha no se ha identificado otro con estas características en la institución que lo conserva. A lo largo de los 86 años del Museo Histórico Sarmiento los paradigmas de las disciplinas archivística y museológica han ido cambiando, por ende también las prácticas y procesos aplicados a los bienes y documentos allí conservados. Cabe señalar que las normativas referidas al patrimonio de la órbita de Cultura de la Nación Argentina también se han modificado en las últimas décadas, pero aquellas vigentes presentan ciertos problemas técnicos y evidencian contradicciones conceptuales propios de la naturaleza divergente entre el campo de los archivos y el de los bienes

culturales de Museos (Briege y Schmid, 2023). Desde su ingreso a la institución, el álbum fue conceptualizado y tratado como pieza de museo, desestimando su dimensión como documento de archivo –en este caso, una unidad documental compuesta–, sedimento orgánico de las actividades (tanto profesionales como de índole privada) que un productor realizó a lo largo del tiempo. Es decir, se descuidó su contexto de producción que lo interrelaciona con otros documentos de un mismo productor –pertenencia a un mismo agrupamiento documental que es la que le confiere su razón de ser–. Esto, vinculado a ciertas prácticas enmarcadas en un paradigma obsoleto, provocaron la pérdida de información intelectual básica para comprender el contexto de producción de este bien. De esta manera, el álbum sufrió disociaciones que ocasionan deterioros en cuanto a su integridad física e intelectual. Si bien es necesario reconstruirlo, en la mayoría de los casos como este resulta muy difícil o imposible debido a prácticas previas como no dejar registro de los desmembramientos documentales que se hayan efectuado. Así, los vínculos físicos e intelectuales quedan perdidos. A la vez, dadas las necesidades museológicas de exponer el patrimonio –respetando, además, la voluntad de lxs descendientes de Sarmiento–, este hábito de desmembramiento ha sido habitual a lo largo de las décadas. En el caso del álbum, por razones de exhibición, en fecha desconocida le fueron removidas las iniciales metálicas (“DFS”) que estaban emplazadas en la tapa (**Fig. 1**). Esto fue asentado escuetamente en lápiz al interior del mismo álbum (sin incluir datos como la fecha en la que se llevó a cabo ese procedimiento, de quiénes fueron lxs responsables de esta acción, ni en qué exposición fueron incluidas) pero, décadas después, aún no se ha recuperado ese accesorio metálico que conforma uno de los elementos constitutivos originales de la pieza.

Lo mismo sucedió con algunas fotografías del álbum. Múltiples elementos –como la ya citada descripción realizada por Augusto así como inscripciones manuscritas con información de las identidades de lxs retratadx al interior del álbum– equivalen a pistas que sugieren que algunas fotografías fueron desmontadas y, en algunos casos, inclusive reemplazadas por otras. Al día de la fecha se desconoce con certeza cuántas ni cuáles de ellas fueron removidas y/o sustituidas por otras, ya que los registros de cuáles se encuentran en su interior son medianamente recientes, y quienes trabajamos en la institución aún no hemos hallado un inventario o instrumento de descripción más antiguo con el que cotejar. Por ejemplo, gracias a la citada descripción de Augusto, sabemos que Sarmiento incluyó una fotografía de uno de los hermanos Guerri. Esto se constata por una inscripción en tinta en una de las hojas del álbum, debajo de la ventana en la que se insertan las imágenes, que



Fig. 1. [*Álbum familiar*], [segunda mitad del siglo XIX], cuero, cartón y papel, 31,8 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

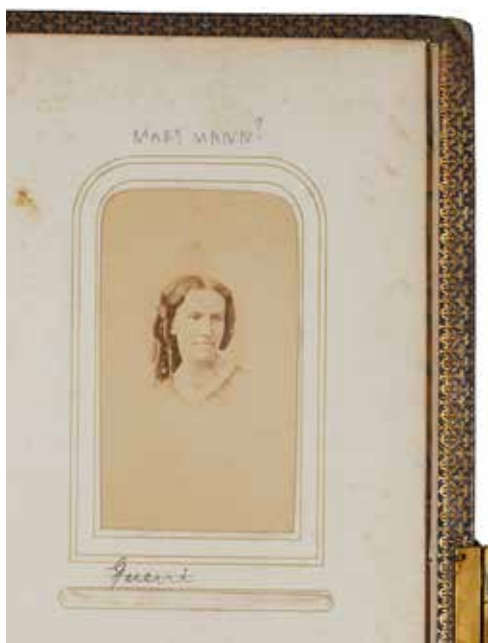


Fig. 2. Antoine Sonrel (Boston, Estados Unidos), [*Retrato de Kate Newell Doggett*], [1867], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 10 x 6 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/83, Buenos Aires.



Fig. 3. AAVV, [*Retratos de diversas personalidades*], [segunda mitad del siglo XIX], albúminas sobre papel montadas en cartón en formato *carte de visite*, 64 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

reza “Guerra” (**Fig. 2**). Sin embargo, la fotografía que se ve es de una joven mujer –a la que pude identificar como Kate Newell Doggett– y una inscripción en lápiz (presumiblemente posterior a la leyenda “Guerra”) que pregunta sobre la presunta identidad de la retratada formulando una hipótesis: “Mary Mann?”⁵

Sin embargo, y dado este escenario incierto respecto de cuáles de las fotografías que Sarmiento colocó en aquellas ventanas son las que se mantienen actualmente en el álbum, resulta necesario aclarar que, de acuerdo a la investigación en curso, la hipótesis es que las que fueron retiradas y/o reemplazadas por otras forman parte de la colección que él mismo armó y que excede cuantitativamente la capacidad de emplazamiento en este objeto (la mayoría o todas conformarían parte del acervo fotográfico del Museo Histórico Sarmiento, el cual comprende y cientos de retratos, entre otros géneros). Este conjunto que acopió a lo largo de su vida se compone, en su mayoría pero no exclusivamente, de retratos de la red íntima (familiares y amistades), de personajes contemporáneos con los que se vinculó, y de personalidades trascendentales tanto en la política, arte, educación, milicia, ciencia y religión argentinas y extranjeras (chilena, estadounidense, boliviana, brasileña, uruguaya, francesa, entre otros) (**Fig. 3**). A partir de esa diversidad de personajes relevantes en la vida de Sarmiento presentes en el álbum, desarrollaré algunas ideas

5. Más adelante me referiré a Newell Doggett. Su historia y trayectoria resultan muy interesantes, lo que, asimismo, enriquece el conocimiento sobre las redes sociales de Sarmiento.

respecto de los ejes antes mencionados. Por un lado, la estructura y el orden del álbum como un recurso para la construcción de un relato sobre sí mismo, en el cual las dimensiones privada y pública se entrecruzan. Por otro lado, la articulación de este relato iconográfico con el escrito que Sarmiento ha construido a lo largo de su vida. En este sentido, es posible pensar que ambas formas, con sus diferencias y especificidades, tienen un rol de importancia en el robustecimiento de su historia.

Arder en deseos por las *cartes de visite*

Los medios gráficos contemporáneos locales y extranjeros describieron el fervor por las *cartes de visite* que se desató en Estados Unidos en la década de 1860 y que en Argentina también se vivía ya comenzados los años setenta. Un artículo titulado “La fotografía” publicado en el periódico porteño *El Plata Ilustrado* en mayo de 1872 expresaba que “regalar el retrato, ha llegado ya entre nosotros á ser una especie de ‘monomanía’” [sic] (Alfonso, 1872, p. 14). La posesión de un álbum y el haber participado de las dinámicas de usos y circulación de las fotografías propias de aquellos años permite inferir el interés e interacción para con el fenómeno por parte de Sarmiento. Fue contemporáneo a la fotomanía o afán por las *cartes de visite* en Estados Unidos cuando vivió allí en calidad de Ministro Plenipotenciario de la Argentina entre 1865 y 1868. Fue, entonces, testigo y partícipe de esta moda que incluyó el intercambio con amistades y vínculos diversos, así como el consumo de imágenes de personajes famosos. En cartas que Sarmiento envió y recibió, se encuentran varias huellas de este interés por los retratos fotográficos: fue destinatario y destinatario de pedidos, envíos y agradecimientos a lo largo de las décadas. Frecuentemente, en cada línea y/o en cada dedicatoria que refiere a un retrato se explicita algún propósito o sentimiento a propósito del gesto de compartir la imagen. La fotografía como vehiculización material de los recuerdos y afectos es el concepto predominante en las ofrendas, sea en la forma de dedicatorias inscritas sobre el mismo objeto fotográfico como en otros escritos suscitados por la imagen rastreables en cartas, por ejemplo. “Le envío mi retrato para que se acuerde de uno de sus mejores amigos” (A. González Moreno a Sarmiento, cuya fotografía integra el álbum) es una de las tantas expresiones similares que se encuentran en documentos escritos y fotográficos.⁶ Pero también se observan otras funciones de los retratos, como la de mantener actualizados a un respecto de los vestigios producto del paso del tiempo. Un 21 de marzo de 1872, Mariano Balcarce –esposo de Mercedes San Martín y Escalada,

6. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 1126.

hija del Gral. José de San Martín— le escribía desde París a Sarmiento que “Merceditas ha recibido con mucho aprecio, y agradece el amable recuerdo que Ud. le ha enviado. Es una magnífica fotografía, y vemos con sincera satisfacción que las preocupaciones y desvelos de su alta posición no han hecho impresión sobre su físico, pues está Ud. rejuvenecido, aunque sí más grueso” (el subrayado figura en el original).⁷ En este caso en particular resultan interesantes varias cuestiones. Por un lado, el uso de la palabra “recuerdo” por “retrato” o “fotografía” como si se tratara de sinónimos intercambiables. Luego, la humorada y ponderación que aquella imagen suscitó en sus observadores.

La vertiginosa fascinación por las *cartes de visite* por parte de la burguesía que las acopiaba generó la necesidad de una respuesta mercantil respecto de cómo resguardar y organizar estas colecciones. El álbum fotográfico fue la solución propuesta.⁸ Patentado en Estados Unidos por F. R. Grumel en mayo de 1861, rápidamente otros fabricantes lo tomaron como la base sobre la que realizaron mejoras en cuanto a su estructura y sobre la que produjeron nuevos y variados diseños y formatos. En los años siguientes, su producción y circulación era masiva en diversas partes del mundo, y generó un renovado entusiasmo por el intercambio de fotografías. Siegel (2010) entiende el álbum como producto del capitalismo industrial moderno emergente. Príamo sostiene que en Argentina “los primeros álbumes personales o familiares [...] no tenían más que retratos, y empezaron a conformarse a principios de la década de 1860” (Príamo, 1999, p. 277). Agrega Príamo que “[t]odas las fotos que integraban los primeros álbumes —que siempre pertenecían a gente de buena posición económica— eran retratos de estudio clásicos que [...] poco informaban sobre dicha privacidad” (Príamo, 1999, p. 276), reflexión a la que autorxs como Siegel suscriben al señalar la normalización de las poses en los estudios fotográficos. La idea de que la homogeneización de la puesta en escena y del gesto que derivaron en convenciones que, en gran medida, terminaban des-subjetizando al modelo, se comprueba al contemplar los retratos que integran el álbum (**Fig. 4**).

7. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 987.

8. El álbum como un soporte en el que se plasman subjetividades, memorias y expectativas sociales precede a la fotografía. Se trataba de un “objeto institucionalizado en la vida familiar de mediados de siglo” (Peluffo, 1997, p. 207) que se conformaba por un montaje de imágenes y manuscritos —propios y de familiares y/o amigxs—. La práctica de llenar las páginas de un álbum de contenidos fue desarrollada en un entorno doméstico y, principalmente, por parte de mujeres pertenecientes a la burguesía y patriciado occidental, tanto en el hemisferio norte como en territorio rioplatense (Kunard, 2006, y Peluffo, 1997). Predominaba en estas piezas un discurso sentimental que configuraba una identidad a través de un entramado de aportes propios y de tercexs (no es casual que en inglés se los conozca como *sentiment albums*, es decir, “álbumes de sentimientos”). De acuerdo a Peluffo, se trató, a su vez, de “una de las primeras prácticas domésticas del coleccionismo” (Peluffo, 1997, p. 208)



Fig. 4. AAVV, [Retratos de familiares de Domingo Faustino Sarmiento], [segunda mitad del siglo XIX], albúminas sobre papel montadas en cartón en formato *carte de visite*, 64 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

En este álbum se vuelve palpable la posibilidad de acceso por parte de sectores no privilegiados a la tecnología fotográfica que la invención de la *carte de visite* posibilitó. Para entender cabalmente el fenómeno resultan insoslayables las dimensiones tecnológica y material que propiciaron la aparición de este formato. La invención de los negativos de colodión húmedo por parte del inglés F. S. Archer en 1851 amplió las posibilidades de la práctica y comercialización de la fotografía. Estos negativos implican un uso inmediato ya que todo el procedimiento previo, durante y posterior a la obtención de la toma fotográfica debía llevarse a cabo en un período muy breve antes de que el colodión se secase. Se caracterizaron por su sensibilidad a la luz, por la gran definición y por disminuir los tiempos de exposición. A partir de estos negativos se podían obtener copias positivas a la albúmina, un aglutinante con el que un soporte primario (papel) era recubierto y, luego, sensibilizado con nitrato de plata. Esta invención de L. D. Blanquart-Evrard presentada en 1849 permitió la obtención de positivos de un importante detalle y contraste, con zonas oscuras más profundas. Así, el uso combinado del colodión húmedo para los negativos y de la albúmina para los positivos se convirtió en el proceso fotográfico que dominó el mercado hasta la década de 1880 (Pavão, 2001). El fervor por retratarse fotográficamente se extendió socialmente y fue en ese marco que, a fin de abaratar costos y atraer más clientes, A. A. E. Disdéri patentó e introdujo en 1854 un método para obtener entre seis y ocho imágenes en una misma placa de

vidrio a partir de la cual luego se obtenían copias a la albúmina en un mismo papel. A continuación, se recortaban como fotografías distintas y se montaban en un soporte secundario (cartón) (Lavédrine, 2009). A este formato se lo conoció como *carte de visite* dadas sus pequeñas dimensiones, el cual Disdéri "hizo célebre en todo el mundo este sistema de producción masiva" (Tagg, 2005, p. 67). De acuerdo a Tagg, "con su radical alteración del formato y el precio de sus retratos y con su habilidosa promoción, Disdéri abrió sus puertas a toda una clase de gente corriente, ansiosa por compararse con la imagen de sus superiores sociales" (Tagg, 2005, p. 69). Si bien la mayoría de los retratos contenidos en el álbum son de personas con cierto estatus social y recursos económicos, también se encuentran algunos casos de sujetos que, de no haber sido por las facilidades dispuestas por las nuevas tecnologías fotográficas, quizás nunca podrían haber posado frente a una cámara. Este es el caso de Francisco Guerri, un ex-convicto de bajos recursos que, tras ser indultado por el intento de magnicidio contra Sarmiento, viajó a Uruguay donde tuvo acceso al medio fotográfico (el logo del estudio Chute & Brooks de Montevideo en el reverso del soporte secundario de la copia aporta este dato).

El acto de seleccionar fotografías como recurso de autoconstrucción

Sarmiento describió su doble genealogía en *Recuerdos de provincia*, la autobiografía que publicó en 1850 —cuatro años antes de que Disdéri patentara la *carte de visite*—. En ese escrito explicó que era hijo biológico de su madre, Doña Paula Zoila Albarracín, y de su padre, José Clemente Sarmiento, y presentó al resto de su árbol genealógico. Pero también señaló otro linaje: el ideológico, el político, el histórico, el nacional. "Yo he nacido en 1811, el noveno mes después del 25 de mayo" (Sarmiento, [1850] 1885, p. 146). Así como fue hijo de Doña Paula y de Clemente, lo fue también de la patria. Los padres de la revolución de mayo y otros próceres de la —por entonces— joven nación Argentina como San Martín, Belgrano, el General Paz, el General Las Heras, Mariano Moreno y Juan Lavalle, entre otros, serían sus ascendentes paterno-patrióticos. Plasmó esta idea de su doble procedencia, también, mediante los retratos que eligió conservar en su álbum de fotografías. A través de este gesto, Sarmiento expresa que la biografía de su país natal y su biografía familiar están estrechamente imbricadas entre sí o que, incluso, son una. Si, de acuerdo a Kunard (2006), el álbum fotográfico permitió a las personas insertarse en una red amplia, afirmándose

como parte de una comunidad con intereses compartidos, entonces Sarmiento no escapó a esa lógica. Siguiendo la idea de Siegel (2010) respecto de que la fotografía habilitó la construcción de un pasado visual, podríamos esbozar la hipótesis de que Sarmiento utilizó este tipo de imágenes para componer un relato sobre sí mismo. La selección de determinados retratos por sobre otros que conservó, y el orden en que los emplazó configuran determinada identidad de su dueño y productor. Se observan sus lazos familiares (antepasados y descendientes), se entiende que cultivó amistades y que tejió ciertas redes sociales fundamentalmente en el campo de la política y la educación, y se infiere que valoró a algunos personajes como modelos y sujetos ilustres, y que, asimismo, tuvo adversarios. De este montaje se deducen determinadas valoraciones e ideas que hacen a la subjetividad de su productor: el cúmulo de datos y conceptos que se extraen de cada retrato y de su disposición en el álbum ilustra el lugar de enunciación de Sarmiento, trazando un entramado valioso sobre este. Un personaje que, asimismo, se supo –y presentó como– trascendental y decisivo en el devenir de la historia argentina mediante el proceso de formación del Estado Nacional, como el mismo relato aglutinado en el álbum sugiere.

Un análisis cuantitativo de la procedencia geográfica de las fotografías permite concluir que, principalmente, Sarmiento forjó sus vínculos más profundos en su país natal y en el país trasandino que lo acogió en sus dos exilios. Un relato se hilvana en el devenir de esta galería. En este sentido, podemos tomar el álbum como un recurso que le permitió a Sarmiento robustecer el relato de su identidad e historia propias que, a su vez, constata y le añade otra dimensión a las narrativas textuales sobre sí mismo. En los primeros años de existencia de los álbumes fotográficos se desarrolló la práctica de disponerlos en aquellos ambientes de la casa en que se recibía a las visitas, con el objetivo de exhibirlos. Este hábito de mostrarlo a otros solía incluir comentarios sobre aquellos cuyos retratos aparecían a lo largo de las hojas. En este sentido, el mismo álbum habilitó relatos no solo iconográficos sino, también, verbales. Así, podríamos imaginar a Sarmiento enseñando su álbum a un tercero al son de una narración oral a través de la cual relataba que la mujer retratada en determinada *carte de visite* era su madre, que tal otro sujeto había intentado asesinarlo, que aquel fue uno de sus modelos a seguir, que con aquella cultivó una amistad a partir de intereses en común, que con tal otro llevó a cabo determinados proyectos y que tal retrato suyo se lo había hecho en el marco de algún contexto en particular –permitiéndole recordar, tal vez, sus años como embajador o gobernador–.

Todas las *cartes de visite* y *cabinets* incluidas en el álbum son retratos de diferentes personas. Si bien aún no he concluido la investigación, he



Fig. 5. AAVV, [Retratos de diversas personalidades], [segunda mitad del siglo XIX], albúminas sobre papel montadas en cartón en formato *carte de visite*, 64 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

logrado determinar la mayoría de las identidades de cada uno de quienes conforman esta galería sarmientina. En el proceso de identificación me resultan fundamentales las múltiples capas de intervenciones manuscritas que proporcionan información sobre las identidades de aquellos retratados –unas veces acertadas, otras son, más bien, una trampa– y el cotejo con otras fotografías de su propia colección o de otras procedencias. Esta identificación certera permite esbozar una lectura preliminar respecto de los personajes que protagonizan esta galería. En la estructura compositiva del álbum se distinguen tres grupos conformados por los sujetos fotografiados: 1. Retratos de familiares y amigos, 2. Retratos de colegas y personajes contemporáneos relevantes en su vida (**Fig. 5**), y 3. Imágenes de personajes ilustres.⁹

A la fecha, no es posible reconstruir por completo y de forma certera el orden original de las fotografías tal cual lo pensó Sarmiento. Se desconoce cuál fue la primera que eligió para dar inicio a su galería –tan solo que debió haber sido una imagen en formato *cabinet* dado el tamaño de la ventana–, ya que no se encuentra allí actualmente ni existen inscripciones que nos ofrezcan algún indicio. Sin embargo, hay una cierta distribución que pareciera ser de su autoría y que da cuerpo a esos agrupamientos que mencioné, la cual se (re)construye con los retratos emplazados al interior del álbum y/o con las inscripciones en los

9. Propongo esta organización a fines de ordenar el análisis pero vale señalar que estas tres categorías no son herméticas ni completamente independientes entre sí sino que, en algunos casos, es posible ubicar a determinadas personas en una y otra agrupación.

casos en los que las fotos se encuentran faltantes. En esta pesquisa parto de la hipótesis de que no todas las fotografías del álbum sufrieron de una manipulación y disociación posterior a su ingreso a la institución, sino que se ha mantenido parcialmente el orden original, tal como puntualizó Belin Sarmiento en su inventario de bienes donados al Estado Nacional. Por otra parte, continuó trabajando en la identificación de la autoría de las múltiples capas de inscripciones –y, en particular, las más antiguas hechas en tinta, las que podrían haber sido realizadas por una misma persona (acaso un o unx descendiente de D. F. Sarmiento) a partir del orden y ensamblaje original–. Si bien es plausible pensar que Sarmiento podría haber alterado en vida él mismo la selección y distribución de las fotografías, en este punto la investigación se focaliza en esa última organización con la que el álbum fue entregado al Estado Nacional. Dentro del grupo de familiares y amistades, Sarmiento incluyó a su madre, su padre, sus hermanas Bienvenida Sarmiento, Francisca Paula Sarmiento de Gómez y Procesa Sarmiento de Lenoir. Una de las personas que no logré identificar con certeza absoluta podría tratarse de otra hermana de Sarmiento, María del Rosario, retratada en una edad avanzada. De no tratarse de ella sería curioso que, a pesar del buen vínculo que mantuvieron a lo largo de sus vidas, no hubiera sido incluida en el álbum. Aparecen sus sobrinas Corina Gómez de Marradas, Sofía Lenoir de Klappenbach y Victorina Lenoir de Navarro, y presuntamente uno de sus sobrinos, Marcos Gómez Sarmiento. También habría elegido incluir una *carte de visite* de tres de lxs hijxs de Sofía Lenoir de Klappenbach. Los retratos de lxs dos hijxs de Sarmiento, Ana Faustina Sarmiento de Belin y Domingo Fidel Sarmiento (más conocido como “Dominguito”) también conforman esta galería. La familia que Faustina formó junto a su esposo, Jules Belin (cuyo retrato también incluyó), completa esta sección: Luisa, Helena, Julio, Emilia, Augusto y Eugenia Belin Sarmiento aparecen cada unx retratadx por separado y de jovencitxs. Todas estas fotografías aparecen agrupadas hacia el comienzo del álbum excepto un retrato grupal temprano de la familia Belin Sarmiento que se encuentra emplazado en una de las últimas páginas. La mayoría de las imágenes contiene, en su reverso, alguna dedicatoria –una práctica sin precedentes que se desarrolló con la aparición de la *carte de visite* (**Fig. 6**)–. En sus cartas a familiares, Sarmiento manifiesta reiteradamente el deseo de verlos a través de fotografías: “Mandame tu retrato y el de las niñitas si los tienes pues quiero ver como estan ahora” [*sic*] (Sarmiento, 1868, p. 3).¹⁰ Las exige con vehemencia cuando no se cumplen sus pedidos iconográficos.

10. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 1643.



Fig. 6. Desiderio Aguiar (San Juan, Argentina), [Retrato de Eugenia Belin Sarmiento], [circa 1870], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 10,1 x 6,1 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

En esta sección también podríamos incluir a Ignacio Fermín Rodríguez, maestro en los años de la infancia de Sarmiento. En el relato que en *Recuerdos de provincia* inicia con la ponderación de que nació nueve meses después de la revolución de mayo, las primeras dos personas mencionadas son su madre y su padre. Apenas unas líneas después, al relatar sus épocas escolares, introduce a un tercer personaje: Ignacio Fermín Rodríguez (seguido de José Jenaro Rodríguez). Los menciona con cariño y con respeto por lo que le enseñaron y los valores que le transmitieron, y considera que “aguarda aún la reparación que sus inmensos, sus santos servicios merecen; y no he de morir sin que mi patria haya cumplido con este deber sagrado” (Sarmiento, [1850] 1885, p. 146). Acaso encontró otra forma de revertir esta deuda a través de la inclusión del retrato de uno de sus maestros en el álbum, nada más ni nada menos que en una de sus primeras páginas y en un sitio especial en el seno de esa galería familiar. Resulta curioso que, en el álbum, el retrato de Ignacio Rodríguez haya sido emplazado a continuación de los de su madre y padre, lo que replica el orden en que los presenta al describir su infancia en *Recuerdos de provincia* (Fig. 7). Una carta de José Alvino e Ignacio S. Rodríguez, hijos del maestro, a

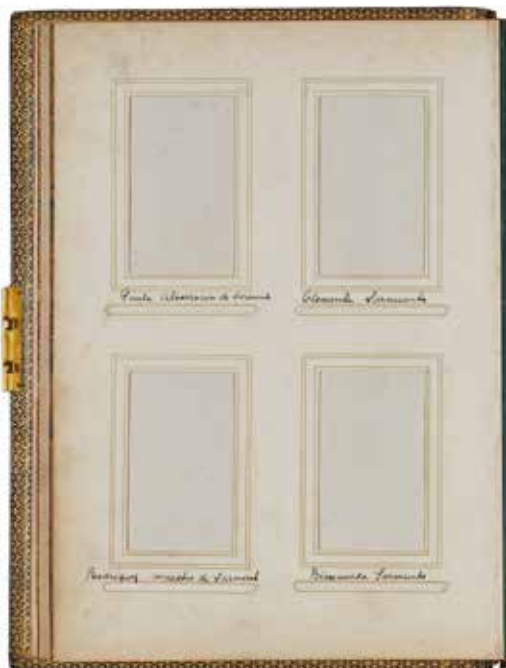


Fig. 7. [Álbum familiar], [segunda mitad del siglo XIX], papel montado sobre cartón en álbum con lomo y tapas de cuero, 31,8 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

Sarmiento permite entender su cercanía con esta familia. En ella, le comunican el fallecimiento de su madre y lo invitan a formar parte de la ceremonia funeraria.¹¹ Este estrecho vínculo podría explicar el hecho de que Sarmiento lo narrara –a través de la palabra, a través de la iconografía– entremezclado con su propia familia de sangre.

Una *carte de visite* de Mariano de Sarratea, colega chileno de Sarmiento con quien coincidió en distintos proyectos profesionales y comerciales, y con el que, a su vez, mantuvo una estrecha amistad, también fue incluido en el álbum. Sarratea es un personaje importante en la iconografía sarmientina puesto que posaron juntos en un retrato al daguerrotipo, presuntamente realizado en Chile entre 1852 y 1854 de acuerdo a la investigación de Vertanessian (2023). Asimismo, Sarratea fue quien conservó en aquel país el reconocido daguerrotipo de Sarmiento con uniforme militar, el cual ofreció devolverle en una carta fechada en marzo de 1884, lo que también advierte que su amistad se extendió por décadas, hasta la muerte del chileno.¹² Su fraternidad fue tal que también montó fotografías de su esposa, Esther de Sarratea, y de

11. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4185.

12. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 803.



Fig. 8. AA.VV., [*Retratos de Esther de Sarratea y de Elvira Sarratea*], [segunda mitad del siglo XIX], albúminas sobre papel montadas en cartón en formato *cabinet*, 64 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

sus hijxs (**Fig. 8**). Sarratea y Sarmiento inclusive se encargaron, alternadamente, de los hijos de cada uno cuando estaban lejos de ellos (ambos, coincidentemente, llamados Domingo), y se intercambiaban por carta consejos sobre la enseñanza y el futuro de cada uno. En los años que Sarmiento pasó en Estados Unidos ejerciendo una misión diplomática, Sarratea llegó a confiarle a su hijo Domingo. Lo envió a la nación del norte para que estudiara y autorizó a Sarmiento a que se hiciera cargo de él. “Mientras esté Ud. en ese país, resuelva [ilegible] su educación lo que juzgue más convente” [*sic*], le pidió Sarratea a su amigo.¹³ Curiosamente, tras enterarse de la muerte de su propio Domingo (“Dominguito”) en la batalla de Curupaytí, Sarmiento se retrató sentado con gesto melancólico en una fotografía junto a Domingo de Sarratea. Este último posó parado con uniforme militar, lo cual remite al vestuario que Dominguito habría estado usando al momento de caer en combate. El intercambio de retratos entre los miembros de la familia Sarratea y Sarmiento se constata a través de las dedicatorias en los reversos y en cartas. En una epístola enviada por Sarratea a Sarmiento el 23 de abril de 1862, le comunicó que Ignacio Rickard –socio comercial de ambos, cuyo retrato también se encuentra en el álbum– “lleva los aparatos para sacar retratos fotográficos, y ruego a Ud., cuide de mandarme el suyo; y el de los jefes Rivas y Sandes” (De Sarratea, 1862, p. 1).¹⁴ El deseo de ver al ser querido,

13. Nota de autora: “convente” debe entenderse como una abreviatura de “conveniente”. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 694.

14. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 569.

de mantenerlo cercano mediante una fotografía —una nueva forma de sentir y de vincularse habilitadas por este dispositivo— se hace patente en este escrito.

Dos ausencias en la galería de amistades llaman particularmente la atención: Mary Mann y José Posse. Al no encontrar sus retratos montados en el álbum, inevitablemente irrumpe la pregunta de por qué estas prósperas e íntimas amistades que cultivó con la estadounidense y con el tucumano no se reflejan aquí. Diversas inscripciones en las páginas del álbum se preguntan por ambxs: “Posse?”, “Mary Mann?”. Ante la duda por las identidades de algunxs retratadxs, las conjeturas apuntan a aquellxs que, desde el sentido común sarmientino, debieran haber sido indudablemente incluidxs. En esa ausencia —¿original, posterior?— se hacen presentes. La presunta exclusión resulta en una inclusión asincrónica por parte de lxs conocedorxs del universo relacional de Sarmiento que saben de la importancia que ambxs tuvieron en su vida: fueron personajes protagónicos en la dimensión afectiva que excedió el vínculo profesional. Así un complejo juego se genera a partir de la superposición de las capas temporales que atraviesan al álbum: desde el momento cero en el que Sarmiento, en vida, lo ensambló, hasta las múltiples consultas e intervenciones manuscritas posteriores vinculadas al periplo de este objeto.

Los epistolarios de Mary Mann y José “Pepe” Posse contienen alusiones a intercambios fotográficos con Sarmiento a lo largo de los años. En el álbum, la presencia de su “querido Pepe” —como habitualmente lo llamaba en sus cartas— se encarna en la formulación de la pregunta por este (“Posse?”) en una inscripción contemporánea debajo del retrato de un hombre aún no identificado positivamente pero que no se trata del tucumano (**Fig. 9**). ¿Será que su fotografía efectivamente estaba allí en un primer momento —y que quien realizó la inscripción dudó en aseverar que se trataba de él— y que luego el retrato fue reemplazado por el que aparece hoy en día? ¿O, de repente, el/la autorx que plasmó esa incógnita en lápiz, incrédulx ante la ausencia de aquel que no puede faltar —vale decir, del querido Pepe— quiso ver en otro retrato su inclusión? Sea cual fuere la respuesta y tal como mencioné previamente, en sus intercambios epistolares refieren al envío de fotos suyas e, incluso, de sus familiares. “Te incluyo mi fotografía sacada espresamente para tí [...]” [*sic*] (Posse, 1862, p. 1), le escribió a Sarmiento en una carta fechada el 01 de septiembre de 1862.¹⁵ En el acervo fotográfico del Museo Histórico Sarmiento se conservan distintos retratos fotográficos de Posse, dos *carte de visite* (¿acaso alguna de ellas fue otrora una pieza del álbum?) y una *cabinet*.

15. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 307.



Fig. 9. Antoine Sonrel (Boston, Estados Unidos), [*Retrato de sujeto no identificado*], [circa 1860-1879], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/19, Buenos Aires.

El caso de Mary Mann es interesante ya que a partir de las inscripciones posteriores que postulaban la posibilidad de que la mujer retratada en dos *cartes de visite* se tratara de ella, en todos estos años se presumió que efectivamente lo era (**Fig. 10**). Sin embargo, en mi investigación puede concluir no solo que no es ella sino, además, que se trata de Kate Newell Doggett, una líder en el movimiento de derechos por la igualdad de las mujeres y pionera en la inserción en ámbitos académicos e intelectuales en Estados Unidos. Se trató de la primera y única mujer en formar parte del comité de examinación de la única escuela secundaria de Chicago a finales de la década de 1860, así como en ser votada para la Academia de Ciencias de esa ciudad. Fue miembro de la Asociación para la Promoción de la Mujer (fundada en 1869), delegada de la Asociación Nacional pro sufragio de la mujer (creada en 1873) y fundadora de *Fortnightly*, una de las primeras sociedades literarias por y para mujeres.¹⁶ Co-creó la Sociedad Filosófica de Chicago. Estuvo a cargo del herbario de la Academia de Ciencias en 1869, y se desempeñó como docente de

16. En el Museo Histórico Sarmiento se conserva una carta fechada el siete de marzo de 1874 que Newell Doggett le envió a Sarmiento desde Chicago en donde le detalló las diversas actividades llevadas a cabo en el club literario *Fortnightly* (AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4462).



Fig. 10. Antoine Sonrel (Boston, Estados Unidos), [*Retrato de Kate Newell Doggett*], [circa 1860-1879], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 10 x 6 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/82, Buenos Aires.

Botánica en la Universidad de Chicago, entre otros cargos que tuvo.¹⁷ Fue autora de libros de contenido científico y literario, al igual que Sarmiento. En sus intercambios epistolares se enviaban lecturas (discursos, libros, artículos) de su autoría como de otros sobre política, educación, cultura general, entre otros temas, e intercambiaban ideas al respecto. Tanto Mary Mann como Newell Doggett formaban parte de un círculo social con el que Sarmiento entabló vínculos. Ambas asesoraron a Sarmiento en su proyecto pedagógico para la Argentina y le sugirieron maestras que, años más tarde, viajarían al país para dar el puntapié inicial en la conformación y consolidación del sistema educativo normal. Es sugestiva la amistad que mantuvo con estas mujeres que lograron desarrollar una trayectoria profesional propia en pleno siglo XIX. Para continuar con la idea de que este álbum podría leerse como una narrativa autobiográfica, la relación de Sarmiento con dos mujeres activas en campos profesionales y con una mirada a la sazón feminista respecto del relegamiento de las mujeres en la esfera pública y profesional da cuenta de su interés por formar parte de esa discusión progresista. Sarmiento manifestó su posición

17. El interés por la botánica y la flora en general es algo que los unía. Sarmiento gustaba de conocer nuevas especies vegetales y se dedicó a intercambiar semillas y a solicitar plantas a diversas personas, tanto en Argentina como en el exterior, a lo largo de su vida.

al respecto a lo largo de los años. Desde su primer viaje a Estados Unidos en 1847, expresó su admiración por la libertad de la que gozaban allí las mujeres –“que no tienen ejemplo ni antecedente en la tierra” (Sarmiento, [1849] 1886a, p. 348)– así como por su derecho a participar de la vida civil y política. De lo que consideró a países de los más avanzados como Francia, elogió la educación mixta por lo que implicaba para las mujeres. Consideraba, en cambio, que en la Argentina este sector de la población aún no contaba con aquellas oportunidades, tal como manifestó en múltiples oportunidades, entre ellas, en un artículo publicado en el periódico *El Nacional* en 1879. “Hace tiempo que hemos protestado contra las costumbres públicas tan hombrunas de nuestro pueblo, que excluyen á las mujeres de tomar su parte en los actos públicos, tales como asistir á los debates del Congreso, ó á los banquetes diplomáticos y oficiales ó á los grandes discursos” [*sic*] (Sarmiento, [1879] 1900b, p. 207). Este les rindió homenaje públicamente a ambas por sus actividades intelectuales en más de una oportunidad, tanto en la prensa como en discursos y escritos. De Mary Mann (y de otras mujeres con las que cultivó una amistad y/o vínculos laborales, como la literata y pedagoga Juana Manso, y la escritora Eduarda Mansilla) consideraba que formaba parte de “las damas que necesitan para vivir de la continua actividad cerebral” (Sarmiento, [1879] 1900b, p. 208). Tanto a Mann como a Newell Doggett las incluyó en su selecto panteón de “Las santas mujeres” (Sarmiento, [1868] 1900a, p. 293), una oda que le hizo a quienes llamó “las Mujeres de Sarmiento” (Sarmiento, [1868] 1900a, p. 293) en su bitácora *Un viaje de Nueva York á Buenos Aires de 23 de julio al 29 de agosto de 1868* [*sic*] que escribió a bordo del Vapor Merrimac para Aurelia Vélez Sarsfield. Allí describió a cada una, expresando el cariño que sentía por ambas y la influencia que tuvieron sobre él: Mary Mann, a quien declaró como “la encarnación del amor materno” (Sarmiento, [1868] 1900a, p. 295), y a Newell Doggett, a quien perfiló como “la más cumplida dama de Chicago; protectora de las artes [...]” (Sarmiento, [1868] 1900a, p. 299). Años después, al inaugurar un hospital el cuatro de octubre de 1873, mencionó a ambas y declaró que “Mis amigas Mann y Dogget, son á mi juicio, el tipo de la mujer futura del mundo, con el ferro-carril y el vapor atados á su puerta por vehículos, el mundo por barrio, la humanidad por vecinos y amigos, trabajando, dando ciudadanos á la patria, escribiendo, enseñando y haciendo felices á sus amigos. [*sic*]” (Sarmiento, [1873] 1899b, p. 354).

La fotografía –en formato *cabinet*– que cierra el álbum se trata de un retrato presuntamente de Ida Wickersham, amante de Sarmiento. La incluyó entre sus “santas mujeres”, donde la describió como “la mujer más mujer que he conocido”, de una “belleza de reina” e interesada en hacerse tomar retratos “pues su interés era vivísimo por saberse preservada



Fig. 11. Fotografía no identificada, [*Retrato de Ida Wickersham*], [circa 1870-1882], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *cabinet*, 16,3 x 11 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/86, Buenos Aires.

en imagen” [*sic*] (Sarmiento, [1868] 1900a, p. 297-298) (**Fig. 11**). Al consultar las cartas que ella le envió aparecen reiteradas referencias a fotografías de unx y otrx: le agradece el envío de su retrato, en otras oportunidades le pide que le mande uno y, en más de una ocasión, hace mención a que se hará tomar una especialmente para él. Wickersham vinculó explícitamente las fotografías con el paso del tiempo, atribuyéndoles un valor testimonial en ese sentido: “Ud. cree que ha cambiado, pero no veo una sombra de cambio en su retrato” (Wickersham, 1874, p. 5).¹⁸ Y prosigue, “Me haré sacar un retrato pronto y se lo enviaré. Quiero que Ud. vea si los cinco años me han cambiado mucho” (Wickersham, 1874, p. 5).¹⁹ Ocho años después le dijo “Si Ud. me escribe enviaré mi retrato para mostrarle que no he cambiado del todo, con todo encuentro que cabellos blancos afluyen rápidamente en mi cabellera, que Ud. recordará tan renegrida en aquel entonces” (Wickersham, 1882, p. 4).²⁰ Una imagen fotográfica, entonces, encapsula múltiples tiempos y dispara un ir y venir por ellos (el ver, en un presente, los cabellos blancos remite, por

18. “You think that you have changed – but I see no shadow of a change in your picture” (Wickersham, 1874, p. 5). AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4424. Traducción de E. A. Jacobs.

19. “I will have a picture taken soon and send it to you. I want you to see if the five years have changed me much” (Wickersham, 1874, p. 5). AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4424. Traducción de E. A. Jacobs.

20. “If you will write to me I will send you my picture to show you that I have not altogether changed – Yet I find white hairs coming fast in my hair that you will remember as so black in the old days” (Wickersham, 1882, p. 4). AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4426. Traducción de E. A. Jacobs.

contraste, a dos pasados: el momento en el que la persona posó para la foto, y un pasado más lejano en el que su cabellera lucía distinta), atributo señalado por Kunard (2018) como la compleja multi-temporalidad de la fotografía.²¹ Esto se desprende, también, de los usos que Wickersham hizo de la fotografía: "Muy a menudo pienso y hablo de Ud., y miro sus retratos cavilando dónde estará y qué es lo que estará haciendo y recuerdo todos aquellos días cuando Ud. estaba en este país y de sus visitas a Chicago" (Wickersham, 1882, p. 1).²² La relación entre ellxs se consumió durante los años que este vivió en Estados Unidos como Ministro Plenipotenciario de Argentina ante el país del norte. Las fotografías en soporte papel fueron un medio que proporcionó nuevas posibilidades en los flujos relacionales –sobre todo, aquellas desarrolladas a distancia–, tal como dan cuenta las misivas de Wickersham a Sarmiento. Las formas de vincularse no solo entre personas sino, también, con la memoria fueron trastocadas por el dispositivo fotográfico. Estas imágenes significaban un recurso singular y habilitaban momentos de gran intimidad en el acto de recordar, de extrañar. Tal como recalcó Príamo, "El recordatorio fue siempre la función esencial de cualquier fotografía que terminó en un álbum o caja familiar" (Príamo, 1999, p. 278). Los afectos y las fotografías se encuentran interrelacionados: con la expansión de este medio se desarrollaron nuevas prácticas de consumo y de vinculación sentimental. El mismo Sarmiento lo entendió y advirtió, "Así pues el daguerreótipo ha venido [...] a prolongar la duración de los sentimientos" [*sic*] (Figuier, 1854, p. 213). Extrañar a alguien, por ejemplo, propiciaba el acto de buscar su retrato y, luego, de contemplarlo. Para ello, previamente ese alguien tenía que haber posado y enviado el producto final, actos motivados por la idea de un deseo propio y ajeno: el de ser visto. Queda de manifiesto la dimensión performática de la imagen fotográfica de acuerdo a como la señaló Kunard (2018), el hecho de ser no solo un recuerdo sino, también, una declaración. Es decir, hay intenciones y actos en la *performance* de fotografiarse, enviar la imagen a alguien o solicitarla y, como en el caso de Sarmiento, de emplazarla en un álbum.

La red de vínculos y relaciones que Sarmiento supo cultivar se dio a la par de los flujos de intercambios globales que se volvían cada vez más fluidos en el marco de la expansión capitalista y, de la mano de esto, con los avances de las tecnologías fotográficas y de las prácticas que se

21. Según Siegel (2010), previo a la invención de la fotografía no había existido semejante oportunidad de trazar el pasado propio ni de documentar el paso del tiempo visibles en los rasgos físicos, lo cual dió lugar a un nuevo auto-conocimiento.

22. "I think and speak of you and look at your pictures and wonder where you are and what you are doing and recall all those days when you were in this country and your visits to Chicago." (Wickersham, 1882, p. 4). AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 4426. Traducción de E. A. Jacobs.

desarrollaron con ellas. El álbum condensa estas dinámicas: quienes posaron frente a la cámara lo hicieron en estudios fotográficos de Buenos Aires, San Juan, Lima, Santiago de Chile, Valparaíso (**Fig. 12**), Copiapó, Boston, Nueva York, Montevideo, Washington, Roma y Londres. En esta autobiografía iconográfica destaca el amplio entramado del universo sarmientino que desconoció límites geopolíticos. La agrupación de colegas y otras personalidades con las que Sarmiento se vinculó se conforma de personajes de los ámbitos público y privado que se desarrollaron en diversos campos pero que, en su mayoría, desarrollaron algún contacto con la esfera política. En las páginas de su álbum Sarmiento incluyó imágenes de presidentes –el chileno José Manuel Balmaceda y el venezolano Antonio Guzmán Blanco–, príncipes –el Conde D’Eu, también conocido como el Príncipe Gastón de Orleans que, al igual que el hijo de Sarmiento, participó en la Guerra del Paraguay, y Tomaso di Savoia–, colegas del campo pedagógico como Andrés Bello, hermanos masones –entre otros, José Roque Pérez, fundador de la Gran Logia de la Argentina de Libres y Aceptados Masones en 1857 de la que Sarmiento fue Gran Maestro–, líderes políticos como Salvador María del Carril –con quien Sarmiento compartió ciertos rasgos como el ser sanjuanino, masón, liberal, unitario, ex-gobernador de San Juan y exiliado político–, socios comerciales



Fig. 12. Helsby y Ca. (Valparaíso, Chile), [Retrato de Ramón Ocampo], [1867], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 10,5 x 6,3 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/81, Buenos Aires.

—como Ignacio Rickard, militar e ingeniero inglés con quien emprendió el estudio de minas para su explotación y al que designó primer Inspector General de Minas de Argentina durante su gobierno en San Juan—, diplomáticos —como sus colegas internacionales del Congreso Americano en Lima de 1864, su Ministro Plenipotenciario en EE.UU. durante su presidencia, Manuel Rafael García, Juan Lavalle (hijo) y más—, intelectuales —como el clérigo Francisco de Paula González Vigil que también hizo carrera pública—, imprenteros —como su yerno Jules Belin, y el cubano J. M. Macías, editor de la revista *Ambas Américas* dirigida y editada por Sarmiento—, militares —por ejemplo, el Comandante José Antonio Salas, el General Samuel Crawford y el Teniente Coronel Rómulo Giuffra, quien combatió contra Ángel Vicente “El Chacho” Peñaloza, contrincante político que compartió con Sarmiento— y referentes liberales con quienes compartía esa ideología —como Augusto Matte—.

Sea frente a cámara o detrás de ella, la presencia femenina en el álbum es, en promedio, menor en comparación a la de hombres. Sin contar retratos de niñas, son treinta y tres las fotografías de mujeres (tanto las presentes como las removidas del álbum), mientras que de hombres la cifra es más del doble, setenta y tres, exactamente. En la sección familiar las mujeres son mayoría, en la de vínculos profesionales o de otro tipo no exclusivamente afectivo es menor, mientras que en la galería de personajes ilustres la ausencia de figuras femeninas es total. Este último dato resulta elocuente en cuanto a lo que hace a la construcción de la memoria e historia de la nación argentina, adjudicada por aquel entonces exclusivamente a grandes hombres. Asimismo, la aparente inexistencia de fotografías tomadas por mujeres en el álbum es sugestiva respecto de la inserción de este sector en el campo en la segunda mitad del siglo XIX. La mayoría de las mujeres de esta sección fotográfica han pasado a la historia por ser “esposas de” (como sucedió con Rosario Montt Goyenechea de Montt, esposa del ex-presidente chileno Manuel Montt con quien Sarmiento mantuvo un vínculo profesional), o “hijas de”. Es probable, de todos modos, que Sarmiento haya forjado relaciones con varias de ellas a partir de sus vínculos conyugales o filiales. Poco sabemos de estas dado su relegamiento por razones de género, pero de aquellas cuya historia conocemos con mayor profundidad es posible asegurar que fueron más que familiares o cónyuges de hombres célebres. Una de ellas es Delfina Vedia de Mitre, esposa de Bartolomé Mitre y, por ende, Primera Dama de la Nación Argentina (**Fig. 13**). Dados sus conocimientos literarios y poliglotismo, tradujo textos del inglés, francés y alemán, escribió obras y poesías, se encargó de editar los folletines publicados en el periódico *La Nación*, medio en el que también colaboró como autora de artículos periodísticos, y sobre



Fig. 13. Artigue (Buenos Aires, Argentina), [Retrato de Delfina Vedía de Mitre], [circa 1855-1866], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 9,8 x 5,8 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/51, Buenos Aires.

el que tuvo voz y voto. Una mujer de las letras y del periodismo, dos intereses que compartió con Sarmiento.

Otra de las operaciones de autoconstrucción de Sarmiento fue mediante la erección de sus antagonistas a través de relatos, como hizo con Facundo Quiroga, Félix Aldao y el “Chacho” Peñaloza. La escritura de estas biografías, reflexionó Fontana (2012), habría sido un recurso para aportar nombres que posibilitaron la escritura de la historia de América del Sur. Fue en la narración de un otro que Sarmiento, a su vez, se relató a sí mismo, ampliando de esta manera el espacio autobiográfico (Fontana, 2012). De acuerdo a estudios narratológicos canónicos, todo héroe tiene su antagonista. Esta lógica narrativa está también presente en el álbum. Al pensar en las extensas y diversas redes sociales locales e internacionales en las que se movió Sarmiento dada su clase social y trayectoria pública, y al revisar la gran cantidad de retratos fotográficos que conservó, es interesante su elección de incluir en su álbum una *carte de visite* de alguien que intentara asesinarlo. Apenas un año antes del final de su mandato presidencial, en agosto de 1873, los hermanos italianos Francisco y Pedro Guerri llevaron a cabo un intento de magnicidio que resultó fallido. Inmediatamente fueron capturados. En 1882 le enviaron una carta de disculpas a Sarmiento desde la cárcel solicitando su



Fig. 14. Chute & Brooks (Montevideo, Uruguay), [Retrato de Francisco Guerri], [segunda mitad del siglo XIX], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 10 x 6 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 1569/3/1, Buenos Aires.

liberación.²³ Tal como señaló Augusto Belin Sarmiento en *El Relicario...* su abuelo conservó en el álbum una foto de Francisco Guerri, quien efectuó el disparo que se esperaba fuera mortal²⁴ (Fig. 14). Este gesto simbólico es otro de los elementos que permiten pensar en Sarmiento como autor intelectual del relato iconográfico de su propia vida.

El rol de la fotografía en la construcción de los Estados Nación fue decisivo: los relatos fundacionales lograron consolidarse más cabalmente a través de este dispositivo.²⁵ Con la *carte de visite*, lxs ciudadanxs tuvieron la oportunidad de acceder masivamente a las imágenes de lxs próceres y de los héroes de su patria, en gran medida conociendo sus rostros por primera vez.²⁶ Sarmiento no fue ajeno a este fenómeno de

23. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 7202.

24. Si bien la fotografía fue disociada del álbum, existe un retrato en formato *carte de visite* de quien sería Francisco Guerri (MHS Inv. 1569/3/1) en el acervo fotográfico del Museo Histórico Sarmiento que podría tratarse de la copia originalmente allí emplazada (Fig. 14).

25. Para un estudio exhaustivo sobre las funciones de los retratos plásticos y fotográficos en la composición de figuras públicas como aglutinantes de memoria afectiva de comunidades de la región latinoamericana en el siglo XIX ver (Malosetti Costa, 2023).

26. Resulta fundamental recordar que, por aquellos años, aún no existían protecciones legales

consumo, tanto en calidad de usuario como de figura pública cuyos retratos eran bienes mercantiles. Al posar con su banda presidencial ante Christiano Junior y su cámara, consciente de ser el primer mandatario en la Argentina en fotografiarse con este atributo, en esta y otras ocasiones Sarmiento fue un activo co-productor de este contenido comercial. Pero también acopió fotografías y reproducciones fotográficas de imágenes de héroes de la patria y otros hombres célebres. En su perfil coleccionista Sarmiento también comunica su lugar de enunciación, intereses y anhelos. Es decir, es otra vía mediante la cual estructura su propia identidad. La posesión de determinada colección —en este caso, de un conjunto de fotografías— es, de acuerdo a Walter Benjamin, uno de los vínculos más profundos que el sujeto coleccionista puede tener con esas piezas en tanto “él mismo es quien vive en ellas” (Benjamin, [1931] 2022, p. 94). En su álbum encontramos un panteón de personajes de renombre que se entremezclan con los retratos de sus vínculos afectivos y profesionales. Esta fue una práctica extendida en Occidente, que excedió el marco doméstico y se arraigó, incluso, en contextos bélicos en los que los soldados llevaban consigo imágenes de seres queridos, de próceres y de figuras políticas que admiraban (Díaz-Duhalde, 2015).

Esta sección en el álbum se conforma de imágenes de aquellos hombres trascendentales en la historia de la nación argentina (y de la historia de la civilización moderna como lo fue Lincoln para Sarmiento) y, por extensión desde su propia lógica, en su propia vida (**Fig. 15**). San Martín, Manuel Belgrano, Rivadavia, Manuel José García, Mariano Moreno, Vicente López y Planes, Santiago de Liniers, el General Urquiza y el General Paz conforman el panteón con el que Sarmiento conceptualiza la biografía nacional/su biografía. La inclusión de Urquiza es tan interesante como problemática dada la sinuosa relación que mantuvieron, pero no deja de ser un gesto de reconocimiento, de legitimación de un interlocutor y personaje insoslayable en esta doble trama que Sarmiento compone.

En la constelación de padres políticos, Sarmiento incluyó a Lincoln. Su retrato emplazado entre el de Vicente López y Planes y el de Liniers es un gesto con el que reitera su propia concepción de la historia de las sociedades “civilizadas”. La admiración que sintió por Lincoln fue particularmente productiva: fue autor de su biografía publicada en 1865 —divulgando así a esta figura entre la comunidad hispanoparlante— y, también, lo mencionó reiteradamente en diversos escritos. Asimismo, acopió iconografía del presidente estadounidense, parte de ella conservada en el Museo Histórico Sarmiento: un busto realizado en mármol,

como el derecho de autor que regularan la reproducción y comercialización indiscriminada de imágenes de autorxs ajenxs.



Fig. 15. AA.VV., [*Retratos de diversas personalidades*], [segunda mitad del siglo XIX], albúminas sobre papel montadas en cartón en formato *carte de visite*, 64 x 24,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86, Buenos Aires.

una litografía y dos *carte de visite* (una de ellas la incluida en el álbum). Si en la misma introducción a su *Vida de Abraham Lincoln* declaraba que esta obra “[...] está por sí sola destinada a ser de un gran beneficio como enseñanza para los pueblos” (Sarmiento, [1865] 1899a, p. 29), declarando expresamente la importancia de narrar para educar, podría pensarse que la inclusión del presidente estadounidense en su álbum también cumple esa función: la de “educar” a quien mira (*lee*) el álbum.

Por último, podríamos pensar que la incorporación de una *carte de visite* con una imagen montada al estilo mosaico de los Ministros que participaron en el Congreso Americano celebrado en Lima en 1864 –entre ellos, el propio Sarmiento– es un gesto de auto-inscripción en la historia de la región latinoamericana (**Fig. 16**). Al menos dos estudios fotográficos limeños, Courret Hermanos y E. Manoury –“corresponsal de la casa de Nadar en París”, como informaba en su logo publicitario– recibieron en distintas oportunidades a los ocho Ministros para retratarlos. Producto de estas sesiones, ambos estudios comercializaron tanto los retratos individuales que tomaron de cada uno de ellos como distintas versiones grupales. Múltiples indicios en diversas fuentes dan cuenta de que es una imagen que el mismo Sarmiento hizo circular. En el reverso de la copia incluida en el álbum se observa una dedicatoria sin fecha de puño y letra de Sarmiento que rodea el logo del estudio fotográfico de E. Manoury que reza: “A Faustina / S de Belin / Su padre / Sarmiento”. En el Museo Histórico Nacional se conserva una copia del montaje grupal producido por los Hermanos Courret que también



Fig. 16. Eugène Maunoury (Lima, Perú), [1864. Congreso Americano], [1864], albúmina sobre papel montada en cartón en formato *carte de visite*, 9,9 x 6,5 cm. Colección Museo Histórico Sarmiento – Inv. 508/86/18, Buenos Aires.

contiene un mensaje manuscrito a su hija Faustina realizado en Lima con fecha del 03 de diciembre de 1864. Días después de enviarle y dedicarle esa copia a su hija, Sarmiento apuntaba en una carta que le envió a su hermana Bienvenida desde Lima el 21 de diciembre de 1864 que “Aún no cesa el furor de las fotografías. He tenido que prestarme a esa nueva edición” (Sarmiento, 1864, p. 1).²⁷ En los primeros días de enero de 1865, Domingo de Oro le escribió una carta a Sarmiento en la que le agradece “la tarjeta con las fotografías del Congreso Americano” (De Oro, 1865, p. 2), que podría tratarse de alguno de los dos montajes fotográficos mencionados.²⁸ Otro destinatario de estas imágenes habría sido José Posse, tal como dejó asentado Sarmiento en una carta que le envió desde Lima el 03 de diciembre de 1864: “Vante fotografías mías y del Congreso Americano [...]” (Sarmiento, 1864, p. 1).²⁹

27. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 1744. En esa misma carta dirigida a Bienvenida en la que diagnostica la vigencia del fervor social por las imágenes fotográficas, le pregunta “Porque Rosario, Josefina, Procesa, Teresa no me mandan sus fotografías? Son muy aldeanas!” [sic]. De esta manera, implícitamente suscribe a ese entusiasmo colectivo. También tácitamente, vincula a la práctica fotográfica como propia de las urbes, por ende, a la civilización moderna.

28. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/RA 1475.

29. AR/MHS/MHS1/Gdc/Arch/dfs/c/ME 453.

Conclusión

El álbum fotográfico habilita a pensar acerca de una novedosa forma de vincularse propiciada por los amplios alcances de la tecnología fotográfica: abrir ese libro de imágenes es acortar una distancia física y existencial para con lxs retratadxs. Nuevas prácticas germinaron del acto fotográfico. Organizarse y prepararse para ir a tomarse un retrato se convirtió en un ritual en sí mismo. Retirarla del estudio fotográfico, dejar un trazo físico en la forma de una dedicatoria en su reverso y enviarla fue otra de sus dimensiones performáticas. Los retratos encapsulan actos, expectativas y deseos. Esto se descubre con frecuencia en los reversos de las fotografías que conforman el álbum de Sarmiento: el ejercicio de escribir una dedicatoria refuerza ese anhelo y horizonte. La dimensión afectiva se hace palpable, material, a través de esos trazos. Imprime, a su vez, una huella de quien las intervino con su caligrafía que, muchas veces, contrasta con las poses estandarizadas.

Los retratos que conforman este álbum, componen, a su vez, un retrato de quien lo armó. Cada fotografía es un atisbo a una historia personal, atravesada por su linaje familiar y su genealogía nacional. El álbum nos permite reconstruir una historia articulada a nivel micro —de aquel sujeto que reunió fotografías, hizo una selección y las emplazó en el libro— y a un nivel macro de cómo se construía y consolidaba una historia nacional. Un relato doble, en tanto a través de este montaje Sarmiento se encargó de subrayar el carácter fluctuante y permeable de las dimensiones íntima y privada. Es así que en el álbum se encuentran figuras maternas y paternas no solo de sangre sino también de la nación argentina y, por extensión, suyas. Es desde esta perspectiva que conceptualizo al álbum como un correlato visual a los múltiples textos en los que Sarmiento se narró a sí mismo. El recorte que llevó a cabo al seleccionar determinados retratos por sobre otros para incluir aquí es, en sí mismo, un gesto preciso que debe ser analizado en tanto discurso autobiográfico. El entramado social visibilizado en la galería compone una identidad de su autor. Y se vuelve, a la vez, un retrato activo e inacabado de Sarmiento que invita a continuar sumando capas a partir de su propia narrativa.

Referencias bibliográficas

- Alfonso, S. (1872, mayo 12). La fotografía. *El Plata Ilustrado*.
- Amante, A., y Brizuela, N. (2012). Iconografía sarmientina. En N. Jitrik (Coord.), *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento* (Vol. 4, pp. 683-718). Emecé.
- Amante, A. (2016). Prólogo. En *Sarmiento: Diez fragmentos comentados* (pp. 7-13). EUFyL.
- Briega, I., y Schmid, C. (2023). ¿Documento de archivo o bien cultural? La Museología al encuentro de la Archivística. El caso del Museo Histórico Sarmiento. Inédito.
- Benjamin, W. ([1931] 2022), Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre coleccionismo. En *El coleccionismo* (pp. 83-94). Ediciones Godot.
- Belin Sarmiento, A. (1935). *El relicario de Sarmiento en busca de asilo*. Imp. La Mundial.
- Díaz-Duhalde, S. (2015). *La última guerra. Cultura visual de la guerra contra Paraguay*. Sans soleil.
- Figuier, L. (1854). La Fotografía. En *Exposición e historia de los descubrimientos modernos*. Imprenta de Julio Belin y Cía.
- Fontana, P. (2012). El libro más original: Sarmiento lector y autor de biografías. En N. Jitrik (Coord.), *Historia crítica de la literatura argentina. Sarmiento* (Vol. 4, pp. 421-450). Emecé.
- Kunard, A. (2006). Traditions of Collecting and Remembering: Gender, Class and the Nineteenth-Century Sentiment Album and Photographic Album. *Early popular visual culture*, 4(3), 227-243.
- Kunard, A. (2018). Photography as Gesture: How Photographs Make Things Happen / Le pouvoir créateur du geste photographique. *National Gallery of Canada Review*, (9), 22-35. <https://ngcr.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/ngcr.9-002>
- Lavédrine, B. (2009). *Photographs of the past. Process and preservation*. The Getty Conservation Institute.
- Pavão, L. (2001). *Conservación de colecciones fotográficas*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.
- Peluffo, G. (1997). Producción iconográfica y vida privada (1830-1860). En J. P. Barrán, G. Caetano, y T. Porzecanski (Dirs.), *Historias de la vida privada en Uruguay. Entre la honra y el desorden. 1780-1870* (pp. 196-213). Taurus.
- Príamo, L. (1999). Fotografía y vida privada (1870-1930). En F. Devoto, y M. Madero (Dirs.), *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 2. La Argentina plural: 1870-1930* (pp. 270-294). Taurus.
- Sarmiento, D. F. ([1849] 1886a). Viajes. En L. Montt (Ed.), *Obras completas. Tomo V. Viajes por Europa, África i América 1845-1847* (pp.

- 437-451). Imprenta Gutenberg.
- . ([1850] 1885). Recuerdos de provincia. En L. Montt (Ed.), *Obras completas. Tomo III. Defensa, Recuerdos de provincia, Necrolojías y biografías* (pp. 25-216). Imprenta Gutenberg.
- . ([1853] 1886b). Bibliotecas locales. En L. Montt (Ed.), *Obras completas. Tomo IV. Ortografía. Instrucción pública 1841-1854* (pp. 437-451). Imprenta Gutenberg.
- . ([1865] 1899a). Vida de Lincoln. En A. Belin Sarmiento (Ed.), *Obras completas. Tomo XXI. Abraham Lincoln. Dalmacio Vélez Sarsfield* (pp. 05-297). Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- . ([1868] 1900a). Un viaje de Nueva York á Buenos Aires de 23 de julio al 29 de agosto de 1868. En A. Belin Sarmiento (Ed.), *Obras completas. Tomo XLIX. Memorias* (pp. 286-333). Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- . ([1873] 1899b). La caridad. En A. Belin Sarmiento (Ed.), *Obras completas. Tomo XXI. Discursos populares. Primer volumen* (pp. 352-355). Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- . ([1879] 1900b). Literatura americana. Cartas de señoras. En A. Belin Sarmiento (Ed.), *Obras completas. Tomo XLVI. Páginas literarias* (pp. 207-212). Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- Siegel, E. (2010). *Galleries of friendship and fame. A history of nineteenth-century American photograph albums*. Yale University Press.
- Tagg, J. (2005). Democracia de la imagen: el retrato fotográfico y la producción de mercancías. En *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias* (pp. 51-79). Gilberto Gil.
- Vertanessian, C. (2023). Domingo F. Sarmiento y el furor por la fotografía. En *Retratos del plata. Historias del daguerrotipo 1839 - 1859* (pp. 259-285). Fundación CEPPA.
- Viñas, D. ([1993] 2012). Literatura Argentina I, Clase inaugural 17 de agosto de 1993. *Exlibris. Revista del Departamento de Letras - FFyL, UBA*. (1), 95-109. https://www.academia.edu/34178781/Exlibris_1_2012



AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Gallardo, Cecilia, Lapenda, Agustina, Tell, Verónica (2024). Registro y descripción de objetos fotográficos. Un acercamiento al estado de situación en acervos patrimoniales de Argentina. *TAREA*, 11(11), 242-259.

RESUMEN

Este artículo analiza los resultados de la encuesta en línea realizada en 2023 a trabajadorxs y usuarixs de archivos con objetos fotográficos, situados en la Argentina, desarrollada por el Grupo de Estudio de Archivos y Fotografía Patrimonial del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. La iniciativa se originó en la experiencia de trabajo e investigación de las integrantes del Grupo en instituciones locales que custodian archivos y colecciones fotográficas, así como en las discusiones y los debates mantenidos en las reuniones mensuales. La encuesta ha permitido identificar y abordar cuestiones vinculadas a la catalogación, gestión y acceso a la información de objetos fotográficos, al vocabulario y las formas de descripción de sus materiales, técnicas, deterioros, conservación, formatos, y al diseño, la configuración y el uso de las bases y los esquemas y conjuntos de metadatos empleados en ellas. La información recopilada ofrece un mapeo general del estado de situación actual de los acervos fotográficos en el país y proporciona una base para la discusión y el desarrollo de estrategias, normativas y acciones futuras.

Palabras clave: fotografía; patrimonio; archivos; metadatos; catalogación

Registration and description of photographic objects. An approach to the state of the art in heritage collections in Argentina

ABSTRACT

This article analyzes the results of the online survey conducted in 2023 to workers and users of archives with photographic objects, located in Argentina, developed by the "author". The study is based on the work and research experience of the members of the Group in local institutions that are custodians of photographic archives and collections, as well as on the discussions and debates held at our monthly meetings. The survey has made it possible to identify and address issues related to the cataloging, management and access to information on photographic objects, the vocabulary and forms of description of their materials, techniques, deterioration, conservation, formats, and the design, configuration and use of the databases and the schemas and sets of metadata used in them. The information gathered offers a general mapping of the current state of photographic collections in the country and provides a basis for discussion and development of strategies, regulations and future actions.

Keywords: photography; heritage; archives; metadata; cataloging

Fecha de recepción: 09/08/2024

Fecha de aceptación: 24/10/2024

Registro y descripción de objetos fotográficos

Un acercamiento al estado de situación en
acervos patrimoniales de Argentina

Cecilia Gallardo

CONICET – Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Arte y Patrimonio.
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina
ciap.fotografia@unsam.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0002-0728-5240>

Agustina Lapenda

CONICET – Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Arte y Patrimonio.
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina
alapenda@unsam.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3137-1547>

Verónica Tell

CONICET – Universidad Nacional de San Martín. Escuela de Arte y Patrimonio.
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina
vtell@unsam.edu.ar

Introducción

Las unidades de información como archivos, bibliotecas o centros de documentación, utilizan normas y reglas para catalogar sus acervos. Las más empleadas son ISAD(G) en el caso de los archivos y las AACR2 en el caso de las bibliotecas. Sin embargo, los protocolos y normas existentes no suelen considerar las particularidades de los materiales fotográficos. Ante la insuficiencia de recomendaciones desde los órganos oficiales, la confección de catálogos e inventarios ha tendido a adoptar en cada institución criterios diversos, variables en el tiempo y/o no compatibles con otros. Además, las múltiples dimensiones y complejidad en las condiciones materiales y técnicas de reproducción de los objetos fotográficos pueden dificultar su

identificación y su registro en las bases de datos informáticas. Así, es habitual encontrar gran heterogeneidad en los términos empleados para la descripción de objetos fotográficos en las bases o un uso de glosarios que, en lugar de ser específicos para fotografías, corresponden a otras clases de objetos (libros, pintura, etc.). Esto no solo ha enfrentado a las personas a cargo de tareas de catalogación a la resolución original y específica de diversos problemas de descripción, sino que se traduce a su vez en dificultades para el acceso y la consulta pública de los documentos.

La experiencia en archivos y colecciones fotográficas locales de quienes integramos el Grupo de Estudio de Archivos y Fotografía Patrimonial del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP)¹ nos ha permitido identificar problemáticas puntuales en la catalogación, gestión y acceso a la información de objetos fotográficos, en el vocabulario y las formas de descripción de sus materiales, técnicas, deterioros, conservación, formatos, y en el diseño, la configuración y el uso de las bases y los esquemas y conjuntos de metadatos empleados en ellas. Esta última cuestión, en particular, ha sido abordada en un trabajo previo (Lapenda, Aguilar y Tomasini, 2022), concentrado en problemas referidos al registro de objetos fotográficos en bases de datos informáticas. En tal marco, se detectaron limitaciones tales como el empleo de esquemas de metadatos no adaptados a sus características o la existencia de campos sin normalizar, que repercuten en las posibilidades de descripción de estos objetos y en el acceso a la información relativa a los mismos. El diseño y la configuración de bases de datos adecuadas tanto a los tipos de objetos registrados como a las funciones de la institución que los resguarda facilita, por ejemplo, la generación de estadísticas, la eficacia de los motores de búsqueda, la visualización de la información para los usuarios o la interoperabilidad con otras instituciones.

En ese sentido, consideramos que es de suma importancia abordar la reflexión acerca de los procesos de catalogación, gestión y accesibilidad, así como el diseño de las herramientas informáticas necesarias para ellos, desde una perspectiva interdisciplinaria que comunique los saberes de las humanidades, la archivística, la conservación material y las ciencias computacionales.

Los asuntos antes referidos fueron trabajados de manera puntual en las *Primeras Jornadas de trabajo sobre patrimonio fotográfico: Prácticas*

1. El Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP) es una institución de doble dependencia perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) cuya misión es producir conocimiento y consolidar un perfil científico de alto nivel en el desarrollo de investigaciones acerca del patrimonio cultural –artístico, archivístico, museográfico, bibliográfico– en referencia a su estudio y conservación, atendiendo a la especificidad de las diversas disciplinas convergentes, así como a la transversalidad de los enfoques.

*locales de descripción normalizada y metadatos*², organizadas por el Grupo de Estudio sobre Archivos y Fotografía Patrimonial. Las mismas se desarrollaron entre los meses de agosto y noviembre de 2023 en el campus de la Universidad Nacional de San Martín, y estuvieron orientadas a poner en común, debatir y generar recursos que ayuden a mejorar las formas de registro y acceso al patrimonio fotográfico. Un elemento que se llevó a esa mesa de trabajo fue el resultado y análisis de encuestas cualitativas realizadas con antelación con el fin de obtener, de una manera sistemática y ordenada, datos primarios obtenidos directamente de los participantes.³ Este método de generación de datos y conocimiento está en consonancia con formas desarrolladas por otras instituciones de la región, enfrentadas a problemáticas semejantes. Dos experiencias han nutrido el diseño de la encuesta: las del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF)⁴ y el Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales (Cenfoto-UDP).⁵ A partir de la propuesta de este último, nuestro proceso se desarrolló en tres fases. La primera fase, de diseño metodológico, incluyó a) la identificación de las problemáticas, b) elección de la modalidad de recopilación de datos –encuesta–, c) definición de dos variables de muestreo –trabajadores de archivos, fondos y/o colecciones con objetos fotográficos, sean catalogadores o no, y usuarios que realizan consultas en fondos, colecciones o archivos fotográficos–,⁶ d) redacción y testeo preliminar de las preguntas. Durante la segunda fase, de levantamiento y procesamiento de información, se determinó que el relevamiento se haría a través de un formulario en

2. El programa de las Jornadas puede consultarse en: <<https://ciap.conicet.gov.ar/congresos/>> (acceso 19/11/2024).

3. Los resultados se pueden consultar en: <https://drive.google.com/file/d/19wXwn-ZJRdGJJHx40B0LBJHeT_FqCAGM/view> (acceso 19/11/2024). El equipo de trabajo que diseñó y desarrolló las encuestas y organizó las Jornadas estuvo formado por Clara Aguilar, Ana Bonelli, Noelia Bruzzone, Natalia Efrón, Denise Labraga, Carolina Nastri, Claudia Pantoja, Lucila Penedo, Romina Spisanti, Clara Tomasini y las autoras de este artículo.

4. Desde 2002 el CdF de Montevideo se ha proyectado como una institución de referencia nacional, regional e internacional, mediante la generación de contenidos, actividades, publicaciones, espacios de intercambio y desarrollo en las diversas áreas que conforman la fotografía. Durante el año 2023, llevaron adelante un Mapeo Metropolitano de Patrimonio Fotográfico: <https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/difusion_mapeo_metropolitano_v2.pdf> (acceso 19/11/2024).

5. En Chile, el Cenfoto-UDP se desempeña desde 2001 como una institución de referencia nacional en el ámbito fotográfico que colabora en las políticas públicas del sector. En el marco de sus actividades ha desarrollado un Catastro Nacional de Archivos Fotográficos chilenos. Sus resultados fueron editados en una publicación que da cuenta del estado de la fotografía patrimonial en dicho país y presenta algunas posibles metodologías de trabajo y sistematización en el área propuesta.

6. Para cada grupo se diseñaron preguntas de acuerdo con lo que podía tener como experiencia, necesidad o conocimiento. Cuando estas se evidenciaron como comunes (fase 1), se replicaron las preguntas en ambos grupos. Como característica de esta metodología, se realizaron “a todos los entrevistados las mismas preguntas, en el mismo orden, y en una situación social similar” (Vidal Díaz, 2002).

línea que podía responderse de manera anónima desde cualquier dispositivo; por otra parte, los instrumentos desarrollados en la fase anterior se difundieron a través de las redes profesionales y laborales de personas vinculadas al tema central de la misma y/o al CIAP. La última fase, de análisis y sistematización, se desarrolló justamente en las Jornadas de trabajo mencionadas *ut supra* y continúa en el presente texto.

Se obtuvieron respuestas de sesenta y un trabajadorxs y veintisiete usuarixs de instituciones que preservan objetos fotográficos: museos; bibliotecas; archivos; institutos de investigación; sitios de memoria; centros de documentación histórica, de fotografía y culturales; fundaciones; departamento de fotografía; sitios web. La ubicación territorial de las instituciones referidas por lxs trabajadores se distribuyó de la siguiente manera: Ciudad Autónoma de Buenos Aires (31); La Plata (2); Avellaneda; La Matanza; San Martín; San Fernando; San Nicolás de los Arroyos y otras siete localidades de la provincia de Buenos Aires sin especificar; Ciudad de Córdoba (3); Jesús María (1); Alta Gracia (1); Rosario (1); Paraná (1); Entre Ríos (2); Villa Mantero (1); Yerba Buena, Tucumán (1); San Miguel de Tucumán (2); Ushuaia (1); Plaza Huincul (1); Resistencia(1); Rawson(1); Salta (1). Los usuarixs, por su parte, respondieron sobre instituciones ubicadas en: Ciudad Autónoma de Buenos Aires (14); La Plata (1) y otras seis localidades de la provincia de Buenos Aires sin especificar; Córdoba (1); Tucumán (1); San Luis (1); Concepción del Uruguay, Entre Ríos (1); Villa Mantero (1).

Es de notar que trabajadorxs y usuarixs no se refieren siempre a las mismas instituciones⁷ de modo que además de aparecer divergencias tanto en aspectos mensurables y de interpretación bastante unívoca como en otros más subjetivos o valorativos. Así, si bien el conjunto de respuestas arroja un panorama desde dos funciones y perspectivas diferentes, no ofrece necesariamente el cuadro completo de ninguna de las instituciones a las que lxs encuestadxs se refieren, ni permite tampoco una lectura comparativa de lo que cada grupo –ni cada persona– entiende por “eficaz” en referencia a los instrumentos de descripción, por ejemplo. Lo que sí ofrecen estas encuestas es un mapeo general de los problemas más frecuentes y la evidencia de una fuerte disparidad de situaciones entre distintos espacios e instituciones.

7. Ambos grupos respondieron sobre estas instituciones: Archivo General de la Nación, Archivo Nacional de la Memoria, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, Centro de Investigación Fotográfico Histórico Argentino, Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, Archivo Diario La Gaceta, Municipalidad de Villa Mantero.

Análisis de los datos recopilados en la encuesta

El cuestionario versó sobre determinados ejes que, según la experiencia del grupo, se repiten como problemáticos en las distintas instituciones que resguardan patrimonio fotográfico:

1. Instrumentos y niveles de descripción
2. *Software* utilizado para el registro de la información
3. Registro de las fotografías en el catálogo:
como ítems individuales o en serie
4. Criterios de guarda: las fotografías son
o no extraídas de otro documento
5. Descripción a nivel ítem individual
6. Normativa utilizada para la descripción:
protocolos, vocabulario controlado
7. Recursos humanos especializados

1. En relación con los instrumentos de descripción ofrecidos por las instituciones, las respuestas de lxs trabajadorxs señalaron en primer lugar la consulta con referencista, y en segundo lugar el catálogo digital de consulta *in situ*. Lxs usuarixs también mencionaron en primer lugar al referencista, en tanto en segundo lugar se refirieron al catálogo físico y catálogo digital en línea; el catálogo digital *in situ* aparece recién en tercera posición. Este primer dato que coloca al referencista como el más usual “instrumento de descripción” da cuenta de la importancia de este rol como facilitador de la información y colaborador en la delimitación de la consulta (Ponce y Roldán, 2018), del grado de conocimiento y pericia respecto al fondo o colección específico, resultando clave para el éxito del servicio. Al mismo tiempo, puede resultar un indicio de una probable falencia de las instituciones respecto al desarrollo de tales herramientas o en relación a una insuficiencia de las mismas para funcionar de manera autónoma.

Con relación a este último punto, ante la pregunta por la eficacia de los instrumentos de descripción: los trabajadores respondieron en un 24,6 % que los encuentran eficaces para dar respuesta a las consultas, 49,2 % cree que solo algunas veces; y 13,1 % que no (**Gráfico 1**). Esta pregunta tiene una respuesta muy diferente entre los usuarixs, quienes en un 69,2 % encontraron que los instrumentos eran eficaces, un 15,4 % no; y el resto parcialmente (**Gráfico 2**).

La siguiente pregunta apuntó a detallar el nivel de descripción de fondos/colecciones según tres tipos de instrumentos principales: guía de fondos (enumeración y descripción general de los fondos /colecciones), inventarios (detalle interno de los fondos / colecciones y sus

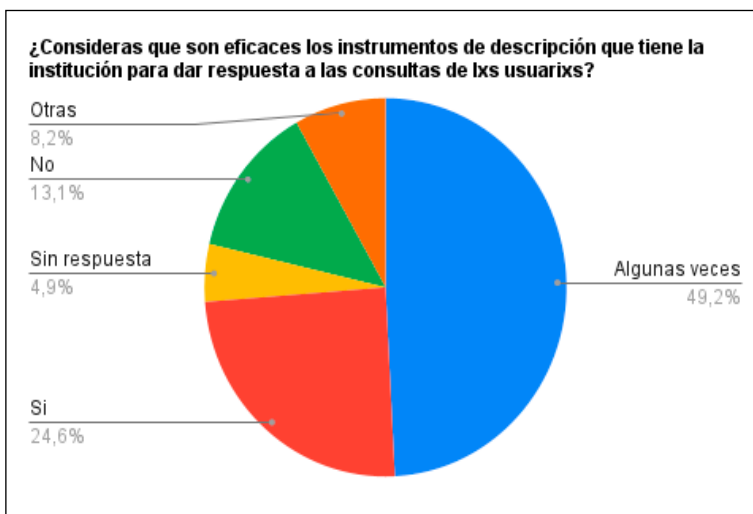


Gráfico 1

respectivos subconjuntos, series, etc.), catálogo (registro y descripción ítem por ítem). En las respuestas de los trabajadores aparecen en primer lugar los inventarios (63,9 %), luego catálogo (45,9 %) y por último guía de fondo (42,6 %). Entre lxs usuarixs las respuestas fueron: catálogo (58,3 %), inventario (54,2 %), guía de fondos (37,5 %). Esta pregunta pretendió dar cuenta de la complejidad o grado de descripción al que las instituciones arribaron respecto a la documentación fotográfica disponible para consulta. Del dato coincidente entre ambos grupos que ubican a la guía de fondos en último lugar entre los instrumentos consultados no debe inferirse la inexistencia de los mismos, ya que la propia consulta con catálogos permite inferir una instancia anterior de abordaje global del fondo o colección. Igualmente, debe considerarse la variable de que las personas encuestadas pueden tener o no un conocimiento cabal del vocabulario técnico de la disciplina archivística por lo que tales conceptos pueden confundirse.

2. La pregunta relativa al *software* empleado para el registro de los objetos fotográficos en la base de datos –en caso de contar con un catálogo digital– fue incorporada solo en las encuestas a los trabajadores; se trata de una herramienta de uso interno y lxs usuarixs no interactúan con el mismo al realizar sus consultas. Los resultados indican que la mayoría utiliza Excel (12) y AtoM (10). Y, en menor medida: Collective Access (6), Word (3), KOHA (2), Aleph (2), Adobe Bridge, DS Space, Memorar, Omeka, WinIsis (1 cada uno) y “otro” (2). Dependiendo de

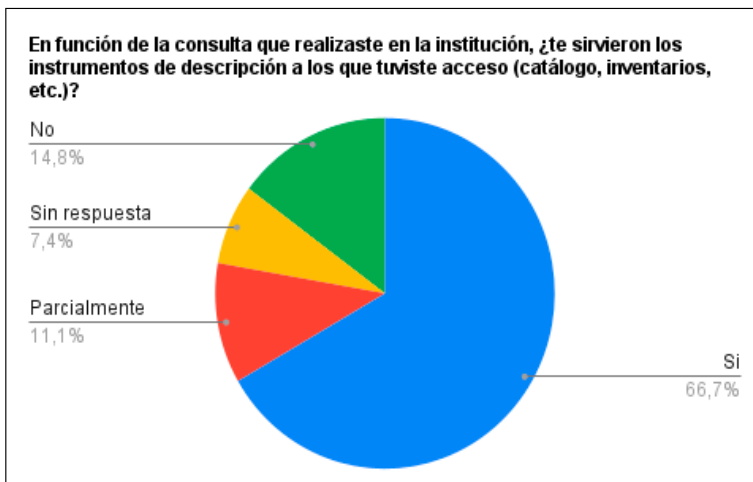


Gráfico 2

la flexibilidad que admita el *software* para ser configurado de manera personalizada, así como de su modo de relación (relacional o no relacional) entre los distintos conjuntos de datos almacenados en la base, se podrá, o no, dar cuenta de la complejidad y multidimensionalidad de los objetos fotográficos de cada acervo. Es decir que no todos los *softwares* que se emplean hoy en día en las instituciones locales están preparados específicamente para la catalogación de esta clase de objetos. Asimismo, la variedad en las respuestas obtenidas en este punto da cuenta de la ausencia de criterios unificados, lo que genera desafíos para la interoperabilidad entre instituciones.

3. En relación con los modos en que se registran las fotos en el catálogo, tanto trabajadores (53,3 %) como usuarios (42,3 %) coinciden que los registros individuales son los más frecuentes (**Gráficos 3 y 4**). Luego, los trabajadores sitúan en segundo lugar los registros en series / conjuntos (35 %) y en tercero, afirman que no se registran (11,7 %). Lxs usuarixs, en cambio, dicen que en segundo lugar no se registran (34,6 %), y en tercer lugar, que lo hacen en series / conjuntos (23,1 %). Esto deja expuesto, por un lado, que en muchos casos lxs usuarixs no se encuentran con las fotografías que pueden estar buscando o que, a la inversa, se encuentran con fotografías más allá de su búsqueda específica. Por otro lado, es interesante notar que mientras las prácticas fotográficas dieron mayoritariamente origen a conjuntos o secuencias (de manera casi excluyente en el siglo XX por cuestiones técnicas –el rollo de película–, pero también en el siglo XIX por factores de diversa índole), las

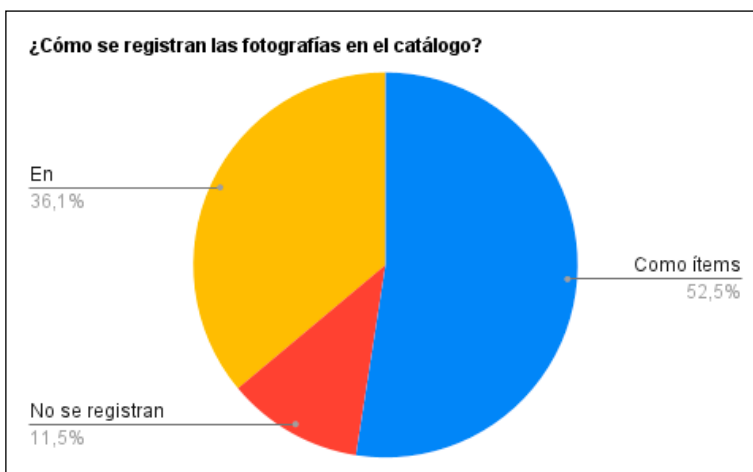


Gráfico 3

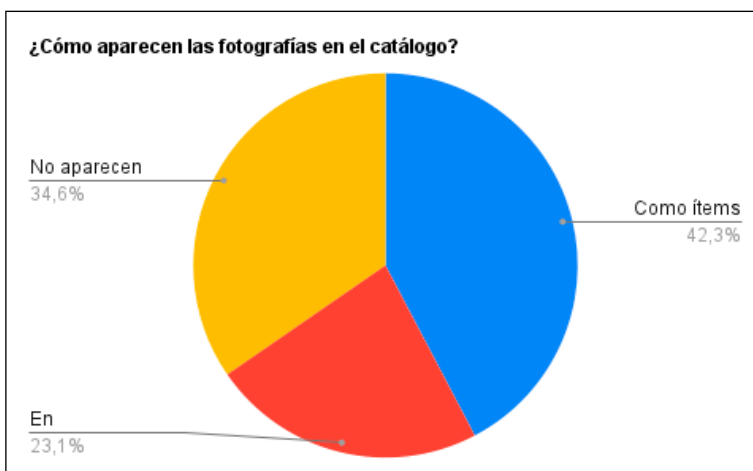


Gráfico 4

respuestas señalan un predominio de registros individuales. Es dable atribuir esta preeminencia tanto a los usos de las imágenes (documentales, instrumentales-institucionales, afectivos, sociales, etc.) por parte de los productores y de los usuarios en distintos tiempos, como a los criterios archivísticos que imperaron hasta fin del siglo pasado: a saber, un ordenamiento que privilegió el contenido iconográfico por sobre la forma y/o secuencia de creación de las fotografías. Haciendo la salvedad

de que sería necesario un análisis pormenorizado de los casos aludidos con el fin de detectar, en particular, si existen registros individuales y de conjunto para los mismos objetos, es importante señalar que el registro individual puede haber significado la pérdida de informaciones sobre la producción, comprometiendo no solo este aspecto fundamental de la secuencia sino también otros datos que podrían emanar de allí (como autor, cámara, materiales y procesos, etc.). Una pesquisa futura podría indicar si, en efecto, esta identificación por objeto individual implicó la separación conceptual (y/o física) de sus conjuntos de origen.

4. La indagación por las formas en que se encuentran físicamente las fotografías que integran los acervos tenía tres alternativas primeras: sueltas (como objetos independientes), en álbumes fotográficos, como parte de otros documentos (informes, expedientes, cartas, etc.). En ambos grupos de encuestados la mayoría respondió que las copias se encuentran sueltas (trabajadores 80 %; usuarios 59,3 %). En segundo lugar, aparecen diferencias: en álbumes: trabajadores 47,5 % y usuarios 40,7 %; y como parte de otros documentos: trabajadores 50,8 % y usuarios 25,9 %.

Se preguntó enseguida si en caso de presentarse las fotografías como objetos independientes, éstas habían sido extraídas de otro tipo de documento del que formaban parte originalmente. En ambos grupos la mayoría respondió negativamente, es decir que no fueron extraídas del documento (trabajadores 64,3 %, usuarios 65 %). Pero un 15 % dijo que sí (**Gráficos 5 y 6**).

Por último, considerando los criterios de catalogación, se preguntó si en caso de haber sido las fotografías extraídas de un documento original, era posible recuperar las referencias relativas a ese documento. Ambos grupos responden por la negativa, aunque el porcentaje es notoriamente mayor en el caso de lxs usuarixs (trabajadores: 40,6 % / usuarixs: 66,7 %) (**Gráfico 7**). En sentido inverso, se preguntó si en el caso de no haber sido extraídas estaba consignado en el catálogo que ese documento contenía fotografías. La respuesta que dieron trabajadores y usuarixs es diametralmente opuesta: el 70,5 % de lxs trabajadores dijo que sí, que el catálogo lo consigna, en tanto el 73,3 % de usuarixs dijo que no (**Gráfico 8**).

Dado que trabajadorxs y usuarixs respondieron sobre distintas instituciones, se hace difícil plantear conjeturas acerca de las diferencias en sus respuestas en relación con la posibilidad de recuperar las referencias relativas a un documento del que se extrajo/eron la/s fotografía/s. Pero la comparativa queda en cambio habilitada en la respuesta en el caso de que no hayan sido extraídas. Lxs usuarixs encuentran fotografías allí donde, a partir de la información brindada en los catálogos, no podían

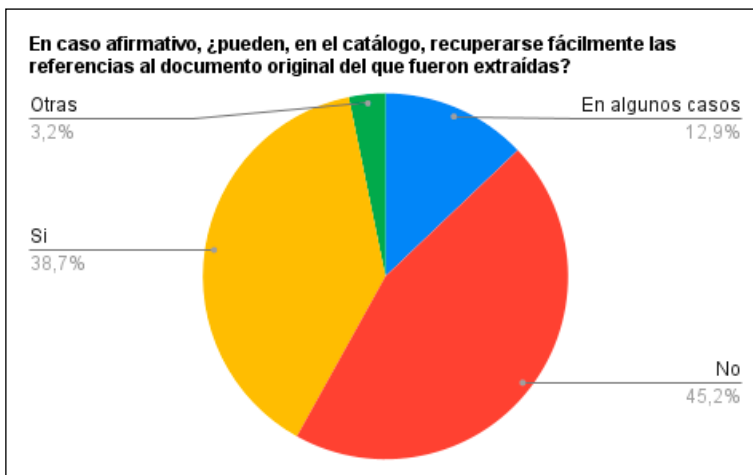


Gráfico 5

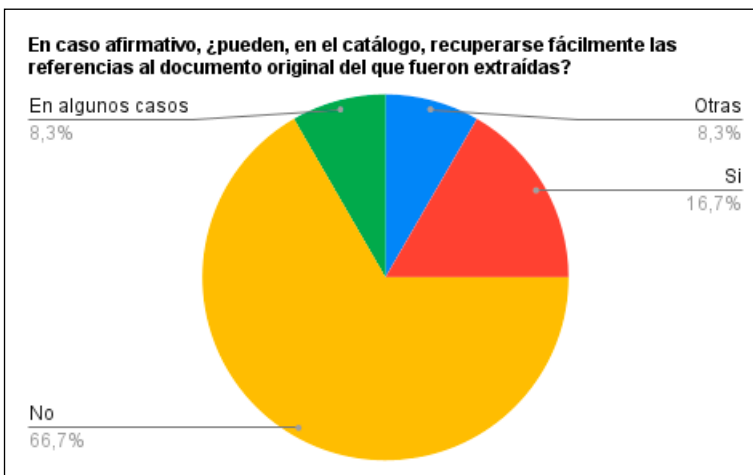


Gráfico 6

esperarlas. Esto puede deberse al hecho de que lx usuariix responde – precisamente– por haber consultado un material en el que halló fotografía/s: percibe así una falta en la catalogación. Esta catalogación bien puede tener décadas y haber sido obra de distintas personas con diversos criterios. Es posible pensar la diferencia en las respuestas de usuariix y trabajadorxs, entonces, a la luz de los tiempos largos de las

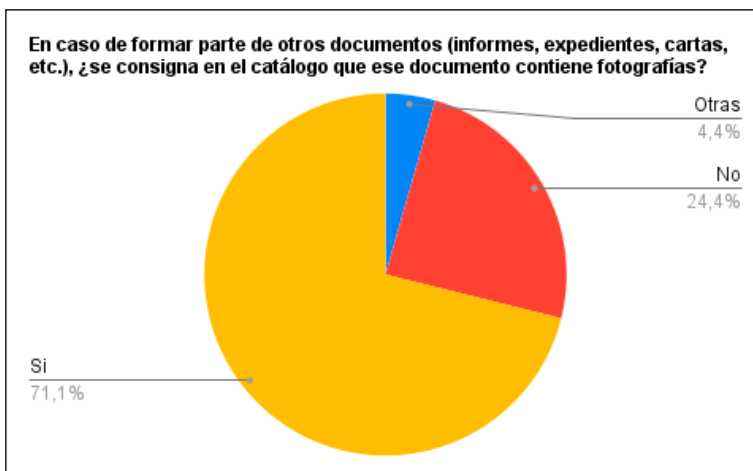


Gráfico 7

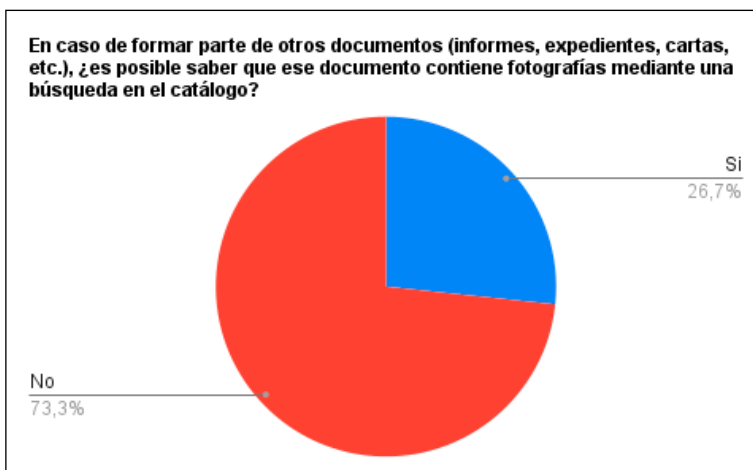


Gráfico 8

instituciones archivísticas y de los cambios en sus prácticas de catalogación e información. Esta es una hipótesis que una indagación más detallada podría permitir corroborar.

5. De estar las fotografías consignadas como ítems individuales, el cuestionario apuntó a saber qué aspectos de ellas se describen, listando los siguientes: datos de producción (trabajadores: 78,6 %, usuarios:

55 %); temáticos (trabajadores: 75 %, usuarios: 65 %); materiales/técnicos (trabajadores: 55,4 %, usuarios: 35 %); historia archivística (trabajadores: 48,2 %, usuarios: 15 %), y un campo abierto. Es posible asumir que la disparidad entre trabajadores y usuarios sobre los aspectos consignados –fundamentalmente en los campos de autor y tema– se relaciona con que los criterios de búsqueda de lxs usuarixs pueden tender a ser temáticos antes que autorales.

A continuación se preguntó solo a trabajadores si en el caso de registrar estos aspectos (datos de producción, temáticos, materiales/técnicos, historia archivística) existen campos específicos para verter la información. La respuesta mayoritaria fue que sí (69,1 %). Este alto porcentaje por la afirmativa debe, no obstante, ser puesto en relación con la respuesta a la pregunta siguiente, sobre los problemas hallados en los registros. Es decir: el hecho de que existan campos para datos de producción, temáticos, y materiales/técnicos no implica necesariamente que puedan dar cuenta cabal del objeto fotográfico. Esto aparece sugerido en los problemas hallados: 1) inexistencia de normas/protocolos específicos para describir fotografías, adaptándose otras como Atom o Dublin Core; 2) ausencia de campos referidos a la materialidad fotográfica y utilización, ante esta falta, del campo “notas” para todo lo no previsto; 3) falta de recursos humanos especializados; preeminencia de personal “multifunción”; 4) ausencia de un plan de trabajo sistemático para las colecciones. De todo esto se deduce la dificultad para la recuperación de la información.

6. A la pregunta formulada solo a trabajadores en relación con la existencia o no de protocolos para la carga de información en su institución, las respuestas se dividieron de modo bastante parejo: 52,5 % sí; 47,5 % no. Esta pregunta no distingue si hay o no protocolos para otro tipo de objetos. Sin embargo, la consulta siguiente aporta un panorama: ante un campo libre para consignar las normativas aplicadas, la gran mayoría indicó ISAD-G (44,19 %), y en segundo lugar dijo no emplear ninguna (14 %). Luego, y en número mucho menor, se consignaron normas variadas. En campo libre, los trabajadores identificaron los siguientes problemas en relación con normativas aplicadas: 1) aplicación de normas generales (como ISAD-G) que resultan escasas o requieren ser adaptadas; 2) inexistencia de protocolos/criterios específicos para la carga de datos, por lo que ciertos datos no pueden registrarse; 3) ausencia de perspectiva archivística; no se contempla la descripción a nivel fondos o colecciones; 4) carencia de información respecto a características técnicas o específicas de fotografía; 5) normativas poco específicas para documentos no textuales; 6) desconocimiento de las normativas; 7) falta de recursos tecnológicos.

Respecto al vocabulario controlado se realizaron tres preguntas solo a trabajadores, que aportaron los siguientes datos: el 54,4 % utiliza campos de texto libre; el 28,1 %, emplea listados o tesauros de distinta procedencia; en tercer lugar se señala la ausencia de campos para consignar esos datos. Los que sí usan listados refieren en un 52,8 % que los términos de esos listados no son suficientes para describir las fotografías existentes en su institución. Los tesauros empleados son Library of Congress (2), Unesco (2), Angel Fuente de Cia (2), Vial (1), Vitruvio (1), Art & Architecture Thesaurus (Getty Research Institute (1), ICA-PAAG (1), Luis Pavao (1), Aguilar, Lapenda, Tomasini (1), MEMORar (1), propios (1), en proceso (1). En campo libre, los trabajadores desplegaron los siguientes problemas en relación con el vocabulario controlado: 1) ausencia de un tesoro unificado en Argentina; 2) falta de especificidad, y necesidad de inclusión de términos específicos propios de la fotografía; 3) falta de personal especializado.

7. Además de consignarse en esta última y otras respuestas, hubo en el cuestionario una pregunta puntual acerca de la existencia de personal dedicado de manera específica a la catalogación y descripción de fotografías. Aquí, en campo libre, la respuesta mayoritaria fue no (47,5 %), en tanto la respuesta por la afirmativa fue de 39,3 %. Este dato resulta fundamental al momento de planificar las tareas técnicas de descripción en las instituciones archivísticas ya que los recursos humanos disponibles arrojarán las probabilidades cercanas o no de concreción de las mismas. Esta falta puede atribuirse a varias cuestiones apuntadas a lo largo la encuesta como la imposibilidad del personal de dedicarse a un tipo de tarea en particular a tiempo completo debiendo cumplir funciones de diversa índole, los pocos profesionales o técnicos que las instituciones contratan para las mismas al no considerar una prioridad, la falta o la dispersión de oferta educativa en la disciplina, entre otras. Finalmente, un campo libre se abrió a comentarios adicionales. Los trabajadores observaron fundamentalmente la falta de políticas públicas e institucionales respecto a conservación, descripción, catalogación y acceso de documentos fotográficos; y la falta de recursos económicos, técnicos y humanos. Los usuarios, por su parte, señalaron un énfasis por parte de las instituciones en la digitalización que no se acompaña necesariamente con tareas de descripción, catalogación y puesta a disposición de la información; notaron dificultades para encontrar los documentos y comprender los criterios y vocabulario de catalogación; puntualizaron la necesidad de asistencia de los referencistas para un mejor acceso. Se observa, por lo tanto, una diferencia en el enfoque entre ambos grupos: mientras los primeros apuntan a una problemática macro política destinada a la salvaguarda del patrimonio fotográfico, con una consecuente

inversión en el área, quienes utilizan los archivos como recurso de investigación pusieron el foco en cuestiones técnicas estrictamente, planteadas o no desde las preguntas, pero que se conectan. Así la digitalización de documentos cobró un protagonismo consecuente con la coyuntura global: procesos de digitalización sin el acompañamiento de políticas de preservación digital orientadas a garantizar la permanencia y acceso a la información que implican necesariamente una completa descripción del patrimonio.

En relación con el campo libre, y a la luz del análisis de las encuestas tal como se presenta en este artículo, consideramos que una profundización de esta pesquisa podría desarrollarse a través de entrevistas. Estas permitirían, por un lado, que los participantes tengan un margen más amplio para dar cuenta de sus experiencias en los acervos y, por otro lado, que nosotras podamos tener mayores informaciones sobre sus perfiles laborales y trayectorias de manera de lograr una comprensión más acabada tanto de estos instrumentos de descripción como de las personas que los utilizan, ya sea como usuarixs o trabajadorexs.

Conclusiones

La encuesta ha permitido tener datos concretos que vienen a confirmar el estado de situación percibido por el grupo de trabajo en su experiencia particular. Es de destacar que, a pesar de haber difundido la encuesta entre cantidad de colegas investigadores, se obtuvieron más respuestas de trabajadorexs que de usuarixs. Esto da cuenta de una preocupación del sector por sus objetos patrimoniales, su referenciación y su puesta en acceso. Lxs trabajadorexs han señalado la necesidad de optimizar los criterios y las herramientas para la catalogación de los objetos fotográficos. En este sentido, asumimos que una normativa a nivel local o regional no solo permitiría mejorar la gestión de las colecciones de cada institución sino, además, habilitaría la interoperabilidad. También, sin dudas, abonaría una mayor integración con instituciones y fondos de otros países.

En el transcurso de la *Primeras Jornadas de trabajo sobre patrimonio fotográfico: Prácticas locales de descripción normalizada y metadatos* se han abordado los resultados de esta encuesta y se han discutido tanto perspectivas generales como esquemas de metadatos específicos para este tipo de objetos. En ese marco surgieron asimismo puntos de debate tales como: los desafíos derivados de la variedad de *softwares* utilizados para la catalogación de objetos fotográficos; las dificultades para localizar —a través de los catálogos institucionales— aquellas fotografías que se encuentran dentro de documentos de otra clase (expedientes, informes, etc.); la inadecuación de los listados de vocabulario controlado

a las especificidades de los materiales y técnicas fotográficas; las complicaciones para la correcta identificación de los procesos fotográficos al momento de catalogar; entre otros asuntos.

El grupo que diseñó la encuesta y convocó a las jornadas continúa con esta labor, y en la actualidad está colaborando además con el proyecto de homologación de la Guía de Descripción de Documentos Fotográficos y Audiovisuales de Girona. Por último, es importante señalar que entendemos las encuestas cuyos resultados aquí presentamos, no solo como un insumo sino también como un primer contacto con interlocutores de distintos puntos del país, que esperamos devengan colaboradores en etapas posteriores de trabajo.

Referencias

- Centro de Fotografía de Montevideo (2023). *Mapeo Metropolitano de Patrimonio Fotográfico*. https://cdf.montevideo.gub.uy/system/files/difusion_mapeo_metropolitano_v2.pdf
- Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales.(2010).*Rescatadela memoria. Gestión, evaluación y acceso*.https://issuu.com/cenfoto_udp/docs/001_final_logos_memoria-cenfoto
- Díaz, V. (2002). *Tipos de encuestas y diseños de investigación*. Universidad Pública de Navarra = Nafarroako Unibertsitate Publikoa.
- Lapenda, A., Aguilar, C., y Tomasini, C. (2022). Describir objetos fotográficos. Reflexiones y recursos para su registro en bases de datos informáticas. *Anuario TAREA*, 9(9), 148-168.
- Ponce, E. A. M., y Roldán, V. C. V. (2018). El rol del bibliotecario referencista como facilitador de la información: caso biblioteca Dr. Alejandro Muñoz Dávila, de la Universidad Técnica de Manabí. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales (RCCS)*, (6), 73.

Biografías de las autoras

Cecilia Gallardo. Es maestranda en Museología (UNT), Técnica Universitaria en Fotografía (UNT) y Abogada (UNT). Es Profesional Adjunta en la Carrera de Personal de Apoyo a la investigación del CONICET, con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET-UNSAM). Se especializó en Conservación, difusión y gestión de archivos fotográficos en la Fototeca Nacional INAH de México. Es docente del seminario de posgrado Conservación preventiva de la Maestría en Estudios sobre imagen y archivos fotográficos (EAyP, UNSAM).

Agustina Lapenda. Es doctoranda en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Ciencia Política (UNSAM) y Licenciada en Artes (UBA). Es becaria doctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET), donde co-coordina además el Grupo de Estudio de Archivos y Fotografía Patrimonial. Integra proyectos y grupos de investigación en el CIAP y el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA) y es docente adjunta del seminario de posgrado “Historias de la Fotografía I” de la Maestría en Estudios sobre imagen y archivos fotográficos (EAyP, UNSAM).

Verónica Tell. Es Doctora en Filosofía y Letras en el área de Teoría e Historia del Arte y Licenciada en Artes por la UBA. Es investigadora

del CONICET y del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (UNSAM-CONICET), institución de la que es además vice-directora. Es directora de la Maestría en Estudios sobre imagen y archivos fotográficos de la UNSAM y profesora en la carrera de Artes de la UBA. Es autora de *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX* (2017), *Formas de desmesura* (2019) y coautora de *De Tierra del Fuego a Misiones. Gaston Bourquin. Fotografías 1913-1950* (2020).



LECTURAS

Capeluto, Martín y Turull, María (2024). El Museo Sitio de Memoria ESMA, Patrimonio Mundial de la Unesco. *TAREA*, 11(11), 262-268.



El Museo Sitio de Memoria ESMA, Patrimonio Mundial de la Unesco

Martín Capeluto

Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Arquitectura y Urbanismo, EHyS. Laboratorio de Urbanismo y Arquitectura (LabUrA). General San Martín, Argentina
mcapeluto@unsam.edu.ar
<https://orcid.org/0009-0001-2079-0148>

María Turull

Museo Sitio de Memoria ESMA - Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio. Buenos Aires, Argentina
mai.turull.arq@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-1987-3265>

En septiembre de 2023, el Comité del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), durante su 45ª Convención, en la ciudad de Riad, Arabia Saudita, aprobó la incorporación del Museo Sitio de Memoria a la Lista del Patrimonio Mundial, con el voto unánime de todos los países que lo integran. La Lista del Patrimonio Mundial incluye en la actualidad un total 1223 sitios—952 culturales, 231 naturales y 40 mixtos—, situados en 168 países. Argentina cuenta desde entonces con 12 sitios —7 culturales y 5 naturales—. La decisión aprobada, establece que el Museo Sitio de Memoria ESMA -Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio está asociado y es representativo de la represión ilegal llevada a cabo y coordinada por las dictaduras de América Latina en los años 70 y 80 sobre la base de la desaparición forzada de personas. Este hito, es el punto cúlmine de una serie de hechos que explican cómo y por qué un Centro Clandestino de Detención Tortura y Exterminio devino Patrimonio Cultural.

El Casino de Oficiales de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada, una institución modelo de la más alta jerarquía militar, fue convertido durante la última dictadura cívico militar (1976-1983) en uno de los principales Centros Clandestinos de Detención Tortura y Exterminio, no solo de Argentina, sino de la región, en el marco del Plan Cóndor. Sobre la base de las investigaciones judiciales y de los testimonios de sobrevivientes se pudo determinar que allí la desaparición forzada de personas alcanzó una dimensión excepcional por su complejidad –que incluyó partos clandestinos, robo de bebés, delitos sexuales, apropiación de bienes y trabajo forzado–, su alcance –casas quinta, oficinas y otras propiedades fuera del predio–, su duración –durante todo el período que duró la dictadura, desde 1976 hasta 1983–, y por el número de víctimas –estimadas en más de 5000–, secuestradas, torturadas, detenidas y desaparecidas.

Las denuncias de las personas sobrevivientes y de los organismos de Derechos Humanos, con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a la vanguardia, incluso durante los primeros años de la dictadura cívico-militar, dieron a la ESMA una temprana y significativa visibilidad internacional. Por ello, este Centro Clandestino ocupó un rol clave en el largo proceso de construcción jurídica internacional del delito de desaparición forzada de personas, que llevó a la creación en el seno de Naciones Unidas de un Grupo de Trabajo sobre las Desapariciones Forzadas e Involuntarias, y a la tipificación de este delito como crimen de lesa humanidad –como producto de esta labor, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó en 2006 la *Convención Internacional para la protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas*–. Paralelamente a la visibilidad internacional, en la Argentina se desarrolló un creciente consenso social que, bajo la consigna “Nunca Más” dio impulso a la creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984 y al juzgamiento de los máximos responsables de la dictadura cívico militar en el Juicio a las Juntas de 1985. Si bien hubo luego retrocesos en materia judicial –con las Leyes de *Punto Final* (1986) y de *Obediencia Debida* (1987) que promovían la extinción de la acción penal y la no punibilidad–, mediante consensos sociales renovados se logró, en 1998, impedir la demolición de la totalidad de los edificios del predio de la ESMA. Un amparo judicial impulsado por familiares de personas detenidas desaparecidas reconoció el derecho a la verdad, no solo de las víctimas, sino de todos los y las ciudadanos argentinos, y a partir de entonces, toda alteración quedó prohibida. El edificio se encuentra protegido en carácter de evidencia judicial, debido a los crímenes de lesa humanidad allí cometidos durante el funcionamiento del Centro Clandestino.

En 2003, se consiguió la anulación de la extinción de la acción penal y se declaró en 2006 la inconstitucionalidad de los indultos a los condenados en 1985. El rol de la ESMA fue clave en este proceso, tanto por el valor simbólico reconocido a partir del intento de demolición como por la relevancia y dimensión de los juicios basados en los crímenes allí cometidos. Si bien sus causas judiciales se remontan a 1983, con la reapertura de los juicios bajo la consigna “Memoria, Verdad y Justicia”, la llamada *Megacausa* ESMA –reabierto a partir de 2003–, constituye, en todos sus tramos, el proceso penal más relevante de la historia judicial argentina, considerando el número de imputados y la complejidad de los delitos investigados, y ha sido el proceso más importante llevado adelante en el mundo por delitos de desaparición forzada de personas.

El proceso de transformación del predio de la Escuela de Mecánica de la Armada en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos (ex ESMA), desarrollado entre 2004 y 2007, con un modelo de gestión que incluye a los organismos de Derechos Humanos y es de carácter interjurisdiccional –Ciudad de Buenos Aires y Estado Nacional–, fue también consecuencia de los amplios consensos logrados. En 2008, el Casino de Oficiales fue declarado Monumento Histórico Nacional y el predio de la ex ESMA en su conjunto como Lugar Histórico Nacional. A partir de 2012, se aceleraron los debates sobre qué hacer con ese espacio. Finalmente, la creación en 2015 del Museo Sitio de Memoria ESMA, cuya labor educativa y de preservación del patrimonio histórico y cultural es apoyada por los organismos de Derechos Humanos y por el conjunto de las fuerzas políticas, completó este proceso de recuperación de un lugar donde se cometieron delitos aberrantes para convertirlo en un ejemplo internacional de políticas públicas en defensa de los Derechos Humanos.

En 2013, se comenzó a elaborar un proyecto museográfico, que fue presentado ante los diversos grupos de interés, conformados por sobrevivientes, familiares de personas detenidas-desaparecidas, representantes de organismos de Derechos Humanos, integrantes de la academia, funcionarios de las reparticiones públicas involucradas, y miembros del juzgado que tiene a su cargo la tutela del edificio en su carácter de prueba judicial. Como consecuencia de estas presentaciones, se descartaron algunas ideas, y se realizaron cambios significativos que contemplaron una gran variedad de observaciones y demandas. El concepto museológico desarrollado para el Museo Sitio de Memoria ESMA se basa en el resguardo de los estratos histórico-constructivos que son evidencia de los hechos allí ocurridos y que son hoy prueba judicial en las causas que se instruyen contra los responsables de los crímenes de lesa humanidad perpetrados en el Centro Clandestino. El Museo Sitio de Memoria

ESMA da cuenta, mediante diversos dispositivos, de los testimonios de las personas sobrevivientes, de los documentos y objetos fundamentales para la interpretación del bien, y de las marcas constructivas presentes en el edificio. La decisión curatorial fue la de exhibir exclusivamente fuentes incontrovertibles, por lo tanto, la información que exhibe el Museo Sitio de Memoria está basada en testimonios validados por la Justicia y en pruebas judiciales.

La postulación del Museo Sitio de Memoria a la Lista tentativa de UNESCO, iniciada en 2017, no estuvo exenta de controversias en el ámbito patrimonial, tanto a nivel local como internacional, incluyendo el debate en el seno del Comité de Patrimonio Mundial acerca de la pertinencia sobre si los Sitios de Conciencia relacionados con memorias traumáticas debían formar parte de la Lista del Patrimonio Mundial en el marco de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* de 1972 de la UNESCO. Debate finalmente saldado mediante la creación *ad hoc* de un Grupo de Trabajo entre 2021 y 2022 que, tomando como modelo el caso de la postulación del Museo Sitio de Memoria, finalmente concluyó positivamente. Paralelamente diversos apoyos internacionales acompañaron la candidatura, incluyendo la aprobación por unanimidad del ingreso del Museo Sitio de Memoria ESMA como Patrimonio Cultural del MERCOSUR, durante la Reunión de Ministros de Cultura del MERCOSUR de 2023.

Por todo esto, el Museo Sitio de Memoria ESMA - Ex Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio es un testimonio excepcional y un símbolo del terrorismo de Estado basado en la desaparición forzada de personas, y un testimonio excepcional y un símbolo del poder de la persuasión y del consenso social como medio para lograr Justicia, que ha trascendido las fronteras ofreciendo el mensaje de una cultura profundamente humanista.

Páginas web

<http://www.museositioesma.gob.ar/>

<https://whc.unesco.org/en/list/1681/documents/>

Ente Público Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los DD.HH

<https://www.espaciomemoria.ar/megacausa/>

Tribute to Museo Sitio de Memoria ESMA, en International Coalition of Sites of Conscience (ICSC). <https://www.sitesofconscience.org/2023/10/tribute-to-museo-sitio-de-memoria-esma/>

Centros Clandestinos de detención. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/espacios-de-memoria/centros-clandestinos-de-detencion>

Espacios de Memoria.

<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/espacios-de-memoria/centros-clandestinos-de-detencion>

Registro Unificado de Víctimas del Terrorismo de Estado. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/ruvte/2015>

Material audiovisual

2023 - Museo Sitio de Memoria ESMA - Patrimonio Mundial de la UNESCO.

<https://youtu.be/helX3aacJRM?feature=shared>

Principales notas y noticias 15

Noticias UNSAM, 21 de septiembre de 2023. <https://noticias.unsam.edu.ar/2023/09/19/la-unesco-declaro-patrimonio-de-la-humanidad-al-museo-de-la-memoria-esma/>

Noticias UNSAM, 19 de septiembre de 2023. <https://noticias.unsam.edu.ar/2021/09/14/la-unsam-apoya-la-candidatura-del-museo-esma-como-patrimonio-mundial-de-la-unesco/>

Desde el Conocimiento, 25 de marzo 2021. <https://desdeelconocimiento.com.ar/pensar-el-museo-sitio-de-memoria-esma/>

France 24, 20 de septiembre de 2023. <https://www.france24.com/es/programas/revista-de-prensa/20230920-museo-esma-patrimonio-de-la-humanidad-unesco-reconoce-los-cr%C3%ADmenes-de-la-dictadura-argentina>

BBC News Mundo, 24 marzo 2021. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-56035468>

Perfil, 30 de mayo de 2024. <https://www.perfil.com/noticias/opinion/la-verdad-de-la-imagen-del-inca-a-la-esma.phtm>

Study on sites associated with recent conflicts and other negative and divisive memories, UNESCO, 2 de mayo de 2020. <https://whc.unesco.org/document/188013>

El País, 19 de septiembre de 2023 . <https://elpais.com/argentina/2023-09-19/la-unesco-declara-patrimonio-mundial-al-edificio-de-la-esma-el-mayor-centro-de-torturas-de-la-dictadura-argentina.html>

El informe Nunca Más, la potencia de un archivo. <https://www.cipdh.gob.ar/muestra-el-informe-nunca-mas/>



RESEÑAS

LA PIEDRA EN EL ESTANQUE: CRÍTICA Y ENSAYO HACIA UN TIEMPO CERCANO

Fernández, Francisco
Buenos Aires, Carimbu, 2022.
168 páginas.

Antonella Aparicio

CONICET – Universidad Nacional de Tucumán.
Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo.
San Miguel de Tucumán, Argentina
aparicio.antonella@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-9790-5147>

La piedra en el estanque: crítica y ensayo hacia un tiempo cercano es el título del primer libro de Carimbu Editora (**Fig. 1**), que forma parte de la colección *Fruto nácar*, publicado en Tucumán en el año 2022. Se trata de una selección de textos de Francisco José Fernández, periodista especializado en artes visuales, escritos entre 1965 y 1994, en particular sobre artistas tucumanas, tucumanos y de otros lugares de Argentina y México.

El compilador y editor, Gaspar Nuñez,¹ selecciona los textos a partir de un archivo que el propio Fernández resguardó durante su exilio en México,² suceso que inspira el prólogo titulado *Una piedra, una voz, un estanque*, donde ensaya sobre la importancia de reunir estas piezas. Allí se filtra poéticamente la metáfora de la piedra que cae al estanque, como una *voz* o una “idea arrojada a una cabeza, a un cuerpo”. En ese lugar, las ideas son como armas en un plano homólogo al contexto histórico de producción de Fernández. El período en el que escribe en el diario *Noticias* de Tucumán, entre 1966 y 1976; la agitación de sucesos como la intervención militar del periódico, el derrotero político de sus trabajadores y la familia propietaria, hasta el cierre del diario. Con esta apertura se sugiere el clima de violencia política que vive la provincia y que afectó al ámbito del arte y la cultura durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), período de profunda crisis para este campo y sus agentes.

1. Gaspar Nuñez es un artista y analista estético nacido en Tucumán en 1992, formado en Artes visuales en la Facultad de Artes de Tucumán, y en escritura crítica por la Universidad de las Artes, Buenos Aires, ciudad donde reside actualmente.

2. Conversación personal con Gaspar Nuñez, octubre de 2023.



Fig. 1. Tapa del libro *La piedra en el estanque: crítica y ensayo hacia un tiempo cercano*.



Fig. 2. Myriam Holgado. Obra perteneciente a la Serie *Figuras Aladas*, 1983, óleo sobre tela, 45 x 46 cm. Archivo del Museo de la Universidad Nacional de Tucumán "Dr. Juan B. Terán" (MUNT), catalogado: 118M, Myriam Holgado, MUNT, 23-9-2021.

Francisco Fernández nació en la provincia de Jujuy en 1935. Trabajó como maestro de escuela, periodista y escritor de literatura infantil. Tras un periplo por la región se instaló en Tucumán en 1960. Allí estudió Letras, se casó con la artista Myriam Holgado en 1964 y se desempeñó como crítico y Jefe de la sección Arte y Espectáculos del diario *Noticias*. Donde compartía *staff* con críticos de cine y cultura como el poeta "Pancho" Galíndez, Walter Adet, Dora Fornaciari y el periodista Alberto Elsinger.³ En 1976, tras amenazas y cierre del diario se exilia junto a Myriam y Soledad (su hija) en México. A lo largo de su trayectoria escribió también en diario *El Pregón* (Jujuy), diario *El Día* (México) y en las revistas *Microcrítica*, *Actualidad en el Arte*, *Cuestionando* y *LYS* (Buenos Aires). Su carrera continuó por México, Buenos Aires y Tierra del Fuego, hasta el regreso a su tierra natal, la provincia de Jujuy donde reside actualmente (**Fig. 2**).

3. Conversación personal con Francisco Fernández, noviembre de 2023.

La única imagen pictórica que tiene el libro es una pintura en la contrapunta,⁴ obra de Myriam Holgado (1936-2014),⁵ de la serie *Figuras aladas*. Con un formato editorial conceptual, la publicación consta de dos piezas, un libro tradicional con el título *La piedra en el estanque: crítica y ensayo hacia un tiempo cercano*. Francisco Fernández, y un segundo libro de estética *fanzone* que emula la gráfica y el papel del tabloide, titulado *Un estanque. Notas periodísticas*.

Los primeros textos son en su mayoría catálogos para muestras de arte, textos de sala y reseñas sobre artistas como Myriam Holgado, Gerardo Gucemas, Timoteo Navarro, Tito Mangini y Marcos Figueroa, entre otros. El segundo libro contiene notas de tono ensayístico donde define la “intensa actividad en el terreno de la plástica” (p. 118) durante el año 1966; comentarios de salones; una conferencia de Antonio Berni en Tucumán,⁶ y una serie de escritos reflexivos acerca del “arte y las computadoras”.

La selección comienza con un texto de sala de Galería Van Riel (Buenos Aires) (pp. 19-20), titulado *Ingrávidas casi*, escrito para el escultor tucumano Roberto Fernández Larrinaga. Allí destaca detalles morfológicos en los que se disputa la tradición disciplinar con las disrupciones de una nueva estética escultórica. Observa una “consciente liberación formal” (p. 19) en ese paso del realismo tradicional hacia una figura menos precisa. Sigue con un texto para una muestra de Gerardo “El Gallego” Ramos Gucemas, en la Peña Cultural El Cardón, Tucumán (1971). En el cual parece anticipar un análisis rizomático de los lenguajes artísticos de la época, cuando escribe:

la amplitud de los conceptos que rigen la creación artística posee la característica de viabilizar, hoy en día, un sinnúmero de corrientes que coexisten dialécticamente, en una especie de movimiento integral que alberga en su continuo devenir los distintos aspectos de la realidad (p. 21).

Honestidad, agobio y fragmentación son significantes que interpreta en la obra de Gucemas, artista y amigo cercano del escritor.⁷ A partir

4. Además de tener una trayectoria conjunta como pareja, el compilado surge de una investigación sobre la obra de esta artista, que va a derivar en el contacto con Fernández, quien actualmente reside en la provincia de Jujuy, y que a partir de este trabajo realizó la donación completa de la obra de Myriam Holgado a la pinacoteca del Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (MUNT) en 2021.

5. La artista Myriam Holgado fue docente de la Facultad de Artes de Tucumán (FAUNT), cesanteada en 1976 por medidas de la Dictadura Cívico Militar, y luego convocada como “normalizadora” del Departamento de Artes (1984-1985) por el Ingeniero Eugenio Flavio Virla, rector normalizador de la UNT. Considerada una agente comprometida de la actividad universitaria de la reconstrucción democrática, momento en el cual, junto a su colega Enrique Guiot, se integran a la actividad en uno de los talleres de la carrera de Artes Plásticas, denominado luego “Taller C” (FAUNT) en la renovación curricular de los años siguientes.

6. Conferencia realizada por Berni en 1968 en el Departamento de Artes de la UNT.

7. Gerardo Gucemas y su esposa Imelda Cuenya eran una pareja amiga de Fernández y

de este texto hay una línea filosófica que aparece en algunas lecturas sobre el arte de la época, por la virtud de señalar constantemente un humanismo verdadero en quienes elige para sus descripciones. Acaso nos permite leer entrelíneas las consignas y preocupaciones que se debatían entre sus contemporáneos, con valores de compromiso ético conjugados con el logro de una autenticidad pictórica.

El compilado continúa con un texto para Myriam Holgado en Galería Esmeralda, Buenos Aires, 1972. Allí se afirman cuestiones que impregnan el pensamiento de la artista –a quien conoce en profundidad–, sobre preocupaciones políticas, diferencias de clases sociales y la construcción discursiva expresada por medio del arte. Además, apela a “que el artista no constituya una clase especial de hombre, pero que todo hombre sea una clase especial de artista” (p. 24). También lo ensaya en las interpretaciones de la muestra retrospectiva de Timoteo Navarro en el año 1975, donde se refiere a su realismo como una respuesta contextual, e incluye una cita del propio Navarro: “Siento palpar mi tierra y me asalta la desesperación de llevarla a la tela. La pintura nunca fue un malabarismo técnico. Siempre fue un malabarismo del hombre burlándose hasta la muerte. Yo moriré, pero mi espíritu flotará en una tela” (pp. 27-28). En esta primera selección se ubican representantes del informalismo expresionista y la neofiguración, los cuales simbolizan el terror, la violencia, sentimientos de desintegración y angustia.

A continuación, el compilado da un salto al año 1984, cuando varios artistas regresan del exilio a Argentina. Pero también incluye una figura singular del arte tucumano, y reseña al fotógrafo Tito Mangini, a quien le atribuye el riesgo y el honor de retratar la realidad, el trabajador cañero y el suburbio tucumano. Hay una incorporación diferencial que señala al fotógrafo como artista, con la excepcionalidad de ser un fotógrafo que se mueve en un círculo de artistas plásticos. Y continúa con otra marca histórica, en la ruptura formal y estética a partir de la obra de Marcos Figueroa, muestra realizada en la sala del banco UDECOOP en 1985, con montajes atípicos, un tono de libertad y crítica política del pasado reciente.

Bajo el subtítulo *Una voz*, se incluyen textos de crítica y ensayos. Escribe sobre Kazuya Sakai, publicación del diario *El Día* de México (p. 45), donde reflexiona sobre las posibilidades revolucionarias de la abstracción geométrica. En esta parte se incluye un interesante texto donde apela a las ideas de colonización cultural y manifiesta una particularidad de escenarios artísticos como el de Tucumán, donde no se opta por mimetizar las vanguardias de turno y el internacionalismo, sino por una

Holgado. Conversación personal con Francisco Fernández.

posición más “centrípeta”, lenta y enfocada en lo local: “La periferia cultural en un país colonizado” (p. 49). La profundidad de la crítica sobre los artistas tucumanos parte de un análisis materialista de la estructura económica, allí hilvana el rol institucional del Departamento de Artes creado en 1948, como intuición significativa para la conformación del campo artístico local. Lo hace sin excluir un clima de angustia y melancolía como impacto de la crisis económica y sociopolítica de las décadas siguientes.

Este primer libro concluye con textos que amplían sobre el recambio del neorrealismo y el figurativismo hacia la década de 1980 y principio de los años 90, por ejemplo con las ambientaciones y rupturas formales del Grupo Norte (1980), o la posvanguardia en América Latina.

El corpus de notas en *Un estanque: Notas periodísticas*, el segundo libro, tiene una clasificación no cronológica de escritos ensayísticos que se presenta en forma de reedición. Allí, los subrayados son de *Carimbu*, y las notas están subrayadas o con anotaciones manuscritas al margen como una forma de acercamiento a la obra escrita de Fernández, que trata evocar lo personal, lo íntimo. Hay un juego de sentidos entre la huella en los cuadernos de un escritor y las anotaciones que realiza la editorial.

Allí se incorporan notas sobre artistas de alcance nacional e internacional, como la entrevista a Antonio Berni, en ocasión de su visita a Tucumán (8 de agosto de 1968, “Un estanque” pp. 128-130); o sobre el fallecimiento de Pablo Picasso (1973), donde el escritor trae referencias a la dictadura de Franco, en relación con el contexto de la Guerra Civil Española, y la postura de Picasso frente al arte. Textos que según el propio Fernández –tal vez– habrían sido sus últimos “pecados” antes de ser convocado por el interventor del diario *Noticias*, quien lo intimó, sugiriendo que dejara de asistir al diario en 1976.⁸

En suma, la importancia del libro es significativa para la historia del arte tucumano y la actividad cultural local, puesto que permite mapear la actividad artística en la provincia, las producciones contextualizadas en la historia reciente de la provincia y también el desarrollo de este campo con sus entrecruzamientos regionales y nacionales. Sin perder de vista la impronta de escritura de Fernández, en cuyas reseñas se pueden hilar sucesos históricos entre un periodo de efervescencia en actividades artísticas, la historia del viejo Departamento de Artes, luego Instituto Superior de Bellas Artes, actual Facultad de Artes de Tucumán (1983).

Como compilado de crítica sobre arte tucumano, la propuesta no tiene precedentes y resulta de interés para la investigación del arte de

8. Conversación personal con Francisco Fernández, 22 de noviembre de 2023.

la región y por el corpus seleccionado⁹ que nos acerca al diálogo personal que entablaba el crítico con las y los artistas, donde afrontaba un rol genuino y complementario, sin caer en interpretaciones formales o poéticas vacías. Hacia el final se puede leer una detallada biografía que sitúa la trayectoria del escritor en la historia nacional y provincial, y un índice onomástico. A los fines del estudio historiográfico de las artes visuales, el trabajo no incluye imágenes o anexos de las obras referidas en los textos.

9. En el año 2020 Gaspar Nuñez cura una muestra de Myriam Holgado a partir de la colección perteneciente a Francisco Fernández, la muestra llamada "El sol, un techo muy alto", a raíz de la cual Fernández decide donar la colección completa de Holgado al acervo del Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (MUNT).

UNA HISTORIA DEL ARTE DESDE URUGUAY. ENSEÑAR Y
APRENDER HISTORIA DEL ARTE FUERA DEL AULA

Tomeo, Daniela
Montevideo, La pupila, 2022.
219 páginas

Sofía Raquel Maniuisis

CONICET – Universidad Nacional de San Martín.
Escuela de Arte y Patrimonio. Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio (CIAP). Buenos Aires, Argentina
smaniuisis@unsam.edu.ar

Los más de treinta años de experiencia en el cruce dado entre investigación y docencia han logrado que Daniela Tomeo presente este recorrido rico y dedicado sobre cómo enseñar una historia del arte uruguayo. Su trayectoria tanto en escuela media, como en profesorado y universidades, siempre estuvo marcada por su interés en la cultura y el patrimonio al desempeñarse en Historia, Comunicación Visual e Historia del Arte. Las reflexiones e investigaciones en torno a estas disciplinas se nuclearon en su tesis con la que obtuvo el título de magíster en Didáctica de la Historia por el UCLAEH (Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana). *Una historia del arte desde Uruguay. Enseñar y aprender historia del arte fuera del aula*, es el resultado tanto de su tesis de magistratura como de su inagotable labor docente.

El objetivo de Tomeo es pensar la enseñanza de la historia del arte a través del cuestionamiento de lo que es meritorio de enseñar respecto del arte, la cultura visual y la historia de la gestión artística en Uruguay; pensar la cultura visual en la que están inmersos los alumnos, discutir y producir desde “un saber situado: desde dónde interrogar el propio lugar respecto de un mapa ampliado de las artes y de los cánones antiguos y contemporáneos” (p. 5).

Al partir de la idea de que las imágenes de la cultura visual no se congelan en su propio tiempo, en cada capítulo Tomeo relaciona las obras no solo con su propio tiempo histórico, sino con los conceptos que las interpelan, en el engranaje cultural uruguayo. A través de un recorrido cronológico, busca “estimular no solo el interés de los estudiantes por los bienes patrimoniales, sino también para poder analizar con ellos aspectos

formales y materiales en contacto directo con las obras, que en general solo conocen por reproducciones o imágenes proyectadas en clase” (p. 24). Además de ser herramienta didáctica por excelencia en la educación artística, el volver la mirada a las obras en cada visita a los espacios museísticos, combate la idea del patrimonio fosilizado y olvidado, y los incorpora a una historia de la cual nosotros también formamos parte.

Este propósito se evidencia en el recorrido erudito que realiza a lo largo de los seis capítulos que componen el libro. Cada uno de ellos nos compele como lectores, y nos vuelve partícipes de lo que muchas veces se siente como una salida didáctica en la que conocemos una producción artística. En el diálogo que se genera entre obra y contexto, Tomeo pone en relación temas ligados a la historiografía, estrategias de musealización y la gestión cultural local, y su enseñanza. A través del enfoque en una sola pieza, presenta la conjunción entre tiempo histórico, musealización, coleccionismo, estética y educación artística, desde el primer capítulo. La autora propone un inicio desde la producción de los pueblos originarios con la Barca chancay en el Museo Histórico del Arte, lo que nos lleva a reflexionar sobre la supervivencia y circulación de la tradición de las culturas locales en el mundo contemporáneo, a través de la unión del pasado y el presente.

Un claro ejemplo de cómo se estructura cada capítulo podemos verlo en el apartado sobre cerámicas griegas. Allí, el capítulo número dos, propone un recorrido que serpentea entre atrapantes relatos sobre dioses griegos, ingenieros inmigrantes devenidos en coleccionistas, lo que también nos acerca a los problemas respecto de la enseñanza artística, así como la historiografía, el clasicismo y la formación museística en Montevideo durante el siglo XX.

El punto de partida es el Museo de Artes Decorativas del Palacio Taranco en la Ciudad Vieja, y quien nos recibe es una antigua cerámica griega, que representa el mito de Troilo, príncipe troyano hijo de Hécuba y Príamo, asesinado por Aquiles, y cuya historia nos remonta al siglo XIX. El arribo de la colección que alberga esta pieza a las costas orientales es gracias al joven ingeniero italiano Luis Andreoni, quien en 1876 fue comisionado con obras en la creciente ciudad de Montevideo como el Club Uruguay, el Hospital Italiano o la estación del Ferrocarril Central.

Sin embargo, la historia de esta colección de cerámicas funerarias se remonta en realidad a Andreoni padre, también ingeniero, quien había trabajado para la construcción del ferrocarril en el sur de Italia. Los movimientos de tierra de dicha empresa, sacaron a la luz materiales arqueológicos como esculturas, fragmentos, y cerámicas, lo que dio lugar a colecciones privadas que no siempre estaban motivadas por un interés

arqueológico o erudito. Con dicho contexto, Tomeo nos presenta el contexto cultural de los siglos XVIII y XIX, el interés por la antigüedad que el descubrimiento de Pompeya y Herculano generó y las figuras eruditas que volvieron la mirada al mundo grecorromano, como Johann Joachim Winckelmann. La introducción a este personaje le permite a la autora abordar las ideas que se tenían sobre el arte clásico, a las que suma figuras como Plinio y Riegl, así como la influencia en el mundo de la educación artística, ya que “el arte clásico fue el modelo de ‘bien hacer’, ejemplo indispensable en la formación del futuro artista y de una de las razones por las que los museos de calcos fueron tan frecuentes en el siglo XIX y primeras décadas del XX” (p. 68). Este panorama sobre el interés decimonónico por el arte clásico, da pie para ir aún más atrás en el tiempo y devolvernos parte del contexto de producción de ese tipo de obras: el rol de los ceramistas en la antigua Grecia, los distintos diseños y usos que presentaban, así como la figura del artista en aquellos tiempos.

Será precisamente su uso vinculado al culto funerario, lo que hizo que estas piezas se destinaran a la sección de Historia Natural (y no la de Bellas Artes e Historia) del Museo Nacional de Historia Natural. Recién en 1978, encontró su ubicación final en el Museo de Artes Decorativas. Como vemos, se trata de un despliegue no lineal por cada tema que concierne al objeto seleccionado, articulados de manera orgánica.

Pero no son solo las colecciones en museos las que nos guían en este recorrido, sino que también es la propia ciudad y sus monumentos quienes nos hablan de su historia. En el tercer capítulo, la réplica en bronce del David de Miguel Ángel ubicado frente al Palacio Municipal da pie no solo para hablar sobre Vasari, el humanismo y el renacimiento, sino también para discutir con los estudiantes la idea de artista genio, y cómo el sesgo patriarcal marcó un cánón estético y profesional. Así mismo, la polémica respecto de los distintos emplazamientos que la obra tuvo en las primeras décadas del siglo XX, nos presenta a la ciudad como un organismo vivo, cargado de valores simbólicos, que sirven de puente entre pasado y presente.

Cronológicamente, el capítulo cuatro nos ubica en el siglo XIX y las distintas disputas en torno a la pintura histórica. Y si de este género se habla –sobre todo en este contexto– será Juan Manuel Blanes y *El Juramento de los treinta y tres orientales* quien nos permita navegar entre las tensiones de lo verosímil y lo estético. A partir del cruce entre la obra de Josefa Palacios y Blanes sobre el mismo episodio, Tomeo desarrolla hábilmente la fortuna crítica de la pieza al poner en diálogo los criterios de “arte o documento, ficción o realidad” (p. 144) que se dan con esta obra.

Finalmente, los últimos dos capítulos responden al interés de la autora por enseñar una historia del arte que no solamente “siga las vidas de los pintores, sino también atender esos otros aspectos del mundo del arte que se discuten y se construyen en esos años: el consumo, la crítica, la enseñanza y las formas de exhibición” (p. 159). En el penúltimo de ellos, aborda los orígenes del Palacio Taranco como residencia de inmigrantes españoles pertenecientes a una burguesía que buscaba definirse a través de la idea de progreso y ‘buen gusto’; y el cierre del libro lo dedica al concepto de patrimonio, los vínculos con el Estado, y su relación con la cultura visual a través de Torres García y su taller como imagen identitaria uruguaya.

Como vemos, más que un texto sobre historia del arte, es una historia de cómo y qué se consideró arte en Uruguay, y cómo enseñar dicho proceso sin reducirlo a las vidas de los artistas ni al aspecto formal de las obras. El espíritu intrínsecamente didáctico que articula cada núcleo de ideas en el texto nos devuelve constantemente a “entender que nuestra cultura visual dentro de la que vivimos es producto de nuestra historia” (p. 211); lo que llevado a la praxis, ayuda al estudiante a comprender la íntima relación entre el pasado y su propio contexto cultural. Estudiantes que, independientemente de su futuro académico, difícilmente olviden cada una de estas clases.

AÍDA CARBALLO, MAESTRA: PRODUCCIÓN GRÁFICA Y
DERROTEROS INSTITUCIONALES EN BUENOS AIRES EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Laumann, Lucía

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Miño y Dávila, 2023.

154 páginas

Ivanna Velisone

CONICET – Universidad Nacional de San Martín.

Escuela de Arte y Patrimonio. Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio (CIAP).

Buenos Aires, Argentina

imvelisone@gmail.com

Aída Carballo, maestra es el resultado de una extensa investigación realizada en el marco de escritura de la tesis de maestría de Lucía Laumann. Allí, la autora se propone reponer las particularidades y los alcances de la actuación polifacética de la artista argentina Aída Carballo desde una perspectiva de género. Dibujante, ceramista, pintora, grabadora y docente, Carballo tuvo una extensa y relevante trayectoria desde finales de los años cuarenta hasta su muerte en 1985. No obstante, este es el primer trabajo que busca analizar de manera comprensiva su inscripción en un escenario cultural complejo, su producción artística y fortuna crítica. Laumann elige abordar estos ejes mediante el uso de las herramientas de lectura que ofrece la historia feminista del arte, que le permite tanto iluminar nuevas zonas en torno a la actuación de Carballo, como discutir ciertas nociones instaladas en la bibliografía en relación con su vida y su obra. Así, la autora inscribe su análisis en el marco de una necesaria renovación de la historiografía del arte local, que ha cobrado especial vigor sobre todo en la última década.

A partir de los preceptos de la crítica feminista a la historia del arte en relación con el análisis de las posibilidades de profesionalización de las mujeres artistas y una mirada atenta a la dimensión social de la práctica artística, en el primer capítulo Laumann reconstruye la biografía profesional de Carballo. Allí se pregunta por las condiciones que habilitaron a Carballo a formarse y desarrollar una carrera, dentro de las que se incluyen el horizonte de expectativas gestado en el seno de una

familia porteña de clase media, cuestiones institucionales vinculadas al lugar particular del grabado en la jerarquía de las disciplinas artísticas, y características propias de la escena cultural en la que se inscribió, en particular en relación con el desarrollo de la actividad docente y de proyectos pedagógicos propios.

El segundo capítulo se concentra en la actuación de Carballo como grabadora. Como adelanta Laumann en la introducción, es aquí donde la autora pone a prueba una de sus hipótesis centrales referidas a la importancia que tiene la condición de porteña de Carballo en su producción gráfica. Pero también recupera otras dimensiones de su práctica artística, con una mirada atenta no solo a los elementos iconográficos sino también a los procedimientos técnicos, que permite evaluar el lugar particular desde el que la artista lee y significa la tradición gráfica local e internacional, así como los modos en que su obra circuló y fue acogida.

Por último, el tercer capítulo aborda las lecturas previas sobre la obra y la trayectoria de Carballo. Laumann identifica dos momentos diferenciados con relación a la construcción de la fortuna crítica de la artista: un consenso en torno a la relevancia de su actuación como grabadora que comienza a gestarse hacia mediados de los años sesenta; y la instalación de un discurso de corte psico-biográfico sustentado en dos aspectos que se retroalimentan, la locura y la victimización, que adquiere absoluta preponderancia luego de su fallecimiento. La autora tensiona estas nociones al contraponerlas con la elaboración discursiva y visual de la propia artista, así como a partir de la recuperación de las miradas de otros interlocutores, fundamentalmente sus estudiantes y discípulos.

En efecto, uno de los grandes aciertos que sustentan este libro es el trabajo minucioso con múltiples materiales, que permite a Laumann desplegar una lectura atenta y lúcida a partir del cruce entre imágenes, textos, registros audiovisuales y documentos. En este sentido, uno de los principales aportes está ligado a los modos en que Laumann introduce la voz de Carballo para, de alguna manera, pensar junto a ella las particularidades de su trayectoria y producción artística. Así, por ejemplo, en el primer capítulo retoma las palabras esbozadas por la artista en una entrevista publicada en un medio periodístico en 1981 para dar cuenta de la necesidad de focalizar los estudios sobre Carballo en su actuación profesional, de acuerdo con las prioridades establecidas por la propia artista. En el segundo capítulo, la palabra de Carballo vuelve a introducirse para revelar un aspecto central sobre su producción: la profunda convicción acerca de la dimensión social y potencialmente transformadora del quehacer artístico, que informa sin dudas las lecturas de Laumann y su mirada atenta al contexto de producción de las imágenes analizadas. Finalmente, en el tercer capítulo es la voz de la artista quien

advierte sobre el riesgo de realizar interpretaciones de la obra sobredimensionando factores asociados a episodios de su vida personal: “la enfermedad no crea, es el arte quien nos salva” (Pérez, 1995).

Buena parte del trabajo de archivo que sustenta este libro fue realizado por Laumann a partir del Fondo Documental Aída Carballo, disponible en el Centro de Estudios Espigas de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. En particular aquellos documentos que refieren a sus vínculos con instituciones, la circulación de su obra y su actuación docente permiten a Laumann aproximarse a Carballo en tanto “sujeto negociador”, siguiendo la noción propuesta por la historiadora feminista del arte Griselda Pollock. Esta elección ofrece al lector no solo un análisis detenido sobre los modos en que Carballo hizo uso de las condiciones de su medio institucional y artístico próximo para legitimar su producción y posicionarse como artista, sino también una mirada renovada acerca del lugar que ocupó el grabado desde mediados del siglo pasado, de las dinámicas particulares del medio cultural porteño en relación con el género y de las historias de la educación artística. A propósito de esto último, la otra palabra clave que Laumann elige para significar la trayectoria de Carballo es la de “maestra”. El término le permite pensar el lugar preponderante que tuvo su rol docente tanto en la trayectoria de la grabadora como en las influencias que desplegó sobre sus estudiantes y, así, habilitar un espacio para construir a futuro otras genealogías artísticas fuera del canon masculino.

Más allá de estos aportes específicos, un gran mérito del trabajo de Laumann es que permite reconsiderar las potencialidades de la investigación académica. Como se menciona sobre el final del libro, por ejemplo, el exhaustivo archivo que construyó la autora fue indispensable para la realización de la videoperformance *Trabajos prácticos*, de la artista Leticia Obeid. Asimismo, el acercamiento a la trayectoria de Carballo permitió a la autora recuperar otras historias en relación con la actuación de las mujeres grabadoras, de las cuales Laumann deja pistas a lo largo del texto y que, sin duda, constituyen aportes que ya se vislumbran valiosos para la reescritura de la historia del arte argentino desde una perspectiva renovada.

Referencias

Perez, E. (1995, octubre). Carballo vs. Carballo. *Lys*, 34. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

AÍDA CARBALLO: UNA PUERTA ABIERTA A LO INFINITO

Museo de la Cárcova, Buenos Aires
10 de agosto al 27 de octubre de 2024
curada por Lucía Laumann

Carolina Zapata

Universidad Nacional de San Martín.
General San Martín, Argentina
carozapa.arte@gmail.com

La exposición *Aída Carballo: una puerta abierta al infinito* se lleva adelante en el Museo De la Cárcova, dependiente de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en colaboración con el Museo Nacional del Grabado entre el 10 de agosto y el 27 de octubre de 2024. La curaduría estuvo a cargo de Lucía Laumann, Becaria Doctoral en el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (Escuela de Arte y Patrimonio, Universidad Nacional de San Martín - CONICET), y doctoranda en Historia con mención en Historia del Arte (EIDAES, UNSAM). El itinerario nos propone acercarnos a más de cincuenta piezas –entre ellas encontramos obras, fotografías y documentos– que van reconstruyendo la vida y obra de esta gran grabadora argentina. Contó con la colaboración de diferentes coleccionistas privados e instituciones públicas entre las cuales cabe mencionar al Museo Nacional del Grabado, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Sívori, Museo Víctor Roverano Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti, y la Fundación Espigas-Centro de Estudios Espigas (UNSAM).

Aída Carballo nació en Buenos Aires en 1916 y falleció en la misma ciudad en 1985. La muestra busca presentar su recorrido como grabadora, dibujante y ceramista, pero al mismo tiempo, hacer hincapié sobre su labor como maestra y ciudadana comprometida con el contexto social de su tiempo. Ya que, por un lado, la artista contribuyó a consolidar la técnica del grabado a nivel nacional; y por otro, llevó adelante su incansable labor docente tanto en su taller privado como en instituciones públicas con la que dejó una huella imborrable en sus estudiantes de manera tal que fueran ellos y ellas quienes dieran cuenta de su legado. Realizó su educación formal en la Escuela de Artes Decorativas e Industriales de la Nación, luego en la Escuela Nacional de Cerámica (hoy Museo de la Cárcova) y en la Escuela Superior de Bellas Artes

Ernesto de la Cárcova. Todo esto, le valió reconocimiento en distintos concursos de artes gráficas a nivel nacional.

Esta muestra ilumina varios aspectos particulares: en primer lugar, desde una mirada feminista resalta lo que Mirta Schor llama una *línea materna* en la genealogía de las historias del arte, es decir, nombrar a mujeres artistas que sentaron precedente en el ámbito cultural/artístico en nuestro país. En segundo lugar, su importancia reside en la selección de obras y material de archivo que se exhiben entre los que se encuentran grabados, dibujos, cerámicas, libros ilustrados y cortos realizados por Carballo; sumado a otras obras de artistas que dialogan con su trabajo o que han realizado prácticas en colaboración con ella. Y al mismo tiempo, se debe resaltar la relevancia del espacio elegido, esto se percibe en las palabras que la propia artista expresó en 1982 recordando su ingreso a esta casa de estudios: “En la Cárcova fue donde me encontré realmente. Sentí que estaba ante una puerta abierta a lo infinito. [...] Sentía un esplendor de joven artista.”¹ Así expresaba Aída, su pertenencia a esta institución fundamental en su formación.

El montaje se ha realizado en la sala de exhibiciones temporarias del Museo, ubicada en el mismo nivel de ingreso al edificio. La disposición del mismo, presenta una dinámica accesible del espacio, con amplitud para recibir grupos numerosos cómodamente. La mayor parte de las obras están dispuestas sobre las paredes, con cartelas impresas en vinilo de gran tamaño introduciendo cada una de las temáticas a las que nos invita el relato curatorial. Esto se complementa con una serie de vitrinas dispuestas espaciadamente en el centro de la sala que exhiben de manera asequible el material de archivo que por razones de conservación se irá rotando oportunamente. Dicha disposición permite al visitante realizar sus propias interpretaciones entre la obra y la vida personal de la artista (**Fig. 1**).

El recorrido curatorial nos invita a pensar su vida y obra desde tres ejes principales: *La Cárcova*, *El alma de la ciudad* y *Entre las Aulas y el Taller*. El primer eje, *La Cárcova*, reviste la importancia que ha plasmado en la formación de Carballo el ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto De la Cárcova en 1933. Esto significaba para los estudiantes de artes de nuestro país alcanzar un máximo nivel formativo, asistiendo a talleres guiados por artistas ya reconocidos en el ámbito nacional. Del mismo modo, este eje también nos invita a pensar de una manera más afectiva, imaginando a Aída caminar por estos mismos espacios y generando vínculos con sus propios compañeros/as y docentes en un ambiente artístico.

1. Oxy, M. (1995, mayo) Aída Carballo. Mi casa es un taller. Xylon, Argentina, 8.

El segundo eje, *El alma de la ciudad*, permite adentrarse en los principales temas de interés que abordaba la obra de Aída: el espacio urbano y la gente que lo habita. Seguramente, esto es reflejo de sus largos recorridos hasta llegar a las escuelas y su visión como mujer en la gran urbe. También pone en relieve su esquema de pensamiento en torno a distintos temas sociales, políticos y económicos de la realidad de su época. Aquí, se destacan grabados con los que obtuvo importantes premios en salones a nivel municipal, provincial y nacional durante su época de mayor producción. Como relata Silvia Dolinko: “cuando el grabado moderno argentino comenzaba a contar con un reconocimiento extendido por primera vez en su historia, y Aída Carballo —una de las protagonistas de este inédito momento gráfico— también era objeto de valoración tanto por su obra como por su actuación docente” (2023, p. 9). Este período se da en nuestro país entre las décadas de 1960 y 1970, cuando la artista tuvo mayor reconocimiento en diferentes concursos.

Justamente, en la última sección *Entre las aulas y el taller*, se puede conocer esta extensa labor docente que desarrolló a lo largo de treinta años, a la que hacía referencia Dolinko. Aída impartió sus clases tanto en instituciones públicas como en su taller particular, desempeñándose como profesora de dibujo, grabado e historia del grabado. Lo más relevante de este apartado es que gracias a la exhibición de material de archivo podemos conocerla mejor. A través de los relatos de sus propios estudiantes con fotos, ilustraciones y cartas de agradecimiento descubrimos su fuerte vínculo construido en base a alentar su formación, instancias de exhibición, como así también sus luchas.

Resalta un último sector que cierra la muestra, donde artistas contemporáneas entran en diálogo con la obra de Aída Carballo. Allí se pueden observar un audiovisual de Leticia Obeid de 2020-2021, fanzines del colectivo Estampa Feminista y una piedra litográfica realizada por Gabriela Elechosa, estudiante del Taller de Litografía del Museo. Esta decisión curatorial da cuenta que el legado de Carballo continúa vigente en la actualidad y es sostenido por nuevas generaciones de artistas inspiradas por su obra. Para parafrasear a Heidegger, no tiene que ver aquí con tener una mirada nostálgica del pasado, sino “para repensar lo pensado [...] con la sobria disposición de ánimo de admirarse ante lo venidero de lo antiguo” (Heidegger, 2017). Esto nos recuerda que este ejercicio de temporalidades y revisionismo de las historias del arte con perspectiva de género habilita a nuevas historias por contar, lo que aportan diversidad de voces al relato imperante.

En el marco de la muestra se han realizado reproducciones de afiches de una de las imágenes más pregnantas de la obra de Carballo que los y las visitantes pueden llevarse como recuerdo. Originalmente realizada

para los encuentros Cultura de la Resistencia llevados adelante de la semana del 10 al 17 de junio de 1984 en Buenos Aires por el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional (Laumann, 2021), en ella encontramos el compromiso social y político de Carballo en cuanto a las luchas comunes de su medio artístico. La imagen muestra rostros de personas, habitantes de la ciudad, lo que pone en primer plano la pluralidad de voces en torno a la cultura. En relación con los programas públicos, la exhibición ha estado en continuo movimiento, y ha generado distintas propuestas como talleres para infancias y recorridos guiados por referentes del campo de la investigación en arte, así como también por la propia curadora.

Cabe recordar, que la presente exposición es fruto de la investigación de la tesis de maestría de su curadora, Lucía Laumann. La misma fue adaptada a una edición impresa en el libro *Aída Carballo, Maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX* por la editorial Miño y Dávila en diciembre de 2023. Para parafrasear a Silvia Dolinko, quien escribe el prólogo de dicha publicación es factible suponer que el legado de la artista se transmite a nuevas generaciones y que Aída, la maestra recuperada aquí, sigue impartiendo clases y generando nuevos pensamientos. Por tanto, alguna de esas posibles reflexiones a las que nos invitan el libro y la muestra, podría ser que a la vez que honran la vida y obra de Aída Carballo dándole el reconocimiento que merece; nos dan herramientas para continuar investigando y abriendo caminos de nuevas historias del arte por escribir.



Fig. 1. Vista de sala, exhibición *Aída Carballo: una puerta abierta a lo infinito*, 2024. Museo de la Cárcova, Buenos Aires.
Fotografía: Carolina Zapata.



Fig. 2. Vista de sala, exhibición *Aída Carballo: una puerta abierta a lo infinito*, 2024. Museo de la Cárcova, Buenos Aires.
Fotografía: Carolina Zapata.



Fig. 3. Obras de Artistas Contemporáneas, en exhibición *Aída Carballo: una puerta abierta a lo infinito*, 2024. Museo de la Cárcova, Buenos Aires.
Fotografía: Carolina Zapata.

Referencias

- Heidegger, M. (2017). *La pregunta por la técnica*. Revista De Filosofía, 5(1), 55-79. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/45002>
- Laumann, L. (2021). *Una grabadora en sociedad: Aída Carballo y el movimiento por la reconstrucción y desarrollo de la cultura nacional = A social printmaker: Aída Carballo y the movement for the reconstruction and development of national culture*. Fundación Espigas / Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio.
- Laumann, L. (2023). *Aída Carballo, Maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX*. Miño y Dávila Editores.

CECILIA VICUÑA. SOÑAR EL AGUA, UNA RETROSPECTIVA DEL FUTURO (1964-)

Museo de Arte Latinoamericano (MALBA), Buenos Aires
del 8 de diciembre de 2023 al 26 de febrero de 2024
curada por Miguel A. López

Exposición itinerante con otras ubicaciones
en Santiago de Chile y São Paulo

Catálogo: Lopez, Miguel A. (Ed.). (2024) *Cecilia Vicuña*.

Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-). Editorial RM.

Franciska Nowel Camino

Dresden Academy of Fine Arts. Dresden, Alemania

nowelcamino@hfbk-dresden.de

<https://orcid.org/0009-0006-7539-5432>

Soñar una retrospectiva del presente

La obra *Quipu Menstrual* (**Figs. 1 y 6**) era lo primero que se veía al entrar en el edificio del MALBA. Incluso antes de haber comprado la entrada, las tiras desiguales de lana roja guiaban la mirada hacia arriba. La escalera mecánica que conduce hasta la retrospectiva *Soñar el agua*, en el tercer piso, permite experimentar el quipu gigantesco. Con aproximadamente 200 obras expuestas se trata de la primera exposición monográfica de este formato de la artista chilena Cecilia Vicuña en Argentina.

La exposición se organizó en gran medida cronológicamente de acuerdo con el formato de retrospectiva y, por tanto, también según los lugares de residencia de la artista (por ejemplo, Chile, Londres, Colombia, Estados Unidos). Además de dibujos y pasteles tempranos (**Fig. 2**), hasta ahora no mostrados, también se pudieron ver instalaciones ya exhibidas internacionalmente, como *La ruca abstracta (o Los ojos de Allende)*, *Quipu Menstrual* y *Quipu Desaparecido*.

La retrospectiva caracterizaba el trabajo artístico de Vicuña como intermedial, feminista, político e historiográfico. Lo último también se reflejó curatorialmente mediante las fichas al lado de las obras, que no solo aportaban informaciones sobre las obras, sino que también sugerían ser un documento en sí mismo. Desde la primera sala se revelaba la decisión curatorial, de que muchos de los textos, las fichas y categorizaciones también fueran una narración personal de la artista, sin una contextualización clara. Por ejemplo, Cecilia Vicuña escribe ahí con la tipografía de la máquina de escribir (**Fig. 3**): “Esta no es la explicación original



Fig. 1. Vista de exposición *Cecilia Vicuña*. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de *Quipu menstrual*, 2006/2023, lana de oveja, colección Cecilia Vicuña, planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



Fig. 2. Vista de exposición *Cecilia Vicuña*. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Cecilia Vicuña, *Sin título*, 1977-1978 y *Sin título*, 1977-1978, Colección Cecilia Vicuña, tercer piso, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.

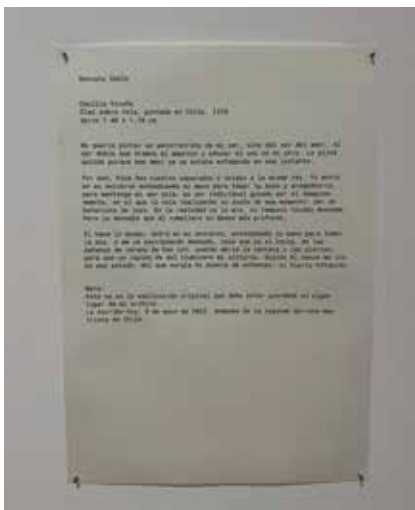


Fig. 3. Ficha técnica, tercer piso, MALBA, Buenos Aires.
Fotografía: Franciska Nowel Camino.



Fig. 4. Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Cecilia Vicuña, *Quipu Desaparecido*, 2018/2023, lana de oveja y proyección de video con sonido, colección Eduardo F. Costantini.
Fotografía: Franciska Nowel Camino.

que debe estar guardada en algún lugar de mi archivo. / Lo escribo hoy, 8 de mayo de 2023, después de la segunda derrota más triste de Chile”. Ya queda claro que su obra está determinada por transtemporalidad y su “archivo” sigue una narrativa de conectividades al igual que muchas de sus obras. Este proceder curatorial muestra un acercamiento sensible a la artista. La retrospectiva se orientó hacia las obras de la artista y presentó una narrativa evocadora y emotiva que es siempre personal y autorreferencial. Las obras figurativas de Vicuña, por ejemplo, se enfocan en ciertos acontecimientos, gestos y afectos relacionados a su biografía excepcional. Además, los personajes históricos de Vicuña cuadros los amplía en proporción a su papel en su vida y muestran proporciones distorsionadas. La ampliación de temas en el espacio expositivo es también, más allá de las pinturas, una estrategia de la artista para hacer que los fenómenos importantes para ella sean ineludibles. El *Quipu Desaparecido* (Fig. 4) argentino, exhibido en la última sala del recorrido, es un buen ejemplo para esto. Formalmente es similar a las versiones norteamericanas del Museo de Brooklyn y del Museo de Bellas Artes de Boston, exhibidos simultáneamente en el 2018, pero esta vez no tenía nudos, ni artefactos arqueológicos en la misma sala. A intervalos regulares, del techo se colgaron tiras de lana blanca natural de varios metros de largo. Los extremos de las hebras caen al suelo y confieren a la instalación un momento de enraizamiento, que se condensa en la disposición y la estructura dispuesta. Aunque los quipus norteamericanos también se referían en su título a los desaparecidos durante las dictaduras militares, también aludían a las tradiciones precoloniales destruidas y a la violencia epistémica que hubo detrás de ellas. Al igual que las personas, los artefactos ocultos en colecciones privadas o europeas y alejados de su contexto geográfico (¿como los exiliados?) siguen siendo desaparecidos, ya que son poco accesibles o solo ahora entran a formar parte de los debates de restitución. Sin embargo, en la versión argentina, no solo faltan las piezas arqueológicas, sino también los nudos; los cuerpos de los desaparecidos. Los nudos se han disuelto, al igual que se ha borrado la información sobre estas personas y el destino de sus cuerpos. Han desaparecido tradiciones culturales, generaciones enteras y conexiones. Como el contenido de los quipus, la cultura argentina de la memoria y el presente apenas se pueden reconstruir.

Especialmente porque la exposición proclamaba haber sido comiariada desde una perspectiva latinoamericana, habría sido interesante aprovechar de este contexto *in situ* para hacer declaraciones sobre el presente y definir los aspectos específicos del lugar.

Los quipus artísticos de Vicuña no son reales, en el sentido de que sigan el sistema numérico o narrativo de los modelos incaicos o

preincaicos, aunque la exposición siguió esta narrativa – también en su programa educativo–. En términos de técnica y estética material, el quipu de Vicuña no tiene nada en común con los objetos en las vitrinas de los museos etnográficos. Pero conceptualmente, Vicuña sí se orienta hacia la tradición andina y su forma narrativa de comunicación. Habría sido interesante incluir más claramente la perspectiva, que los quipus de Vicuña, como concepto y objeto, cumplen también, el papel de evidencia táctil, como depósito histórico y, por tanto, cargados de hechos e información.

La retrospectiva tenía como subcapítulo en la planta baja del museo, una instalación de *Precarios*, el video *Paracas* y el *Quipu Menstrual*. A pocos metros, a la vista de este, en una sala anexa, había una vitrina alargada que contenía dos quipus históricos, uno incaico y el otro supuestamente creado bajo el estado Huari (600-1000 d.C.), procedentes del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires (**Fig. 5**). Más por razones de conservación que curatoriales, dichas piezas, sensibles a la luz, estaban situados en la sala algo alejada y oscura, y no directamente junto al *Quipu Menstrual*, inundado de luz natural. La conexión entre los quipus artísticos y arqueológicos es, sin embargo, evidente en el título y en el itinerario. En lugar de una continuidad de la tradición textil, en esta recopilación se reconoce, no obstante, una recepción adaptada a temas y estéticas contemporáneas.

La selección de los dos quipus arqueológicos es arbitraria y no se basa en un componente estético o temporal explícito; lo principal es que son quipus de una colección local. La dicotomía entre los pequeños quipus en vitrina y el gigantesco era impactante. También es evidente a cuál de los objetos textiles está abierto el espacio institucional.

Sólo unos pocos espectadores habrán notado que hay siglos entre los dos quipus antiguos y que provienen de culturas diferentes. Al fin y al cabo, esta instalación no trata de una categorización históricamente comprensible y científica, sino más bien de los aspectos conceptuales y estéticos que comparten las cuerdas coloradas y anudadas con los quipus artísticos de Vicuña.

Si nos fijamos en la exhibición de los quipus huari e inca junto con el quipu artístico en términos de sus proporciones, el quipu de Vicuña parece ser una versión monumental de los ejemplares antiguos –en el sentido literal, un recuerdo y recordatorio–. La escala del quipu artístico corresponde a los parámetros de la arquitectura museal. El *Quipu Menstrual* es la extensión de un objeto, adaptado a nuevas normas y necesidades.

La escala también implica nuevas categorías y parámetros para los que se produce. En el caso de *Quipu Desaparecido* y *Quipu Menstrual*



Fig. 5. Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Quipu Paracas, 600-100 D.C., adscripción Huari, algodón; y Quipu Inca, 1450-1532 D.C., algodón, Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti de Buenos Aires, Planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.



Fig. 6. Vista de exposición Cecilia Vicuña. *Soñar el agua, una retrospectiva del futuro (1964-...)*, detalle de Quipu menstrual, 2006/2023, lana de oveja, colección Cecilia Vicuña, planta baja, MALBA, Buenos Aires. Fotografía: Franciska Nowel Camino.

en la retrospectiva, los espacios institucionales proporcionan los límites dentro de los cuales se escala la obra. Los quipus de Vicuña ya no son parte de una estructura de comunicación cotidiana o de una colección etnológica almacenada en depósitos, sino parte de una mega-exposición que genera atención no solo por su formato y dimensiones, sino también por el sonido y las imágenes de luz en movimiento, en el caso del *Quipu Desaparecido*.

La resistencia y estabilidad del material cambian naturalmente en proporción a la escala. La extensión permite percibir más fácilmente la fragilidad y hace muy visibles los detalles y las estructuras del material. Por lo tanto, se trata también de una experiencia física y de la posibilidad de implicar a varios espectadores al mismo tiempo o de generar una experiencia comunitaria y quizá multisensorial. Al mismo tiempo, el quipu de Vicuña es una interpretación de sus modelos; el cambio de escala es un recurso de valoración e interpretación posterior y no un medio de representación exacta.¹ En resumen, se trata de darle permanencia a algo que durante mucho tiempo se ha perdido o en cambio, de

1. Sobre el tema y el procedimiento de escalado en arquitectura ver (Meister, 2018, p. 81).

hacer visible algo que se ha hecho invisible. Sin embargo, siguiendo mi argumentación, los quipus huari e inca permanecen en las vitrinas de la sala anexa y cumplen más bien el papel de una nota a pie de página que valida el texto principal.

La posición de la artista como narradora omnisciente hizo que la exposición careciera de distancia crítica en algunas situaciones. En lugar de situarla en una historia del arte ya existente a través de los textos de pared, las cédulas o la mediación, por ejemplo, el enfoque curatorial se centró en dejar hablar a Vicuña. Esto condujo a una mirada unilateral. Por ejemplo, en la sala en la que se mostraba la fase artística de Vicuña en Colombia –donde la artista vivió entre 1976 a 1980– el texto de pared escribe como contextualización, que Colombia era uno de los pocos países de América Latina donde no había dictadura. De otra parte, el texto de sala no hace mención a la censura de la cuál Vicuña fue víctima o la violencia política en un país con conflicto armado y el estado de estatuto de seguridad de Turbay que estuvo vigente de 1978 a 1982. Sin embargo, es precisamente este contexto histórico el que hace de la obra de Vicuña una parte importante de la historia del arte: En una época en la que el país se caracterizaba por la censura y en el que le negaron un premio a Vicuña por “el hecho de ser mujer, de escribir poesía irreverente, erótica y ‘obscena’”,² ella recorrió Bogotá con un micrófono y preguntó a paseantes de toda clase sobre su forma de entender la poesía. Aquí sería más convincente un enfoque curatorial menos personal y más histórico que hiciera tangible su contribución política-feminista a una historia del arte transcultural.

Otro hilo conductor de la obra de Vicuña, y de la misma exposición, es el tiempo como tema, que se expresa por medio de la materialidad y los motivos. Habría sido interesante que los visitantes hubieran podido navegar por estas diferentes temporalidades más allá del discurso de la artista, que se impone en la exposición. Pues, antes de una retrospectiva del futuro, falta hacer una del pasado y del presente.

2. Cita a Manrique Ardila, en: (Lynd, 2013, p. 27).

Referencias

- Lynd, J. (2013). *La Historia Precaria de un Manuscrito Tendaz: Del Sabor a Mi a El Zen Surado*. En C. Vicuña (Ed.), *El Zen Surado* (pp. 15-37). Catalonia.
- Meister, A. M. (2018). *From Form to Norm: Systems of Values in German Design circa 1922, 1936, 1953*. Princeton University.

ANTES DE AMÉRICA. FUENTES ORIGINARIAS EN LA CULTURA MODERNA

Fundación Juan March, Castelló, Madrid
del 6 de octubre de 2023 al 10 de marzo de 2024

Karina Mellace

Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina
karina.mellace@gmail.com

“¿Por qué precisamente estos objetos que contemplamos forman un mundo?
Henry David Thoreau, Walden, 1854” (Ulrich, 2015, p. 1).

“Cualquier exposición es un espacio de comparaciones” (Gutiérrez Viñuales,
Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023, Scene 0:36).

La exposición *Antes de América, fuentes originarias en la cultura moderna*,¹ es un proyecto multicanal y multiforme, que se activó en las Sedes de la Fundación Juan March de Madrid, de Palma y en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca,² con entrada libre y gratuita, y se expandió en la web de la fundación³ en la que puede consultarse el catálogo completo de las piezas expuestas y acceder a textos críticos de los especialistas que participaron en el libro de la muestra.

La exhibición ofrece viajes en el tiempo (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023) y el propósito de reconstruir un proceso histórico internacional, intercontinental y transatlántico (que involucró a varios países y continentes), pluricultural e interdisciplinar (ya que relacionó la historia, la teoría del arte, la estética, la arquitectura, el

1. La curaduría estuvo a cargo de un numeroso equipo, liderado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Comisario invitado), Manuel Fontán del Junco (Director de Museos y Exposiciones, Fundación Juan March) y María Toledo Gutiérrez (Jefa de Proyecto Expositivo, Fundación Juan March), Renata Ribeiro dos Santos, Liliana Montoya Orúe, entre otros.

2. Tuvo lugar entre el 06 de octubre de 2023 y el 10 de marzo de 2024.

3. Enlace al catálogo:< <https://www.march.es/es/coleccion/antes-america/buscador/genero/Esculturas/culturas/Cultura+sudamericana/materiasGeo/Per%C3%BA?sort=Fecha&order=asc>> (acceso 19/11/2024).

diseño, la arqueología, la etnografía y la museografía) y que se vincula con la reinterpretación en la cultura moderna y contemporánea, de las formas y significados de las antiguas civilizaciones y culturas originarias, desde Alaska hasta la Patagonia (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023).

Una primera urdimbre que posibilitó este encuentro se relaciona con el trabajo de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en su rol de investigador, viajero y tejedor de relaciones. Y una segunda trama, que cruza esta urdimbre, surge como resultado del armado de la muestra.

La puesta en marcha supuso una organización muy compleja que reunió a más de seiscientas piezas de diversa temporalidad⁴ y naturaleza (pinturas, cerámicas, esculturas, textiles, maquetas, mobiliario, dibujos, postales, libros y sus cubiertas, fotografías) pertenecientes a múltiples instituciones públicas y a colecciones privadas.

El intercambio de perspectivas entre los artistas e investigadores participantes resultó enriquecedor y tal como en otros proyectos que se dedicaron a explorar las problemáticas de los objetos, su exhibición y coleccionismo, como el caso de *Tangible Things* (Universidad de Harvard, 2011) desde su armado se fomentó un diálogo interdisciplinario, que permitió, “cuestionar las categorías mismas a través de las cuales entendemos la historia” (Ulrich, 2015, p. 12) al tiempo que el montaje, propició una lectura plural y habilitó nuevas relaciones entre las piezas, muchas de las cuales fueron expuestas por primera vez.

Los grupos de objetos y el espacio de la muestra

¿Cómo podemos abordar aspectos del pasado que las palabras escritas no registran? (...) Si reconocemos que las cosas materiales de muchos tipos son vestigios del pasado ¿cómo podemos utilizarlas para comprenderlo? (Ulrich, 2015, p. 1).

El proyecto expositivo construyó, en el espacio disponible, un relato lo más completo posible del impacto de lo precolombino⁵ en distintos ámbitos del arte. La disposición espacial formó parte de ese relato, ya que las circunstancias moldean nuestros encuentros con los objetos o tal vez incluso determinan cómo llegamos a utilizarlos (Ulrich, 2015).

4. Obras originarias americanas que dialogan con otras de los siglos XIX, XX y XXI.

5. Si bien se respeta en los textos citados la utilización de términos presentes en la historiografía, como precolombino, prehispánico, que ordenan la historia de América en función de un evento europeo, se prefiere la utilización de los términos antigüedad americana o culturas originarias, como ejercicio de reconocimiento de las culturas americanas, de su valoración, de su desarrollo autónomo y su contribución a la historia mundial.

Una particularidad a destacar de la exposición fue la desjerarquización de las artes. No solo se otorgó importancia a las tradicionales bellas artes [arquitectura, pintura y escultura] que naturalmente ocupan un lugar central en la muestra, sino que también se dio protagonismo a una amplia gama de otras formas de expresión, como el diseño gráfico, la escenografía, la cerámica, los textiles, la fotografía, el cómic, las portadas de discos, elementos otras veces excluidos de los relatos de las historias del arte latinoamericanos (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, & Toledo, 2023).

La dependencia mutua entre la mente humana y los objetos, interesa aquí en particular, ya que estos “no funcionan, ni siquiera existen independientemente de la forma en que los humanos piensan en ellas [...] y esto se relaciona con la manera en que se formaron las colecciones desde las disciplinas y departamentos académicos particulares” (Ulrich, 2015, p. 5).

En los últimos años, han surgido nuevas áreas de investigación y enseñanza que desafían los límites disciplinarios tradicionales –como ocurre con esta muestra– cuyas piezas no permanecieron aisladas en las fronteras de sus colecciones disciplinarias y, en consecuencia, habilitaron la posibilidad de concebir nuevas ideas sobre el mundo material que de otro modo se verían restringidas (Ulrich, 2015).

Otra cualidad a señalar de la exposición es la interpretación histórica, que se materializa como un proceso fluido y continuo, y que se manifiesta en las temáticas originarias, resignificadas y reinterpretadas, a lo largo del tiempo. Esta perspectiva permite establecer una conexión efectiva y prueba que estos elementos nunca se perdieron, sino que mantuvieron su relevancia en este largo proceso.

La perspectiva curatorial

“Los seres humanos siempre han tratado estas cosas en términos de las relaciones percibidas entre ellas ” (Ulrich, 2015, p. 5).

La propuesta curatorial se ordenó en secciones cuyas temáticas se encadenan:

1. Registro y reinterpretación (1790-1910)
2. Reinterpretación e identidad (1910-1940)
3. Identidad e invención (1940-1970)
4. Invención y conceptualismos (1970-2023)

La primera sección, Registro y reinterpretación (1790-1910),⁶ presenta la temporalidad más amplia y es la más reducida en términos espaciales.

Transita el proceso iniciado a finales del siglo XVI y desarrollado en el XIX, de los registros que viajeros y expedicionarios realizaron de monumentos y piezas arqueológicas a través del dibujo, del grabado, del óleo, de la ténpera. Estas expediciones se configuraron muchas veces en ocasiones para el acopio, la compra o el expolio de objetos y documentos y, por tanto, del incremento de colecciones públicas y privadas, y se dieron en un momento en el que de estos estudios se ocupaban la arqueología y el anticuariado (**Fig. 1**).

Esta sala da cuenta de cómo se han registrado elementos que se utilizarán luego, aplicados a obras de arquitectura en los pabellones de países americanos que asisten a exposiciones universales, especialmente la de París de 1889. Se trata de una sección de carácter introductorio en la que se exponen por primera vez varios de los dibujos originales de estos pabellones (**Fig. 2**).

La segunda sección, Reinterpretación e identidad (1910-1940), evidenció que fue en la arquitectura de los pabellones internacionales y en las Artes Aplicadas donde se gestó la reinterpretación de la identidad originaria, que se concretó en la producción de mobiliario, textiles y cerámicas.

Después de la Primera Guerra Mundial, emergen en América aspiraciones de crear un arte nuevo mediante una visión moderna que encontró en lo precolombino diversas vías para materializarse en objetos de uso cotidiano. La reunión se organizó en cuatro espacios dedicados a Norteamérica, Sudamérica, Artes Escénicas (**Fig. 4**) y una Biblioteca Amerindia ubicada en la entre planta (**Fig. 3**).

En la sala Norteamérica, el encuentro fue diverso; entre las piezas reunidas, se ubicó un mueble –que estuvo en el pabellón mexicano de Sevilla de 1929– una escultura en piedra, La raza de Guillermo Ruiz –que estuvo desaparecida varias décadas– un vitral de Frank Lloyd Wright, junto con otros objetos de joyería y de diseño arquitectónico de los años 20 y 30 (**Fig. 5**).

La sección Sudamericana incluyó entre otras piezas, un secreter con decoración calchaquí (1919) de Alfredo Guido y dibujos de Héctor Greslebin, con platos de diseños calchaquíes.

La presencia de estos objetos con historias globales diversas, reafirmó su valor como fuentes de acceso al pasado ya que “la movilización de

6. Incluye piezas de Frederick Catherwood y Adela Breton (Inglaterra); Antonio Peñafiel y José María Velasco (México); Paul Gauguin (Francia) o Francisco Laso (Perú), entre otros.

cosas materiales puede mejorar cualquier investigación histórica integral [...] –y profundizar– el conocimiento del pasado que con demasiada frecuencia está limitado por la dependencia únicamente de materiales escritos” (Ulrich, 2015, p. 3).

En la biblioteca, destacó la producción del diseño gráfico (como espacio de vanguardia y experimentación) con revistas ilustradas y álbumes de fotografía. Despuntan una serie de manuales de arte ornamental, con diseños originarios, destinados a enseñar dibujo en las escuelas (de México, Perú, Argentina y Chile) que incorporaron la identidad americana en el ejercicio escolar.

La tercera sección, Identidad e invención (1940-1970),⁷ presentó tres líneas de trabajo: una de abstracción geométrica vinculada con la textilería y con la arquitectura. Otra que se enfocó en la presencia de signos arcaicos, con esculturas de Henry Moore entre otras, que ocuparon el centro de la sala. Y se completó con un espacio muy reducido, dedicado a cómics, cartelera, caricaturas, máscaras, vinilos, vinculados con el pop de los años 60 (Fig. 6).

Se dispuso un espacio importante para la vanguardia autóctona surgida a partir de las artes aplicadas, que más tarde se trasladó al ámbito pictórico bajo la influencia de Joaquín Torres García y su Escuela del Sur. La trascendencia de su trabajo para América se encuentra en las teorías de su propuesta, que convergen en la tectónica de la arquitectura, y en la retícula de los textiles precolombinos, ya no como una representación sino a partir de la densidad espiritual y matérica de esta producción (Fig. 7).

La abstracción fue un tema recurrente en la exposición y la obra de César Paternosto, la consideró “un modelo cognitivo” (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023, Scene 1:07:54). En su libro Piedra Abstracta, desplegó una preocupación anticipada por esta cuestión característica de la producción originaria andina y concluyó que la escultura inca, no solo es única en América, sino en el mundo (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023, Scene 26:05).

Hacia el final de esta sección, en un pasillo estrecho, se expusieron fotografías artísticas (de Josef Albers y Graziano Gasparini), cuadernos de dibujo, *collages* y registros de una arquitectura de rasgos mayas e incas (Kitsch y neos).

7. En este espacio se expone una pintura de Robert Rauschenberg; cuadros de Lichstenstein, Rufino Tamayo, Rodolfo Aburalach, Gunter Gerszo, Roberto Matta, Alejandro Puente, Antonio Sáez, Fernando De Szyszlo, María Freire y entre los escultores obras de Oteiza; Henri Moore; Anni y Josef Albers y Barnett; Man Ray; entre otros.



Fig. 1. Registro e interpretación/ Viajeros. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 9:51.



Fig. 2. Registro e interpretación. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 13:43.



Fig. 3. Biblioteca Amerindia. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 17:56.



Fig. 4. Artes escénicas, partituras, obras. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 17:28.



Fig. 5. Reinterpretación e identidad, Norteamérica. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 15:33.



Fig. 6. Identidad e invención: Joaquín Torres García. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 20:07.



Fig. 7. Invención y conceptualismos. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 22:58.



Fig. 8. Biblioteca de Cerámica y textiles. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 42:55.



Fig. 9. Performance en Palma de Mallorca. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 57:51.



Fig. 10. Instalación en Cuenca / Juego de espejos negros que incluye el reflejo de dos obras y del espectador. Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América». La March [Canal March], min. 58:46.

La cuarta sección, Invención y conceptualismos (1970-2023)⁸ se ordenó en cuatro partes: una isla de esculturas, una pared dedicada a intervenciones territoriales y al *land art*, una sección de textiles (considerados hasta hace muy poco como objetos etnográficos) y una recreación, que simula ser un almacén de exposición, que replica el modo descontextualizado en el que se exhibían las obras originarias, llevadas durante el siglo XIX desde América hacia los museos de Europa y de Estados Unidos (**Fig. 8**). Esta biblioteca de cerámica, incluyó deliberadamente, piezas antiguas y otras contemporáneas. La atemporalidad resultante, reafirma la idea de que “el poder de los objetos no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad sino de la organización misma de su colección en donde se sustituye el tiempo” (Baudrillard citado en Baldasarre, 2005, p. 26).

Esta estrategia expositiva tuvo la intención de dificultar la identificación temporal y la originalidad de las piezas, debido a la comunión de los rasgos que comparten. Con este guiño humorístico, que tiende un puente crítico hacia el principio del recorrido de la exposición, concluye la muestra.

Consideraciones conceptuales

La exposición puso en crisis y cuestionó algunos parámetros de clasificación. La producción textil, por ejemplo, que se incluyó en la muestra y que resultó clave para el arte andino (por su complejidad técnica y simbólica) hubiera quedado fuera de la sala, por ser considerada una artesanía y no ajustarse al canon, si se aplicaran los parámetros tradicionales.

El recorrido propuesto, habilitó nuevas interpretaciones, que surgieron de una convivencia temporal, que reposicionó, relativizó y propició comparaciones.

Cesar Paternosto señala con pesar, que gran parte del arte originario americano, no es conocido masivamente por el público. Al mismo tiempo, celebra el hecho de que esta producción, haya por fin salido de los museos de ciencias naturales o de antropología- por ser considerado material auxiliar de la ciencia- para exhibirse en una exposición de arte y materializar un rescate del arte de estas culturas, que no resultaba de interés hasta hace algunas décadas (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto, et al., 2023).

Quienes distinguieron, reunieron, clasificaron y nombraron todo tipo de cosas tangibles asumieron que estaban descubriendo identidades y relaciones que existían independientemente de lo que cualquiera

8. En esta sección conviven textiles (con tapices de Carlos Mérida y Teresa Lanceta) y piezas de Edgar Negret, Raúl Cerrillo Álvarez, Olga de Amaral, Sandra Gamarra, Kukuli Velarde, Ana de Orbegoso y José Vera Matos.

podiera pensar sobre ellas (Ulrich, 2015). Proyectos como este, cuestionan el modo en el que la tradición occidental ha distinguido, nombrado, clasificado, agrupado, organizado y desplegado los objetos en un orden específico y nos interrogan acerca de en qué medida estas prácticas han dado lugar a afirmaciones de conocimiento sobre los objetos y los conceptos emergentes que se han asociado con ellos. Dichas prácticas constituyen la base de gran parte del pensamiento metódico en la tradición occidental (Ulrich, 2015).

El encuentro de las piezas, unas con otras, generaron diálogos impen-sados a priori de modo que “nuevas formas de clasificar y describir estas cosas tangibles facilitarán su aplicación a nuevas áreas de investigación” (Ulrich, 2015, p. 13) y en ese sentido la muestra es el resultado de “un proyecto de investigación que pone juntas cosas que nadie había puesto juntas antes” (Gutiérrez Viñuales, Fontán del Junco, Paternosto et al., 2023, Scene 5:47) y descubre y propone relaciones nuevas entre los objetos expuestos –su vida global– y la narrativa que construyen.

La exposición se extendió más allá de las salas e incluyó video arte, música –con un mural sonoro– instalaciones y proyecciones de cine (**Figs. 9 y 10**).

Las reflexiones que desarrollan los artículos teóricos del catálogo-libro amplían los contenidos complejos de las secciones y proponen bifurcaciones, susceptibles de ser desarrolladas en futuros proyectos e investigaciones.

“Es un punto de llegada y también un punto de partida. Porque lo que está planteando son distintos escenarios en los cuales las investigaciones, las exposiciones podrían continuarse” (Gutiérrez Viñuales, 2023, Scene 5:34).

Referencias

- Baldasarre, M. (2005). Falsos de autor. Sobre lo falso, lo auténtico y su coleccionismo. *III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte y XI Jornadas del CAIA*, 21-30.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2023, octubre 6). «Antes de América» en la Fundación Juan March [Canal March]. <https://canal.march.es/es/coleccion/antes-america-fundacion-juan-march-45089>
- Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., Paternosto, C., y Sicar, L. (2023, noviembre 27). Sobre la exposición «Antes de América» · La March [Canal March]. <https://youtu.be/ax3gfRWY868?feature=shared>
- Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., y Toledo, M. (Eds.). (2023). *Antes de América: Fuentes originarias de la cultura moderna*. Fundación Juan March.
- Ulrich, L. (2015). Introduction: Thinking with things. En *Tangible things: Making history through objects* (pp. 1-20). Oxford University Press.

