



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

Fotografía, cultura visual e identidad: Producción de
sentido en torno a la obra de José La Vía en San Luis

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Tesista: Carlos Andrés González

Directora: Mg. Marcela Haydée Navarrete

Mendoza, 2020

RESUMEN

En la ciudad de San Luis, el archivo conformado a partir de la obra fotográfica de José La Vía (1888-1975) se constituye como espacio simbólico significativo donde se construye discursivamente la identidad puntana. En la presente Tesis, articulada en torno a los aportes de los estudios visuales y la sociosemiótica, nos proponemos comprender la producción de La Vía y su participación en procesos de elaboración y reelaboración de la identidad, la memoria y el imaginario visual.

El análisis discursivo, como práctica de investigación de carácter interdisciplinario, está a la base de la metodología de nuestro trabajo. Indagamos distintos recorridos de las fotografías que componen el corpus en pos de reconocer las modalidades estético visuales que operan en la construcción del espacio, los sujetos y sus prácticas. Los casos abordados se hallan estrechamente entramados con otras representaciones –visuales y/o textuales- en el marco de proyectos identitarios hegemónicos y dan cuenta de la relevancia que las imágenes del acervo adquieren en la cultura visual contemporánea. En este sentido, la utilización de determinadas fotografías de La Vía en contextos discursivos asociados a la construcción de la historia local las torna elementos nucleares de nuestra memoria colectiva.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, y principalmente, agradezco a Marcela Navarrete, mi directora de tesis, por su acompañamiento y orientación a lo largo del proceso de esta pesquisa. Su lectura atenta y comprometida, así como sus observaciones teóricas, rigurosas y exhaustivas, han enriquecido en más de una dimensión el trabajo que aquí presento.

Asimismo, agradezco a Marcela por la generosa invitación a participar del equipo de investigación que ella co-dirige, junto a Claudio Lobo, en el ámbito de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de San Luis. Esta experiencia colectiva ha constituido un espacio propicio para el desarrollo de mi investigación. En este sentido, agradezco a cada unx de lxs integrantes del equipo, por los intercambios y las instancias de trabajo compartidas. Entre ellxs, particularmente a Cintia Martínez, por sus aportes referidos a la historia provincial.

A Hugo Gez, un sentido agradecimiento, por acercarme a la figura de José La Vía y su legado, también por compartir generosamente los documentos de su colección privada. A Chelco Rezzano y Javier Garcés, por las entrevistas y la información brindada acerca de los acervos de La Vía.

A mis compañerxs de box del Instituto de Formación Docente Continua de Villa Mercedes, con quienes he compartido gran parte del camino de la formación de posgrado, por el apoyo mutuo.

A mi familia, por la confianza, el aguante y la paciencia.

ÍNDICE TEMÁTICO

	Pág.
Introducción	17
1. Descripción del problema investigado y fundamentación de su relevancia	17
2. Estado de la cuestión	18
3. Marco teórico y metodológico	20
4. Organización de la tesis	25
Capítulo 1: Referencias teóricas para el estudio de la producción fotográfica de José La Vía	27
1. Los estudios visuales	27
2. La sociosemiótica	30
Archivo fotográfico y proceso de mediatización	34
3. Principales discusiones teóricas sobre la identidad de la fotografía	37
La fotografía como práctica discursiva	40
4. Fotografía, memoria e identidad	43
a. Fotografía y construcción de imaginarios	48
b. Fotografía y legibilidad del pasado	50
5. Archivo fotográfico y cultura visual	53
Capítulo 2: Aproximación a la producción fotográfica de José La Vía	60

1. El archivo fotográfico de José La Vía en la actualidad	60
2. Marco histórico para la producción fotográfica de José La Vía en el período 1910-1940	65
a. Situación política	66
b. Economía y <i>progreso material</i>	69
c. Transformaciones urbanas y socio-culturales	71
3. La producción fotográfica de José La Vía, entre lo público y lo privado, en el período 1910-1940	74
a. Fotografía y ámbito privado	75
<i>Fotografías familiares</i>	75
<i>Fotografías de tipos y costumbres</i>	78
<i>Retratos de estudio</i>	79
b. Fotografía y ámbito público	85
<i>Encargos para estudios científicos</i>	85
<i>La Vía reportero gráfico</i>	85
Capítulo 3: La producción fotográfica de José La Vía y los imaginarios visuales de progreso y tradición	94
1. Fotografía, modernización y debates sobre la identidad nacional	95
2. Modernidad y espacio rural: El registro fotográfico del territorio sanluisense en los encargos de Juan W. Gez	99
a. Vistas de la zona central	105
b. La llanura colonizada	112

3. Representaciones del sujeto rural: La figura del gaucho y la tradición	118
4. Modernidad y espacio urbano	126
5. Imaginarios visuales de progreso y tradición	143
Capítulo 4: La producción fotográfica de José La Vía y el imaginario visual postergación del Viejo San Luis	149
1. El archivo como mediador de la memoria local: el caso del MUHSAL	149
a. El MUHSAL y el programa identitario <i>rodriguezsaalista</i>	150
b. El relato histórico hegemónico local y el guion curatorial del MUHSAL	156
2. Análisis de las fotografías de José La Vía en el MUHSAL	159
a. Grupo 1: Tipos y costumbres del Viejo San Luis	160
<i>Tipos y costumbres en el espacio urbano</i>	160
<i>Tipos y costumbres en el espacio rural</i>	167
b. Grupo 2: Trabajadores del Viejo San Luis	173
c. Grupo 3: Noticias del Viejo San Luis	180
d. Grupo 4: Prácticas de la alta sociedad del Viejo San Luis	182
e. Excepción	187
3. El imaginario de postergación del Viejo San Luis: Sentidos en torno a las fotografías de José La Vía en el MUHSAL	188
Conclusiones	192

1. Las fotografías de José La Vía en la <i>Geografía de San Luis</i> de Juan W. Gez	194
2. Las fotografías de José La Vía en el MUHSAL	197
3. Reflexiones e interrogantes finales	199
Fuentes	205
Referencias bibliográficos	207
Anexo	217
1. Tablas	217
2. Síntesis biográfica de José La Vía	223

INDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Gráfica Municipal, panel con fotografías de JLV en esquina de las calles Rivadavia y Pringles	63
Figura 2. Gráfica Municipal, panel con fotografías de JLV en Paseo del Padre, sobre Vía Rivadavia	63
Figura 3. Espacio visual “José La Vía” en Archivo Histórico de San Luis	64
Figura 4. Sección "La ventana al pasado", <i>El Diario de la República</i>	64
Figura 5. Tapa y página de “Guía histórica de San Luis” con fotografías por J. La Vía	64
Figura 6. Velada de Gala del 424° aniversario de la fundación de San Luis, escenario con músicos y bailarines recreando fotografía de La Vía	65
Figura 7. Remedios Loureiro, esposa del fotógrafo, con su hijo. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL	77
Figura 8. La Vía junto a familiares y amigos en día de campo. Fotografía por J. La Vía (1935). AHSL	77
Figura 9. Fotografía costumbrista. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL	78
Figura 10. Interior del estudio <i>Caras y Caretas</i> . Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	81
Figura 11. Exterior del estudio <i>Caras y Caretas</i> . Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	81
Figura 12. Membrete en correspondencia de JLV. Colección privada Hugo Gez	81

Figura 13. Retrato de estudio individual masculino. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.	82
Figura 14. Retrato de estudio individual femenino. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	82
Figura 15. Retrato de estudio grupal; pareja de niños. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	82
Figura 16. Retrato de niña, primera comunión. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	82
Figura 17. Fotorreportaje "San Luis.- Un gran incendio", (18 de abril de 1908). En <i>Caras y Caretas</i> , (498)	91
Figura 18. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En <i>Caras y Caretas</i> , (648)	92
Figura 19. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En <i>Caras y Caretas</i> , (648)	93
Figura 20. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En <i>Caras y Caretas</i> , (648)	93
Figura 21. Retrato de Juan W. Gez en exterior. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL	102
Figura 22. Retrato grupal de Juan W. Gez, José La Vía y sujeto no identificado en expedición al interior de San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL	102
Figura 23. Sierra de San Luis; Vista general de los primeros contrafuertes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938)	106
Figura 24. Valle en la Sierra de San Luis; Camino del Durazno al arroyo las Águilas. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938)	106
Figura 25. Valle longitudinal del arroyo del Molle. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938)	106
Figura 26. Cerro Sololosta. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938)	107

Figura 27. Embalse Potrero de los Funes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	108
Figura 28. Vista aguas abajo de la antigua presa. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	109
Figura 29. Vista aguas abajo de la antigua presa durante una crecida. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	109
Figura 30. Presa luego de su reconstrucción. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	109
Figura 31. Acueducto sobre el río Las Chacras y obras de construcción. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	110
Figura 32. Obras del Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	110
Figura 33. Obras del Embalse Cruz de Piedra, vista desde margen izquierdo. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b)	111
Figura 34. Visita de autoridades a obras de construcción Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	111
Figura 35. Visita de autoridades a obras de construcción Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	112
Figura 36. Estancia Nassau - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	114
Figura 37. Estancia "Las Isletas"- Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	116
Figura 38. Estancia "La Holanda" - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	116
Figura 39. Estancia "Cochëneloo" - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	116
Figura 40. Estación Nueva Galia F.C.O. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	118

Figura 41. República Argentina - Estancia -Marcando [Tarjeta postal] (s/f) Reproducido en Masotta, C. (2011).	120
Figura 42. República Argentina – Churrasqueando [Tarjeta postal] (s/f) Reproducido en Masotta, C. (2011).	120
Figura 43. Corral en estancia "La Holanda". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).	121
Figura 44. Toros en la estancia "Nassau". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	121
Figura 45. Escena campestre en estancia "La Holanda". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	122
Figura 46. Preparación de escena costumbrista por La Vía. Fotografía por J. La Vía (c. 1928). AHSL	123
Figura 47. Doma gaucha. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	125
Figura 48. Grupo de gauchos a caballo escoltan automóvil de Juan W. Gez. La Vía (c. 1925). AHSL	126
Figura 49. Fotomontaje de vistas de San Luis, (25 de Mayo de 1910). <i>La Nación</i>	128
Figura 50. Plaza Independencia, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	130
Figura 51. Iglesia Nuestra Señora del Rosario, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	130
Figura 52. Dolores de Concarán, plaza e iglesia. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	131
Figura 53. Santa Rosa, plaza e iglesia. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	131
Figura 54. Vista de la avenida de la Av. Quintana desde Plaza Pringles. Fotografía por J. La Vía (c. 1925). AHSL	132

Figura 55. Villa Mercedes, Calle Pedernera. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	133
Figura 56. Escuela Normal de Maestras "Paula Domínguez de Bazán", San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	134
Figura 57. Escuela Elemental de niñas, Buenos Aires. Fotografía por S. Boote. En Vistas Escolares [Album] Consejo Nacional de Educación (1889)	136
Figura 58. Escuela Mauricio P. Daract, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	137
Figura 59. Escuela Provincial Juan Esteban Pedernera, Villa Mercedes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)	137
Figura 60. Clase funcionando de 3° grado de una escuela de niñas, Buenos Aires. Fotografía por S. Boote. En Vistas Escolares [Album] Consejo Nacional de Educación (1889)	139
Figura 61. Alumnas en clase de geografía, en la Escuela "Paula Domínguez de Bazán", San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL	140
Figura 62. Alumnas en formación, patio exterior de la Escuela "Paula Domínguez de Bazán", San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL	140
Figura 63. Estación Sanitaria Nacional en San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938)	141
Figura 64. Frente Museo Histórico de San Luis. Fotografía por Programa Cultura, Gobierno de San Luis	150
Figura 65. Instalación audiovisual en Sala 9 "Autopistas del porvenir", Museo Histórico de San Luis. Fotografía por Proyecciones Digitales, Soluciones Audiovisuales	158
Figura 66. Pieza gráfica, muestra "Postales de un siglo que comienza" Museo Histórico de San Luis	159
Figura 67. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (peperina). Fotografía por J. La Vía (c. 1935). AHSL	162

Figura 68. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (pavos). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	162
Figura 69. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (lechero). Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL	162
Figura 70. Selección de fotografías MUHSAL; Burrero. Fotografía por J. La Vía (c. 1932). AHSL	163
Figura 71. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (leña). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	163
Figura 72. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante montado en burro. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	163
Figura 73. Selección de fotografías MUHSAL; Burreros. Fotografía por J. La Vía (c. 1925). AHSL	163
Figura 74. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (alfalfa). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	164
Figura 75. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (folletos). Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL	164
Figura 76. Selección de fotografías MUHSAL; carros con leña. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL	166
Figura 77. Selección de fotografías MUHSAL; Hilandera. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL	168
Figura 78. Selección de fotografías MUHSAL; Tejedoras. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL	169
Figura 79. Fotorreportaje "Tipos populares de San Luis", (20 de noviembre de 1926). En <i>Caras y Caretas</i> , (1468)	170
Figura 80. Fotorreportaje " <i>Caras y Caretas</i> de jira [sic] por la República: Excursión por las Sierras de San Luis", (26 de julio de 1924). En <i>Caras y Caretas</i> , (1347)	172

Figura 81. Selección de fotografías MUHSAL; Mineros. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL	173
Figura 82. Fotorreportaje "San Luis", (1 de enero de 1904). En <i>Caras y Caretas</i> , (274)	174
Figura 83. Selección de fotografías MUHSAL; Trabajador de las Salinas del Bebedero. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL	176
Figura 84. Selección de fotografías MUHSAL; Establecimiento industrial. Fotografía por J. La Vía (1915). AHSL	177
Figura 85. Interior de un establecimiento industrial. Fotografía por J. La Vía (c. 1915). AHSL	177
Figura 86. Selección de fotografías MUHSAL; Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL	179
Figura 87. Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	179
Figura 88. Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL	179
Figura 89. Selección de fotografías MUHSAL; Distribución de agua. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL	181
Figuras 90. Empleados municipales distribuyen agua durante sequía en San Luis. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL	181
Figuras 91. Empleados municipales distribuyen agua durante sequía en San Luis. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL	181
Figura 92. Empleados municipales distribuyen agua durante sequía en San Luis. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL	181
Figura 93. Fotorreportaje sobre sequía de 1938 en San Luis sección "La vida en provincias", (29 de enero de 1938). En <i>Caras y Caretas</i> , (2052)	181
Figura 94. Selección de fotografías MUHSAL; Mitin político. Fotografía por J. La Vía (1929). AHSL	182

Figura 95. Selección de fotografías MUHSAL; Paseo a caballo. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL	184
Figura 96. Paseo a caballo frente a Plaza Pringles. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL	184
Figura 97. Paseo a caballo frente a Estudio <i>Caras y Caretas</i> . Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL	184
Figura 98. Fotorreportaje "Un domingo en la ciudad de San Luis", (11 de Enero de 1936). En <i>Caras y Caretas</i> , (1945)	185
Figura 99. Selección de fotografías MUHSAL; Peluquería París en el centro puntano. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL	187
Figura 100. Selección de fotografías MUHSAL; "Motorman" en Buenos Aires. Fotografía por J. La Vía (1929). AHSL	188

NÓMINA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

AdRS: Adolfo Rodríguez Saá

AHSL: Archivo Histórico de San Luis

ARS: Alberto Rodríguez Saá

JLV: José La Vía

MUHSAL: Museo Histórico de San Luis

TDS: Teoría de los Discursos Sociales

UNSL: Universidad Nacional de San Luis

INTRODUCCIÓN

1. Descripción del problema investigado y fundamentación de su relevancia

En la ciudad de San Luis, entre los años 1905 y 1975, José La Vía¹ (JLV) desarrolla una carrera como fotógrafo profesional en la que documenta diferentes aspectos de la vida social. Estas imágenes conforman el cuerpo documental de mayor relevancia realizado por un fotógrafo activo en la provincia en el siglo XX. Aquí abordamos la producción correspondiente al período de 1910-1940, años decisivos de la modernización de la provincia.

La actuación del fotógrafo coincide con un período, clave en la historia de la fotografía y la industria gráfica, caracterizado por una profusa circulación de imágenes fotográficas en objetos y soportes variados, en el marco del proceso de masificación de la cultura visual. En este contexto, en paralelo al trabajo de estudio llevado a cabo en el ámbito local, el fotógrafo realiza envíos a diferentes publicaciones de alcance nacional, trabajando como corresponsal de las revistas *PBT*, *Fray Mocho*, *Caras* y *Caretas* y también los diarios *La Nación* y *La Prensa* (Alcaraz, 2011). Asimismo, en torno al año 1912, JLV forma parte de una serie de excursiones a través de distintas localidades del interior de la provincia, recopilando información y documentando las expediciones con imágenes que luego son publicadas en los primeros libros sobre la historia y la geografía sanluiseña.

A partir de la producción de JLV, estimada en una cifra cercana a los 40 mil negativos, se crean posteriormente dos archivos; uno dependiente del Archivo Histórico de San Luis y el segundo localizado en la órbita de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL).

Sostenemos que la producción del fotógrafo adquiere relevancia en la cultura visual puntana, a partir de su digitalización y puesta en circulación a través de un dispositivo web. Actualmente, las fotografías en formato digital desprendidas del

¹ Incluimos una síntesis biográfica de José La Vía (1888-1975) en el Anexo.

Archivo Histórico participan y forman parte de procesos de construcción de sentido en los distintos contextos discursivos que las actualizan, constituyéndose como espacio simbólico en el cual se construye discursivamente la identidad puntana en virtud de la relevancia que el mismo adquiere, al signarse como reservorio cultural provincial.

En este trabajo nos proponemos comprender la producción fotográfica de JLV y su articulación con los procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria, la identidad y el imaginario visual puntano. Para ello, analizamos las fotografías de JLV en relación a sus diferentes contextos de producción y circulación, procurando indagar los sentidos producidos en torno al espacio, los sujetos y las prácticas. Definimos dos contextos de circulación que adquieren relevancia en distintos momentos históricos. En primer lugar, analizamos el grupo de fotografías que son publicadas en las primeras décadas del siglo XX junto a estudios sobre geografía sanluiseña de Juan W. Gez. Por otra parte, abordamos el estudio del grupo de imágenes del fotógrafo que, desde el año 2013 hasta la actualidad, conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis (MUHSAL). Centramos la atención en aquellas características de las fotografías que pueden ser entendidas como *huellas* de sus condiciones productivas. Al mismo tiempo, consideramos los epígrafes y escritos que acompañan a las imágenes analizadas, atendiendo a las posibles migraciones de sentidos de un campo discursivo a otro. De este modo, procuramos avanzar en la comprensión de los procesos de significación social que implican a la producción del fotógrafo y su participación en la conformación de imaginarios visuales a comienzos del siglo XX y en la actualidad.

2. Estado de la cuestión

Respecto al estudio del escenario cultural sanluiseño y de sus fenómenos estéticos, si bien hallamos obras de carácter recopilatorio, la investigación sobre el arte y la cultura visual local se caracteriza por la escasez de producción teórica crítica que dé cuenta de su particularidad. Entre ellas podemos consultar la investigación realizada por el Profesor Carlos Sánchez Vacca (2006) sobre la historia de la pintura y la escultura de San Luis. Si bien su investigación apunta al ámbito artístico; constituye

un importante antecedente para la investigación de las condiciones culturales de San Luis en el siglo XX en las cuales se inserta la producción fotográfica de JLV.

Cabe mencionar también una serie de proyectos llevados a cabo en la UNSL que nuclean diversas líneas de investigación referidas a la historia, los medios, la memoria colectiva y la identidad cultural puntana, de cuyas publicaciones hemos obtenido información valiosa para nuestro trabajo. Entre ellas destacamos el proyecto *Patrimonio cultural y didáctica. Saberes y conocimiento histórico de la ciudad de San Luis*, el proyecto *El Periodismo en San Luis en el Siglo XX: Avances y desarrollos de los medios de comunicación en la provincia de San Luis* (PROIPRO 4-0914) y el proyecto *Mediatizaciones del sentido y procesos socioculturales: identidades, cultura, discursos y poder* (PROICO 04-0116).

Consultamos el texto de carácter biográfico escrito por Miriam Alcaraz (2011), en el que profundiza sobre la vida de JLV en base a material bibliográfico y documental, fuentes orales y periodísticas. Por otro lado, desde la Fototeca de la Facultad de Ciencias, Físicas, Matemáticas y Naturales dependiente de la UNSL, se han elaborado informes sobre los trabajos de preservación llevados a cabo en sus instalaciones con la obra de JLV (Gez y Rezzano, 2010).

Desde la historia del arte, en un marco nacional, el proyecto *Itinerarios de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (2011) es una obra de capital importancia, dado el aporte que implica el posicionamiento crítico que asumen sus integrantes respecto de lo que consideran nuevas lecturas de variados objetos visuales que buscan ampliar los relatos sobre temas-problemas vinculados a una pluralidad de centros geográficos del país. Siguiendo este enfoque, resultan pertinentes para nuestro trabajo las investigaciones sobre fotoperiodismo, cultura gráfica y sobre los usos de la imagen fotográfica en Argentina de Sandra Szir (2011, 2013) y Valeria González (2011) respectivamente. En esta línea, Verónica Tell (2008, 2011, 2017) ofrece un valioso análisis de los modos en que la fotografía construyó y difundió relatos sobre el progreso y la modernización en el contexto del Estado Liberal. En torno al estudio de archivos fotográficos nacionales de fines del siglo XIX y comienzos del XX debemos destacar las obras de Luis Priamo (1999), quien analiza los usos de la fotografía en la vida privada. Igualmente, retomamos los aportes de Oscar Masotta (2005) en su análisis acerca de la construcción de la identidad nacional en las postales de gauchos, indios y vistas urbanas y rurales.

3. Marco teórico y metodológico

El punto de vista teórico desde el cual procedemos se sitúa en una zona de cruces entre los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Atentos a los desplazamientos teóricos, metodológicos y epistemológicos ocurridos en el campo de la teoría del arte en los últimos años, recurrimos a los aportes de los estudios visuales. La historiadora del arte española Anna María Guasch (2003), reconoce que las cuestiones más relevantes que conlleva el proyecto de este nuevo campo transdisciplinar se relacionan con su carácter renovador en el campo de la historia del arte. Por un lado, al entender la imagen desde un enfoque horizontal, que supone una aproximación deconstructiva al dilema adorniano alta / baja cultura y, por otro lado, al desafiar las *tradicionales* compartimentaciones y especialidades metodológicas y temáticas dentro de la disciplina de la historia del arte.

En cuanto a los aportes de la sociosemiótica, nuestro abordaje presta atención a dos enfoques que consideramos centrales y que nos brindan sólidos marcos explicativos: la *Teoría de los Discursos Sociales* postulada por Eliseo Verón (1993, 2013) y la *Teoría del Discurso Social*, planteada por Marc Angenot (2010). Ambos enfoques proponen una concepción constructivista de la comunicación, al considerar que “los medios [de comunicación], lejos de representar un real, lo construyen” (Valdettaro, 2015, p. 191). Más allá de las diferencias entre ambos enfoques, el campo disciplinar de las semióticas discursivas, fundado a partir de la noción de *discurso*, supone un cambio epistemológico al plantearse cuestiones vinculadas al poder, lo ideológico y la constitución de subjetividades en las sociedades contemporáneas altamente mediatizadas. En este marco, nuestro trabajo de investigación aborda la problemática general de construcción de las identidades en el contexto de las sociedades mediatizadas, en particular, a partir de la indagación de discursividades locales de tipo visual fotográfico.

Respecto a la conceptualización del archivo fotográfico, retomamos las investigaciones del historiador británico John Tagg (2005) para problematizar la identidad de la fotografía, tradicionalmente considerada como documento objetivo de la realidad. El autor argumenta que las fotografías nunca son prueba de la historia, sino que ellas mismas son lo histórico, son eventos históricos. Al considerar la fotografía

como un sistema convencionalizado de representación visual que carecería de una identidad definible, sus funciones - como modo de producción cultural- estarían ligadas a su contexto de producción y, por lo tanto, sus connotaciones e implicancias estéticas y sociales dependerían de las condiciones en las que estaría siendo actualizada como imagen. En ese sentido, se puede definir la fotografía como un campo o manifestación dispersa y dinámica de tecnologías, prácticas e imágenes, donde los significados de cada imagen individual son contingentes, pues dependerían de su contexto discursivo. Esto obliga a considerar a la fotografía en cuanto a su relación con el ámbito general de las producciones culturales, porque su principal característica estaría entonces en su capacidad de producir y difundir significados que van más allá de las imágenes mismas.

En cuanto a las interrelaciones y articulaciones entre fotografía, historia, memoria e identidad nuestra investigación se nutre de una serie de desarrollos teóricos provenientes del campo de estudios de la memoria (Ricoeur, 1999; Huyssen, 2009) y de los estudios visuales (Didi-Huberman, 2004, 2015). A partir de los mismos, destacamos el aspecto social de la memoria, considerando a las fotografías como instrumentos centrales de procesos sociales de construcción de memorias e identidades. La noción de identidad que retomamos (Hal, 1996; Cuche, 2002) se plantea como una concepción estratégica y posicional; entendiendo que las identidades se constituyen en marcos discursivos; producidas en contextos socio-históricos e institucionales particulares, al interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, en modalidades concretas de ejercicio del poder. Además, retomamos los aportes de Margarita Alvarado (2001, 2011, 2016) sobre la fotografía y su relación con la construcción de identidades colectivas e imaginarios nacionales o étnicos. La autora desarrolla una noción de *imaginario visual* que es entendido como un encadenamiento de imágenes vinculadas temáticamente, que circulan a través de distintos medios y son reconocidas como referentes de universos representacionales particulares.

En correspondencia con el punto de vista teórico, el abordaje metodológico desde el cual llevamos adelante la investigación es del tipo cualitativo, al adecuarse a la problemática y los objetivos aquí fijados. De acuerdo con Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (2012) las investigaciones basadas en un paradigma constructivista se asocian con metodologías cualitativas; en tanto que su propósito es lograr una

comprensión profunda y cabal de los fenómenos que procura estudiar (Borda, Dabenigno, Freidin, Güelman, 2017). Asimismo, en concordancia con el enfoque teórico elegido, los diseños metodológicos cualitativos conciben a la realidad como subjetiva e intersubjetiva, entendiendo al investigador como actor social interviniente, que contribuye a producir y reproducir el contexto de interacción que pretende investigar (Sautu, Boniolo, Dalle, Elbert, 2005). El análisis discursivo (Verón, 1993; Angenot, 2010), como práctica de investigación de carácter interdisciplinario, está a la base de la metodología de nuestro trabajo. Desde el punto de vista de este enfoque, nos proponemos realizar un análisis de discurso en tanto una práctica interpretativa que atiende a los distintos significantes –más allá de la palabra- y que puede operar con perspectivas teórico-metodológicas diversas para comprender y explicar el objeto sometido a la investigación.

La estrategia de investigación empleada para responder a los objetivos específicos de investigación es el análisis de casos, que se plantea como un proceso dinámico que alterna progresivamente distintas fases indisociables entre sí. Para esta instancia se constituyó un corpus compuesto por materiales documentales diversos (imagen y texto). El material icónico quedó conformado por las fotografías en soporte digital recogidas de la página web del Archivo Histórico de San Luis, una serie de fotografías de JLV publicadas en los semanarios *Caras y Caretas* y el diario *La Nación*, así como aquellas imágenes del fotógrafo incluidas en la *Geografía de la Provincia de San Luis* de Juan W. Gez (1938, 1939a, 1939b).

Nuestra investigación centra su estudio en la producción fotográfica de JLV correspondiente al período comprendido entre 1910 y 1940. El recorte temporal operado sobre el material de archivo está dado por la fecha de apertura del estudio del fotógrafo hacia 1910 y la publicación de sus imágenes a finales de la década del treinta, con la mencionada obra de Gez.

El corpus de imágenes se organiza en dos conjuntos -con respectivas subdivisiones- según su pertenencia a distintos contextos discursivos y su vinculación con imaginarios visuales diversos. La tabla 1 expone nuestra propuesta de agrupación de las imágenes de JLV incluidas en la publicación de Gez que asociamos a la construcción de imaginarios de *progreso* y *tradición*. Por otro lado, atendemos a la actualización de un conjunto de imágenes extraídas del Archivo Histórico que

conforman la muestra permanente del MUHSAL. La tabla 2 expone nuestra propuesta de agrupación del segundo conjunto de fotografías que vinculamos a la construcción de un imaginario de *postergación*.

El concepto de *lo fotografiabile* propuesto por Bourdieu (2003) nos resulta productivo para pensar las articulaciones entre la fotografía y sus condicionamientos socioculturales. El autor argumenta que cada grupo selecciona “una gama finita y definida de sujetos, géneros y composiciones” (p.43) en función de unas normas, indisociables de su sistema de valores, que ordenan la práctica fotográfica y su producto, oponiendo lo fotografiabile y lo *no-fotografiabile*. De acuerdo con el autor, lo fotografiabile da cuenta entonces de la participación simbólica de la fotografía en una época, clase o grupo. Se plantea como un *excedente de significación*, necesario de ser analizado para una comprensión adecuada de la imagen. Siguiendo a Bourdieu (2003), nos proponemos abordar el corpus fotográfico atendiendo al recorte espacio-temporal planteado por cada imagen, en tanto constituye un “objeto considerado digno de ser fotografiado, es decir, fijado, conservado, mostrado y admirado” y manifiesta “el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo” (p. 44).

Si bien las imágenes fotográficas ocupan el lugar central del material documental analizado, prestamos atención a los epígrafes que las acompañan, al mismo tiempo que consideramos los escritos –discursos científicos, curatoriales, periodísticos- que funcionan como contextos discursivos para las imágenes estudiadas. De este modo, el material documental reunido en el corpus ha sido abordado a partir de las siguientes dimensiones analíticas:

1. *Imaginario e identidad local*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Qué representaciones de lo local operan en los contextos discursivos donde circulan las fotografías de JLV? ¿Cómo es definida y caracterizada la identidad local por los textos vinculados a las fotografías de JLV? ¿Qué elementos de las fotografías de JLV se vinculan con la construcción de imaginarios locales?
2. *Historia y memoria local*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Qué memoria/s construyen los discursos históricos a los que se

vinculan las fotografías JLV? ¿Cómo es caracterizado el pasado local en dichos relatos históricos? ¿Qué elementos de las fotografías de JLV se vinculan con la construcción de la memoria local?

3. *Fotografía y el espacio rural sanluiseño*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Cómo es construido visualmente el espacio rural sanluiseño en las fotografías de JLV? ¿Qué motivos predominan en las selecciones/ recortes espaciales realizados por estas imágenes?
4. *Fotografía y el espacio urbano puntano*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Cómo es construido visualmente el espacio urbano puntano en las fotografías de JLV? ¿Qué motivos predominan en las selecciones/ recortes espaciales realizados por estas imágenes?
5. *Fotografía, sujetos y prácticas rurales en San Luis*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Cómo son representados visualmente los sujetos en el espacio rural sanluiseño? ¿Cómo se compone el sistema objetual vinculado a los sujetos rurales? ¿Qué prácticas aparecen en vinculación a los mismos?
6. *Fotografía, sujetos y prácticas urbanas en San Luis*. A través de ella buscamos indagar en las siguientes cuestiones: ¿Cómo son representados visualmente los sujetos en el espacio urbano puntano? ¿Cómo se compone el sistema objetual vinculado a los sujetos urbanos? ¿Qué prácticas aparecen en vinculación a los mismos?

A partir de las dimensiones señaladas elaboramos distintos grupos de categorías orientadas al análisis del material documental (V. tabla 3). En cuanto al abordaje de la imagen fotográfica, tomamos como referencia la propuesta metodológica de Javier Marzal Felici (2009) que se basa en la distinción de una serie de niveles² que van desde, la estricta materialidad de la obra y su vinculación con el

² El esquema propuesto por Marzal Felici (2009) reúne aportes heterogéneos para el análisis de la imagen fotográfica y comprende los siguientes niveles: (1) El nivel contextual reúne información sobre la técnica empleada, el autor, momento histórico, etc. (2) El nivel morfológico analiza nociones como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color. (3) El nivel compositivo considera la relación

contexto histórico cultural, hasta un nivel interpretativo. Este último nivel se acerca al planteo de Georges Didi-Huberman (2007), quien afirma que el trabajo con archivos debe ser abordado a partir de cortes y montajes con otros archivos, a modo de comprender su funcionamiento como fenómeno complejo configurador de la realidad.

De manera complementaria, relevamos la correspondencia mantenida entre JLV y Juan W. Gez a los fines de recabar información adicional sobre los encargos realizados por parte del científico. Recurrimos además a la entrevista con el objeto de recopilar datos sobre la constitución de los archivos que resguardan la producción del fotógrafo en la actualidad. En este sentido, entre los años 2016 y 2018, entrevistamos a los docentes e investigadores universitarios Javier Garcés, Chelco Rezzano, Hugo Gez y a la titular del Archivo Histórico de San Luis, Juana Presti de Arnó. Por otra parte, realizamos un relevamiento en el espacio público, instituciones museísticas y diferentes publicaciones que incorporan y actualizan fotografías de JLV en el contexto local contemporáneo.

4. Organización de la tesis

En el Capítulo 1 exponemos una serie de consideraciones teóricas con el fin de situar nuestra investigación en una zona de cruces entre los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Asimismo, planteamos los principales debates relativos a la identidad de la fotografía para luego desarrollar el posicionamiento desde el cuál abordamos el archivo fotográfico, entendido desde un enfoque discursivo. Por otro lado, problematizamos las articulaciones entre fotografía, historia, memoria e identidad, a partir de una serie de desarrollos teóricos provenientes del campo de los estudios de la memoria y los estudios visuales.

En el Capítulo 2 realizamos una aproximación a nuestro objeto de estudio. Para ello consideramos la constitución de los archivos que conservan las fotografías de JLV

de los elementos anteriores conformando una estructura interna en la imagen. En este nivel se incluyen los elementos escalares -perspectiva, profundidad, proporción- y los elementos dinámicos -tensiones visuales, ritmo-. (4) El nivel enunciativo examina una serie de conceptos como el punto de vista físico, la pose y actitud de los personajes, etc. Vale aclarar que para nuestra investigación sólo consideramos aquellos elementos que resultan operativos y pertinentes para el examen de las fotografías de JLV, en concordancia con las principales dimensiones analíticas definidas, tal como queda plasmado en la Tabla 3 del Anexo.

y su actualización en la cultura visual puntana contemporánea. Por otra parte, con el objeto de avanzar en la comprensión del discurso fotográfico de JLV situado históricamente, aportamos elementos teóricos para el estudio de los procesos históricos y culturales del período 1910-1940, considerando el ámbito local y el nacional

En los Capítulos 3 y 4 indagamos distintos recorridos de las imágenes de JLV, atendiendo a los sentidos variados que las mismas adquieren de acuerdo a los contextos discursivos que las actualizan y su participación en la construcción de imaginarios visuales. En el Capítulo 3 abordamos el análisis del grupo de fotografías que son publicadas en las primeras décadas del siglo XX junto a estudios sobre la geografía sanluiseña de Juan W. Gez, con el fin de indagar acerca de la construcción de imaginarios visuales de *progreso* y *tradición*. Por otra parte, en el Capítulo 4 centramos nuestro estudio en el grupo de imágenes que conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis con el fin de observar las relaciones entre memoria, identidad e imaginario visual. Para ello, inscribimos al proyecto museístico y sus objetivos en el interior de una política cultural de mayor alcance vinculada al programa identitario hegemónico, instituido a partir del último cuarto del siglo XX en San Luis.

Hacia el final, en las conclusiones, nos interesa poner en tensión los hallazgos que se desprenden del análisis del corpus e introducir una serie de reflexiones e interrogantes surgidos en el transcurso del trabajo. Incluimos también anexos en los que ofrecemos información complementaria sobre la biografía de JLV y tablas donde se visualizan categorías y datos obtenidos en la investigación.

CAPÍTULO 1: REFERENCIAS TEÓRICAS PARA EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSÉ LA VÍA

En este capítulo exponemos una serie de consideraciones teóricas con el fin de situar nuestra investigación en una zona de cruces entre los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Planteamos un recorrido a través de las principales discusiones teóricas sobre la identidad de la fotografía para luego desarrollar el posicionamiento desde el cuál abordamos la producción fotográfica de JLV, entendida desde un enfoque discursivo. De igual modo, problematizamos las articulaciones entre fotografía, historia, memoria e identidad, a partir de una serie de desarrollos teóricos provenientes del campo de los estudios de la memoria y los estudios visuales.

1. Los estudios visuales

Con la intención de circunscribir la investigación en el contexto de la Maestría de Arte Latinoamericano que nos convoca, resulta necesario atender a los desplazamientos teóricos, metodológicos y epistemológicos ocurridos en el campo de la teoría del arte durante los últimos años. A partir de la década del noventa se ha consolidado un nuevo campo transdisciplinar denominado como estudios visuales o estudios de la cultura visual. La teórica chilena Nelly Richard (2006) resume sus objetivos haciendo hincapié en la ruptura de barreras que catalogaban a las imágenes como artísticas o no, ampliando el interés por objetos tan variados como la publicidad, el diseño, la moda, la televisión, el video, cine, internet, las cámaras de vigilancia, etc. Siguiendo a la autora, los estudios visuales se proponen analizar el universo de las imágenes en sus más variadas formas de tecnologización y de mediatización, sin otorgarle mayor sentido a la diferencia entre arte y no-arte en las que se basaban tradicionalmente la historia y la teoría artística para demarcar *lo estético*.

De acuerdo con Keith Moxey (2009), uno de los referentes de los estudios visuales, el panorama historiográfico de la disciplina estaría compuesto por múltiples enfoques metodológicos que, en términos operativos, podrían agruparse en dos grandes ramas: una perspectiva ontológica y otra semiótica sobre los objetos visuales.

Uno de los primeros teóricos en interesarse en el campo de los estudios visuales fue W. J. T. Mitchell, quien en *Picture Theory* (1994) formula uno de los conceptos fundamentales de la disciplina. El autor cuestiona el giro lingüístico e incluso el giro semiótico, al entender que estos modelos de análisis reducen el estudio del arte y de las formas culturales y sociales a una cuestión de discurso y lenguaje. En trabajos posteriores, Mitchell (2011) propone la idea del giro de la imagen –*the pictorial turn*– destacando el rol central de la visión y de las imágenes, entendidas en su dimensión sociocultural, como mediadoras de relaciones sociales. Según esta perspectiva, las imágenes tienen una presencia que escapa a nuestra competencia para interpretarlas o describirlas. De este modo, para el autor, la mirada, las prácticas de la observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura ligadas a procesos de decodificación o interpretación. De acuerdo con Mitchell, las imágenes tienen ahora un lugar central en el debate en las ciencias humanas semejante al que tuvo el lenguaje en la década del ochenta, es decir, como un paradigma para pensar otros fenómenos culturales.

Es posible rastrear un interés semejante al del Mitchell en el contexto intelectual alemán en la propuesta del *giro icónico* de Gottfried Boehm. En oposición al punto de vista logocéntrico tradicional académico, según el cual lo lingüístico resulta una forma de significación más potente que lo visual, el autor plantea una interpretación de la imagen como *logos* y como un acto de creación de sentido. Boehm (2011) ubica su propuesta en un contexto en el cual la presencia y el interés por las imágenes es cada vez mayor, incluso en el ámbito de las ciencias duras con el surgimiento de técnicas generadoras de imágenes que implican procesos cognitivos a través de medios icónicos. De este modo, las imágenes han cobrado protagonismo en ámbitos que exceden la producción meramente estética, participando de un proyecto de amplio alcance cultural y de carácter paradigmático. Por su parte, Moxey señala que, a diferencia del idioma inglés que distingue entre imágenes en general –*image*– e imágenes de naturaleza estética –*picture*–, en alemán el término *Bild* –ícono– se refiere a ambas categorías sin establecer distinciones. Por otro lado, al vincularse con la noción de presencia divina inmanente del concepto de ícono religioso, la concepción del *giro icónico* de Boehm expresaría de manera más eficaz el sentido ontológico de vida atribuida a los objetos visuales, que la propuesta de Mitchell.

La segunda rama de los estudios visuales -que Moxey contrasta con la perspectiva representada por Mitchell y Boehm y su interés por el estatus de la imagen como *presentación*- desplaza su atención al análisis del significado de los objetos visuales y su potencial ideológico, alineándose así en la tradición intelectual de los *Cultural Studies*. Nicholas Mirzoeff (2003), exponente de esta corriente, justifica la existencia de los estudios visuales, en el reconocimiento de que la cultura posmoderna de la globalización capitalista es una cultura de la imagen donde la experiencia humana es más visual. En este contexto, las manifestaciones visuales serían algo más que meras representaciones de la realidad. Las imágenes que atraviesan la aldea global representan modelos de comportamiento, creencias y formas de socialización que, por su marcado carácter estético, resultan de alto poder persuasivo. De acuerdo con Mirzoeff (2003), existe una brecha entre la riqueza de la experiencia visual y la habilidad que poseemos para analizar esa información percibida. Tal como sugiere el autor, parecería que por el contrario de lo que sucede con la tecnología visual -es decir, cualquier aparato diseñado para ser observado o ampliar la visión normal- cuyo potencial aumenta vertiginosamente, nuestra capacidad de interpretación crítica de esta información visual aparece desfasada, un paso atrás.

Entonces, mientras que Mitchell y Boehm tienden a subrayar el estatuto físico de los artefactos visuales y la naturaleza de su capacidad para informar y para conmovernos, Mirzoeff, por otro lado, se interesa por sobre todo en los propósitos ideológicos de las imágenes en situaciones sociales, haciendo foco en los alcances políticos de la experiencia visual cotidiana y rastreando las intersecciones entre visibilidad y poder social. Ahora bien, resulta interesante atender a Keith Moxey (2009) quien plantea que ambas líneas de estudio podrían ser conciliables:

Una apreciación de lo “exterior” del objeto visual, sus intervenciones cambiantes en la vida de la cultura, su vitalidad como representación, no tiene por qué considerarse como una alternativa a los intentos de llegar a un acuerdo con su “interior”, su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético, su status como presentación. Ambos enfoques, sostengo, añaden poder y complejidad a nuestra actual comprensión de lo visual. (p. 10)

Para cerrar este apartado rescatamos una serie de desplazamientos y discusiones relativas al campo de los estudios visuales. En primer lugar, hallamos productivas para nuestra investigación las nociones surgidas del debate en torno a las prácticas de representación, respecto a la imbricación de formas visuales y verbales, la incidencia y el control discursivo que supone la distinción entre palabra e imagen (Mitchell, 2009) y, en definitiva, la incapacidad de un modelo textual de análisis para dar cuenta de la experiencia visual (Mirzoeff, 2003). Así, es posible retomar la preocupación que Walter Benjamin (2015) formulaba hacia 1931 en su *Breve historia de la fotografía* sobre si la fotografía puede funcionar sin un epígrafe o, en términos *barthesianos* (Barthes, 1986), en ausencia de un anclaje que ayude a entender ese registro. En lo referente a nuestro estudio, si bien las imágenes fotográficas ocupan el lugar central, las hemos puesto en relación con otras modalidades de la representación –pictóricas, escritas-, sin perder de vista su carácter singular e irreductible. De este modo, prestamos atención a los epígrafes que acompañan a las fotografías, cuando los hay, al mismo tiempo que consideramos los escritos que funcionan como contextos discursivos para las imágenes analizadas, atendiendo a las posibles migraciones de sentidos de un campo discursivo a otro. Mieke Bal (2016), en la línea de los estudios visuales, enfatiza la heterogeneidad metodológica del análisis visual y propone la reunión de varios métodos conformando, junto a sus objetos, nuevos campos de estudio no delineados de forma estricta. Igualmente, la autora realiza un corrimiento desde las manifestaciones visuales como objeto del análisis, poniendo el interés en los sujetos observadores, las prácticas de visión y su vinculación con poderes establecidos. Es decir, los objetos de estudio del análisis visual no serían *cosas* sino eventos de visión y formas de visibilidad.

2. La sociosemiótica

A continuación, retomamos una serie de herramientas teórico-metodológicas propias del análisis del discurso para el abordaje de los procesos sociales de significación en los que se inserta la producción fotográfica de JLV.

Las semióticas discursivas significaron la expansión del campo de estudio del lenguaje y de los signos, en cuanto a las limitaciones de la corriente lingüística

saussureana, hegemónica hasta la década del sesenta, a partir de la introducción de los planteos de Charles Sanders Peirce (1988, 1986) y Mijail Bajtín (1999). La superación de un paradigma inmanentista, marcado por la primacía del lenguaje verbal y limitado a la problemática de la estructura del texto, será posibilitada por la introducción de la concepción ternaria de la significación y la idea de *semiosis social*, junto a los aportes de la perspectiva material del lenguaje postulada por Bajtin. En el contexto de esta expansión de significaciones ubicamos a *La Teoría de los Discursos Sociales* (TDS) formulada por Eliseo Verón (1993) y que ocupa un lugar central en los estudios sociosemióticos.

Verón (1993) desarrolla su teoría a partir de la noción de *discurso*, el cual es entendido como una configuración espacio-temporal de sentido que puede ser identificado sobre soportes materiales diversos -texto lingüístico, imagen, sistema de acción corporal, etc.-. El autor define a la TDS como el conjunto de hipótesis que explican el funcionamiento de la semiosis, es decir, el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. De acuerdo a esta perspectiva, los fenómenos de sentido se presentan bajo la forma de conglomerados de materias significantes y remiten al funcionamiento de una red semiótica infinita que tiene lugar socialmente en determinadas coordenadas espacio – temporales (Verón, 1993).

La TDS se basa en una doble hipótesis acerca de los modos de funcionamiento de la semiosis social: por un lado, postula que toda producción de sentido es social, es decir, todo proceso significativo descansa sobre condiciones sociales de producción; y, por otro, todo fenómeno social implica un proceso de producción de sentido, es decir, todo funcionamiento social tiene una dimensión significativa que lo constituye. Por lo tanto, desde la perspectiva veroniana, lo real de la sociedad es el resultado de una construcción discursiva producida socialmente:

Si el sentido esta entrelazado de manera inextricable con los comportamientos sociales, si no hay organización material de la sociedad, ni instituciones, ni relaciones sociales sin producción de sentido, es porque esta última es el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama las "representaciones sociales". (Verón, 1993, p. 126)

Asimismo, el análisis del sentido depende de la hipótesis que postula que todo sistema productivo deja huellas en los productos –en forma de propiedades discursivas- y, por medio de estas, el analista puede avanzar, parcialmente, en la comprensión de los procesos de significación social. Las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver con las determinaciones que restringen su generación, las condiciones de producción y con las determinaciones que limitan su recepción, las condiciones de reconocimiento. Entre estos dos conjuntos de restricciones, que Verón denomina como *gramáticas de producción* y *gramáticas de reconocimiento*, circulan los discursos sociales en la red semiótica. Es decir, “una gramática es un conjunto de reglas de la producción o del reconocimiento: pone en relación condiciones con elementos identificables en la superficie discursiva, elementos que llamamos huellas” (p. 137).

De este modo, en relación a los dos polos señalados, la TDS opera sobre dos niveles de análisis posibles, la dimensión ideológica –observable en producción- y la dimensión del poder de los discursos –observable en reconocimiento-:

Llamo *ideológico* al sistema de relaciones de un discurso (o de un tipo de discurso) con sus condiciones de producción, cuando éstas ponen en juego mecanismos de base del funcionamiento de una sociedad.

El análisis de lo-ideológico-en-los-discursos es, pues, el análisis de las *huellas*, en los discursos, de las condiciones sociales de su producción. Llamo *poder* al sistema de relaciones de un discurso con sus efectos, cuando las condiciones de reconocimiento conciernen a los mecanismos de base de funcionamiento de una sociedad. (p. 134)

En suma, Verón propone el análisis del discurso como práctica fundamental para acceder a los mecanismos imaginarios y simbólicos asociados a la acción política y su dimensión ideológica. En consecuencia, el autor precisa que el análisis de los discursos sociales, entre ellos el fotográfico, tiene por objetivo la identificación y el estudio de los mecanismos significantes que estructuran el comportamiento social, más allá de la mera descripción de los contenidos –los tópicos- presentes en los discursos. A través del análisis del discurso, entendido como la descripción de la configuración compleja de condiciones de producción de sentido que determinan el funcionamiento

de un sistema de relaciones sociales en una situación dada, se avanzaría en la aprehensión, tanto del orden simbólico que se encuentra en la base del comportamiento social, como de la red compleja de representaciones que estructuran el imaginario.

Por otro lado, el estudioso del discurso Marc Angenot (2010) propone una perspectiva paralela a los planteos veronianos, compartiendo la concepción de los discursos como hechos sociales y como lugar de la producción social del sentido. Desde este enfoque, Angenot define al discurso social como:

[...] todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta [...]

O más bien podemos llamar "discurso social" no a ese todo empírico, cacofónico y redundante, sino a los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo decible- lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo. (p. 21)

El autor entiende que los géneros y discursos no forman complejos impermeables, sino que los enunciados deben tratarse como eslabones de cadenas dialógicas que se encuentran atravesados por visiones del mundo, tendencias y teorías de una época. La Teoría del Discurso Social de Angenot se propone identificar, en un nivel transdiscursivo, una serie de mecanismos reguladores y unificadores de retóricas, tópicos y doxas, que son denominados como hegemonía:

[...] lo que trataremos de hacer es exponer las contradicciones y las funciones, no para describir un sistema estático, sino aquello que llamaremos una hegemonía, entendida como un conjunto complejo de reglas prescriptivas de diversificación de lo decible y de cohesión, de coalescencia, de integración. (Angenot, 2010, p.24)

Para el autor, esta hegemonía se manifiesta en la organización topológica de los campos discursivos y actúa sobredeterminando la legibilidad de los textos particulares que forman el corpus del discurso social al producirse lo que denomina

entropía hermenéutica. El fenómeno de entropía hermenéutica provoca que los textos producidos en un momento determinado - o que se han producido antes- se interpreten de una manera similar, reduciendo lo nuevo a lo predecible. En este sentido, señala la existencia de un modo de leer los textos que remite a la noción de *alegoresis*, según la cual los textos se proyectan de manera centrípeta en un texto tutor o en un corpus fetichizado. De este modo, los distintos tipos de enunciados, la verbalización de los tópicos y sus modos de estructuración o de composición, se hallan marcados por las maneras de conocer y de representar lo conocido de una época, se inscriben bajo la esfera de influencia de una doxa particular, manifestando intereses sociales y ocupando una posición, dominante o dominada, en la economía de los discursos sociales.

Más allá de las diferencias entre ambos enfoques referenciados, la TDS de Verón y la Teoría del Discurso Social de Angenot, el campo disciplinar de las semióticas discursivas, fundado a partir de la noción de discurso, supuso un cambio epistemológico al plantearse cuestiones vinculadas al poder, lo ideológico y la constitución de subjetividades en las sociedades contemporáneas altamente mediatizadas. Cabe aclarar que la noción de discurso aquí trabajada no se restringe a la materia lingüística, sino que se abre a una multiplicidad de materias significantes de circulación social, entre ellas y de nuestro especial interés, las imágenes.

Archivo fotográfico y proceso de mediatización.

El concepto de *mediatización*, propuesto por Eliseo Verón (2001) en el contexto teórico de las semióticas discursivas nos sirve para pensar el corpus de la investigación, considerando el curso seguido por la producción del fotógrafo, desde su primera existencia física a su posterior proceso de digitalización y consecuente distribución a partir de un dispositivo web.

En el proceso de transformación de las sociedades industriales que tiene lugar en el contexto de la *revolución de las tecnologías de comunicación*, el autor reconoce dos momentos que dan lugar a dos tipos diferenciados de sociedad. En un primer momento ubica a la *sociedad industrial mediática* que luego daría paso a una *sociedad mediatizada* o en *vías de mediatización*.

La primera fase se vincula con la emergencia, como resultado de la Revolución Industrial, de los medios masivos de comunicación; en primer lugar, el libro y sucesivamente, la fotografía, el cine, la televisión, además de los medios sonoros –el fonógrafo, el teléfono y la radio. De acuerdo con Verón, una sociedad mediática es aquella donde los medios toman la función de representar las diferentes facetas de la vida en la sociedad y a través de los cuales ésta se comunica. De este modo, el imaginario producido por los medios de comunicación significaría el límite entre el orden de *lo real* de la sociedad – su historia, prácticas, instituciones, recursos, conflictos, cultura- y el orden de la representación, de la reproducción, que no se limita a una discursividad descriptivo referencial, sino que incluye también el universo de la ficción.

A este primer momento de la historia del proceso de mediatización, entonces, puede circunscribirse la obra de JLV, en su primera instancia de existencia basada en su soporte físico, vinculada a unos contextos de producción y recepción que se desarrollarían, en un sentido amplio, entre 1905 y 1975, en el ámbito local y nacional. Es decir, aquellas imágenes que el fotógrafo tomara a lo largo de su carrera en la ciudad de San Luis, entendidas como representaciones visuales de las diferentes facetas de la sociedad puntana y que circularon en los medios de comunicación para los que JLV trabajara como reportero gráfico.

De acuerdo con Carlón (2010), la era de hegemonía de los medios masivos de comunicación del primer momento de la historia de la mediatización habría entrado en crisis con la emergencia de un nuevo sistema, caracterizado por la presencia de nuevas máquinas semióticas. Este nuevo sistema, vinculado al segundo momento clave en el desarrollo del proceso de mediatización, habría emergido desde la revolución informática y en consonancia con la consolidación y la expansión de internet en la vida social, trayendo como consecuencia transformaciones en las prácticas sociales: los modos de trabajo, de comunicación, las prácticas políticas, la producción artística, las transacciones comerciales, el entretenimiento, etc. Al mismo tiempo que se habilita la construcción de nuevos sujetos, redefiniendo las relaciones entre las esferas de la vida pública y privada, modificando las formas en que se perciben el tiempo y el espacio.

En este segundo momento, el funcionamiento de las instituciones, de las prácticas, los conflictos y la cultura de la sociedad comienzan a estructurarse

directamente en relación a los medios de comunicación, produciendo un borramiento entre la frontera de los órdenes de *realidad y ficción*, colocándose la enunciación sobre el enunciado, y, en términos políticos, generando un nuevo espacio simbólico en disputa (Verón, 2001).

Retomando el foco de la investigación, la digitalización del acervo fotográfico y su puesta en circulación a través de un dispositivo web supone repensar las fotografías de JLV en el contexto del nuevo sistema de mediatización y, por ende, atender a las implicancias que su presencia en internet conlleva en torno a sus usos sociales. A propósito de la mediatización en red, Verón (2013) entiende que lo que define a Internet como dispositivo es la magnitud cuantitativa de su alcance. Es decir, su campo de aplicación a nivel mundial, no siendo determinante el concepto de *red*, el cual cuenta con distintas materializaciones a diferentes escalas en la mayoría de las organizaciones naturales y sociales.

Desde el punto de vista de la historia de la mediatización, lo que nos interesa es que la WWW comporta una mutación en las condiciones de acceso de los actores individuales a la discursividad mediática, produciendo transformaciones inéditas en las condiciones de circulación. (Verón, 2013 p. 281)

En este nuevo contexto, se produce la convivencia de viejos y nuevos medios y se desarrollan nuevas modalidades de producción, recepción e intercambio, en términos de lo que José Luis Fernández (2014) define como la emergencia del *networking* en tensión con el sistema de los medios masivos o *broadcasting*. Asimismo, Fernández (2016) señala que pueden analizarse dos prácticas diferentes de intercambios dentro de la comunicación masiva: una *espectatorial*, en la que los receptores mantienen un lugar relativamente fijo y otra *interactiva*, propia de las nuevas mediatizaciones. Esta última práctica supondría pensar a la red en tanto configuradora de trayectorias, fenómeno asociado a la noción de *hipertextualidad*, entendida por Verón (2013) como una invariante de la dinámica histórica de los textos desde el surgimiento de la escritura. En este punto, resulta interesante rescatar la dimensión política del planteo veroniano que subyace a las mediatizaciones en red; para el autor, las transformaciones cruciales producidas por Internet se dan en el vínculo de los actores individuales con los fenómenos mediáticos; en cuanto al acceso

al conocimiento y a la cultura, a la relación con el *Otro* y al vínculo del actor social con las instituciones.

3. Principales discusiones teóricas sobre la identidad de la fotografía

Ahora bien, es necesario abordar la problemática de una definición de la fotografía en el contexto de esta investigación. Para ello retomamos a Philippe Dubois (2015) quien ha descrito las diferentes posiciones sostenidas en el curso de la historia por críticos y teóricos en cuanto a la cuestión del realismo y el valor documental de la imagen fotográfica. El autor articula el recorrido en tres posiciones epistemológicas: *la fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo real y la fotografía como huella de un real.*

Las publicaciones ilustradas de principio de siglo como *Caras y Caretas*, en donde JLV publica sus fotografías de San Luis, desarrollan una narrativa visual que se basa en las expectativas de legitimidad documental vinculadas a la fotografía ya desde el siglo XIX. Es decir, considerando discursivamente a la imagen fotográfica como un modo de acceso al conocimiento de la realidad, en una posición teórica que Dubois (2015) denomina como los *discursos de la mimesis*: la fotografía entendida como una imitación objetiva y neutral de la realidad.

El discurso primero y primario sobre la fotografía, planteado a partir de su surgimiento, considera a la fotografía como una perfecta imitación de la realidad. Para esta posición teórica la capacidad mimética de la imagen fotográfica es una consecuencia de su propia naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que posibilita la obtención de una imagen de manera automática sin la intervención directa la mano del fotógrafo. En este sentido, la imagen fotográfica es entendida, en oposición a la obra de arte, como un simple instrumento para la memoria, como testigo ocular de lo que fue o como una herramienta para las ciencias. A raíz de su función instrumental, la fotografía resulta excluida del campo reservado de la creación artística. Al respecto, el autor sostiene que lo que sustenta esta creencia es una concepción elitista e idealista del arte, libre de cualquier función social y desvinculada de la realidad social.

Intentando superar las posturas teóricas en torno a una definición ontológica del medio fotográfico y su relación con su referente, el mismo Dubois (2015) realiza

hacia la década del ochenta una interpretación que sería de amplia repercusión, en consonancia con otros planteos de la época que recurrieron a la teoría semiótica; la concepción de la fotografía como *index* (Krauss, 2002; Barthes, 2008). Para el autor algo subsiste en la imagen fotográfica que la diferencia de los otros modos de representación visual y, esta distinción, se define por un momento de pura indicialidad. En éste, la huella luminosa del referente se marca sobre la superficie sensible, en función de las leyes de la física y la química, dada la naturaleza técnica del procedimiento fotográfico. En este sentido:

[...] la imagen fotográfica aparece ante todo, simple y únicamente, como una huella luminosa, más precisamente como la traza, fijada sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluro de plata, de una variación de luz emitida o refleja por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones. (p.77)

Como consecuencia de su carácter indicial, la fotografía adquiere, para Dubois, una enorme capacidad de atestiguamiento ya que *certifica, ratifica y autentifica*; es decir, que atestigua la existencia de lo que exhibe. De acuerdo a este planteo, toda foto nos muestra el pasado y esta separación temporal hace de la fotografía una representación siempre diferida, entre el objeto - el cual desaparece en el instante mismo que se saca la foto - y su imagen. Sin embargo, el autor considera que la noción de *index* tiene una serie de límites al especificar que la fotografía solamente funciona como huella en el momento de accionar el obturador. Antes y después de ese momento entran en juego distintos códigos culturales. Por ende, la fotografía no puede explicar ni interpretar; la relación de contigüidad directa con lo real sería muestra de una afirmación de existencia, pero no de sentido. En este sentido, Verón (1997) señala que, si bien la causalidad indicial implicada en la producción de la imagen fotográfica constituye la especificidad técnica de la fotografía, ese registro será luego socializado:

Hay, en efecto, una especificidad puramente técnica de la fotografía: esa causalidad indicial implicada en la captación, en un momento dado y jamás perdido, de la luz proveniente del objeto. Desde este punto de vista, podemos decir que una fotografía es lo que queda del objeto o de la escena representada. Pero ese “resto” se va a socializar e historizar progresivamente, bajo la forma de una multiplicidad de operaciones destinadas a manejar las articulaciones

entre espacios privados y espacios públicos, en un momento crucial de la construcción del individuo de la modernidad. (p.12)

Ahora bien, de acuerdo con Silvia Pérez Fernández (2011), la integración de la fotografía al mundo de las imágenes digitales supuso una crisis de la certeza en la existencia de un referente real, abriendo una brecha entre las cualidades inherentes de la fotografía analógica en contraposición a las imágenes fotográficas digitales. El planteo puede entenderse en el contexto de la denominada fase *post-fotográfica* de la historia de la imagen, caracterizada por las posibilidades de procesamiento digital y síntesis directa de imágenes por computadoras y, en consecuencia, marcada por la pérdida del valor de la imagen como documento. Las transformaciones señaladas ponen de manifiesto las limitaciones de la concepción indicial de la fotografía y han desatado toda una serie de redefiniciones de carácter ontológico. Es decir, la fotografía digital plantea una inversión que trastoca los discursos de la *fotografía como huella*: “lo que era verdaderamente indiscutible (la impresión de la huella por el referente), se torna incierto; y aquello que se presentaba como componente subjetivo (las múltiples determinaciones sociales) aparece ahora como lo más asible” (Pérez Fernández, 2012, p. 16). Por lo tanto, los enfoques que contemplan la dimensión social de la práctica fotográfica –replegados a partir de las definiciones indiciales hegemónicas surgidas en la década del ochenta- cobran actualidad, reposicionando indagaciones sobre sus usos sociales.

En otros términos, que mientras los usos sociales de la fotografía digital continúen más o menos por las mismas sendas que los de la fotografía analógica, entonces el conocimiento y el vínculo con el mundo no habrán cambiado de modo sustantivo. Desde otro costado de la argumentación, puede decirse que los cambios en las relaciones sociales, los imaginarios y la ideología son más lentos que la carrera tecnológica, y que por lo tanto estamos transitando la coexistencia de creencias “analógicas” en medio de prácticas digitales. (Pérez Fernandez, 2012, p. 18)

Al instalar esta cuestión en el espacio de la investigación del archivo fotográfico puntano, vale preguntarnos si el hecho de haber pasado de un soporte material a uno inmaterial modifica de manera sustantiva la forma en que las fotografías

de JLV participan de los procesos de construcción de sentido que aquí interesan. En búsqueda de una posible respuesta resulta necesario repensar los desafíos planteados por esta situación en un plano político. En este sentido, retomamos el planteo propuesto por la autora y acordamos con la necesidad de rescatar la potencialidad teórica de abordajes críticos que se ocupen de los usos y la significación social de la fotografía.

La Fotografía como práctica discursiva.

En concordancia con las observaciones expuestas y, atendiendo a los usos ideológicos de la imagen fotográfica, recuperamos los desarrollos teóricos del historiador británico John Tagg (2005) quien argumenta que las fotografías nunca son prueba de la historia, sino que ellas mismas son lo histórico, son eventos históricos. Para el autor británico, las reflexiones de Michel Foucault (2001) resultan centrales para desplazar el interés de la *fotografía en sí* al discurso y las instituciones que la enmarcan. Entendida así, la fotografía es definida como una práctica discursiva, sumergida en relaciones de poder-saber cuyos diferentes significados dependen de los usos y funciones de ciertas instituciones que definen y redefinen su estatus como prueba, establecen dónde y cuándo es necesario realizar archivos fotográficos y en qué condiciones éstos pueden servir como prueba de la realidad.

Tanto la fotografía de archivo oficial, como las obras artísticas producidas con fines principalmente estéticos, son imágenes producidas según determinadas normas formales y procedimientos técnicos institucionalizados. En el marco de tales normativas, las manipulaciones y distorsiones que pueden operar sobre las imágenes se hallan definidas de antemano, “de modo que, en ciertos contextos, unos intérpretes más o menos hábiles y adecuadamente formados y autorizados pueden extraer conclusiones de ellas, sobre la base de convenciones históricamente establecidas” (Tagg, 2005, p. 10). Por ello, el peso y los significados de la imagen fotográfica sólo emergen en un marco institucional, entendido como un sistema discursivo.

El historiador británico explica que el carácter de evidencia asignado a la fotografía es el resultado de un complejo proceso histórico, social y semiótico:

[...] la combinación de evidencia y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX estaba estrechamente ligada a la aparición de nuevas instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo: es decir, esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional de las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias –policía, prisiones, manicomios, hospitales, departamentos de salud pública, escuelas e incluso el propio sistema fabril moderno. (pp. 12-13)

En el contexto del último cuarto del siglo XIX, en el que sociedades industriales como Francia, Reino Unido y Estados Unidos en conjunto con otros sectores de la economía capitalista viven una segunda revolución técnica – marcada por el dominio de monopolios empresariales de grandes dimensiones-, se produce una movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma de Estado; lo que Michel Foucault denomina como una difusa y omnipresente *microfísica del poder*. Este poder capilar tiene su sede en una nueva *tecnología*, entendida como una constelación de instituciones disciplinarias –el hospital, el manicomio, la escuela, la cárcel, la policía- cuyos métodos y técnicas reglamentadas se orientan a la producción de una jerarquía de *sujetos dóciles*, necesarios para la división capitalista del trabajo y el ordenamiento de la vida económica y social. En este contexto, los archivos fotográficos forman parte de un sistema generalizado de documentación, implicado en la vigilancia ejercida por las nuevas instituciones disciplinarias, permitiendo el conocimiento de los propios *súbditos* y engendrando nuevos efectos de poder.

Se daban las condiciones para un sorprendente encuentro –cuyas consecuencias todavía estamos viviendo- entre una forma novedosa del Estado y una tecnología de conocimiento nueva y en desarrollo. Un elemento clave de esta tecnología desde los años 1870 en adelante fue la fotografía, y es en los procedimientos del complejo estatal ampliado donde debemos buscarla, si queremos entender el poder que comenzó a otorgarse a la fotografía en el último cuarto del siglo XIX. (Tagg, 2005, p. 84)

Desde el punto de vista del autor, al considerar a la fotografía como un sistema convencionalizado de representación visual carente de una identidad definible, sus funciones se encuentran ligadas a su contexto de producción y, por lo tanto, sus connotaciones e implicancias estéticas y sociales dependen de las condiciones en las

que la misma resulta actualizada como imagen. En ese sentido, se puede definir a la fotografía como un campo o manifestación dispersa y dinámica de tecnologías, prácticas e imágenes, donde los significados de cada imagen individual son contingentes, pues dependen de su contexto discursivo.

Esto obliga a considerar a la fotografía en cuanto a su relación con el ámbito general de las producciones culturales, porque su principal característica se halla entonces en su capacidad de producir y difundir significados que van más allá de las imágenes mismas. Por esta razón, es necesario explicar a la fotografía mediante un análisis del funcionamiento de ciertos patrones privilegiados dentro de una formación social predeterminada y su relación con la cuestión de la verdad. Para ello, resulta productiva la referencia a Foucault y sus argumentos en torno al conocimiento y el poder.

El filósofo francés ha argumentado que se produce una constante articulación del poder sobre el conocimiento y del conocimiento sobre el poder. El ejercicio del poder produce nuevos objetos de conocimiento y, al mismo tiempo, acumula nuevos cuerpos de información. Por lo tanto, la verdad del conocimiento producido en el seno de esta relación no está al margen del poder ni desprovisto de poder. Tagg (2005) desarrolla el planteo y explica que no se trata de una lucha por la verdad, sino más bien en torno a la posición de la verdad y a la función económica y política que tiene. Aquello que define y crea *verdad* en cualquier sociedad es un sistema de procedimientos más o menos ordenados para la producción, regulación, distribución y circulación de declaraciones. Esta relación dialéctica de poder y verdad es lo que Foucault (1977) denomina como régimen de verdad:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su “política general” de la verdad: es decir, los tipos de discurso que alberga y que hace funcionar como verdaderos; los mecanismos e instancias que nos permiten distinguir las declaraciones verdaderas de las falsas, el modo en que cada una de ellas es ratificada; las técnicas y procedimientos que son valorados para obtener la verdad; la posición de los responsables de decir qué cuenta como verdadero. (p. 13)

Al retomar la postura foucaultiana en el análisis ideológico de la fotografía, Tagg afirma que resulta necesario reinsertar las fotografías, como formas de conocimiento, dentro de un régimen específico de verdad y de las instituciones reguladoras de la formación que las produjo e interpretó como verdaderas. Por lo tanto, *la verdad* de las fotografías depende del cruce de discursos diversos: de las instituciones de gobierno, del periodismo, el documentalismo, la estética, etc.

Los desarrollos teóricos realizados por el historiador británico resultan relevantes en el marco de nuestra investigación. Su definición de la fotografía como práctica discursiva nos permite atender a los múltiples sentidos que adquieren las imágenes del archivo de JLV, marcadas por el paso del ámbito de la materialidad física a la virtualidad y su puesta en circulación, a través de un dispositivo web, en múltiples contextos discursivos. Asimismo, nos habilita para realizar un abordaje en el que prevalece el tiempo presente, procurando indagar los modos en que las fotografías operan en la construcción de la realidad social, en estrecha vinculación con instituciones hegemónicas.

4. Fotografía, memoria e identidad

La relevancia adquirida por parte del archivo fotográfico de JLV en la actualidad puede inscribirse en un proceso más amplio y global de intensificación de las prácticas de memoria, según desarrolla Enzo Traverso (2007).

La memoria parece hoy invadir el espacio público de las sociedades occidentales, gracias a una proliferación de museos, conmemoraciones, premios literarios, películas, series televisivas y otras manifestaciones culturales...De esta manera, el pasado acompaña nuestro presente y se instala en el imaginario colectivo hasta suscitar lo que ciertos comentaristas han llamado una "obsesión conmemorativa" poderosamente amplificadas por los medios de comunicación. (p. 67)

En este contexto, dentro de la línea de investigaciones desarrolladas en Argentina a partir de la década del noventa sobre el pasado reciente, Claudia Feld y Jessica Stites Mor (2009) recalcan el rol cada vez más predominante de las imágenes

-especialmente las fotográficas- en la *cultura de la memoria*, es decir, las fotografías entendidas como instrumentos de la memoria social. Siguiendo el planteo de Maurice Halbwachs, las autoras entienden que la memoria se construye desde el presente, como reconstrucción de lo vivido en el pasado a partir de las herramientas y materiales disponibles en la actualidad. Así, la memoria y sus imágenes, se hallan sujetas a un doble proceso de continuidad y cambio en el cual el presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado; “(...) les dan sentidos, las borran las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, de algún modo las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados” (Feld y Stites Mor, 2009, p. 27)

Para Andreas Huyssen (2009), no hay memoria sin imágenes, ni conocimiento sin la posibilidad de ver, incluso cuando las imágenes no proporcionen un saber acabado y total. El autor señala que las políticas de la memoria están cargadas de conflicto y desacuerdo y, por ende, la idea de una memoria colectiva única y totalizadora resulta imposible. De acuerdo a la definición sociológica clásica de Halbwachs (2004), una memoria colectiva aparece como una expresión frecuentemente ligada a un espacio nacionalmente delimitado. En cambio, el resultado es un palimpsesto de memorias y representaciones que rechaza la instancia conclusiva, entonces las historias se niegan a cerrarse, permaneciendo abiertas a la constante interpretación. Tanto la memoria social como la individual circulan y se debaten permanentemente. Esta apertura hacia el futuro es garantizada por los soportes de la memoria, entre ellos y fundamentalmente, las imágenes.

En este sentido, Paul Ricoeur (1999) afirma que pasado y futuro no se encuentran separados, sino que su intercambio se produce en el presente vivo de una cultura, el cual no equivale a un simple punto en la línea del tiempo.

El carácter retrospectivo de la historia no constituye la última palabra acerca del conocimiento histórico. Lo sería si nos atuviéramos a la opinión común de que el pasado ya no puede cambiarse y de que, por ese motivo, se encuentra determinado. Según esa opinión, sólo el futuro puede considerarse incierto, abierto y, en ese sentido indeterminado. Esto sólo constituye la mitad de la verdad. En efecto, aunque los hechos son imborrables y ya no podemos deshacer lo que se ha hecho, ni hacer que no pase lo que pasó, el sentido de lo que sucedió, por el contrario, no está fijado de una vez por todas. (p. 98)

La concepción de memoria desarrollada por el filósofo puede definirse a partir de una serie de aporías, entre ellas, la memoria individual versus la memoria colectiva. Ricoeur (1999) problematiza y cuestiona la legitimidad de ambas nociones al proponer un modelo más complejo y dinámico. Así, la memoria constituye por sí sola un criterio de identidad personal, es decir los recuerdos pertenecen a alguien y no pueden transferirse de un sujeto a otro. En este sentido, señala que John Locke veía en la memoria una extensión en el tiempo de la identidad reflexiva que hace que uno sea igual a sí mismo, de este modo, es entendida como modelo del carácter propio de las experiencias vividas del sujeto. Por otro lado, siguiendo a Edmund Husserl, Ricoeur afirma que el vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria, es decir, esta última es el presente del pasado, garantizando la continuidad temporal de la persona.

A los planteos referidos a la memoria individual, el filósofo contrapone su carácter social, ya que uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro - por ejemplo, los recuerdos muy a menudo se toman prestados de los relatos contados por otro-. Al mismo tiempo, cada memoria individual puede considerarse como un punto de vista de una memoria colectiva que la contiene. Es decir, los recuerdos individuales se encuentran inscriptos en relatos colectivos que son definidos y reforzados mediante la ritualización, por medio de la conmemoración pública, de aquellos acontecimientos destacados y entendidos como determinantes para el curso de su historia.

La memoria colectiva sólo consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. (Ricoeur, 1999, p. 19)

En cuanto a las interrelaciones entre identidad, memorias individuales y memorias colectivas, coincidimos con Reyero (2010) quien afirma que la visualidad juega un rol significativo en la construcción identitaria de un individuo. “La imagen a través de la cual cada sujeto se mira y se imagina como parte de un grupo, determina una dinámica de proyecciones, atribuciones e identificaciones con la cual su existencia

cobra sentido” (p. 62). Al observar una fotografía se despliega un complejo proceso que implica particulares formas de ver, aprehender e identificar y, por medio del cual, una persona puede reconocer hechos de su pasado y vincularse con un conjunto de representaciones mentales a partir del cual se imaginan y perciben como miembros de una comunidad. Esta postura reconoce a la memoria como parte constitutiva del sentimiento de pertenencia que cohesiona, da continuidad y coherencia a la construcción identitaria de un grupo. Pensadas en una relación dialéctica, la memoria y la identidad se imbrican permanentemente y se estructuran en narrativas, identificaciones y distanciamientos.

En el pensamiento contemporáneo, la problemática de la identidad es un dominio de creciente interés: coloquios internacionales, simposios, seminarios, compilaciones, dossiers en revistas especializadas y diversas líneas de investigación, dan cuenta de la atención puesta sobre esta cuestión en diferentes ámbitos de reflexión. En el campo intelectual y académico, el debate iniciado en la década del ochenta en torno del fracaso de los ideales de la Ilustración, había dado lugar a la revisión teórica de los fundamentos del universalismo que comprendía a la política, a los grandes sujetos colectivos -el pueblo, la clase, el partido, la revolución -y también a los *grandes relatos* -la ciencia, el arte, la filosofía-. La pérdida de certezas, la relativización de las verdades y de los valores unívocos, la clara percepción de la diversidad de las formas de vida, aportaron a una revalorización de los *pequeños relatos*, a un desplazamiento del punto de vista absoluto y ordenador a favor de la pluralidad de las voces (Arfuch; 2003).

En este contexto académico, Stuart Hall (1996) se pregunta qué necesidad existe aún de continuar debatiendo en torno a la problemática de la identidad. Ante esto el autor plantea que se han invalidado los conceptos claves para pensar la cuestión identitaria pero que, sin embargo, estos insumos teóricos no fueron aún superados dialécticamente y que por lo tanto no se dispone de otros conceptos enteramente diferentes que puedan reemplazarlos. Es decir que la noción tradicional de identidad fue atacada por la crítica deconstructivista, restándole validez, pero que, al no haber sido reemplazada dialécticamente, resulta todavía necesaria para pensar cuestiones claves.

Por su parte, Denys Cuche (2002) señala que, en el campo de las ciencias sociales, la definición de identidad se caracteriza por su polisemia y fluidez, debatiéndose entre diferentes posiciones que resultan reduccionistas o parciales. Las posiciones objetivistas conciben a la identidad como algo dado que define de una vez y permanentemente al individuo a partir de aspectos determinantes, considerados objetivos, tales como la lengua, la cultura, la religión, la psicología colectiva, la relación con un territorio, etc. Por otro lado, las posturas subjetivistas entienden a la identidad como el sentimiento de pertenencia o la identificación de los individuos con un grupo a partir de las representaciones que estos construyen sobre la realidad social y sus divisiones, tendiendo a remarcar el aspecto efímero y puramente subjetivo de la identidad. Frente a las posturas antagónicas señaladas, Cuche (2002) propone una definición relacional y situacional que se sustenta en los planteos del antropólogo Fredrik Barth y busca superar las dicotomías estériles:

Adoptar un enfoque puramente objetivo o puramente subjetivo para abordar la cuestión de la identidad es encerrarse en un callejón sin salida. Es razonar haciendo abstracción del contexto relacional, el único que puede explicar por qué, por ejemplo, en tal momento, tal identidad se afirmó o, por el contrario, se reprimió en tal otro momento.

[...] La construcción de la identidad se hace en el interior de los marcos sociales que determinan la posición de los agentes y por lo tanto orientan sus representaciones y sus elecciones. Por otra parte, la construcción identitaria no es una ilusión pues está dotada de una eficacia social, produce efectos sociales reales.

[...]

No hay identidad en sí, ni siquiera únicamente para sí. La identidad es siempre una relación con el otro. Dicho de otro modo, identidad y alteridad tienen una parte en común y están en una relación dialéctica. La identificación se produce junto con la diferenciación. (pp. 109-10)

En cuanto a las problemáticas vinculadas a nuestra investigación, podemos señalar dos vertientes de análisis teórico de fotografía, memoria e identidad (da Silva Catela, Giordano y Jelin, 2010). En primer lugar, un cúmulo de estudios en diversos países latinoamericanos sobre la fotografía *popular* y su relación con la construcción de identidades colectivas e imaginarios nacionales o étnicos (Poole, 2000; Alvarado,

2001; y Penhos, 2005b; entre otros). En segundo lugar, un grupo de investigaciones y reflexiones sobre la imagen fotográfica en situaciones de opresión catastrófica, el estudio de las fotografías, sus usos y las luchas por el sentido de lo ocurrido (para la Shoah; Didi-Huberman, 2004, entre otros). A continuación, exponemos algunas nociones teóricas de referentes de ambas líneas que hallamos productivas para la investigación.

a. Fotografía y construcción de imaginarios.

Retomamos los aportes de Margarita Alvarado (2001, 2011, 2016) en la línea de la Etnoestética, cuyo trabajo se centra en temas ligados al arte y culturas indígenas americanas, imaginarios, imágenes y representación de los nativos americanos, fotografía e identidades étnicas americanas. A partir de un corpus de fotografías de grupos mapuche y fueguinos tomadas por fotógrafos y etnógrafos en el sur de América (Argentina y Chile) entre fines del siglo XIX y principios del XX, la autora reflexiona acerca de los procesos de construcción identitaria y la conformación de un imaginario y memoria visual local.

Para ello recupera la acepción antropológica de *imaginario* de Gilbert Durand, entendiendo al imaginario como encadenamientos de imágenes que se vinculan temáticamente, circulan a través de distintos medios y son reconocidos como referentes de universos representacionales particulares. Desde esta perspectiva, tales encadenamientos constituyen conjuntos de representaciones vinculadas por modalidades estético visuales que se nutren “[...] a través de diversos procesos de recuerdos, anclajes históricos y mitos, los cuales van conformando verdaderos sedimentos, en este caso visuales-fotográficos, que se superponen, cruzan y entrelazan” (Alvarado, 2016, p.23). Por lo tanto, al interior de un imaginario pueden distinguirse estratos visuales diferentes en los cuales aparece una imagen, considerando sus contextos de producción y circulación.

Consecuentemente, la autora desarrolla su investigación a partir de un enfoque metodológico de la arqueología visual, con el objeto de indagar comparativamente los distintos recorridos de las imágenes y así comprender las significaciones variadas que las mismas adquieren en cada estrato visual. A su vez, aborda las imágenes desde un

punto de vista sincrónico y otro diacrónico, es decir, por un lado, considera lo que ocurre en un mismo período histórico en sus diferentes estratos visuales y, por otro, atiende a varios períodos históricos que implican una superposición de muchos estratos visuales. De tal manera que la autora consigue identificar distintas modalidades en los procesos de reelaboración de la memoria visual que conciernen a su objeto de estudio.

La idea de *alteridad indígena* resulta central para sus lecturas de fotografías de grupos mapuche y fueguinos. De acuerdo con la autora, las fotografías analizadas representan la alteridad, la experiencia de lo extraño en el contexto del contacto intercultural. Entiende la noción de alteridad “[...] como un tipo particular de disimilitud – en este caso visual- en la relación con la experiencia de lo ajeno en el marco de lo exótico” (2011, p. 65). En este sentido, al representarse visualmente a un ser humano en el marco de la alteridad, no se estaría haciendo foco en sus particularidades individuales, sino en su pertenencia a una cultura ajena a la propia, que en el caso de las fotografías de indígenas sudamericanos se manifiesta a través de ciertos índices de etnicidad -indumentaria, vivienda y artefactos culturales, prácticas rituales-.

Ligado al concepto de alteridad, la autora problematiza la noción de *representación* en el ámbito de la fotografía. En su investigación, Alvarado afirma que el medio fotográfico se constituye en factor fundamental para pensar los procesos de circulación y consumo de las imágenes analizadas. La fotografía como sistema convencionalizado de representación visual, trae al presente un suceso o personaje, un espacio, un paisaje o ciertos objetos, produciendo un movimiento de desplazamiento temporal. De este modo, la autora entiende que las imágenes de indígenas americanos estudiadas connotan o adquieren un carácter de atemporalidad que en primera instancia condiciona su recepción. Esta valoración se basa en la capacidad de la imagen fotográfica de producir y difundir significados más allá de la imagen misma, siempre en función de las condiciones en que es actualizada. Además, en su carácter de sistema convencionalizado de representación, cada imagen fotográfica es producida de acuerdo a una serie de convenciones formales que orientan al fotógrafo dentro un espectro posible de manipulaciones y distorsiones legítimas.

Alvarado considera en su análisis una serie de dispositivos visuales y procedimientos implicados en la producción de las fotografías de indígenas

americanos. Por un lado, el encuadre, el plano y la angulación de la toma, son analizados como dispositivos que revelan la mirada del fotógrafo y condicionan la recepción del espectador y, por el otro, la pose y escena étnica, como procedimientos de organización de la situación fotografiada en donde se pone en escena la alteridad indígena. Por último, la autora afirma que estas fotografías, que conforman archivos fotográficos chilenos y extranjeros, ocupan un lugar central en los procesos de elaboración y reelaboración de *nuestra* memoria visual, dada su utilización en diferentes contextos discursivos asociados a la reconstrucción histórica de una identidad americana propia.

b. Fotografía y legibilidad del pasado.

Cercano al pensamiento de Ricoeur, Georges Didi-Huberman (2004, 2015) desarrolla sus ideas sobre la legibilidad de la historia, siguiendo a Aby Warburg, Walter Benjamin y Carlo Ginzburg, a partir de la referencia al fracaso de las conmemoraciones de la apertura de Auschwitz. El historiador francés plantea la existencia de una disyuntiva entre las prácticas de memoria y su objetivo. A pesar de las distintas acciones llevadas a cabo para recordar el horror del Holocausto y las víctimas, el hecho histórico se hallaría desconectado de la memoria -saturada, esquemática y cargada de moral- que produjo. Ante esta situación se pregunta ¿Cómo es posible des-saturar la memoria por medio de algo que no sea el olvido? A tal fin propone la noción de legibilidad de un hecho histórico. En su planteo ésta depende de la puesta en relación de innumerables singularidades que atraviesan al acontecimiento, sus complejidades y excepciones, evitando las esquematizaciones y los reduccionismos instantáneos. La legibilidad de la historia se articula con su visibilidad -concreta, inmanente, singular- y podría alcanzarse con el principio del montaje. En este sentido, el montaje es definido como:

[...] una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos... el pasado se vuelve legible, por tanto cognoscible, cuando las singularidades aparecen y se articulan dinámicamente las unas con las otras -por montaje, escritura, cinematismo- como imágenes en movimiento. (Didi-Huberman, 2015, p. 18)

Para el autor, el conocimiento histórico acontece en determinadas condiciones de la experiencia presente, emergiendo a partir de los archivos - de textos, imágenes o testimonios- del pasado, como “[...] un momento de memoria y legibilidad que aparece [...] como un punto crítico, un síntoma, un malestar en la tradición que, hasta ese momento, ofrecía del pasado un cuadro más o menos reconocible” (2015, p. 20). Ese punto crítico, que Benjamin (2007) denomina *imagen dialéctica*, es definido como la forma en que lo que *Ha Sido* se une con el *Ahora*. En el terreno de lo visual, el filósofo alemán afirma que el índice histórico de las imágenes no sólo indica a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Con esto presente, retomando el problema de los registros visuales de la liberación de los campos nazis, para Didi-Huberman, la legibilidad histórica de aquellas imágenes fue ofuscada por la manipulación y los valores de uso que imprimieron sentidos contrapuestos a esas fotografías y películas. Su potencial de conocimiento histórico fue saturado por las paradojas de la voluntad de memoria y la voluntad de olvido, de culpabilidad y negación; por voluntades de montaje de la historia y voluntades que pretendían contar historias en un sentido estético.

Sin embargo, desde este enfoque, las imágenes en general o, en este caso particular, las fotografías y videos de la liberación, no deben ser expulsadas de la lectura histórica por el mero hecho de haber estado sujetas a algún tipo de manipulación. Didi-Huberman insiste que resulta necesario asumir la doble tarea de hacer legibles aquellas imágenes volviendo visible el modo en que han sido construidas. Volver a contextualizar esas imágenes en un montaje de otro tipo, con otra clase de textos³.

Como se desprende de las referencias teóricas hasta aquí presentadas, la tríada *fotografía, memoria e identidad* se halla estrechamente entramada. A partir de los desarrollos expuestos afirmamos que las imágenes, en particular las fotografías, median complejos procesos sociales en los que memoria e identidad se imbrican dialécticamente y se estructuran en narrativas, identificaciones y distanciamientos. Desde este punto de vista teórico, es posible considerar a las fotografías del archivo fotográfico de JLV como soportes de la memoria. Sus imágenes, entendidas como

³ Por ejemplo, los testimonios de los sobrevivientes narrando lo que significó, desde una memoria personal, que su campo se abriera.

superficies de inscripción, mediatizan acontecimientos históricos los cuales, al actualizarse a través de conmemoraciones públicas en contextos institucionales particulares del presente, son destacados y entendidos como determinantes para el curso de la historia local, produciendo memorias colectivas en las que se inscriben recuerdos individuales.

En cuanto a nuestro objeto de investigación, vale recalcar que la mayor parte de la producción fotográfica de JLV fue realizada en el ámbito institucional; eventos gubernamentales, religiosos, escolares, etc. Por otro lado, la producción del archivo fotográfico, como construcción de la actualidad, se ha dado en coordenadas eminentemente institucionales -el Archivo Histórico de la Provincia y la Fototeca universitaria-. Por ende, podríamos considerar al acervo como un producto de la historia oficial, saturado por los intereses de ciertos grupos que detentan la capacidad de señalar los límites de la memoria colectiva. En este punto hallamos el potencial de las consideraciones propuestas por Didi-Huberman, quien plantea que las imágenes no deben ser expulsadas de la lectura histórica aunque su potencial de conocimiento haya sido saturado, sino que resulta necesario hacerlas legibles a partir de su recontextualización en nuevos montajes. De este modo, situando los aportes del teórico en el contexto de nuestra investigación, destacamos el potencial del abordaje del archivo fotográfico a partir de cortes y montajes con otros archivos.

En cuanto a la identidad, a partir de las consideraciones expuestas, asumimos para esta investigación una definición de identidad estratégica y posicional; entendiendo que las identidades se constituyen en marcos discursivos; producidas en contextos socio-históricos e institucionales particulares, al interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, en modalidades concretas de ejercicio del poder. Asimismo, entendemos que las identidades resultan de la diferenciación, del contacto con la alteridad; es decir, las identidades se construyen a través de la diferencia, en relación con el Otro. En esta misma dirección, el concepto de alteridad ocupa un lugar central en las reflexiones de Alvarado (2001, 2011, 2016) acerca de los procesos de construcción de imaginarios americanos. Desde sus aportes podemos indagar los procesos de circulación de las fotografías de JLV y su actualización, a partir de diferentes modalidades estético visuales, en contextos discursivos diversos, atendiendo a su rol en la conformación de imaginarios que aparecen vinculados con la memoria y la identidad local.

5. Archivo fotográfico y cultura visual

A continuación, recuperamos una serie de discusiones teóricas en torno a la problemática del archivo, prestando atención a su vinculación con la fotografía y la cultura visual. La noción de archivo, abordada desde una perspectiva histórica, estética y política, resulta central para avanzar en la conceptualización de nuestro objeto de estudio y su incidencia en procesos socioculturales vinculados a la construcción de la memoria y la identidad.

Como planteamos con anterioridad, resulta necesario evadir las concepciones analogistas o miméticas al pensar el material del archivo, a fin de evitar la creencia de que las series de fotografías que lo conforman son reflejos inmediatos de su contexto. Esta visión mimética tiene correlato con la *ideología representacional* reconocida por Verón (2001). De acuerdo con el autor, en un primer momento se estudia el rol de los medios de comunicación en las sociedades industriales a la luz de una concepción funcional-instrumental de la comunicación. Esta última entiende que los medios se instalan en la sociedad mediática y representan sus diferentes facetas como un espejo, más o menos deformante. La progresiva mediatización de la sociedad mediática trastoca el límite entre *lo real* y sus representaciones, poniendo de relieve que “los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un ‘real’ al que copian más o menos correctamente, sino más bien dispositivos de *producción* de sentido” (Verón, 2001, p. 14-15). Por su parte, Didi-Huberman (2007) afirma que el archivo no es el reflejo de los acontecimientos, así como tampoco su certificación o prueba, si bien funciona como testimonio, a la vez implica un recorte, un ordenamiento, una construcción. Es por ello que el trabajo con archivos debe ser abordado a partir de cortes y montajes con otros archivos a modo de comprender su funcionamiento como fenómeno complejo configurador de la realidad.

En este sentido, la definición propuesta por Michel Foucault va más allá de la noción de archivo como un espacio de reserva de documentos o como institución encargada de su conservación, para centrarse en el reconocimiento de reglas que configuran al archivo, definiendo sus límites y marcando lo decible y conservable por la memoria:

El archivo es en primer lugar lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos: sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas. (2001, pp. 219 - 220)

De acuerdo con Ana María Guasch (2011), con la *Arqueología del saber* (1969), Foucault inicia la línea actual de la reflexión sobre el archivo, desplazando el interés de las proposiciones y las frases a los enunciados. Para el análisis arqueológico un enunciado se define como “una proposición o una frase considerada desde el punto de vista de sus condiciones de existencia, no como proposición o como frase” (Castro, 2011, p.110). De este modo, los discursos son descriptos como prácticas específicas dentro del archivo con el objeto de analizar su ordenamiento de acuerdo a sus regularidades específicas, las diferentes formas de acumulación y de conexión. Como forma de conocimiento, el archivo funciona como un sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares:

Las reglas del archivo definen los límites y las formas de la «decibilidad», de lo que es posible hablar, de lo que ha sido constituido como dominio discursivo; los límites y las formas de la «conservación» (qué enunciados están destinados a ingresar en la memoria de los hombres, qué enunciados pueden ser reutilizados): los límites y las formas de la memoria tal como aparecen en cada formación discursiva (qué enunciados reconoce como válidos, discutibles o inválidos, qué enunciados reconoce como propios y cuáles como extraños); los límites y las formas de la «reactivación» (qué enunciados anteriores o de otra cultura retiene, valoriza o reconstruye; a qué transformaciones, análisis, exégesis o análisis los somete); los límites y las formas de la «apropiación», es decir, cómo define la relación del discurso con su autor, qué individuos o grupos tienen derecho a determinada clase de enunciados, cómo la lucha por hacerse cargo de los enunciados se desarrolla entre las clases, las naciones y las colectividades. (Guasch, 2011: p.48-49)

Asimismo, el proyecto arqueológico-archivístico de Foucault se opone al hermenéutico-bibliotecario, en tanto este último se erige como un proyecto centralizado y único de ordenación de la cultura. En contraposición al espacio jerarquizado y vertical de la biblioteca, el archivo posee una estructura indistinta y

descentralizada que define un campo que aparece por regiones, fragmentos y niveles. En cuanto al método para abordar el archivo, la metáfora de la excavación proporciona una imagen de lo que supone la investigación histórica para Foucault. El historiador debe excavar un archivo no sólo para revelar su interior, sino las condiciones de su propia existencia, su *a priori histórico*.

La arqueología no se ocupa de los conocimientos descriptos según su progreso hacia una objetividad, que encontraría su expresión en el presente de la ciencia, sino de la episteme, en la que los conocimientos son abordados sin referirse a su valor racional o a su objetividad. La arqueología es una historia de las condiciones históricas de posibilidad del saber. (Castro, 2011, p.24)

En la década del noventa, el concepto de archivo cobra un nuevo impulso a partir de los desarrollos teóricos promovidos por Jacques Derrida (1997), en la búsqueda de reelaborar el término, de manera contemporánea y atendiendo a las consecuencias éticas, políticas, institucionales y jurídicas que suponen las nuevas técnicas digitales de archivación. Desde la postura de Derrida, el archivo posee una dimensión material que aparece necesariamente ligada a un principio de autoridad; si bien el archivo se halla depositado en algún lugar, es preciso que exista a su vez un lugar de autoridad y una técnica de consignación, es decir, de reunión de signos.

El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre arkhé [...] En cierto modo el vocablo remite, razones tenemos para creerlo, al arkhé en el sentido físico, histórico y ontológico, es decir a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo. Pero aún más, y antes aún “archivo” remite al arkhé en el sentido nomológico, al arkhé del mandato. (Derrida, 1997, p. 10)

El teórico continúa con el análisis etimológico del término y puntualiza que su sentido principal proviene del *arkheîon* griego: traducido como casa, dirección y también el domicilio de los arcontes – los magistrados superiores, quienes, además de poseer y resguardar los documentos oficiales tienen el poder de interpretarlos-. Así, en el archivo se encuentra el principio sobre el cual se sustenta la ley, en tanto es el lugar de autoridad al que debe acudir para consultar la normativa a través del poder de

interpretación del arconte. El derecho al archivo constituye un privilegio; el de interpretar los signos para re-conocer.

El archivo, nos dice Derrida, representa el ahora de cualquier tipo de poder ejercido en cualquier lugar o época. Designa también un principio que es a la vez comienzo y mandato, y coordina dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan (principio físico, ontológico, o histórico), pero también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan (principio del mandato), allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado (principio nomológico). (Guasch, 2011, p. 166)

Así como para Foucault el archivo no puede describirse exhaustivamente y carece de límites, Derrida afirma que los mismos nunca están completos. Éstos no pueden concebirse como un corpus cerrado y absoluto, sino que responden más bien a una figura móvil e inestable, propia de un proceso infinito e indefinido. Por lo tanto, resulta más apropiado definirlos como una estructura específica sin significado completo, asociada a términos como institución, autoridad, ley, poder y memoria.

En cuanto a la fotografía, como hicimos mención previamente desde los aportes de Tagg (2005), ésta ha estado vinculada al archivo desde su surgimiento, ya sea en el caso de las instituciones que la emplean para clasificar objetos de diferente carácter – criminal, colonial, médico, militar, familiar, etc.-, o en el caso de fotógrafos que construyen diferentes taxonomías a través de sus imágenes –Eugène Atget, Agust Sander-. En este sentido, al referirse a los archivos fotográficos, Guasch (2011) destaca que la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente a partir del potencial documental de la imagen analógica, sino, principalmente, por su capacidad segmentar y clasificar la realidad visible, acorde con la mentalidad científica propia del siglo XIX:

Con la fotografía, la realidad se hace más fragmentable y se ordena en unidades de distinta densidad de significación, pero siempre registral, que posibilita su minuciosa clasificación... desde su origen la toma fotográfica conservó la apariencia de un «enunciado único» o «registro de archivo», en tanto que imagen análoga a un hecho real con valor de presente. La cámara fotográfica se puede considerar, por ello, una «máquina de archivo» y su producto, la

imagen fotográfica y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivos, documento y testimonio de la existencia de un hecho y, en definitiva como una persistencia de lo visto. (p.28)

Por su parte, Allan Sekula (1986) es uno de los primeros teóricos en abordar la problemática del archivo fotográfico desde una perspectiva histórica, estética y política. En la misma dirección que Tagg, el análisis de Sekula recibe la teoría del poder de Foucault en relación con el archivo y la sitúa en el contexto del discurso fotográfico. Al referirse a los usos que la fotografía adquiere en la sociedad burguesa del siglo XIX, el autor reconoce que toda práctica fotográfica se halla atravesada por los procedimientos y pretensiones del archivo, poniendo de manifiesto el interés por la clasificación y el orden social del pensamiento decimonónico.

Sekula describe cómo la fotografía, puntualmente el retrato fotográfico, ingresa en el campo de las prácticas documentales de tipo judicial, legal o médico, en virtud de su potencial descriptivo –con precisión geométrica- de la realidad. Entonces, aproximadamente entre 1885 y 1900 la fotografía adquiere un significado institucional a partir del modelo del archivo, respondiendo a la necesidad de reunir y ordenar inmensas colecciones instrumentales de imágenes fotográficas. En este sentido, el autor reconoce un uso específico de la fotografía, incorporada en el proceso de la propia institución disciplinaria que es el de medir, clasificar y controlar el cuerpo, pero también es el de *corregir* su conducta convirtiéndolo en una ficha pasible de ser almacenada. O sea, una información incorporada en el *gabinete de archivo*.

Además de la función específica del archivo fotográfico localizada en instituciones concretas, el autor reconoce una función general. En esta generalización del archivo, el individuo representado, forma parte de un sistema comparativo que yuxtapone *lo civilizado y lo primitivo, lo normal y lo anormal, lo visible y lo invisible*. Es a partir de esta comparación, que la imagen fotográfica promueve la formación de tipos generales, tendiendo a la generalización del individuo.

Podemos hablar, entonces, de un archivo generalizado e inclusivo, un archivo de sombras que abarca todo un terreno social mientras se posiciona a los individuos dentro de ese terreno. Este archivo contiene archivos subordinados y territorializados: archivos cuya interdependencia semántica suele oscurecerse

por la "coherencia" y la "exclusividad mutua" de los grupos sociales registrados dentro de cada uno. El archivo general, el que a todos incluye, contiene necesariamente las huellas de los cuerpos visibles de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades y los de los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, los no blancos, las mujeres y todas las demás personificaciones de lo indigno. (Sékula, 1986, p. 10)

Hallamos de especial interés para nuestra investigación esta acepción general del archivo fotográfico. Como desarrollamos en los siguientes capítulos, el archivo fotográfico de JLV reúne distintas imágenes que, si bien no tuvieron un uso específico ligado a instituciones judiciales, legales o médicas, operan bajo la función general de clasificación del *terreno social* sanluisense de las primeras décadas del siglo XX.

Llegados a este punto, resulta productivo vincular las definiciones expuestas acerca del archivo en el marco de los estudios de la cultura visual. Alineado con el pensamiento foucaultiano, el concepto de régimen de visualidad (Brea, 2007), proveniente del campo de los estudios visuales, ha sido propuesto, a partir de la distinción del aspecto cultural de la visión humana – la visualidad-, con el objeto de analizar los distintos modos de ver, su constitución, límites, implicancias y su particular relación con lo social. Dichos campos de lo visual, considerados en su aspecto histórico y social, actuarían determinando el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible:

Bajo tal “régimen escópico” se definen, doblemente, tanto [1] un conjunto de “condiciones de posibilidad” –determinado técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente- que afectan a la productividad social de los “actos de ver”, como [2] un sistema fiduciario de presupuestos y convenciones de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones resultantes de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como receptores, ya como productores activos que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto (Brea, 2007, pp. 150-151)

Entonces, los regímenes visuales se definen en función de un conjunto de condiciones de posibilidad –técnica, cultural, política, histórica y cognitivamente determinados- y se concretan en diferentes actos de visión que aparecen ligados a

sistemas particulares de creencias y valores. Es decir, culturalmente se establecen múltiples relaciones entre lo que vemos o no, lo que vemos y lo que creemos y lo que podemos conocer a partir de lo que vemos. Desde esta perspectiva el archivo fotográfico de JLV puede entenderse como un dispositivo de la memoria local que funciona de acuerdo a unas reglas, a partir de las cuales se configura y ordena sus componentes; posee límites definidos y al mismo tiempo, a partir de su naturaleza marcadamente interactiva, se halla potencialmente abierto a complejos procesos de construcción y disputa de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria y la identidad puntana. Tanto el archivo en su totalidad, como sus distintas fotografías, forman parte de actos de visión históricamente contextualizadas y pueden ser entendidos como actividades simbólicas ligadas de manera estrecha a la inscripción de las prácticas de producción del imaginario visual puntano en el marco de ciertos regímenes escópicos.

CAPÍTULO 2: APROXIMACIÓN A LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSÉ LA VÍA

El objetivo de este capítulo es realizar un acercamiento al objeto de nuestra investigación. En primer lugar, consideramos la actualización de las fotografías de JLV en el contexto actual puntano, a partir de la constitución y posterior digitalización de sus acervos. De manera descriptiva, presentamos los principales espacios donde las imágenes del archivo son actualizadas.

Por otra parte, describimos el marco histórico de la producción fotográfica que analizamos en nuestra pesquisa, correspondiente al período 1910-1940, atendiendo al ámbito nacional y provincial. Referimos un conjunto de procesos socioculturales que resultan fundamentales para avanzar en la comprensión del discurso fotográfico de JLV situado históricamente. También caracterizamos la práctica fotográfica de JLV durante las primeras décadas del siglo XX, en vinculación con el desarrollo de la fotografía en Argentina. Hacemos hincapié en la práctica de retrato de estudio y el fotoperiodismo, como modos claramente diferenciales de producción fotográfica, que a su vez definen sus propios espacios de circulación y consumo de la imagen.

1. El archivo fotográfico de José La Vía en la actualidad

A partir de la producción de JLV, estimada en una cifra cercana a los 40 mil negativos, se crean dos archivos; uno dependiente del Archivo Histórico de San Luis y el segundo localizado en la órbita de la Universidad Nacional de San Luis.

El primero de los acervos constituidos resulta de la compra directa al fotógrafo, por parte del gobierno provincial hacia fines de la década del cincuenta, de un número aproximado de 17 mil negativos que desde entonces se conservan en las instalaciones del Archivo Histórico. La segunda fracción -semejante en cantidad a la primera- queda, una vez fallecido el fotógrafo, en posesión de su familia. En base a esta parte de la colección posteriormente se constituye el segundo acervo, adquirido por la Fundación Antorchas en 1988 y actualmente conservado, convenio mediante, en la fototeca

creada para estos fines por la Facultad de Ciencias, Físicas, Matemáticas y Naturales dependiente de la UNSL (Gez y Rezzano, 2010). Ambas colecciones están compuestas en su mayoría por placas negativas soportadas en vidrio⁴ y, en menor proporción, celuloide.

Hacia el año 2010 se realiza el proceso de digitalización del patrimonio fotográfico del Archivo Histórico mediante convenio con una empresa particular⁵. Como resultado de este proyecto, la mayor parte de la colección se halla disponible en un soporte digital de libre acceso a través de la página web de la institución⁶. Las imágenes se encuentran catalogadas en distintas series temáticas y cuentan con una referenciación acerca de su contenido y fecha de datación estimada⁷. La tabla 4 expone la distribución de fotografías del Archivo Histórico según cada serie temática.

Si bien el fondo fotográfico universitario no ha sido digitalizado en su totalidad, el equipo a cargo de la Fototeca actualmente lleva adelante un proyecto similar al del Archivo Histórico, con vistas a socializar su colección por medio de internet en el futuro.

Las imágenes tomadas por JLV, particularmente aquellas desprendidas del acervo digitalizado del Archivo Histórico, son actualizadas en espacios iconográficos y textuales diversos. Podemos dar cuenta de su utilización en los siguientes contextos discursivos:

⁴ A partir de 1878 se generaliza el uso de negativos de producción industrial en placa de vidrio seco emulsionado con sales de plata y gelatina como aglutinante. JLV trabajaría con este material a lo largo de su carrera incluso cuando el uso de la película fotográfica ya había desplazado al soporte de vidrio.

⁵ De acuerdo con Javier Garcés -encargado del proceso de digitalización del Archivo Histórico-el número total de fotografías escaneadas en la primera etapa fue de aproximadamente 14 mil, restando una cifra cercana a las 2500 imágenes sin digitalizar. El procedimiento de digitalización se realizó de tal modo que la emulsión no entrara en contacto con otras superficies, previniendo posibles contaminaciones bacterianas del material. El trabajo posterior a la digitalización incluyó exclusivamente el nivelado de valores de la imagen, sin otro tipo de procesamiento, guardándose una copia del negativo, para luego ser positivado digitalmente y almacenado en formatos JPG y TIFF. En cuanto a la catalogación del material una vez digitalizado, Garcés informó que se emplearon las normas internacionales de catalogación ISAD-G, aprobadas y propuestas por el programa Memoria del Mundo de la UNESCO en una tendencia a integrar los acervos digitales en el mundo. Este protocolo propone una serie de campos obligatorios que funcionan como componentes de la nomenclatura resultante (J. Garcés, comunicación personal, 16 de Julio de 2016).

⁶ <http://www.archivohistorico.sanluis.gov.ar>

⁷ Hugo Gez informó que ambas partes de la colección fueron adquiridas sin una referenciación realizada por el fotógrafo, por lo tanto esta debió hacerse con posterioridad por un equipo multidisciplinar conformado para tales fines por el Archivo Histórico (H. Gez, comunicación personal, 29 de Agosto de 2016).

- En el espacio público, en la gráfica pública municipal (Figs. 1-2) ubicada en diferentes puntos del microcentro puntano. Se trata de paneles informativos cuyo diseño incorpora fotografías de JLV – con sus correspondientes epígrafes- y planos del centro puntano con la localización de edificios históricos destacados. En términos generales se han incluido imágenes de construcciones que datan de las primeras décadas del siglo 20.
- En museos y espacios expositivos locales. En el edificio del Archivo Histórico se encuentra la sala denominada espacio visual *Los ojos de la Vía* (Fig. 3) donde se exponen imágenes del archivo, al mismo tiempo que se exhiben muestras temporarias de fotógrafos contemporáneos. Por otro lado, una de las salas del Museo Histórico de San Luis está dedicada al fotógrafo y exhibe una selección de sus obras como parte de su relato curatorial. Otros espacios que incluyen fotografías de JLV en sus exposiciones permanentes son el Museo Provincial *Dora Ochoa de Masramón* y el museo interactivo de ciencias *Contacto*, perteneciente a la Facultad de Ciencias Físico Matemática y Naturales de la UNSL.
- En medios de comunicación local. El periódico de mayor tirada y único de alcance provincial, *El Diario de la República*, destina una página a las efemérides donde diariamente publica una fotografía de JLV en su sección *La ventana al pasado* (Fig. 4). Este espacio recoge fotografías de distintas series del archivo provincial y las publica junto a sus epígrafes correspondientes.
- En el ámbito académico, principalmente en investigaciones de carácter histórico. Las fotografías de JLV aparecen vinculadas al discurso histórico en calidad de documento que certifica la veracidad del relato. Entre ellas podemos citar los trabajos de Néstor Menéndez (Fig. 5), *Breve Historia de San Luis* (1994) y *Guía histórica de San Luis* (2013). Asimismo, hallamos fotografías desprendidas del archivo en publicaciones de investigaciones universitarias como *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto* (Rinaldi et al., 2010) y también en *La sociedad sanluiseña en la primera mitad del siglo XX. San Luis* (Quiroga Gil, 2016).

- En el ámbito artístico local. Como exponente de esta modalidad nos referimos a gala en homenaje al 424° Aniversario de la fundación de San Luis *Los ojos del viajero*, que tomó como eje central a la figura de JLV. El espectáculo⁸, organizado por el Gobierno provincial, abordó una serie de momentos de la historia de San Luis por medio de audiovisuales, música y danza en vivo. Estuvo compuesto por una serie de escenas⁹, que tomaron como referencia una serie de fotos del Archivo Histórico (Fig. 6).

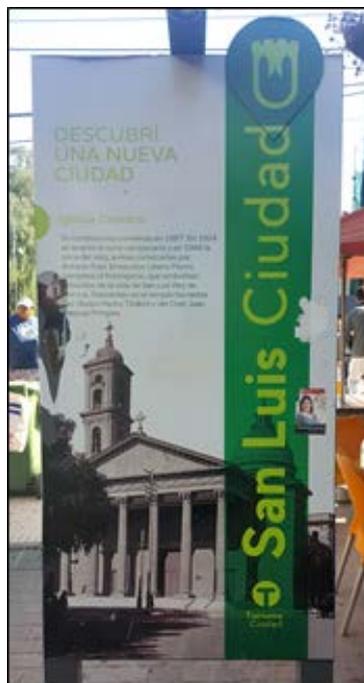


Figura 1. Gráfica Municipal, panel con fotografías de JLV en esquina de las calles Rivadavia y Pringles [Fotografía] Elaboración propia.



Figura 2. Gráfica Municipal, panel con fotografías de JLV en Paseo del Padre, sobre Vía Rivadavia [Fotografía] Elaboración propia.

⁸ Evento celebrado el viernes 24 de agosto de 2018, en la Sala *Hugo del Carril* del Centro Cultural *Puente Blanco*, San Luis.

⁹ La lista de cuadros en orden de aparición es: *Presentación del personaje de José La Vía*; *La Vía y los puntanos del interior de la provincia*; *La Vía y los jóvenes de San Luis*; *La Vía y los niños puntanos*; *La Vía y la fe de los puntanos*; *La Vía y la alta sociedad puntana*; *La Vía y los puntanos del campo en el día de San Luis*; *La Vía y el corso en el Club Social*; *La Vía y los peronistas puntanos*; *La Vía y los paisanos*; *Canción Final*; *Himno a San Luis*.



Figura 6. Velada de Gala del 424° aniversario de la fundación de San Luis, escenario con músicos y bailarines recreando fotografía de La Vía. [Captura de pantalla] Por Agencia de Noticias de San Luis.

2. Marco histórico para la producción fotográfica de José La Vía en el período 1910-1940

Como adelantamos en la introducción, nuestra investigación centra su estudio en la producción fotográfica de JLV correspondiente al período comprendido entre 1910 y 1940. El recorte está delimitado por la apertura del estudio del fotógrafo en 1910 y la publicación de la *Geografía de San Luis* de Juan W. Gez entre 1938-1939, en cuyos tomos aparecen numerosas fotografías de JLV.

Más allá de los intervalos específicos que, tanto a nivel nacional como provincial, definen distintos períodos en la historia argentina y sanluisseña respectivamente, podemos señalar una serie de características generales que nos sirven

como marco contextual para aproximarnos a las condiciones históricas de la producción fotográfica de JLV.

a. Situación política.

Los primeros años de la carrera del fotógrafo coinciden con una época de transición del régimen oligárquico iniciado con la presidencia de Julio A. Roca en 1880, al régimen democrático abierto con el triunfo del radicalismo en las elecciones de 1916.

El orden conservador argentino se desarrolla en un marco internacional de ausencia de conflictos bélicos, atravesado por la idea del *progreso universal* y denominado como la *Belle Époque*. Durante las tres décadas que siguieron a 1880 se lleva adelante un proyecto nacional que sienta las bases para el desarrollo de la Argentina moderna. Se trata de un período descrito como una época de progreso y modernización, de profundos cambios vinculados a la consolidación política e institucional del Estado argentino, la integración del país en los circuitos mundiales de inversión, producción y consumo, la redefinición de las fronteras internas, las corrientes inmigratorias y el desarrollo de una numerosa clase media.

En el terreno político, se produce un especial interés en la conducción del país por parte de los terratenientes, asumidos como los principales actores del desarrollo económico nacional. Los políticos liberales luego conocidos como la *Generación del 80* pertenecen o están vinculados estrechamente a la clase latifundista. A través del control del ejército y de las elecciones –utilizando estrategias que incluyen el fraude electoral- los políticos liberales consiguen monopolizar los instrumentos del poder estatal, desarrollando un sistema político funcional a los intereses agroexportadores. En este sentido, la preocupación principal de la elite dirigente es moldear y organizar la sociedad en formación de acuerdo a sus convicciones acerca del “progreso” y generar el consenso necesario para llevar adelante aquellas transformaciones.

El período definido a nivel nacional por el orden conservador, tiene en San Luis su correlato con el *mendocismo*, régimen dirigido por los hermanos Toribio y Eriberto Mendoza, cuyos representantes gobiernan la provincia entre 1878 y 1904. El

mendocismo, conformado por una minoría reducida vinculada por lazos de sangre e intereses económicos comunes, se caracteriza por su adhesión al régimen oligárquico y, como éste, representa los intereses de los consignatarios de hacienda en San Luis ubicados en la zona sudeste. La vida política y social local es conducida rígidamente por las clases dirigentes por medio de la despolitización y el analfabetismo a los que someten a la ciudadanía.

La característica más señalada del régimen conservador, a nivel nacional, es la concentración de las fuerzas políticas en un partido único al mando del presidente de la república y la falta de partidos alternativos al gobierno oficial. El Partido Autonomista Nacional (PAN) opera en ausencia de amplios espacios públicos de discusión, como una federación de gobernadores coordinados por el presidente. Este sistema, que resulta adecuado en la década de 1880 para resolver convicciones comunes, muestra sus debilidades cuando las diferencias se hacen más acuciadas a partir de 1890. De este modo, la oligarquía que detenta el control político encuentra sus adversarios a partir del descontento generado en diferentes grupos¹⁰ que concentraron sus fuerzas para crear el Partido Radical. Luego de su fundación en 1891, tras una serie de intentos fallidos de levantamientos revolucionarios, la Unión Cívica Radical (UCR), encabezada primero por Leandro Alem y luego por Hipólito Yrigoyen, comienza a crecer conformando una red de comités e incorporando nuevos sectores sociales que incursionan en las primeras experiencias políticas, todavía en un contexto que no posibilita el ejercicio pleno de la ciudadanía.

Con la reforma electoral llevada a cabo en la presidencia de Sáenz Peña en 1912, que declara el sufragio universal masculino y el voto secreto obligatorio, aumenta de forma significativa el electorado en las ciudades, extendiendo el voto a los sectores medios excluidos de la vida política. Entonces, los radicales se organizan y consiguen que su dirigente Hipólito Yrigoyen sea elegido presidente en 1916, dando comienzo a un período democrático que culmina con el golpe de estado de 1930 y la restauración de los gobiernos conservadores.

¹⁰ Entre ellos: 1) los latifundistas provenientes de la parte superior del Litoral que habían sido beneficiados por la expansión posterior a 1880; 2) aquellas familias aristocráticas del interior que no pudieron sacar provecho de la agroexportación; y 3) los miembros acomodados de la clase media sin participación en el control político (Skidmore y Smith, 1999).

Los gobiernos radicales que se siguen hasta 1930 mantienen continuidades y rupturas con el régimen precedente¹¹. En el terreno económico continúan el proceso de crecimiento basado en la agroexportación, aunque se proponen modificar los criterios de distribución de la riqueza, favoreciendo a las clases medias urbanas. Si bien la ley Sáenz Peña permite la modificación del régimen político, de un Estado oligárquico a otro democrático, no hay en esta transformación un cuestionamiento de la matriz fundamental de la dominación social. La característica más notable del cambio es la continuidad del carácter burgués de la hegemonía. Esta última particularmente apreciable en los campos económicos, con la continuidad del modelo agroexportador, y cultural, de impronta liberal. A lo largo del período se pone de manifiesto la dificultad de la burguesía democrática en la ampliación de la base social de su dominación incorporando más efectiva y eficazmente a las clases subalternas. "La solución a esta situación de tensión fue la recurrencia de la burguesía conservadora -incapaz de afrontar con éxito la disputa por el gobierno y por el poder mediante los procedimientos democráticos- al golpe de Estado militar" (Ansaldi, 2000, p. 25). A raíz de la crisis económica mundial de 1929 el mercado de exportaciones al que Argentina está integrada se reduce drásticamente. En este contexto, los sistemas políticos de varios países latinoamericanos sufren grandes presiones y se ven afectados por golpes militares. Así, el límite de la etapa democrática radical está dado por la *Revolución del '30*, con el derrocamiento en manos de un golpe cívico militar del segundo gobierno de Yrigoyen (1928-30). El golpe coloca en el poder al Gral. Uriburu (1930-32) y, con el veto de los candidatos radicalistas en las elecciones de 1932, el Gral. Justo obtiene la presidencia (1932-38). De este modo se inicia una etapa en la que la legitimidad de la democracia se ve nuevamente comprometida.

Respecto al contexto provincial, luego de casi tres décadas, el régimen de los Mendoza finaliza hacia 1904 con la conformación de una fuerza opositora conocida como Unión Provincial¹². Durante este período se consolida en la provincia un

¹¹ Una vez en el poder, los gobiernos radicales son atravesados por la discusión acerca del sentido de las renovaciones que operan en el campo de la política a partir de la apertura electoral. Deben abordar la tarea de la construcción de un sistema político democrático acorde a los principios representativo, republicano y federal propuestos por la Constitución. De este modo, la UCR se diferencia del PAN, en tanto este último opera como agrupación de notables provinciales, sin normativas establecidas o dirección centralizada, marcada por redes de alianzas de las cuales surgían eventualmente los candidatos a presidente, gobernadores y senadores (Persello, 2000).

¹² El partido de la Unión Provincial, integrado por mitristas, exradicales y exmendocistas, lleva a cabo un golpe de Estado y asume oficialmente con la elección de Benigno Rodríguez Jurado como gobernador de la provincia (1904-1907). Posteriormente, el candidato radical Esteban P. Adaro gana

poderoso círculo político conservador. Es decir, si bien el régimen de los Mendoza finaliza hacia 1904, los intereses de los sectores conservadores siguen representados por los gobiernos demoprogresistas (1909-1917) y luego por el Partido Liberal¹³ a partir de 1922. En la provincia, el accionar del radicalismo –que accede por segunda vez al poder a través de la elección de Carlos Alric como gobernador en 1917- es limitado por los sectores conservadores, que gozan de mayoría en la legislatura. Estos últimos recurren al fraude electoral y la designación estratégica de funcionarios afines a sus inclinaciones políticas para perpetuarse en el poder. Asimismo, emplean estrategias de represión social a través de las leyes de vagancia que obligan a realizar trabajos forzados a los hombres y tareas de servidumbre a las mujeres (Menéndez, 1994). Con una actuación debilitada por las divisiones internas, el radicalismo adopta en este período una actitud abstencionista de la participación en los comicios. Vuelven el fraude electoral, “las terribles policías bravas los abusos al peonaje, la cultura prostibularia y la ‘calesita’ de cuatro a cinco familias que se turnaban en el gobierno” (Menéndez, 1994, p. 37).

b. Economía y *progreso material*.

El despegue del potencial económico de la Argentina en este período se basa en la explotación de sus recursos naturales para la exportación de bienes agrícolas solicitados por los países industriales del Atlántico Norte, en especial Inglaterra. En este esquema, nuestro país cuenta con dos productos clave, la carne y el trigo. Como resultado del proyecto roquista de conquista y civilización (1878-79), la superficie nacional es redefinida y ampliada con la anexión de las tierras arrebatadas a los pueblos

las elecciones que siguen al gobierno de Rodríguez Jurado; sin embargo, a causa de problemas con la oposición –conformada por un sector que se desprende de la Unión Provincial y constituye el Partido Demócrata Progresista - y las divisiones del propio radicalismo, su gestión es acortada, terminando con una intervención federal en 1909. Entonces, los demoprogresistas, encabezados por Juan Daract y Adolfo “El Pampa” Rodríguez Saá, gobiernan la provincia en los períodos 1909-1913 y 1913-1917.

¹³ A partir de 1920 los diferentes grupos conservadores se agrupan y forman el Partido Liberal, el cual llega al poder con León Guillet en 1922. Entre 1926 y el Golpe de Estado de 1930 gobierna la provincia el representante del Partido Demócrata Progresista, Alberto Arancibia Rodríguez. La época conservadora comienza en San Luis con la gobernación de Laureano Landaburu (1930-1933), seguido por las gestiones de Ricardo Rodríguez Saá (1934-1938), Toribio Mendoza (1938-1942) y Reynaldo Pastor (1942-1943).

indígenas -Patagonia, Chaco-, habilitando grandes extensiones de llanuras aptas para la producción agrícola ganadera.

Los capitales para la financiación de la infraestructura necesaria para la explotación agrícola proceden en su mayoría de Inglaterra. El ferrocarril está entre las inversiones más firmes provenientes de capitales británicos, pero también la construcción de muelles, almacenes de embalaje y servicios públicos. Una serie de desarrollos tecnológicos son introducidos para la explotación racional de la tierra y producen una transformación radical de la fisonomía del campo que Scobie (1963) denomina como *la revolución de las pampas*. Entre ellas destacan las técnicas de alambrado perimetral, el uso de molinos para la extracción de agua y las máquinas sembradoras y cosechadoras a vapor. Con la instalación de frigoríficos y el transporte mediante barcos a vapor refrigerados, se posibilita la conservación de la carne de res y su traslado a lo largo de grandes distancias intercontinentales.

Las transformaciones ocurridas a nivel nacional entre 1880 y 1930, con la incorporación del país a los circuitos del capitalismo mundial y el crecimiento material resultante de este proceso, operaron de un modo diferencial en el contexto provincial; “[...] en el mapa nacional productivo que se abrió a partir del liberalismo económico impuesto por la Generación del ’80, San Luis no tuvo relevancia y entró en decadencia” (Rinaldi y De Dios, 2010, p.59). En este sentido, Luna (2008) señala que el crecimiento económico del período depende principalmente de la producción de la pampa húmeda -cereales, oleaginosos y principalmente carnes-. Asimismo, otras economías regionales de interés nacional y/o exportador son las de Cuyo con la producción vitivinícola y el Noroeste con la producción de caña de azúcar. Las provincias cuya producción no se corresponde con aquel modelo agroexportador, como la minería o las industrias artesanales del norte y del noroeste, quedan excluidas del desarrollo material y retornan a actividades de subsistencia.

En San Luis, hasta la crisis económica de 1929, los ganaderos del Sudeste provincial logran integrarse al proyecto nacional de producción primaria. El territorio provincial es duplicado a partir de la denominada Campaña del Desierto, con la anexión de las tierras expropiadas a los pueblos indígenas y habilitadas para su explotación por parte de la oligarquía cercana al mendocismo. En los campos del sur de la provincia se practica la cría y la invernada de novillos con destino a los

frigoríficos de Buenos Aires. Este esquema es favorecido por el trazado del ferrocarril que posibilita a los ganaderos transportar más rápidamente y con mayor seguridad el ganado al puerto¹⁴.

c. Transformaciones urbanas y socio-culturales.

La mano de obra necesaria para llevar adelante el proyecto nacional de este período es provista por la acción conjunta del crecimiento demográfico, las migraciones internas y principalmente la inmigración. Los incentivos ofrecidos por la Argentina¹⁵, la diferencia de salarios y la perspectiva de movilidad social operaron frente a las malas condiciones de los países europeos superpoblados para que los movimientos migratorios tuvieran lugar (Rocchi, 2000). En paralelo con las políticas promovidas a nivel nacional, se busca en San Luis ocupar los nuevos espacios habilitados con colonos inmigrantes que supieran trabajar la tierra siguiendo los nuevos parámetros productivos y, de este modo, afianzaran el modelo agroexportador¹⁶. A partir de 1880, junto con la gran masa inmigratoria que arriba al país, los inmigrantes de origen europeo aumentan en la provincia – que hasta entonces provienen de Chile en su mayoría-, a la par que se produce una migración interna, del campo a la ciudad. Como señaláramos previamente, los grupos de inmigrantes introducen elementos culturales nuevos que friccionan las tradicionales estructuras

¹⁴ A partir del tratado Roca-Runciman, celebrado entre Argentina y Gran Bretaña en 1930, solamente la oligarquía porteña puede exportar carne, por lo tanto, implica la detención del crecimiento económico de la región Sur provincial (Menéndez, 1994).

¹⁵ El fomento de la inmigración constituye una de las voluntades de Estado que caracterizan al régimen conservador y se concreta en políticas amplias no discriminatorias, en continuidad con los requerimientos ya sistematizados por la Ley de Inmigración y Colonización de 1876. La inmigración aporta mano de obra barata y, demográficamente, produce un aumento significativo de la población que era escasa en relación a la extensión territorial del país. En este período, la población nacional aumenta de 1,7 millones de habitantes en 1869 a 7,9 millones en 1914 (Skidmore y Smith, 1999).

¹⁶ Hacia 1880, un porcentaje mayoritario de inmigrantes se declara agricultor al arribar a la Argentina, esta situación cambia en las primeras décadas del siglo siguiente, con el aumento del ingreso de inmigrantes que declaran oficios propios del ámbito urbano y aquellos que se definen sin una ocupación determinada. Este cambio resulta comprensible si consideramos que no se habían satisfecho las expectativas de acceso a la propiedad de la tierra, prometidas en la Ley de 1876 y, además, dado que la dinámica económica propia del período había generado mejores oportunidades laborales en las ciudades. En este sentido, la Capital Federal resulta el destino más elegido por los inmigrantes, seguido por un grupo de provincias del litoral fluvial y de la pampa húmeda; el interior de Buenos Aires, Santa Fé, Entre Ríos, Córdoba, Mendoza y La Pampa (Cibotti, 2000).

sociales dominadas por los sectores criollos, a la vez que su descendencia pasa a integrar las clases medias en aumento en este período.

De este modo, la inmigración y el ferrocarril son señalados como factores decisivos en los cambios – de orden social, cultural y material- ocurridos en la capital puntana hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Al respecto, Rinaldi y De Dios (2010) entienden que la Ciudad de San Luis atraviesa un proceso de transformación, aunque más lento y dispar, análogo a los cambios ocurridos en las grandes capitales – puerto del país. La capital puntana modifica su fisonomía de ciudad colonial a ciudad moderna a partir de la extensión del eje urbano, la construcción de arquitectura nueva en estilo italianizante y edificios destacados como el Club Social, la Casa de Gobierno, el Banco de San Luis, la Catedral, estaciones de ferrocarril, numerosas escuelas y casonas de calles céntricas. El trazado de la ciudad es delimitado por cuatro avenidas, relegando las viviendas de barro a los suburbios.

El desarrollo urbanístico¹⁷ y la inmigración contribuyen a la conformación de una estructura social más dinámica y compleja en la que se construyen nuevos sujetos sociales que friccionan la tradicional clase patricia predominante en el período previo. Nuevos profesionales surgen y se desarrollan, especialmente aquellos vinculados al sector comercial. Junto con el crecimiento de la clase media, la clase trabajadora adquiere un rol protagónico en los conflictos laborales sucedidos en las ciudades.

El proyecto modernizador hasta aquí señalado tiene su correlato en el ámbito cultural con la conformación y consolidación de un campo artístico argentino de carácter moderno (Malosetti Costa, 1999, 2001). En términos generales, podemos considerar que el proceso de institucionalización cultural en la Argentina comienza, ya avanzado el siglo XIX, con la fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y su academia libre en 1876. Los objetivos principales de esta agrupación giran en torno “...a la organización de un sistema organizado de exposición periódica y jerarquización de valores mediante premios, adquisiciones y rifas” (Malosetti Costa,

¹⁷ En relación al ámbito nacional, Liernur (2000) define las transformaciones vinculadas al proceso de urbanización del período como una “revolución urbana” que comprende dos aspectos principales. Por un lado, la fundación de una serie de nuevos pueblos y ciudades en distintas regiones del país -258 nuevos poblados hacia 1914-, y, por otro, en la transformación de viejos centros en ciudades modernas, junto con la metropolización de Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Los datos obtenidos en los censos dan cuenta de esta transformación: “[...] en 1869 sólo el 28,6% de los 1.737.000 argentinos vivía en ciudades; cuarenta y cinco años más tarde estos pasaron a constituir el 52,7% de los 7.885.200 habitantes” (Liernur, 2000, p. 411)

2001, p.101). Sus iniciativas por *modernizar* la cultura local –con las sociedades europeas como referentes- culminan con la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905 y el establecimiento del Salón Nacional de Bellas Artes en 1911. De este modo, comienza a tomar forma un campo artístico moderno que luego funciona como plataforma de lanzamiento para las carreras de artistas nacionales en el siglo XX.

En relación al desarrollo artístico y cultural de la provincia entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, Sanchez Vacca (2006) enumera una lista de nombres aislados que componen una escena artística dispersa, en contraposición a los casos de Mendoza y San Juan que tienen escenarios más afianzados¹⁸. En cuanto al proceso de institucionalización cultural de San Luis, si bien existen en este período diferentes iniciativas de difusión artística¹⁹, éstas son discontinuas y no es sino hasta mediados del siglo XX que aparecen las primeras instituciones locales, con la creación de la Comisión Provincial de Cultura en 1950. Este organismo gubernamental, encargado de promover y difundir la cultura, es el responsable de la inauguración del Museo Provincial en 1955 y de la creación de la Escuela Provincial de Bellas Artes en 1956. Entre los primeros antecedentes corporativos de la cultura puntana podemos nombrar al Liceo Artístico (1880-1886) y al Club Social (1872-1971); de este último encontramos en el archivo numerosas imágenes de reuniones y fiestas fotografiadas por JLV.

¹⁸ Respecto al interior del país, resulta interesante considerar las relaciones establecidas entre el MNBA y una serie de museos provinciales en proceso de gestación en las primeras décadas del siglo XX. Comenzando por Córdoba, entre 1911 y 1943, se pautan y concretan los préstamos temporarios de obras a diferentes ciudades del interior del país para la creación de museos de arte locales. Intención ligada al objetivo pedagógico de una generación de intelectuales de la capital, asimismo interesados en formar el gusto de las provincias y autoafirmarse como modelo cultural a seguir, valiéndose de las imágenes puestas en circulación (Herrera, 2012). El caso de San Luis queda excluido de la lista. Rápidamente podríamos aventurar que, para la fecha de la fundación del primer museo puntano en 1955, los préstamos fundacionales del MNBA ya han finalizado y que, por el contrario, la institución nacional comienza las gestiones para recuperar parte de las obras cedidas.

¹⁹ Además del liceo artístico, Sanchez Vacca (2006) menciona la actuación de artistas como Rafael Radogna y su Academia Buonarrotti (hacia 1911), la galería de arte de Teresa Barroso de Lucero, el Ateneo Juan C. Lafinur y la revista Ideas (1932-1938).

3. La producción fotográfica de José La Vía, entre lo público y lo privado, en el período 1910-1940

El modelo de base sociológica propuesto por Nestor García Canclini (2001) para analizar las artes visuales parte de la necesidad de examinar las prácticas artísticas en el marco de la producción simbólica de la sociedad. Para comprender el sentido social de una producción estética es necesario entender las relaciones entre los componentes del campo artístico (Bourdieu, 1990), la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social. De manera análoga, insistimos en la necesidad de aproximarnos a las imágenes producidas por JLV sin perder de vista el complejo de agentes e instituciones que las condicionan y median su vínculo con la sociedad. En este sentido, siguiendo a Rosalind Krauss (2002), retomamos sus aportes sobre *los espacios discursivos de la fotografía*, éstos entendidos como ámbitos culturales que presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten distintos tipos de conocimiento. Como formaciones discursivas, en un sentido foucaultiano, Krauss plantea que los espacios discursivos de la fotografía constituyen un conjunto de condiciones según las cuales se ejerce la práctica fotográfica, pudiéndose producir enunciados parcial o totalmente nuevos.

Asimismo, rescatamos la observación planteada por Eliseo Verón (1997) quien sostiene que la fotografía es un objeto técnico que da lugar a explotaciones diversas y, en consecuencia, a discursividades sociales diferenciadas. En este sentido, el autor reflexiona que el término *fotografía* designa un soporte técnico que, por sí solo, no alcanza a señalar una modalidad de discursividad social. Desde su perspectiva²⁰, distintos tipos de discursos, soportes, medios y géneros se articulan y asocian a diferentes prácticas sociales que organizan las formas de discursividad de la fotografía, transformándose en cada contexto los *efectos semióticos* producidos por la imagen. De este modo, Verón afirma que, desde su surgimiento, en torno al objeto técnico de la

²⁰ Para avanzar en su reflexión, Verón retoma la propuesta analítica de Christian Metz (en su artículo de 1970 “Más allá de la analogía, la imagen”, Comunicaciones. París, Seuil, n° 15), distinguiendo distintos niveles de análisis: tipos de discursos (por ej. artístico, publicitario, científico, político, de información, etc); soportes tecnológicos (por ej. pintura, fotografía, prensa escrita, cine, video, etc.); medios (por ej. televisión, cine, prensa escrita) entendidos como un conjunto conformado por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y apropiación de la misma en el ámbito público; los géneros L (en relación al origen literario del concepto; por ej. ficción, ensayo, entrevista, etc.); los géneros P (en relación al producto, es decir los objetos que se producen y consumen en el mercado cultural como diarios, noticieros, series).

fotografía se fueron configurando distintas modalidades de articulación, mediáticas y no mediáticas, entre lo público y lo privado, estrechamente vinculadas a procesos identitarios de las sociedades modernas.

De este modo, a partir de los aportes de Krauss (2002) y Verón (1997), realizamos un primer acercamiento a la producción fotográfica de JLV atendiendo a los distintos espacios donde sus fotografías operan. Si bien, dada la falta de documentación disponible sobre el fotógrafo, nos resulta difícil restituir de manera exhaustiva cada aspecto del proceso de inserción de su producción en la cultura visual de la época; a partir de las diferentes series que conforman el archivo, es posible distinguir un conjunto de variantes en cuanto a los aspectos –principalmente- formales, temáticos y estilísticos, que aportan indicios sobre los usos sociales que tienen tales imágenes en el período de 1910-1940.

a. Fotografía y ámbito privado.

Luis Priamo (1999) analiza que la relación entre vida privada y fotografía en Argentina, entre 1870 y 1930 se articula a través de tres tipos de imágenes. En un primer grupo se encuentran las fotografías de exterior que documentan la cotidianidad de las personas y sus familias en diferentes aspectos. En segundo lugar, las fotos de tipos y costumbres, que representan, principalmente, escenas cotidianas de familias de gauchos, indígenas o trabajadores urbanos pobres y antecedieron al entretenimiento turístico y televisivo. Y, por último, en un tercer grupo ubica a los retratos de estudio, individuales o grupales, destinados al uso privado, como testimonios de los vínculos y afectos más cercanos. Siguiendo esta clasificación podemos aproximarnos al material del archivo de JLV.

Fotografías familiares.

En cuanto al primer grupo, son numerosas en el archivo las fotografías que documentan la vida del propio fotógrafo y sus parientes, tal como la imagen que muestra a Remedios Loureiro, esposa de JLV, junto a su primer hijo en la costanera

del Río de La Plata (Fig. 7). Armando Silva (1998) vincula este tipo de imágenes a los álbumes de familia centrándose en su condición narrativa. Para el autor colombiano el álbum reúne:

[...] escenas de la vida familiar o ajenas a ella, pero que, de algún modo, tienen que relacionarse con algunos de sus miembros, quienes en su disposición de autoridad han resuelto no sólo tomar la foto sino, especialmente, colocarla en el libro de su propiedad y creación colectiva. (p. 21)

Si bien las imágenes presentes en el archivo aparecen desvinculadas de un álbum familiar, como soporte con determinadas características, es posible distinguirlas de otros grupos de fotografías en tanto habrían ocupado un espacio discursivo particular. Consideramos la imagen que ha sido referenciada del siguiente modo: “Junto a un grupo de familiares y amigos durante un día de campo, JLV posa a la izquierda con el estuche de su máquina fotográfica colocado en la cabeza. Hacia 1935” (Fig. 2). Siguiendo a Pierre Bourdieu, en este ejemplo resulta evidente el uso social de la fotografía como herramienta de integración del grupo familiar:

[...] la práctica fotográfica existe -y subsiste- en la mayoría de casos, por su *función familiar* o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad. (Bourdieu, 2003, p.57)

El sociólogo francés define a la fotografía de familia como un rito del culto doméstico, donde el grupo familiar es a la vez sujeto y objeto, destinado a cumplir las funciones de solemnizar y eternizar un tiempo importante de la vida colectiva. El autor puntualiza que las vacaciones –consideración que podríamos extender a las salidas al campo, en relación con el tema de la Fig. 8- al resultar momentos de intensa actividad familiar, son también días de intensa actividad fotográfica. En estas, la solemnidad – que Bourdieu vincula a la convencionalidad de los retratos de estudio- disminuye y es posible reconocer distintas licencias en torno a los códigos de pose y composición, dando lugar a imágenes singulares. Esto resulta visible en la fotografía del día de campo, en la disposición corporal y los gestos del grupo de hombres en segundo plano,

particularmente en la figura de JLV que lleva el estuche de su cámara a modo de sombrero.



Figura 7. Remedios Loureiro, esposa del fotógrafo, con su hijo. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL.



Figura 8. La Vía junto a familiares y amigos en día de campo. Fotografía por J. La Vía (1935). AHSL.

Fotografías de tipos y costumbres.

El archivo se compone de un grupo de imágenes que pueden catalogarse como fotografías de tipos y costumbres (segundo grupo). De acuerdo con Priamo (1999) las fotografías decimonónicas de tipos y costumbres halladas, por ejemplo, en álbumes de Benito Panunzi, el archivo Witcomb o en las fotografías nacionales de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, funcionan como documentos de la vida privada de campesinos y pobres, sin una intención manifiesta de denuncia social. Este último aspecto se pone de relieve en la finalidad comercial que moviliza a los fotógrafos en la producción este tipo de imágenes, que son luego distribuidas por medio de álbumes, cartones, revistas, libros o postales. Carlos Masotta (2004) distingue las imágenes de gauchos y de indios producidas en nuestro país de los tipos regionales europeos a partir del interés etnográfico que caracteriza a las primeras.

Mientras los tipos regionales europeos procuran representar los atuendos tradicionales de distintas regiones, las fotografías producidas en nuestro país se interesan en señalar las características o actividades de los grupos fotografiados, función acentuada mediante el uso de epígrafes complementarios.

Las fotografías costumbristas poseen un carácter impersonal y están muchas veces animadas mediante una acción ejecutada según sugerencias del fotógrafo. Priamo (1999) observa que las personas fotografiadas generalmente se visten con sus ropas “más decentes”, tal como era habitual durante las visitas al fotógrafo profesional, generando un contraste con la precariedad de su entorno cotidiano. Podemos reconocer estas observaciones en la fotografía que JLV toma a una familia en las afueras de San Luis (Fig. 9), cuyos integrantes aparecen pulcramente vestidos –en contraste con la vivienda austera hacia el fondo- y reunidos en torno al ganado, sugiriendo la tarea de su ordeño. La puesta en escena se ha construido, por un lado, mediante la figura de la mujer mayor que posa en cuclillas junto al animal y sus recipientes para la faena, y por otro, con la figura de una mujer más joven de perfil sosteniendo un vaso de leche hacia el centro de la composición.



Figura 9. Fotografía costumbrista. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL.

Retratos de estudio.

En relación al tercer grupo de imágenes relativas a la esfera privada, los retratos de interior, encontramos en el archivo numerosas fotografías resultantes del trabajo de estudio del fotógrafo puntano. En cuanto al desarrollo de la fotografía en la provincia, Gez y Rezzano (2010) ofrecen un breve panorama que nos servirá para contextualizar la práctica de JLV:

San Luis no ha sido una provincia rica y por lo tanto no tuvo el desarrollo de estudios fotográficos como los que se montaron en San Juan, Mendoza o incluso Río IV. No obstante esto hay noticias de estudios como los de Wetzler, Lencinas Conil, Enrique Streich o visitas más o menos prolongadas a la ciudad de fotógrafos viajeros [...]

Entre los numerosos fotógrafos itinerantes podemos citar a Christiano Jr. como uno de los más destacados- San Luis tiene varias imágenes en el álbum que este fotógrafo realizó con tomas de Mendoza y San Juan.

Un estudio muy importante fue el que instaló Alberto Meuriot en Villa Mercedes y que estuvo activo por más de 40 años (entre 1896 y 1936). Esta

Galería tuvo diferentes propietarios a lo largo de los años hasta su cierre definitivo en 1980, conservando todos lo producidos por sus fotógrafos, incluido Meuriot. (párr. 4-6)

El primer estudio fotográfico de la ciudad de San Luis sería inaugurado en 1876 por Amador Bustos, quien junto a los fotógrafos Rovere, Gigena, Bertín, Lutseh y Carolina Poirier constituyen los precursores de la fotografía social en el ámbito local (Tobares, 1983). De acuerdo a la información recabada en su biografía (Alcaraz, 2011), JLV establece su estudio fotográfico “Caras y Caretas” hacia 1910 en la zona céntrica de la capital puntana, publicando su primer aviso publicitario en el diario *La Reforma* N° 6195 del 2/9/1911 (Tobares, 1983).

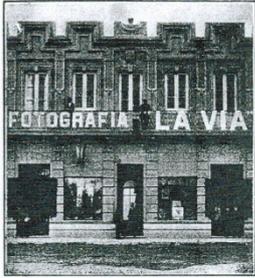
Parte del espacio de trabajo de JLV queda registrado en un retrato de su hijo mayor (Fig. 10). El exterior del estudio es representado con ayuda de un tercero que retrata a JLV con su guardapolvo de laboratorio (Fig. 11). “Fotografía La Vía” se lee a ambos lados de la entrada. La misma fachada, esta vez en una vista completa de alzada, mostrando un cartel de mayor tamaño colocado sobre la balaustrada del balcón, forma parte del membrete que utiliza el fotógrafo para encabezar su correspondencia (Fig. 12). Se trata de una construcción de estilo italianizante, característica del aspecto moderno que la ciudad de San Luis adquiere hacia las primeras décadas del siglo XX. El texto del membrete acentúa este carácter moderno, “Establecimiento montado a la moderna, con galería de primer orden (según modelo Reutlinger de París)”. La referencia a la firma europea Reutlinger , puede interpretarse como una estrategia discursiva para legitimar la actividad principal de JLV: el servicio de retratos fotográficos. “Trabajos Artísticos al platino y bromuro. Especialidad en retratos tamaño natural”, especifica a continuación.



Figura 10. Interior del estudio Caras y Caretas. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 11. Exterior del estudio Caras y Caretas. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



CALLE COLON n.º 850

N.º 2 -
Gran Fotografía LA VIA

ESTABLÉCIMIENTO MONTADO A LA MODERNA, CON GALERÍA DE PRIMER ORDEN (SEGUN MODELO DE REUTLINGER DE PARÍS)

TRABAJOS ARTÍSTICOS AL PLATINO Y BROMURO. ESPECIALIDAD EN RETRATOS TAMAÑO NATURAL

JOSÉ LA VIA

REPRESENTANTE DE VARIAS CASAS IMPORTANTES DE BUENOS AIRES

San Luis Iphauca 16 1914

Figura 12. Membrete en correspondencia de JLV. [Fotografía] Elaboración propia. Colección privada Hugo Gez



Figura 13. Retrato de estudio individual masculino. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 14. Retrato de estudio individual femenino. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 15. Retrato de estudio grupal; pareja de niños. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 16. Retrato de niña, primera comunión. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.

El género que concentra la mayor demanda de fotografía privada desde la invención del medio fue el retrato. De acuerdo con Gisèle Freund (2006), el surgimiento del retrato fotográfico se corresponde con el ascenso de amplias capas de la sociedad hacia un mayor significado político y social. La autora explica el desarrollo técnico y la expansión de la fotografía -que en Francia sería de dominio público en 1839- en estrecha vinculación al ascenso de las capas burguesas y al incremento de su bienestar, en un aparato social que antes fuera de base aristocrática. Este proceso se acentúa cuando, hacia mitad del siglo XIX, la fotografía adquiere un marcado carácter industrial. A principios de 1860 se generaliza la aplicación de un nuevo sistema fotográfico que utiliza negativos de vidrio emulsionados al colodión húmedo y luego impresionados sobre papeles a la albúmina. Hasta entonces las técnicas disponibles – daguerrotipo, ambrotipo y ferrotipo– sólo permiten obtener una imagen única, impresa sobre soportes de metal o vidrio, de precio relativamente alto. Este nuevo procedimiento posibilita multiplicar las imágenes obtenidas, abaratando el precio de los retratos y masificando su uso.

“Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes. Desaparecen los viejos oficios y surgen otros nuevos” (Freund, 2006, p. 35). De esta manera, los modos tradicionales de producción de retratos –vinculados al ámbito artístico- destinados a la demanda de la burguesía media quedan casi desbancados por la imagen analógica, razón por la cual muchos pintores y grabadores son los primeros en adoptar la nueva profesión de fotógrafo.

Priamo (1999) afirma que la fotografía opera como uno de los primeros ritos sociales de la modernidad; tanto la técnica como los modos de fotografiar fueron difundidos internacionalmente por fotógrafos europeos y estadounidenses que emigraron a otros países periféricos a los grandes centros. Por esta razón, el autor explica que los retratos de estudio de fines del siglo XIX y principios del XX fueron semejantes en distintos lugares del mundo. Si bien, el vestuario, las costumbres o los rasgos físicos de los individuos retratados de cada lugar difieren entre sí, “[...] tanto las herramientas utilizadas (cámaras, placas, papeles, modelos de galería de pose o de presentación de las imágenes, cartones de soporte y álbumes) como la forma de utilizarlas (pose de los retratados, iluminación, géneros), fueron universales” (Priamo, 1999, p. 272).

La carta de visita fue el formato más pequeño y habitual en el que se comercializan los retratos fotográficos en aquel momento. Estudios como el *Atelier Reutlinger*, cuyo modelo es apelado por JLV, las venden de a media y una docena, o más. Las cartas de visita son enviadas por los retratados a sus parientes o amigos, con el fin de que estos las coleccionaran en álbumes, a modo de recuerdo. En este sentido, estos retratos funcionan como objetos simbólicos en la economía de las relaciones privadas de las personas más que como documentos de su intimidad; es decir, los retratos de estudio clásicos –para los cuales las personas posan en vistas a la exposición social- informan poco acerca de la intimidad de las personas.

Como es frecuente en esta práctica, el fotógrafo emplea los códigos de pose y composición, así como las ambientaciones artificiales ya codificadas por el retrato pictórico académico decimonónico. Se trata de fotografías de interior en las que, por lo general, el retratado aparece junto a alguna pieza de mobiliario y frente a un telón con representaciones ilusionistas de escenas bucólicas o urbanas. En lo relativo a la producción de JLV, hallamos en el Archivo Histórico distintos retratos de estudio que responden a esta generalización. En el conjunto de imágenes (Figs. 13-16) observamos los distintos telones y objetos dispuestos por el fotógrafo de manera más frecuente para ambientar sus fotografías. En términos generales los sujetos fotografiados orientan su cuerpo en un ligero escorzo, con una parte del cuerpo adelantada hacia la cámara e iluminados desde el lado derecho superior de la toma.

Los retratos individuales (Figs. 13-14) centran la atención en el rostro humano, utilizando encuadres medios y distancias focales cortas que acentúan el carácter pictórico de los fondos desde donde se adelanta la figura humana. En las fotografías de cuerpo completo, la figura humana aparece interactuando con piezas del mobiliario que componen la puesta en escena, o entre sí, en el caso de los retratos grupales. Para el retrato de dos niños no identificados (Fig. 15), el fotógrafo dispone al más pequeño de pie sobre un banco y estirando su mano sobre el hombro del otro niño. En la fotografía de comunión de una niña (Fig. 16) el telón de fondo ilusionista adquiere nitidez y genera un espacio que acentúa el efecto de profundidad por medio de la figura de una ventana y el juego de luces y sombras proyectadas.

b. Fotografía y ámbito público.

Encargos fotográficos para estudios científicos.

De acuerdo con Peter Burke (2001), la fotografía es valorada como herramienta auxiliar para la investigación histórica ya desde sus primeros años de existencia. Entendida como un testigo ocular objetivo en contraposición a la narración subjetiva propia de las memorias personales. Hasta el siglo XIX, los relatos de los hechos por escrito son menos cuestionados que el dibujo y la pintura. El arribo de la fotografía desbanca estas formas de producción de documentos dado que, desde su emergencia, es considerada enteramente objetiva y verídica; actúa como *testimonio fiel* de todos los hechos importantes (Amar, 2005). Es decir, la imagen analógica es catalogada como perfecta analogía de la realidad por su naturaleza técnica, la cual implica un procedimiento mecánico en el cual no interviene de forma directa la mano del fotógrafo. Surge junto a la fotografía, de esta manera, una particular concepción de la relación entre ciencia e imagen, de la mano de la creencia de un documento que supuestamente suprime las mediaciones y reproduce exacta e instantáneamente la realidad visible.

En este grupo consideramos aquellas fotografías realizadas por JLV en el marco de encargos para investigaciones científicas relativas a la geografía y la historia. El investigador Juan W. Gez comisiona al fotógrafo una serie de imágenes que luego son publicadas en su *Historia de la Provincia de San Luis* (1916) y su *Geografía de San Luis* (1938, 1939a, 1939b). De este modo, las publicaciones de Gez se constituyen en contextos de circulación de las imágenes de JLV en el ámbito público. En el Capítulo 3 de nuestra investigación analizamos las fotografías incluidas en la investigación geográfica de Gez.

La Vía reportero gráfico.

Nacida de la intersección entre ciencia y arte, al momento de su invención, la fotografía es considerada disponible para usos variados. En este sentido, Pierre Jean Amar (2005) afirma que la imagen fotográfica se emplea no solo para constituir documentación, sino también para ilustrar e informar sobre los grandes sucesos del

mundo. El autor entiende el desarrollo de la producción de documentos en función de tres factores. Por un lado, los desarrollos tecnológicos; tales como cámaras de mayor desempeño, ópticas más luminosas, soportes sensibles más veloces. En segundo lugar, el perfeccionamiento de los medios de reproducción y transmisión; del fotograbado a las imprentas de grandes tiradas o el uso de satélites, por ejemplo. Y, por último, señala como factor al cambio de mentalidades en cuanto al consumo de las noticias; sed de información ligada a una mayor velocidad de los medios de comunicación y a la globalización de los problemas.

Los campos de aplicación de la fotografía con función informativa engendran un verdadero oficio cuyo desarrollo histórico es analizado por Amar en distintas fases. En una primera etapa ubica a los primeros reportajes de guerra, entre 1839 a 1880. La guerra de Crimea (1853 – 1856) y la guerra de Secesión (1861 -1865) constituyen los primeros conflictos bélicos en los cuales fotógrafos como Roger Fenton o Mathew Brady y su grupo de colaboradores, son enviados para cubrir por medio de imágenes los principales sucesos. Amar señala que, si bien la cobertura mediática fue importante, las imágenes que se conservan difieren mucho de las que conocemos más tarde sobre conflictos armados con escenas tomadas realmente en vivo. En esta primera etapa las fotografías constituyen principalmente escenas de campamento y retratos de oficiales. A partir de este período, todos los grandes acontecimientos del mundo son contados por la imagen: la guerra de Italia en 1859, la expedición francesa de Roma en 1867, la de Scherwig-Holstein en 1864 y la guerra franco-prusiana de 1870. Asimismo, durante la *Commune* de París comienza la explotación comercial de las imágenes de guerra lo cual da lugar a la producción de álbumes fotográficos para la venta, aunque se tratara en gran medida de fotomontajes y falsificaciones. La segunda etapa del desarrollo del fotoperiodismo ocurre, para Amar, entre 1888 y 1936, en vinculación con el desarrollo de la prensa ilustrada. Hasta la aparición de la fotografía, los medios disponibles de impresión y difusión de las imágenes, utilizados para ilustrar libros y periódicos, pertenecen exclusivamente al ámbito del arte impreso (grabado en relieve, grabado en bajo relieve y litografía).

Con la heliografía de Niepce se suceden una serie de técnicas de fotograbado más o menos complejas, pero no es hasta el desarrollo de la técnica de *medio tono* – que emplea una trama sobre una placa metálica para reproducir la imagen fotográfica, restituyendo los tonos grises por una serie de puntos más o menos grandes siguiendo

la densidad del cliché- en 1878 cuando se finalmente se posibilita el inicio del periodismo ilustrado por la fotografía.

El uso masivo de la fotografía en los diarios puede fijarse en torno de 1910 y su pleno desarrollo al período que sigue a la Primera Guerra Mundial. En Francia, en 1910, L'Excelsior es el primer diario ilustrado de fotografías; pero se necesitan dos días en el mejor de los casos y costoso muy elevados para la impresión; y a partir de 1919 el Illustrated Daily News de Nueva York utiliza realmente la fotografía de manera regular. (Amar, 2005, p.35)

De esta manera, se va configurando en las grandes ciudades de los países industrializados un proceso de masificación de la cultura visual, caracterizada por la ubicuidad de formas visuales en objetos y soportes variados:

[...] fotografías, impresos ilustrados de distinto carácter y otras formas culturales se difundían en el espacio urbano y se verificaban en todos los campos de la vida social, cultural y comercial. Diversos factores económicos, sociales, técnicos y culturales habían impulsado un paulatino crecimiento de la edición ilustrada con imágenes de todo tipo que transitaban del libro al periódico, al álbum, al afiche y a todo tipo de soporte de las artes industriales de uso cotidiano. (Szir, 2011, p.68)

En su investigación acerca de la conformación de una cultura visual moderna en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, Sandra Szir destaca el lugar que ocupa la prensa ilustrada, en especial el semanario *Caras y Caretas*, fundado en 1898 y activo por varias décadas. Esta publicación, considerando el gran despliegue de imágenes que puso en circulación, establece “[...] nuevas pautas de comunicación visual a través de la narración gráfica de los hechos, integrando el uso de las imágenes de la publicidad y la actualidad ilustradas” (Szir, 2011, p. 72).

En ese contexto, se organiza el primer plantel de fotógrafos asociados a la revista que además recibe y adquiere imágenes de todo tipo de asuntos, tanto de profesionales como aficionados, de todo el país (Szir, 2013). A este segundo grupo de fotógrafos puede vincularse la figura de JLV, quien opera en tanto reportero gráfico,

remitiendo fotografías, entendidas como relatos visuales, de acontecimientos políticos, culturales, sociales, ocurridos en el contexto puntano.

De acuerdo con Gez (2011), la carrera de JLV como corresponsal se inicia con el registro del incendio de una casa comercial en el centro puntano, cuyas fotografías son publicadas por *Caras y Caretas* en abril de 1908 (Fig. 17). Entre los acontecimientos de actualidad fotografiados por JLV destacan los actos conmemorativos del centenario en San Luis, numerosas festividades religiosas y civiles, actos políticos destacados como la asunción de gobernadores -Ricardo Zavala Ortiz en 1946 y Alberto Domeniconi en 1958-, la visita de presidentes a la ciudad - Pedro Justo en 1937, Juan Domingo Perón y Eva Perón en 1947-, así como también la inauguración de edificios públicos -escuelas, mercado central, hospitales, instalaciones militares- (Alcaraz, 2011).

Amar (2005) distingue dos grandes categorías de imágenes con fines informativos. Por un lado, se refiere a la fotografía documentalista y, por otro, a las imágenes de prensa. La fotografía documental tiene generalmente un carácter etnográfico, de denuncia social o crítica, cuya intencionalidad resulta explícita. En el contexto argentino, Priamo (1999), precisa que los documentalistas son fotógrafos profesionales que acostumbran alternar la práctica de estudio con la fotografía de exteriores de carácter costumbrista, siendo los antecesores de los reporteros gráficos modernos, que inician su actividad con la revista *Caras y Caretas* en 1898.

Con respecto a las imágenes de prensa, Freund (2006) señala que la historia del fotoperiodismo moderno cobra su impulso en Alemania, con el trabajo de los primeros reporteros gráficos quienes luego, a raíz de la segunda guerra mundial, emigran y difunden la práctica a otros países. El desarrollo del fotoperiodismo se da en un contexto liberal y de empuje en el terreno cultural, con el surgimiento de revistas ilustradas en todas las grandes ciudades alemanas. Entre ellas, *Berliner Illustrierte* y el *Munchner Illustrierte Presse*, en donde prevalecen las fotografías de actualidad sobre las ilustraciones. En cuanto a la circulación de las fotografías periodísticas, dado el aumento creciente de la demanda de imágenes, las agencias de prensa se multiplican en todos los países. Estas agencias reúnen una nómina de fotógrafos estables o bien establecen contratos con fotógrafos independientes. De este modo, los negociadores, oficinas de colocación, despachos comerciales y otras agencias ocupan rápidamente

un lugar estratégico en la creación y circulación de las imágenes. En el contexto de capitalismo industrial, el desarrollo del profesionalismo en el ámbito de la fotografía es marcado por la lógica comercial, dependiendo de las inversiones decididas por financistas y de la capacidad de los fotógrafos para ofrecer imágenes interesantes para el público: “Los métodos de promoción establecidos a mediados del siglo XIX luego se perpetuaron y estuvieron basados únicamente en la consideración de las perspectivas de venta e inmediatamente instauraron la preponderancia del difusor respecto del creador de imágenes” (Sorlin, 2004, p.104).

Los fotógrafos de estas publicaciones disponen de nuevas cámaras que funcionan con exposiciones de corta duración como la Ermanox y luego la Leica. Equipos ligeros y de pequeño porte, posibilitan la fotografía sin flash, consiguiendo imágenes de mayor espontaneidad. El azar comienza a ser entonces un factor determinante de la imagen. Las personas son fotografiadas sin que lo noten, sin posar para la cámara.

Por el contrario, retomando el caso argentino, la mayoría de las fotografías de actualidad publicadas en los primeros años de *Caras y Caretas* se asemejan en buena medida a las fotografías de eventos sociales. Los protagonistas de las noticias posan ordenadamente ante la cámara, dirigiendo su mirada hacia el fotógrafo. Si bien el semanario construye una narrativa visual que otorga a la imagen fotográfica una amplia capacidad de información y evidencia, en muchas ocasiones el interés por la ilustración desplaza a la veracidad de la información, reponiendo imágenes por otras similares frente a la falta de la toma exacta. De igual modo, en otros casos, la fidelidad al acontecimiento es reemplazado por la ilustración con fotografías de pose (Szir, 2013). Entonces, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas impuestas a la situación de la toma por el equipo fotográfico de JLV, advertimos que la espontaneidad resulta inhibida. Respecto a los procedimientos técnicos empleados por fotógrafos a principios de s. XX y sus condicionantes, Alexander y Priamo (2007) refieren lo siguiente:

Las cámaras eran voluminosas y pesadas, y debían montarse sobre trípode, los negativos de vidrio usados habitualmente eran grandes (de 13 x 18 y 18 x 24 cm.), costosos, frágiles y de manipulación delicada, de modo que había que cuidar cada disparo. Como consecuencia, siempre que fuera posible las tomas

se preparaban como si se tratase de un escenario teatral, y se efectuaban con personas inmóviles en actitud de pose. (p.20)

En este sentido, observamos que las fotografías de JLV publicadas en el semanario porteño, como aquellas referidas al incendio en la casa Romanella (Fig. 17), privilegian la convención al acontecimiento. En el ejemplar N° 648, del 04 de marzo de 1911, *Caras y Caretas* utiliza numerosas fotografías remitidas por JLV (Fig. 18-20) para ilustrar una nota sobre la Conmemoración del centenario del Natalicio de Domingo Faustino Sarmiento en San Francisco del Monte de Oro, localidad donde se encuentra la primera escuela donde trabajó el prócer en 1826. En su mayoría se trata de fotos grupales, que retratan a las comitivas provinciales y nacionales que participan de la celebración en sus distintos momentos. En primera instancia observamos a los funcionarios sobre el palco oficial y una multitud a su alrededor. Esta fotografía es acompañada en la publicación con el siguiente epígrafe: “Las delegaciones de Buenos Aires y de San Luis y el vecindario de San Francisco, en el momento de la colocación de la piedra fundamental de la Escuela Modelo”. Una serie de fotografías de los oradores al momento de pronunciar sus discursos, así como también una toma grupal en la que se destacan alumnas y maestras de la escuela de San Francisco, completan la página (Fig. 18). La narrativa sugerida por el conjunto de imágenes se continúa en la página siguiente, donde observamos a los representantes del Consejo Nacional de Educación –entre ellos el profesor Juan W. Gez- quienes posan de pie luego de depositar una ofrenda en el busto de Sarmiento (Fig. 19). Al observar detenidamente la fotografía no hallamos registros de la acción referenciada por el texto; el grupo de funcionarios posan mirando directamente hacia la cámara. Es decir, el reporte gráfico del acontecimiento es construido a partir de una fotografía de pose y no de la acción. Para ello, además, se incluye otra fotografía en detalle de la piedra fundacional a la que hace referencia el epígrafe. La última página de la nota (Fig. 20) se compone por distintas fotografías que se centran en los acontecimientos posteriores al acto de inauguración: observamos el exterior del edificio inaugurado con los asistentes en su frente y otras imágenes de los invitados a la recepción de honor en el salón del mismo. Como se evidencia en las fotografías analizadas, en contraposición con el fotoperiodismo moderno, caracterizado por la búsqueda de espontaneidad, evitando el uso de flashes, poses y composiciones que dieran un sentido de puesta en escena a las fotografías, las imágenes de JLV pertenecen a una generación anterior, limitada por

tiempos de exposición más largos necesitados por las placas de vidrio emulsionado que utiliza como negativos²¹.

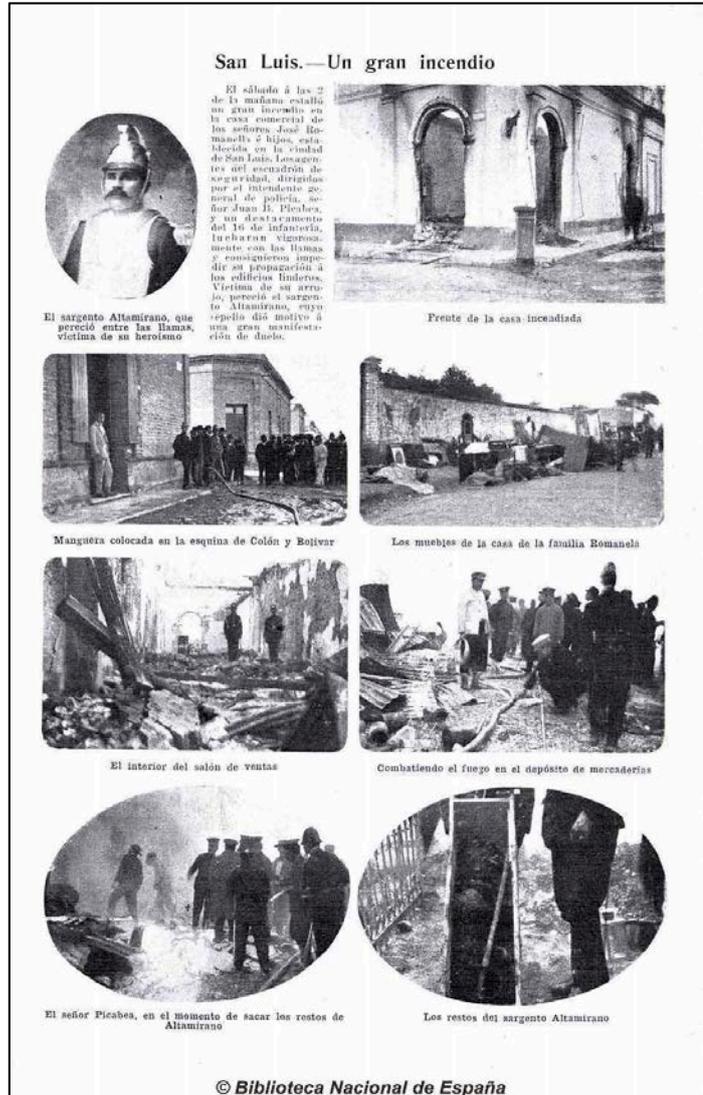


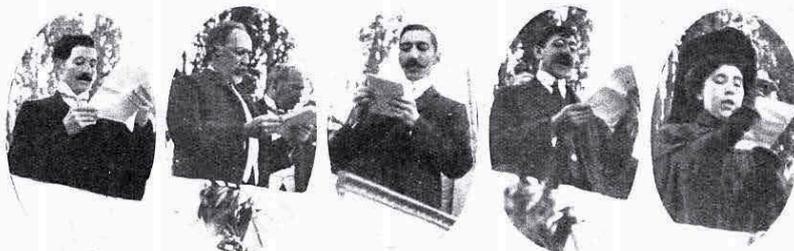
Figura 17. Fotorreportaje "San Luis.- Un gran incendio", (18 de abril de 1908). En *Caras y Caretas*, (498), p. 62.

²¹ Vale destacar que JLV utilizó a lo largo de su carrera una cámara fotográfica de la marca francesa Gaumont Spido. En el Museo Provincial de San Luis Dora Ochoa de Masramón se conserva un ejemplar de 1912 que perteneció al fotógrafo.

El centenario de Sarmiento
 Su conmemoración en San Francisco (San Luis)



Las delegaciones de Buenos Aires y de San Luis y el vecindario de San Francisco, en el momento de la colocación de la piedra fundamental de la Escuela Modelo



Los oradores.—El intendente municipal, señor G. Camargo, que ofreció el terreno para levantar la escuela

El doctor José Benjamín Zubiarr, del Consejo Nacional de Educación

El doctor José S. Domínguez, ministro de hacienda, en nombre del gobierno puntano

El ingeniero Modesto Quiroga, en representación del comité pro centenario de Sarmiento, de San Luis

La señorita Rosenda Quiroga, de la Sociedad pro Sarmiento, de San Juan



Mestras y alumnas de las escuelas de San Francisco que cantaron el himno á Sarmiento

© Biblioteca Nacional de España

Figura 18. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En *Caras y Caretas*, (648), p. 70.

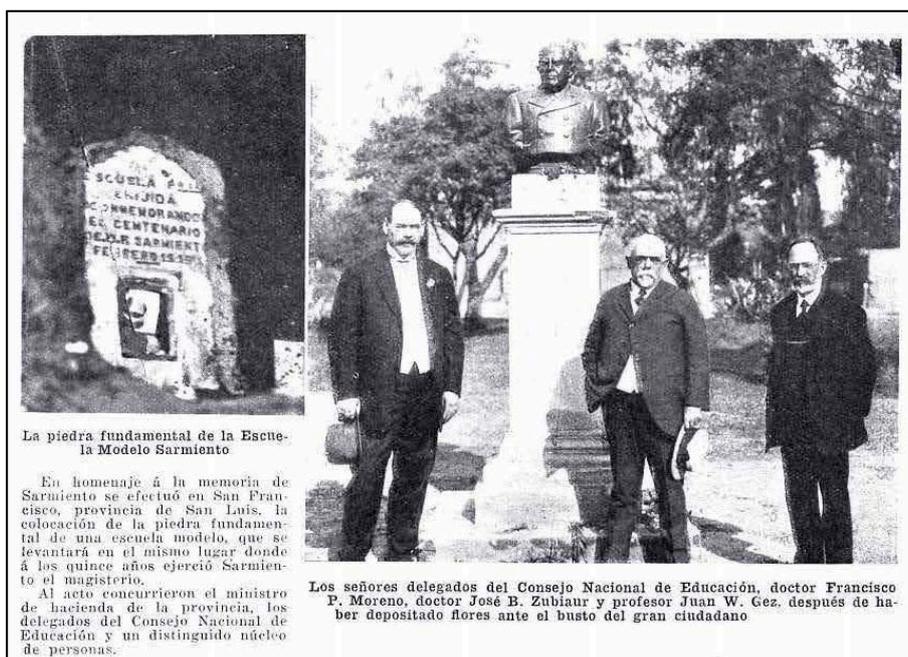


Figura 19. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En *Caras y Caretas*, (648), p. 71 (fragmento).

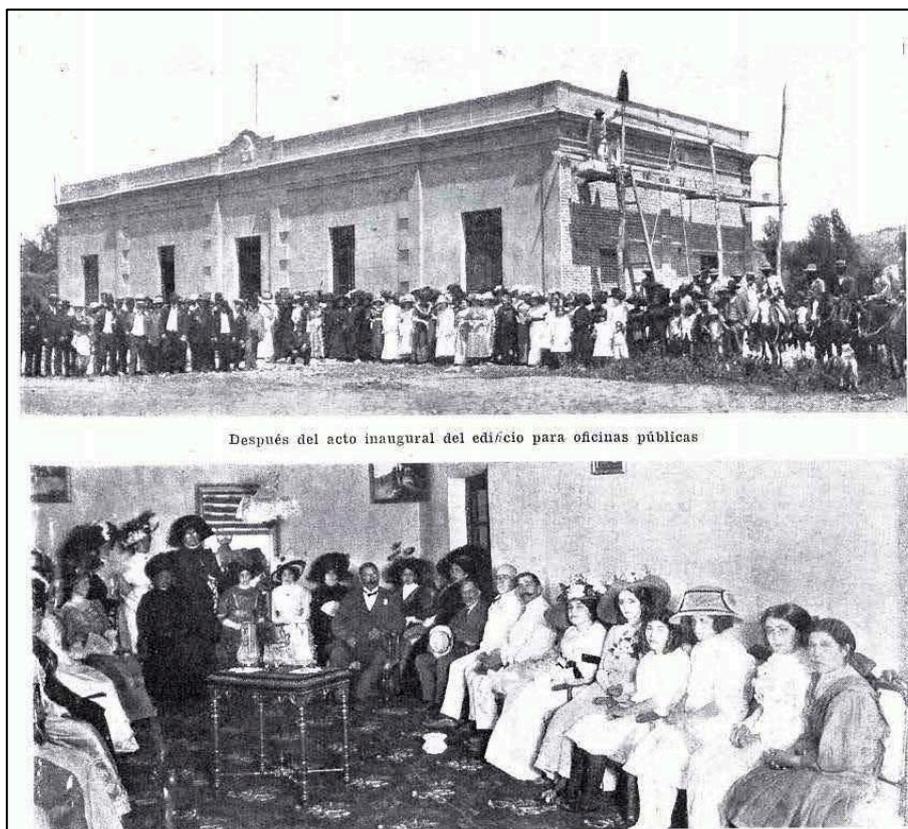


Figura 20. Fotorreportaje "El Centenario de Sarmiento", (4 de marzo de 1911). En *Caras y Caretas*, (648), p. 72. (fragmento)

CAPÍTULO 3: LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSÉ LA VÍA Y LOS IMAGINARIOS VISUALES DE PROGRESO Y TRADICIÓN

En este capítulo abordamos el estudio de la producción fotográfica de JLV y su articulación con procesos de construcción de *imaginarios visuales de progreso y tradición* en las primeras décadas del siglo XX. A tales fines analizamos las fotografías publicadas en el estudio sobre geografía sanluiseña de Juan W. Gez en 1938-1939. Atendemos a las dimensiones y categorías analíticas elaboradas (V. tabla 3) en pos de reconocer las diferentes modalidades estético visuales que operan en el material empírico para la representación del *espacio*, los *sujetos* y sus *prácticas*. Reunimos las distintas imágenes en grupos referidos a la representación del espacio y los sujetos, distinguiendo *lo urbano* y *lo rural* como espacios simbólicos diferenciados que implican distintos modos de representación visual (V. tabla 1).

Desde nuestro abordaje discursivo, centramos la atención en aquellas características de las fotografías que pueden ser entendidas como huellas de las condiciones productivas. La dimensión simbólica de sus condiciones históricas, definidas principalmente por el proyecto modernizador argentino y el discurso criollista, se visualiza en marcas que identificamos en tanto propiedades del discurso fotográfico. De este modo, avanzamos en la comprensión de los procesos de significación social que implican a la producción del fotógrafo y su participación en la conformación de imaginarios visuales a comienzos del siglo XX.

A continuación, compartimos los hallazgos relevantes que nos permiten avanzar en la interpretación de la producción de JLV. En este sentido, el corpus es trabajado a partir de cortes con el material documental proveniente de otros archivos, entre ellos, el Archivo Histórico, la colección de *Caras y Caretas* de la Biblioteca Nacional de España y el Álbum de imágenes escolares del Consejo Nacional de Educación. Si bien las imágenes fotográficas ocupan el lugar central del material documental analizado, atendemos a los epígrafes que las acompañan, al mismo tiempo que consideramos los escritos donde las mismas aparecen inscriptas.

1. Fotografía, modernización y debates sobre la identidad nacional

Como referimos previamente, el período en el cual se inscribe la producción fotográfica de JLV está marcado por un vasto proceso de modernización que opera en diferentes niveles, habiendo recibido su impulso decisivo a partir de 1880. La acción política del régimen conservador argentino es sustentada por una matriz ideológica que tiene como pilares las ideas de *orden y progreso*. En un entorno intelectual signado por las ideas del positivismo científico, el par orden y progreso es vinculado directamente con los avances tecnológicos y una concepción evolucionista de las sociedades orientadas hacia *el porvenir*. La sociedad industrializada representa el futuro al que aspiran los actores políticos de la llamada Generación del 80 y los continuadores de su proyecto. Asimismo, el dilema planteado con anterioridad por el pensamiento sarmientino de *civilización o barbarie* es actualizado y vinculado a la oposición de *modernidad o tradición* propuesta por las concepciones progresistas finiseculares. De este modo, el pensamiento de la época contrapone dos conjuntos de conceptos asociados entre sí:

- Por un lado, la civilización, el progreso, el orden, la ciudad, la evolución y lo europeo.
- Por el otro, la tradición, la barbarie, el caos, el campo, el atraso, lo originario.

Las problemáticas socio-políticas resultantes del rápido proceso de modernización son abordadas desde matrices intelectuales diversas, en un período cultural caracterizado por la superposición de teorías y estéticas. Allí conviven representaciones intelectuales provenientes del positivismo y el modernismo cultural –los cuales operan como cánones interpretativos centrales para las nuevas preocupaciones–, con concepciones románticas, católicas y las novedades del socialismo y el anarquismo (Terán, 2000).

Por su parte, Sarlo y Altamirano (1997) ubican en los primeros años del siglo XX la progresiva conformación de un campo intelectual que reacciona de formas diversas ante la complejización del cuerpo social en proceso de transformación. Una de las cristalizaciones ideológicas más significativas desarrolladas en aquel contexto, tanto por la repercusión de sus planteos como por el peso cultural de las figuras que la difundieron, es aquella que tiene lugar en torno al tema de la *identidad nacional*. Hacia

1910, ecos locales de los cuestionamientos a los valores políticos y culturales del liberalismo que circulan por las capitales europeas desde fines del siglo XIX, confluyen con el fenómeno del hispanismo²². En paralelo, la problemática centrada en la emergencia de una sociedad de masas, en cuyo interior destaca el problema migratorio y su consiguiente nacionalización, es una de las circunstancias históricas más influyentes para la elaboración, por parte de un sector de las elites intelectuales, de una respuesta denominada como *primer nacionalismo*.

El movimiento de ideas puestas en juego en pos de un nacionalismo de raíz hispano-criolla, como alternativa a un cosmopolitismo que se percibe en alto grado amenazador, tiene su correlato en el escenario artístico de la primera década del siglo XX. Malosetti Costa (1999) señala que el arte de este período se halla atravesado por la búsqueda de un carácter nacional. Exponentes como Malharro y los integrantes del grupo Nexus recogen tales cuestiones en sus producciones, centrándose en la elaboración de una identidad nacional a través del paisaje y el costumbrismo:

[...] en el campo de las elecciones iconográficas y formales de los artistas, puede percibirse una búsqueda de rasgos distintivos de una nacionalidad que parecía diluirse en aquella Babel urbana. El desierto (esto es, el paisaje de la pampa), el gaucho, más tarde el indio, serán asimilados, una vez desactivados como peligro, para integrar una melancólica mirada hacia un pasado mítico que se convierte en imagen simbólica de las raíces de la nacionalidad. El fenómeno del criollismo... opera como aglutinante en el espacio del desarraigo de los recién llegados. (Malosetti Costa, 1999, p. 166)

El mundo rural y sus habitantes, con la figura del gaucho como protagonista, son entonces los ejes de un movimiento cultural conocido como *criollismo* (Prieto, 1988) que vincula literatura, pintura y también fotografía. El gusto por lo gauchesco convoca a diferentes sectores socioeconómicos en función de la representación y el consumo de la imagen de un mundo pasado que desaparece rápidamente. Al respecto, Masotta (2011) afirma que el criollismo inscribe “formas antiguas de tradición rústica y rural en productos urbanos y modernos como el teatro, las publicaciones masivas en

²² Es decir, la reconsideración de la herencia española, que tuvo auge en toda Hispanoamérica luego de la guerra española-estadounidense, y que en Argentina cobraría particular relevancia hacia los festejos del Centenario.

verso o en prosa, postales y fotografías de estudio e incluso en una incipiente cinematografía” (p. 7). En este sentido, Roberto Amigo (2004) advierte la relación mutua establecida entre pintura y fotografía, al referirse a la pintura costumbrista de L. Palliere y su influencia en las fotografías de B. Panunzi y E. Gonnet. Por su parte, González (2011) afirma que, cuando las primeras fotografías de género gauchesco aparecen en 1860, éstas ya cuentan con el referente de la pintura, de donde se evidencian préstamos en la reiteración de códigos de pose y escenificación. Más adelante, estas imágenes son reimpresas en las postales del centenario junto a símbolos patrios, mostrando al gaucho como representación de lo local en términos de identidad nacional.

En este contexto “la fotografía constituyó un sistema apropiado para la configuración de un relato verosímil sobre distintos acontecimientos y realidades y jugó un rol importante en la jerarquización y ordenamiento de los procesos de modernización...” (Tell, 2017, p. 12). Respecto a la primera fase del desarrollo de la fotografía en Argentina, Valeria González (2011) afirma que los límites entre las esferas de relevancia pública o privada tienden a desdibujarse, mientras que las mismas, en otras regiones son significativas. No es el Estado el comitente y responsable de los primeros acervos fotográficos de interés público, sino que son las iniciativas privadas las que toman la delantera en su formación y difusión. Álbumes de edición exclusiva con conjuntos de vistas, tipos y costumbres del país circulan en primera instancia entre contadas familias de la alta burguesía, para luego abrirse camino al ámbito público.

Un ejemplo de esto lo constituye la selección de imágenes pertenecientes al acervo de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que son reproducidas en formatos de tarjetas postales por la Dirección de Correos y Telégrafos. La agrupación es fundada en 1889 por un grupo de hombres pertenecientes o cercanos a la oligarquía terrateniente y desvinculados de la actividad comercial de los estudios fotográficos. Sus integrantes se abocan fundamentalmente a la producción de vistas e imágenes de tipos y costumbres de diferentes lugares del país. En cuanto a sus objetivos, la asociación busca principalmente “la conformación de un amplio archivo que pudiera servir patrióticamente a la mejor publicidad del país [...]” (Tell, 2011, p. 224). El caso resulta significativo ya que muestra cómo la visión burguesa de un sector se proyecta hacia el imaginario nacional por medio de la fotografía. En paralelo a la actividad de

los aficionados, es posible consignar la acción de fotógrafos profesionales como Esteban Gonnet, Benito Panunzi, Christiano Junior, entre otros, quienes realizan álbumes fotográficos de vistas destacadas del país, en este caso, con fines comerciales. Con el desarrollo de la impresión fototipográfica, este conjunto de imágenes adquiere una circulación masiva a través de su inclusión en tarjetas postales. Al respecto, atendemos a la investigación de Carlos Masotta (2005), quien estudia el fenómeno de las tarjetas postales que circulan en las primeras décadas del siglo XX -vinculadas a prácticas de consumo privado como la escritura epistolar y el coleccionismo- y su rol en la construcción de un relato visual del país moderno:

En la Argentina, durante las primeras décadas del siglo XX, la tarjeta postal llevó adelante la creación del primer y más completo mapa visual del país. Paisajes, calles y edificios, indígenas, gauchos y pobladores rurales fueron los temas predominantes a través de los cuales, casi imperceptiblemente, la postal divulgó imágenes de la Argentina en una proporción hasta entonces inédita. (p.67)

El autor define como *postal nacional* al grupo iconográfico que toma como marco de inteligibilidad la referencia nacional, explicitada en sus epígrafes como “República Argentina” o “Recuerdo de la Rep. Arg.” y que se integra en el proceso de expansión de la iconografía y del discurso sobre la nación que se construye con diferentes medios de representación -pintura, escultura, cine, gráfica- en torno a 1910. La postal nacional involucra tanto a fotógrafos profesionales como aficionados para la producción de un relevamiento visual exhaustivo del territorio nacional, el cual da como resultado un universo visual diverso, sin un canon claramente establecido. En cuanto al espacio urbano, las ciudades más importantes del país son descriptas a partir de una cuidada selección de sus edificios más nuevos, “exagerando muchas veces su modernidad”. En tanto que, los grupos sociales con mayor representación fueron los gauchos e indígenas, contruidos desde una mirada exótica, como resabios de un pasado lejano.

Para esta época, también hallamos distintos casos de emprendimientos fotográficos vinculados al registro de las obras de ingeniería del ferrocarril, obras de saneamiento e inauguraciones de edificios públicos. Se trata de encargos

institucionales, tanto públicos como privados, que recurrieron a la fotografía para la construcción de documentación visual con fines variados; de propaganda y de conformación de informes para uso interno, entre otros. En suma, retomamos la afirmación de Tell (2011), quien postula que entre fines del s. XIX y principios del XX, la fotografía conformó y validó, desde distintas posiciones, una imagen de la nación en progreso atravesada por debates acerca de su identidad.

Estas primeras imágenes del país funcionan como modelos iconográficos para los fotógrafos de comienzos del siglo siguiente, entre ellos JLV. Siguiendo esta premisa, consideramos que las imágenes tomadas por el fotógrafo, acerca de las principales transformaciones del espacio urbano y rural de principio de siglo XX en San Luis, constituyen representaciones simbólicas de aquel ideal progresista y conforman un imaginario de progreso a escala local. A partir de esta afirmación, procuramos indagar las selecciones y recortes que el fotógrafo realiza sobre una realidad, marcada por las transformaciones materiales, atendiendo a los modos en que esta no sólo fue registrada por el medio fotográfico, sino, simultáneamente construida por éste en relatos visuales. Asimismo, indagamos los modos de representación de los sujetos en una serie de escenas protagonizadas por trabajadores rurales que, a nuestro parecer, introducen la problemática de la identidad nacional en el discurso fotográfico de JLV.

2. Modernidad y espacio rural: El registro fotográfico del territorio sanluiseño en los encargos de Juan W. Gez

En torno a 1912, JLV forma parte de una serie de expediciones a través de numerosas localidades del interior de la provincia, recopilando información y documentando la excursión con un importante número de imágenes. La empresa es iniciativa de Juan W. Gez (1865-1932), docente e investigador sanluiseño, especializado en historia y geografía²³. Hacia 1914 y a instancias de una comisión otorgada por el Instituto Geográfico Argentino, Gez comienza a trabajar en su

²³ Juan W. Gez nació en San Luis en 1865, hijo de padre francés y madre puntana. Se formó en la Escuela Normal de Profesores de la Capital Federal, establecimiento donde luego ocuparía un cargo docente, así como también lo haría en escuelas de San Luis, Corrientes y Prov. De Buenos Aires. Al jubilarse en 1918, continuaría su carrera intelectual hasta 1932, año en el que falleciera (Gez de Gómez, 1965).

geografía provincial. En la introducción, firmada por Gez en 1931, el autor señala que su trabajo se ha concretado a partir de excursiones para observación y recolección de material de estudio.

La “Geografía de San Luis” su obra póstuma, es una enciclopedia sobre la provincia; abarca su parte física, política y administrativa y dentro de cada parte va detallando desde antecedentes históricos, límites, orografía, hidrografía, clima, geología, aguas subterráneas, botánica, fauna, hasta división política, población, agricultura, suelos, obras de riego, diques, industria, minería y finanzas. Abunda en material gráfico, mapas, perfiles, fotografías y una carta general de la provincia. Fue publicada en tres voluminosos tomos por la editorial Jacobo Peuser S.A. (Gez de Gómez, 1965, p. 9)

Para nuestra investigación revisamos la correspondencia que JLV remite entre 1914 y 1919 a Juan W. Gez²⁴, quién, para la época, se encuentra al frente de la dirección de una escuela en la provincia de Corrientes. De aquí relevamos datos valiosos acerca de los encargos que Gez realiza al fotógrafo en el marco de las expediciones referidas. En las cartas se detallan los lugares visitados²⁵, la cantidad de fotografías entregadas, los formatos de las mismas, la cantidad de placas y copias, así como los precios del encargo²⁶. Asimismo, relevamos las obras de Gez procurando identificar las fotografías tomadas por JLV²⁷, al tiempo que revisamos el Archivo Histórico en búsqueda de imágenes correspondientes a tales excursiones. El acervo fotográfico ha sido organizado en distintas series, en función de los contenidos temáticos de las imágenes. Aquí centramos nuestro interés en las fotografías pertenecientes a la serie *Paisajes \ Rural*.

²⁴ Colección privada perteneciente a Hugo Gez, sobrino de Juan W. Gez

²⁵ Entre ellos podemos nombrar: Durazno, Virorco, Trapiche, Cruz de Piedra, Paso del Rey, Santo Domingo, Intihuasi, Cañada Honda, Carolina, Minas San Román, Cerro Largo, Cerro del Rosario, Sololosta, Santa Isabel, La Toma, Concarán, Santa Rosa, Merlo, Piedra Blanca, Mogote Bajo, Cortaderas, Sepultura, Larca, Papagallos, Estanzuela, Manantiales, Renca, Villa Dolores (Cba), San Francisco, Lujan, Quines, Región Sud, Tala, Las Barrancas, Cañitas, Sierra Varela.

²⁶ Se trata de placas de vidrio seco de diferentes formatos - 9x12, 13x18 y 18x24 cm- que en uno de los pedidos de pago ascienden al número de 600. En cuanto a las copias al bromuro, estas rondan el número de los 800 ejemplares.

²⁷ La publicación de Gez incluye fotografías de autoría diversa, estas se presentan en su mayoría referenciadas. Para nuestra investigación sólo hemos considerado aquellas atribuidas a JLV.

De acuerdo a la información recabada en la correspondencia remitida por JLV, entendemos que las imágenes publicadas en las obras de Gez no se encuentran en el acervo provincial, dado que el fotógrafo entrega tanto las placas como las copias. Es interesante atender a las palabras del propio JLV, quien, al pedir el pago de los encargos insiste:

Las fotografías que yo le he enviado son todas las que Ud. me ha ordenado durante el viaje, pues a mí nada me sirven. Solo a Ud. que me ha indicado las que eran de su agrado y he cumplido con mandarlas todas. (J. La Vía, Carta personal, 25 de enero de 1916)

Sin embargo, en la serie *Paisajes \ Rural* hallamos un grupo de imágenes que por razones que desconocemos no fueron entregadas a Gez²⁸ y que se desprenden de sus giras a la campaña. De este grupo destacamos dos imágenes (Figs. 21-22) que se distinguen de las fotografías que finalmente se publican en la obra de Gez. En la primera observamos al investigador de perfil, quien es retratado de cuerpo completo a la sombra de la vegetación y donde posa realizando anotaciones en su libreta. La segunda ha sido tomada al pie de las sierras y funciona como un retrato grupal en donde vemos a JLV, Gez y un ayudante no identificado sosteniendo una bandera argentina.

A diferencia de las imágenes estudiadas pertenecientes al Archivo Histórico, en las fotografías publicadas en la *Geografía de San Luis* la figura humana no adquiere relevancia en términos de escala. En su mayoría se trata de vistas de espacios amplios y encuadres abiertos, de función eminentemente descriptiva, en donde predomina el entorno por sobre la figura humana que, cuando aparece, resulta difícilmente identificable. Tal vez por esta razón, las fotografías tomadas en los descansos para almorzar o los retratos en la campaña, permanecen en la colección personal del fotógrafo y no son requeridas por Gez.

²⁸ Suponemos que el fotógrafo no entregaba toda su producción. Por ejemplo, en una nota al margen de la carta de 19/02/1916 le ofrece a Gez fotografías de otros lugares distintas a las enviadas y que pueden resultar de interés para su colección.



Figura 21. Retrato de Juan W. Gez en exterior. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL.



Figura 22. Retrato grupal de Juan W. Gez, José La Vía y sujeto no identificado en expedición al interior de San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL.

En este punto resulta necesario problematizar la categoría de *paisaje*, según la cual aparecen catalogadas en el archivo digital tales imágenes. Rosalind Krauss (2002) realiza una crítica al empleo de categorías derivadas de la estética -tales como autor, obra o, en particular, el género del paisaje- para el análisis de ciertos tipos de fotografías. En este sentido se refiere al uso del término *vista* en lugar de *paisaje* por parte de los fotógrafos del siglo XIX. La autora recalca las características perceptivas de la vista en contraste con las del paisaje pictórico romántico; las fotografías de vistas enfatizan la profundidad espacial y la definición de los detalles produciendo un aislamiento del objeto; aquel fenómeno natural notable, singular y que se presenta como centro de atención.

[...] la palabra "vista" remite a una concepción del autor en la que el fenómeno natural, el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin la mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la "paternidad" de las vistas a los editores más que a los operadores -tal como se les llamaba entonces- que habían tomado las fotografías. (Krauss, 2002, p. 47)

De esta manera, el término implica un desplazamiento de la idea de imagen producida a partir de una proyección de la subjetividad de un autor a la singularidad de un punto focal "...como un momento particular en el seno de una representación compleja del mundo, una especie de atlas topográfico total" (p. 48). Al considerar la función instrumental de las fotografías tomadas por JLV en el contexto del estudio geográfico de Juan W. Gez, éstas parecen ajustarse mejor a la categoría de la vista que a la de paisaje. Asimismo, el hecho de que la figura del propio fotógrafo se halle inscrita en numerosas de sus fotografías, plantea problemas para extrapolar del ámbito artístico la noción de *autor*, dado que habrían sido tomadas por un colaborador. El registro final puede pensarse entonces en el cruce de la acción concreta de un operario, las indicaciones técnicas - Encuadre, angulación, punto de vista, exposición, etc.- de JLV y los requerimientos de Gez en vistas a su proyecto científico.

Respecto al estudio del territorio provincial, Gez (1938) distingue una serie de regiones naturales con rasgos comunes, haciendo hincapié en las potencialidades de cada zona para su desarrollo y explotación económica. En este sentido, "la Región

serrana de los grandes valles y altiplanicies”, ocupada por la Sierra de San Luis y sus ramificaciones es descripta como una zona con “ventajosas condiciones naturales para la vida, el trabajo y las industrias del porvenir” (p. 102) y entendida como la principal región minera “por la variedad y abundancia de sus productos minerales” (p. 102). De acuerdo con el autor “está llamada a tener un gran incremento económico con los embalses de las aguas para el riego, que ya ha comenzado y la posibilidad de utilizar la fuerza motriz de sus caídas de agua” (p. 102).

Desde esta perspectiva, el investigador recalca la eminencia de la “Región de llanura”, ubicada hacia el Sur y Sureste provincial, “a causa de la facilidad y vigor con que se produce y dura la alfalfa, debido a la blandura del sueño, a la humedad del subsuelo y a la abundancia de las partículas de hierro que se mezclan a sus tierras” (Gez, 1938, p. 103). El terreno posee “todos los caracteres de la gran llanura argentina” y “cuyos productos son ya considerados en los grandes mercados de la ganadería argentina” (p. 103).

A las anteriores, Gez contrapone la Región del Norte y de las Salinas y la Región occidental, en tanto estas últimas presentan características del monte, con escasas lluvias y suelos salitrosos, menos propicias para el desarrollo de la agricultura. No obstante, el autor señala que sus tierras son aptas para la crianza de ganado: “Será por mucho tiempo, zona de ganadería criolla, hasta que el paulatino mejoramiento de los campos permita los cultivos extensivos de alfalfa y de otras forrajeras” (p. 105). Asimismo, afirma que los grupos de gauchos nómades y los “temerarios laguneros” que en el pasado acecharon los campos de la región ya no son un peligro para el desarrollo económico: “En el presente se desenvuelven con todas las seguridades de la vida y las garantías de sus intereses, los pobladores y sus establecimientos ganaderos” (p. 104). Lo mismo asegura respecto a las poblaciones indígenas que habitaron con anterioridad el territorio provincial:

La Travesía Puntana era peligrosa cuando se luchaba en la frontera para contener a los feroces ranqueles. Los salvajes moradores del desierto traían sus invasiones por los lugares más inhospitalarios y por estos desiertos sin agua era difícil y no exenta de verdaderos sacrificios.

Actualmente las estancias, las vías férreas, los caminos transitados y los recursos de la civilización han comenzado a transformar, en algunas partes el paisaje eólico de las grandes travesías. (pp. 105-6)

Esta particular concepción del terreno sanluiseño implica diferentes estrategias para la toma de fotografías en el contexto de estas expediciones. Los accidentes geográficos y formaciones rocosas dominan el campo visual en unas y, en otras, las composiciones se cierran en torno a espejos de agua y/o construcciones rurales para así evitar la monotonía del horizonte pampeano. De este modo, los fenómenos naturales adquieren un valor positivo en las imágenes de la zona central, mientras que en las fotografías del Sur la naturaleza es percibida como un espacio negativo y vacío, que se ocupa con el avance de la *civilización* y la industria.

a. Vistas de la zona central

Analizamos diferentes vistas de la Sierra de San Luis y sus valles (Figs. 23-25) incluidas en el capítulo dedicado a la orografía local de la Geografía de Gez (1938). En estas fotografías, los encuadres panorámicos tomados desde puntos de vista elevados dominan el conjunto de imágenes que representan la región central del territorio. Las formaciones ocupan casi por completo el espacio visual y la figura humana ha sido excluida de la composición. Tampoco se observan construcciones arquitectónicas de ningún tipo y, particularmente en la fig. 25, la percepción de profundidad espacial está dada por los contornos del arroyo que atraviesa el valle y los juegos de luces y sombras que marcan las ondulaciones del terreno. Por otro lado, la fig. 26 es una vista del cerro Sololosta, el cual se ubica en las cercanías de la localidad de La Carolina, al Norte de la ciudad de San Luis. Las enormes proporciones – dimensionadas por la inclusión de un grupo de figuras humanas casi imperceptible, situadas en la parte inferior de la imagen - y las cualidades formales del cerro enfatizan el carácter de *vista* de la fotografía –en el sentido señalado por Krauss (2002)-; como un fenómeno natural interesante de ver por sí solo, independiente de la presencia humana o el acontecimiento de la investigación.



Figura 23. Sierra de San Luis; Vista general de los primeros contrafuertes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938).



Figura 24. Valle en la Sierra de San Luis; Camino del Durazno al arroyo las Águilas. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938).



Figura 25. Valle longitudinal del arroyo del Molle. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938).



Figura 26. Cerro Sololosta. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938).

El espacio rural de la región central es representado también a través de numerosas imágenes referidas a las obras de riego, cuya voluntad de construcción por parte de la administración pública fue “intensificándose con las necesidades crecientes del progreso” (Gez, 1938, p. 73). Uno de los principales embalses, del cual hallamos numerosas imágenes tanto en la publicación de Gez, como en el Archivo Histórico, es el Dique Potrero de los Funes. Inaugurado en 1875 para el riego en la ciudad de San Luis, es ampliado y mejorado con posterioridad. La fig. 27 es una toma panorámica del lago visto desde la presa. Hacia el fondo observamos las elevaciones de las Sierras de San Luis, de donde recoge las aguas de numerosos arroyos que forman la cuenca serrana. Por su composición, la imagen se asemeja a las vistas que describimos previamente. Sin embargo, las siguientes fotografías incluidas en el estudio de Gez, se distinguen de las anteriores al centrarse en los trabajos de ingeniería y las obras de riego como canales y acueductos, corriendo el interés de los fenómenos naturales a la acción humana. Entre ellas, destacan las fotografías de las compuertas del viejo dique (figs. 28-30), tomadas en orientación vertical, donde observamos chorros de agua que caen a través de las compuertas, formando un canal entre el terreno rocoso. En la fig. 28, una persona de pie sobre la presa resulta escasamente visible y suponemos que, como en las fotografías anteriores, ha sido incluida para dimensionar el tamaño de la construcción. Una imagen de la presa reconstruida luego de una inundación completa la secuencia (fig. 30). Asimismo, se han sumado fotografías (fig. 31) de un acueducto

en la localidad de San Roque, que conecta con el embalse y forma parte del sistema de riego de la ciudad de San Luis.

Las fotografías de las obras del embalse Cruz de Piedra (Figs. 32-33), en vías de construcción para la época de la publicación de Gez, muestran un espacio rural totalmente intervenido por la acción humana. En estas imágenes las grandes estructuras y los bloques de material dominan el espacio visual, contrastando sus formas geométricas con las irregularidades del terreno. En el Archivo Histórico hallamos una serie referida a la construcción del embalse, en la ocasión de una visita de autoridades provinciales (Figs. 34-35). El grupo de figuras que conforma la comitiva, entre las cuales se ha identificado al Gobernador de la provincia Toribio Mendoza (1933-1934 y 1938-1942), aparece de pie, dirigiendo la mirada hacia la obra en proceso y se distingue por su vestimenta formal.

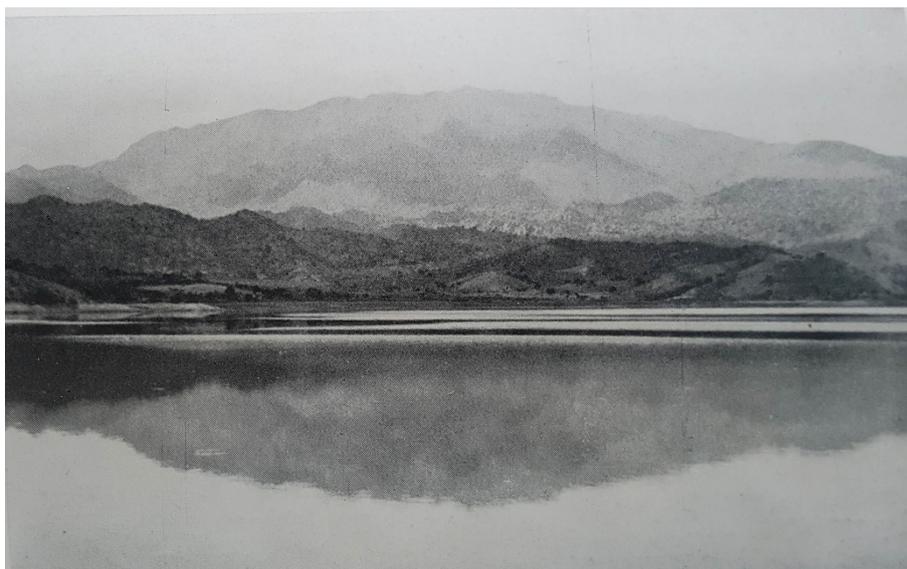


Figura 27. Embalse Potrero de los Funes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).



Figura 28. Vista aguas abajo de la antigua presa. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).

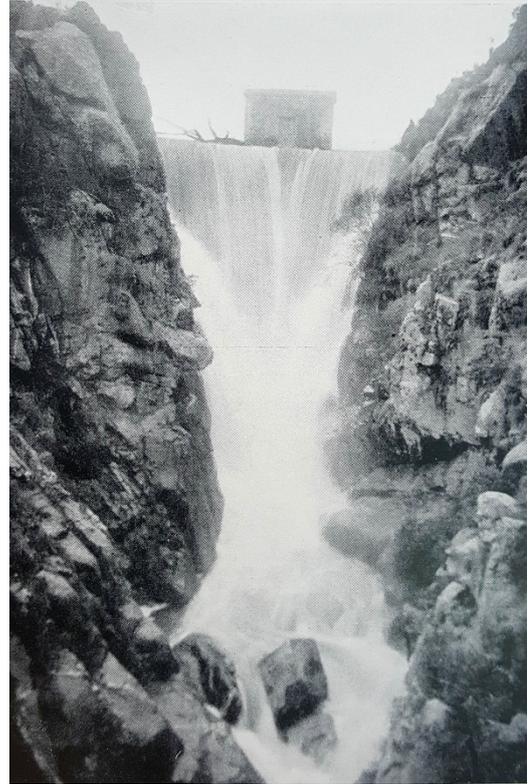


Figura 29. Vista aguas abajo de la antigua presa durante una crecida. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).



Figura 30. Presa luego de su reconstrucción. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).



Figura 31. Acueducto sobre el río Las Chacras y obras de construcción. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).



Figura 32. Obras del Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).

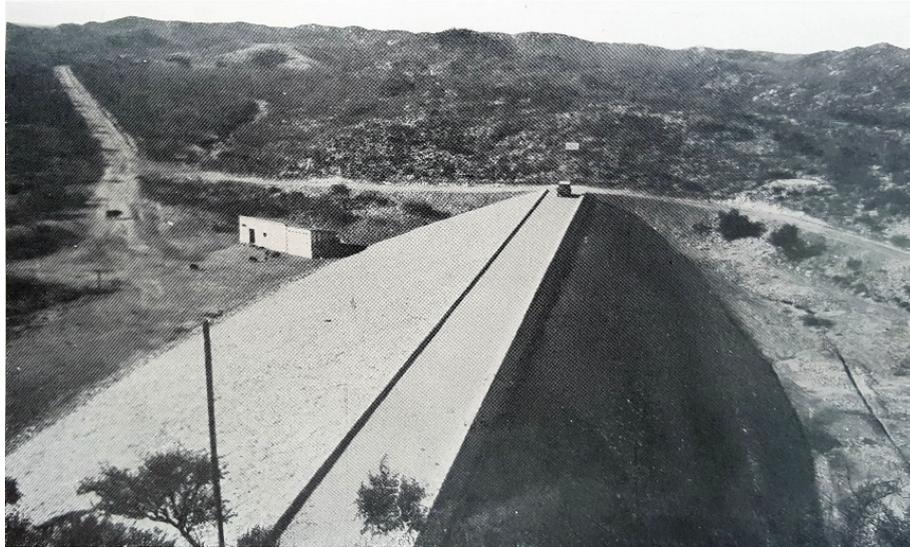


Figura 33. Obras del Embalse Cruz de Piedra, vista desde margen izquierdo. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939b).

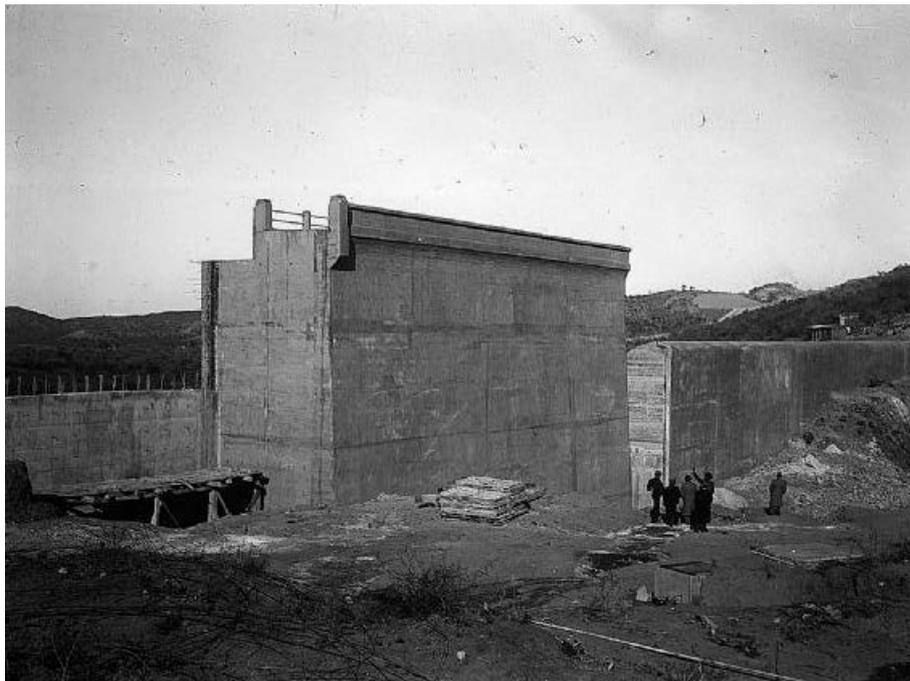


Figura 34. Visita de autoridades a obras de construcción Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL



Figura 35. Visita de autoridades a obras de construcción Embalse Cruz de Piedra. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.

b. La llanura colonizada.

Entre las fotografías que representan a la región de llanura, que se extiende hacia el sur y sureste de la provincia, hallamos principalmente imágenes de lagunas y estancias agrícolas. Vale destacar que tales territorios habían sido recientemente anexados a los límites provinciales, luego de finalizada la Campaña del Desierto, dirigida por Julio A. Roca en la década del ochenta. Desde su fundación en el siglo XVI, la ciudad de San Luis es blanco de los ataques protagonizados por las poblaciones ranqueles habitantes del sur de la provincia. A comienzos del siglo XVIII se establece una primera línea de fronteras que se extiende desde el río Desaguadero hasta Achiras en Córdoba, coincidiendo aproximadamente con el camino Real que une Mendoza y Buenos Aires, atravesando la provincia de Oeste a Este (Caniú, s.f.). Entendida como condición necesaria para el ingreso de la Argentina al esquema de la división internacional del trabajo, la Campaña del Desierto es fuertemente apoyada por la oligarquía local. Menéndez (1994) señala que una de las columnas participantes de la

expedición organizada por Roca en 1879 está integrada por muchos sanluiseños que parten de Villa Mercedes para batir el centro ranquel de Leubucó. Como resultado del proyecto roquista de conquista y civilización, la superficie provincial prácticamente se duplica con la anexión de las tierras arrebatadas a los pueblos indígenas, consolidando el eje este-oeste del transporte comercial y habilitando grandes extensiones de llanuras aptas para la producción agrícola ganadera. En este contexto, el autor ubica el desarrollo del régimen político denominado como *Mendocismo*, constituido por un grupo reducido de la oligarquía puntana, unido por relaciones familiares e intereses económicos, encabezado por los hermanos Mendoza.

Un caso paradigmático de la clase dominante puntana lo constituyeron los criadores de ganado que se ubicaron en las tierras del sureste provincial. Luego de la denominada “Campaña del Desierto”, el *mendocismo* (nombre con el que se conoció al régimen político encabezado por los Hermanos Mendoza y sus partidarios sucesores al gobierno) se benefició a sí mismo y a sus seguidores -provenientes de los sectores dominantes- con el reparto latifundista de las tierras ganadas al indio. Estas tierras duplicaron la superficie total del territorio y, finalmente, constituyeron el sur de la provincia. Las mismas fueron sorteadas entre latifundistas extranjeros, nacionales y representantes de la oligarquía provincial [...]

La mayoría de los terratenientes fueron a su vez: amigos, parientes o ellos mismos gobernadores de la provincia de San Luis [...] De esta manera quienes detentaban la tenencia de la tierra, también detentado en la tenencia del poder político, configurando verdaderas redes políticas y sociales. (Boso, 2010, p. 255)

En paralelo con las políticas promovidas a nivel nacional, se busca en San Luis ocupar los espacios con colonos inmigrantes que sepan trabajar la tierra siguiendo los nuevos parámetros productivos y, de este modo, afianzaran el modelo agroexportador. De acuerdo con Menéndez (1994), una serie de pueblos se fundan en el interior de los extensos latifundios con el propósito de colonizar el territorio²⁹. Por su parte, Gez (1939a) destaca la colonización de región Sur llevada a cabo hacia 1905, especialmente aquellas colonias que prosperan al encontrarse dentro de la influencia de los ramales ferroviarios. Encontramos en la publicación una serie de imágenes que

²⁹ Menéndez (1994) hace referencia a localidades como Anzorena, Fortuna, Arizona, Unión, Nueva Escocia, Nueva Galia y Buena Esperanza.

responden al interés del investigador representando los establecimientos de campo más notorios de la zona. El mundo rural al que pertenecen las colonias del Sur fotografiadas por JLV se diferencia -a partir del desarrollo de procesos de transformación productiva vinculados a nuevas prácticas y mayores inversiones- del mundo rural de décadas anteriores. En este sentido podemos afirmar que las estancias Nassau, Las Isletas, La Holanda y Cochëneloó (Figs. 36-39) son fotografiadas según unos criterios de selección que priorizan el registro de los avances de la *civilización* sobre la llanura conquistada por el Estado Nacional décadas antes. Asimismo, puede interpretarse como el registro de la política latifundista llevada a cabo a nivel local.



Figura 36. Estancia Nassau - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

En términos generales, el espacio visual de este grupo de imágenes es definido por encuadres abiertos que muestran las construcciones centrales de las estancias y parte del terreno lindante. La estancia Nassau (fig. 36) es fotografiada a la distancia, tal como notamos por las dimensiones reducidas de los sujetos que aparecen en la entrada de la vivienda, la cual se ubica levemente desplazada del centro de la imagen,

por delante de una laguna. La horizontalidad de la llanura, que se visualiza fuera de foco junto al espejo de agua, es interrumpida por el bloque geométrico que representa al establecimiento y la estructura vertical de un molino de viento. En la fotografía de Las Isletas (Fig. 37), el horizonte vacío de la llanura desaparece prácticamente. El fotógrafo elige un punto de vista elevado que resulta en una angulación levemente en picado, mostrando un mayor espacio del terreno ocupado por las construcciones rodeadas de vegetación y un campo con frutales; asimismo, un grupo de colonos se distingue en el centro.

Por otra parte, en las imágenes de las estancias La Holanda y Cochëneloó, el encuadre se cierra aún más sobre las viviendas y la figura humana. Respecto a los sujetos fotografiados en La Holanda (Fig. 38), observamos que posan de pie vistiendo ropas de campo y portando herramientas de trabajo. En contraposición, en la estancia Cochëneloó (Fig. 39), los sujetos posan sentados en torno a una mesa de jardín, con ropas elegantes de vestir, en una situación más vinculada al ocio que al trabajo, por lo cual suponemos que se trata de los dueños de la estancia. Además, la fotografía es tomada a menor distancia, por lo cual es posible distinguir los rasgos individuales de los sujetos, a diferencia de las anteriores imágenes en las que los colonos aparecen como figuras anónimas. En este sentido, destacamos la forma diferencial de representar visualmente a los habitantes de las haciendas de acuerdo a su estilo de vida:

Unos pocos representantes de la población rural gozaban de las ventajas de una existencia civilizada –el terrateniente o el ganadero ricos. La cabeza de estancia había cambiado de sencillo puesto fronterizo a chalet del Mediterráneo, castillo francés o casa de campo inglesa con remates triangulares, rodeado por arboledas de eucaliptus, céspedes cortados, rosadales y canchas de tenis. (Scobie, 1963, p.32)



Figura 37. Estancia "Las Isletas"- Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

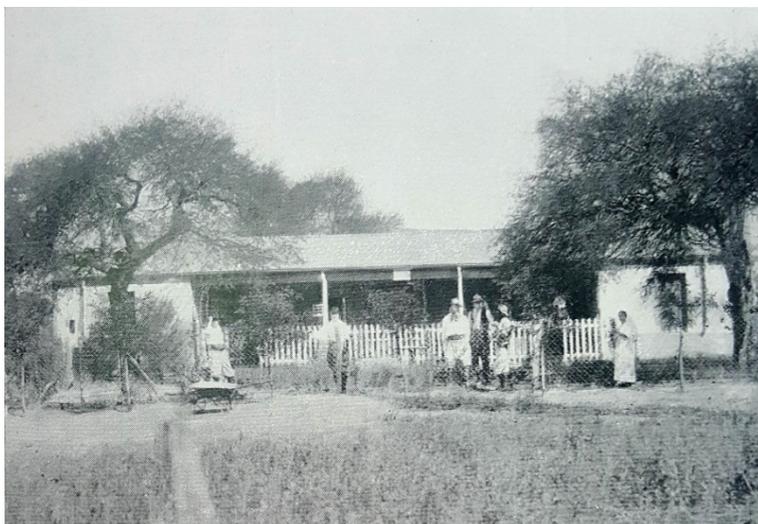


Figura 38. Estancia "La Holanda" - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 39. Estancia "Cochëneloo" - Región Sur. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a)

Por último, nos detenemos en una fotografía que condensa otro factor fundamental en las estrategias llevadas adelante en el contexto del proyecto modernizador y queda registrado por las imágenes del Sur tomadas por JLV: el desarrollo del ferrocarril.

La construcción de las líneas férreas en nuestro país, se realizó siguiendo el esquema de exportación-importación, y el eje de este esquema estaba en el puerto (puertos de Buenos Aires y de Rosario): hasta allí llegaban las materias primas del Interior, y desde allí partían hacia Europa. Por esta razón el mapa ferroviario argentino se observa como una mano que, desde Buenos Aires, se hunde en el interior para traer desde allí lo necesario a la economía exportadora. Los ferrocarriles acortan distancias y abaratan costos. (Rinaldi y De Dios, 2010, p.66)

La estación de Nueva Galia (Fig. 40), surge con la construcción de un ramal del Ferrocarril Oeste que conecta Buenos Aires con General Alvear en la provincia de Mendoza. El tendido funciona como colector de ganado para las estancias que lo crían en la Región Sur, que a su vez determinan los lugares donde se levantan las estaciones. Gez (1939a) señala que la localidad de Nueva Galia se constituye en 1910 a partir de una colonia del mismo nombre y se desarrolla como una de las poblaciones más prósperas del departamento Fortuna.

En esta toma, las construcciones quedan relegadas al horizonte, habilitando un espacio que ocupa más de la mitad de la imagen para poner el foco de interés en las vías del tren que trazan diagonales sobre el terreno. A diferencia de las imágenes de estancias que tienden a mostrar una visión frontal y centralizada, aquí se ha enfatizado el uso de la perspectiva con un punto de fuga desplazado, a modo de acentuar el trazado férreo como elemento significativo central de la fotografía.

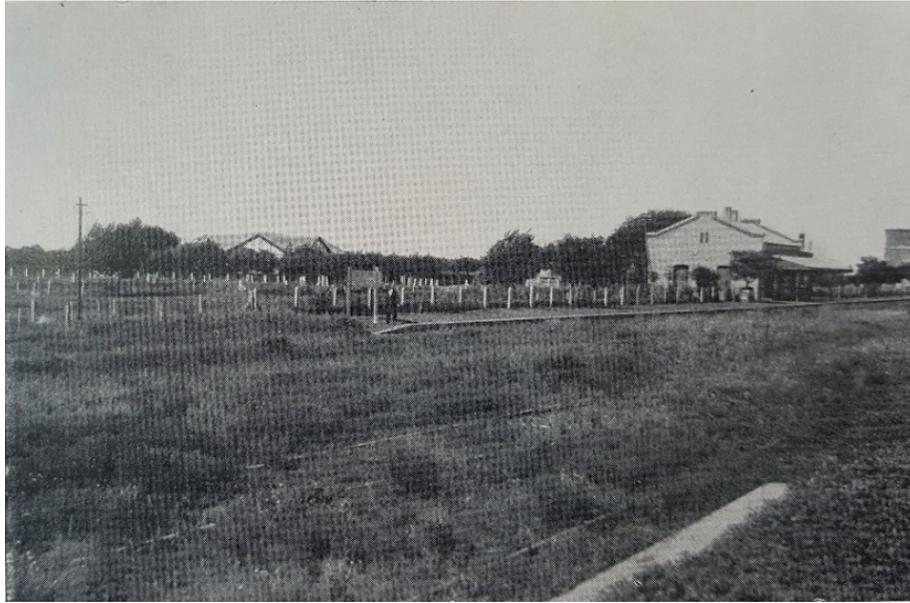


Figura 40. Estación Nueva Galia F.C.O. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

3. Representaciones del sujeto rural: La figura del gaucho y la tradición

Una serie de escenas protagonizadas por trabajadores rurales de las estancias de la región Sur es incluida en la publicación de Gez (1939a). En ella reconocemos ciertas características de la fotografía del género gauchesco, con la marcada presencia del gaucho, en tanto figura emblemática del discurso sobre la nación que se construyó con diferentes medios hacia comienzos del siglo XX. En este sentido, es posible inscribir las imágenes de JLV dentro de una tradición iconográfica que hacia 1860 surge en el terreno de la fotografía, en donde se evidencian préstamos de la pintura romántica decimonónica.

Masotta (2004), quien analiza las representaciones de aborígenes y gauchos en las fotografías impresas en las tarjetas postales de aquel contexto, afirma que su incorporación siguió las pautas del género iconográfico de *tipos regionales* aplicado en países europeos a la representación de grupos rurales. En estos, el principal interés está puesto en la reproducción de atuendos tradicionales. Desde esta perspectiva, los antecedentes de la iconografía gauchesca de la tarjeta postal fotográfica se hallan en la pintura, antes que en la fotografía. No solamente por su abordaje temprano de la temática, sino además porque esas representaciones se involucraron con el discurso de

lo típico. El autor señala que las primeras pinturas que incorporan representaciones gauchescas son realizadas a partir de la copia de modelos del original. Luego, el criollismo encuentra en aquella obra pictórica a sus modelos. De este modo, en términos generales, las fotografías de gauchos de fines del siglo XIX recrean escenas y composiciones ya establecidas en la pintura del período anterior.

Desde el siglo XVIII y con mayor frecuencia en el siglo siguiente, numerosos artistas itinerantes llegan a América desde Europa; en primera instancia como parte de expediciones científicas enviadas para estudiar la naturaleza, los habitantes americanos y, con posterioridad al proceso independentista, atraídos por las nuevas posibilidades laborales abiertas para artistas europeos de menor renombre. De acuerdo con Munilla Lacasa (1999) uno de los tópicos comunes a varios artistas itinerantes, tanto de los que permanecen en el país como de aquellos que regresan a Europa, son las colecciones de estampas costumbristas, descriptivas de los oficios, vestimentas y paisajes tanto urbanos como rurales. Al respecto, Masotta (2004) entiende que estas representaciones no operan aisladamente, sino como expresiones de un sistema que reúne la percepción y experiencia del viajero con el aparato escritural y pictórico. Así, el autor concibe a las representaciones gauchescas al interior de un proceso identitario orientado por la percepción de la diferencia y la construcción de la *otredad*:

La perspectiva metropolitana y eurocéntrica sobre el mundo rural argentino en la primera mitad del siglo XIX se presenta tan unificada que parece responder a un acuerdo tácito entre pintores y litógrafos acerca de qué mostrar y cómo hacerlo, independientemente de su origen [...]. (p. 87)

Con la intención de analizar las representaciones pictóricas gauchescas³⁰, el autor propone una sistematización iconográfica basada en la reiteración de motivos y situaciones. El ordenamiento propuesto vincula las escenas y objetos a través de los cuales se construye la imagen del gaucho en este período. Como primer aspecto relevante destaca la representación de las actividades del gaucho en dos espacios bien delimitados: *el trabajo* y *el ocio*. Entre las escenas más frecuentes de trabajo rural se

³⁰ Para su realización Masotta (2004) ha consultado la obra pictórica de diversos exponentes de la pintura decimonónica activos en el ámbito nacional. Entre ellos, M. Rugendas, L. Palliere, C. Pellegrini, C. Morel, A. Isola, G. Ibarra, E.E. Vidal.

encuentra la cacería de ñandú y tareas de marcación o arreo de vacunos (Fig. 41). Respecto al ocio del gaucho, este es recreado por medio de escenas de juego, baile, canto con guitarra, reunión en la pulpería y la cocción de la carne, asada frecuentemente, centrada en el grupo familiar o entre hombres (Fig. 42).

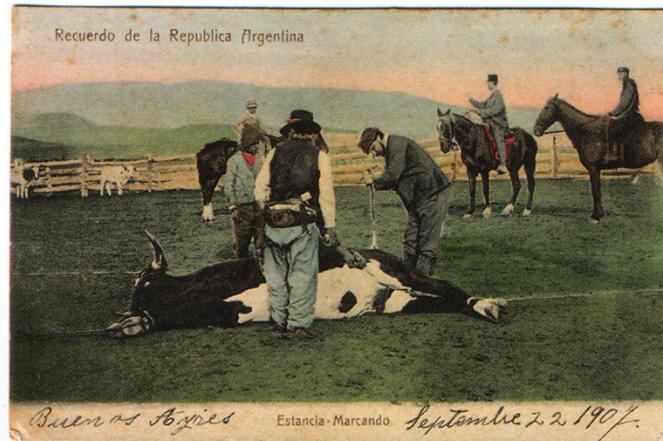


Figura 41. República Argentina - Estancia - Marcando [Tarjeta postal] (s/f) Reproducido en Masotta, C. (2011).



Figura 42. República Argentina – Churrasqueando [Tarjeta postal] (s/f) Reproducido en Masotta, C. (2011).

En cuanto a las imágenes tomadas por JLV, uno de los espacios de trabajo del gaucho es representado en la fotografía que muestra el interior de un corral en la estancia La Holanda (Fig. 43). La hilera de postes de madera divide y organiza el espacio compositivo; sus lados funcionan como indicadores de profundidad generando

la ilusión de un espacio vacío gracias a las diagonales que fugan hacia el centro. Allí se ubica un grupo de peones que posan, algunos sentados, otros parados, en torno a las tranqueras del corral y a la sombra de un árbol autóctono. Si bien no distinguimos sus facciones, por la distancia a la que se ubican y las sombras proyectadas, notamos que las figuras se disponen frontalmente mirando hacia la cámara, dando cuenta de que la toma es premeditada. Otra fotografía incluida en esta serie da cuenta del espacio de trabajo en la estancia Nassau (Fig. 44). Se trata de un encuadre general, donde un cerco alambrado divide el espacio en dos franjas horizontales. Un par de toros son exhibidos de perfil por dos hombres –el cuerpo de uno de ellos queda prácticamente fuera del campo visual- y hacia atrás observamos a tres jinetes montados a caballo que posan de frente a distintas distancias.



Figura 43. Corral en estancia "La Holanda". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 44. Toros en la estancia "Nassau". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 45. Escena campestre en estancia "La Holanda". Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

En la fotografía que ha sido referenciada como “Motivos típicos puntanos” (Fig. 45) visualizamos una escena campestre de la que participa un grupo de hombres ataviados con vestimenta típica rural en el exterior de una sencilla edificación de la estancia “La Holanda”. La imagen se organiza espacialmente en torno a un eje horizontal sobre el cual se dispone la serie de figuras humanas. Las líneas diagonales de los lados de la construcción generan la ilusión de un espacio poco profundo en el que se desarrolla la escena; en general, la mayor parte de la fotografía se observa nítidamente a excepción de las ramas que se muestran de manera borrosa en la parte superior. Suponemos que a pedido del fotógrafo, los sujetos posan recreando diferentes actividades vinculadas al ocio del gaucho: tomando mate, afilando un cuchillo, asando carne y tocando la guitarra. La puesta en escena se evidencia en la mirada del sujeto inclinado sobre la parrilla que mira directo a la cámara, diferenciándose de los demás, que mantienen sus poses con la vista orientada hacia diferentes direcciones.

Como se desprende del análisis de estas 3 imágenes, resulta evidente que el fotógrafo indica a los sujetos cómo posar y dónde ubicarse para la toma, en función de la composición general de la escena. En este sentido, podemos considerar que los trabajadores rurales de las estancias del Sur de San Luis son fotografiados recreando

escenas gauchescas, de acuerdo a los modos de representación ya elaborados por referentes artísticos previos. Algunas fotografías, como las figs. 43 y 44, si bien resultan menos teatrales, como la fig. 43, no dejan de ser escenográficas. En relación con lo expuesto, resulta elocuente la fotografía tomada por otro fotógrafo a JLV preparando una escena en el entorno rural (Fig. 46). En ella visualizamos a JLV agachado frente un sujeto que posa montado en un burro. El animal es arriado por un niño, visible hacia la izquierda, de procedencia rural por su vestimenta. A la derecha de la imagen, otro sujeto no identificado, posiblemente un asistente del fotógrafo, se ubica frente a una cámara de gran porte dispuesta sobre un trípode. La situación tiene el aspecto de ser la preparación de una puesta en escena de características costumbristas para retratar al sujeto montado en el burro. La acción es captada por una segunda cámara y forma parte del Archivo Histórico.

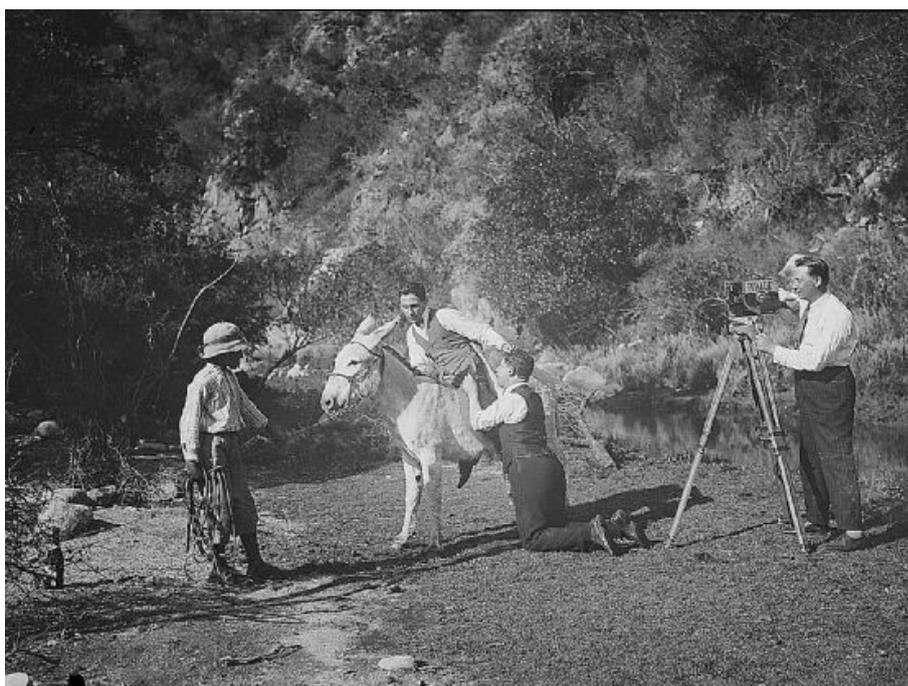


Figura 46. Preparación de escena costumbrista por La Vía. Fotografía por J. La Vía (c. 1928). AHSL.

En términos generales, en esta serie de imágenes -principalmente en fig. 45- destaca la preeminencia de la representación de cuerpo entero del trabajador rural. Este

es caracterizado por una serie de objetos, entre los cuales la vestimenta es el punto central de su sistema de representación:

[...] desde su sistema de objetos, la representación gauchesca es fundamentalmente la representación de la vestimenta del gaucho. Es su expresión mínima. Nótese asimismo, el facón y el rebenque y/o boleadoras aparecen casi ineludiblemente incorporados al atuendo. El gaucho es portador de un equipo de subsistencia mínimo: con el cuchillo almuerza, con las boleadoras caza, con el lazo trabaja con la hacienda. (Masotta, 2004, p.89)

Si bien los gauchos puntanos que protagonizan estas imágenes de JLV no poseen todos los atributos tradicionales del gaucho recreado en las fotografías del género, estos portan los elementos básicos que los caracterizan como tal: sombrero de ala corta, camisa de mangas anchas, pañuelo atado al cuello, faja, bombacha y botas de cuero. Una imagen más completa de la vestimenta del gaucho es visible en el retrato grupal de tres hombres en el contexto en una doma (Fig. 47). A la vestimenta ya descrita aquí se suma el chiripá y cinturón de gaucho –en el sujeto de la izquierda-, lazos y rebenques. El sujeto central lleva en una de sus manos un bozal, que estaría vinculado con la situación de la doma equina. Hacia el fondo de la escena vemos dos caballos en un corral que completan la escena y una serie de sujetos que parecen dispuestos a observar la faena –algunos sobre un techo y otros sobre un alambrado a la derecha.

Como observamos en la fig. 44, el caballo se presenta como uno de los principales elementos escenográficos de las escenas gauchescas. De acuerdo con Masotta (2004), el caballo opera como connotador central en la caracterización de la figura del gaucho, como organizador de la relación naturaleza-cultura, donde el hombre es presentado como domesticador de un medio que domina con sus saberes: “con su caballo caza pequeños animales, domina la hacienda, se traslada por el territorio, con elementos naturales hace su vivienda, cocina sus alimentos, etc.” (p. 90).



Figura 47. Doma gaucha. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.

Entre las numerosas imágenes de sujetos rurales que conforman el Archivo Histórico, hallamos una fotografía que, si bien no se encuentra incluida en la publicación de Gez, es contextualizada en una de sus expediciones al interior de la provincia (Fig. 48). Aquí también resulta significativa la presencia del caballo: observamos un importante grupo de jinetes que escoltan el auto en el que viajan el investigador y el fotógrafo. De acuerdo al epígrafe, la toma habría sido realizada en alguna fecha patria importante dada la presencia de banderas.

En una imagen que remite a la iconografía de *las entradas triunfales* del arte occidental, los sujetos rurales son representados de acuerdo al imaginario criollista: a caballo y con ropas gauchas. Además, las banderas que portan enfatizan el aspecto patriótico con que se recreó la figura del gaucho en la literatura gauchesca. En contraposición, la fotografía muestra el escenario tradicional del gaucho, la llanura pampeana, atravesada por dos símbolos de progreso y modernización; por un lado, el automóvil y, por el otro, el camino, como exponente de las obras de vialidad que, de acuerdo con Gez (1939a), habían contribuido a transformar el territorio provincial. De este modo, signos de tradición y progreso son reunidos y conciliados en la fotografía.



Figura 48. Grupo de gauchos a caballo escoltan automóvil de Juan W. Gez. La Vía (c. 1925). AHSL.

4. Modernidad y espacio urbano

Además de las imágenes referidas al mundo rural, la Geografía de Gez incluye un número de láminas que representan los principales desarrollos urbanísticos llevados adelante en el ámbito local; principalmente en las ciudades de San Luis y Villa Mercedes, pero también en centros de menor tamaño al interior de la provincia. Las representaciones visuales del espacio urbano sanluiseño producidas por JLV se caracterizan por la recurrencia de motivos y modos compositivos que nos permiten vincularlas con las fotografías de vistas urbanas realizadas hacia fines del siglo XIX y principios del XX a lo largo del país por diferentes operadores fotográficos –Gonnet, Panunzi, Junior y miembros de la SFAA, entre otros-. Estas presentan un repertorio temático común, buscando dar cuenta de una cultura urbana moderna “a la vez original y cosmopolita. Así, produjeron imágenes de grandes edificios oficiales [...] de bancos, templos, hospitales y teatros, de estaciones de ferrocarril, mercados y colegios, de parques plazas y avenidas, de monumentos y obras de arte” (Alexander y Priamo,

2007, p. 17). Las vistas constituyen registros de las reformas urbanísticas puestas en marcha a partir de 1880 por el proyecto político Liberal Conservador a nivel nacional, en consonancia con lo acontecido en otras capitales del mundo, con la finalidad de responder a nuevas necesidades objetivas. Los centros urbanos debieron adaptarse a una población en crecimiento y un nuevo concepto de *higienismo*, llevando adelante obras de infraestructura de servicios, apertura de espacios verdes, reformas en la trama urbana para los nuevos medios de transporte, etc. En cuanto a Buenos Aires, las fotografías de vistas urbanas, primero reunidas en álbumes y luego difundidas en postales, son concebidas como modos de promocionar el país y atraer atención de capitales extranjeros, mostrando a la ciudad como un escenario disponible y caracterizado por sus progresos materiales y culturales (Tell, 2017)

En lo referente al ámbito local, podemos citar la selección de fotografías de San Luis incluidas en la publicación especial del diario *La Nación*, en ocasión del Primer Centenario del 25 de Mayo de 1910. La edición reúne distintos fotomontajes compuestos por las vistas más relevantes de cada provincia argentina, acompañados de artículos sobre su historia entre 1810 y 1910, siendo Juan W. Gez (1910) el autor del escrito sobre San Luis³¹. El fotomontaje (Fig. 49) referido a la provincia reproduce vistas de los edificios oficiales principales, muchos de ellos recientemente construidos; la Casa de Gobierno y la Policía, Tribunales de Justicia, el Juzgado Nacional, la Legislatura, el Consejo de Educación, la Iglesia Matriz, el Teatro - Club Social, el Observatorio Astronómico y una serie de edificios escolares. También incluye vistas en perspectiva de las principales vías del centro puntano –Calle San Martín y Rivadavia- así como un plano general de la Plaza Pringles.

³¹ Si bien sospechamos que las imágenes que *La Nación* incluyera sobre nuestra provincia fueron tomadas por JLV, no nos resulta posible atribuírselas ya que la publicación no señala su autoría y no hemos hallado en el archivo sus equivalentes.



Figura 49. Fotomontaje de vistas de San Luis, (25 de Mayo de 1910). *La Nación*.

En su Geografía, al abordar la división política provincial, Gez (1939a) da cuenta de las transformaciones ocurridas en la capital puntana de la siguiente manera:

Las modestas viviendas del solar tradicional con sus amplios patios y su parral contiguo, con las extensas huertas y la acequia interior bordada de fresca alameda, aquellas viviendas de los abuelos van modificándose, dividiéndose y cediendo a las exigencias de las construcciones modernas; ahora cuenta la ciudad con hermosos edificios y sus calles centrales están pavimentadas de asfalto [...] Los principales paseos son: la Plaza Independencia, donde se levanta la estatua del General San Martín... Rodeanla la Casa de Gobierno, un palacio que contrasta con la modesta edificación general; la Legislatura, la Policía, los Tribunales, la antigua iglesia de Santo Domingo y la nueva, recientemente inaugurada. La Plaza o Parque Pringles es el sitio predilecto de la sociedad puntana. En su centro se destaca la estatua ecuestre del Cnel. Pringles [...] Rodean la plaza el hermoso edificio de la Iglesia Matriz, el de la Escuela Normal de Maestras y el del Colegio Nacional. (p. 140)

Una vista de la Plaza Independencia es seleccionada para representar la nueva fisonomía urbana de San Luis (Fig. 50). Desde la época colonial, la manzana funciona como plaza mayor y centro político de la ciudad, con el cabildo y las residencias del gobierno ubicados en sus adyacencias en distintos momentos históricos. Menéndez (2013) señala que hacia fines del siglo XIX la misma tenía un “aspecto deplorable” en contraste con la plaza Pringles, por aquel entonces creada, a la cual Gez señala como el lugar preferido por la sociedad puntana en la cita transcrita.

Es recién hacia las primeras décadas del siglo XX, con la inauguración del nuevo edificio de gobierno (1912-17) por su lateral norte y la ejecución de una serie de mejoras realizadas por las autoridades municipales, que la plaza adquiere distinción. “Las bandas de la Policía o el Ejército ofrecían sus conciertos y los visitantes daban vuelta a la misma en sentido contrario, intercambiando ceremoniosos saludos al cruzarse entre conocidos” (Menéndez. 2013, p. 24). En 1916, hacia el Centenario de la Independencia, se levanta una estatua de San Martín en el centro de la plaza. El espacio es fotografiado por JLV desde un punto de vista elevado, abarcándolo prácticamente por completo. La imagen es dinamizada por los senderos diagonales que llevan hacia el centro de la misma, donde se erige la estatua ecuestre del prócer. Por detrás de los árboles de la plaza, se distingue una serie de construcciones bajas por debajo de la línea de horizonte. Como ésta, muchas fotografías de JLV incluidas en el

capítulo señalado son tomadas desde puntos elevados, ofreciendo vistas amplias y novedosas de la ciudad. Entre ellas, el edificio de la Iglesia Nuestra Señora del Rosario (Fig. 51), localizado frente a la Plaza Independencia, es fotografiado mostrando su frente y parte de un lateral. En lo relativo a las imágenes de otros centros urbanos del interior de la provincia, reconocemos que el fotógrafo recurre a un esquema similar para la construcción de sus vistas. Se trata de panorámicas que muestran a partir de tomas oblicuas, un lado de la plaza principal y, hacia atrás, la iglesia local (Figs. 52-53).



Figura 50. Plaza Independencia, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 51. Iglesia Nuestra Señora del Rosario, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 52. Dolores de Concarán, plaza e iglesia. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).



Figura 53. Santa Rosa, plaza e iglesia. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

Entre numerosos gráficos y anexos, la obra de Gez incluye un plano catastral y de irrigación de la ciudad de San Luis fechado en el año 1903 que da cuenta de la configuración urbanística de la capital de aquella época. De acuerdo con el autor, la planta urbana ocupa una superficie de 365 hectáreas y la población se concentra en un espacio, de 12 manzanas de norte a sur por 14 de este a oeste. El centro de la ciudad queda delimitado por 4 avenidas que lo separan de la zona de huertas, quintas y potreros. Se distinguen, de este modo, dos espacios; uno céntrico en el que se levantan los edificios oficiales y viviendas de clases altas y medias, y otro, en los suburbios, donde se ubican las viviendas rururbanas³² de clases populares, principalmente

³² Retomamos el concepto de “vivienda rururbana”, empleado por Mazzina (s.f.) para referirse a las viviendas que reúnen características arquitectónicas del rancho rural y características constructivas propias del ámbito urbano.

conformadas por familias pobres que habían migrado del campo a la ciudad (Mazzina, s.f.).

Uno de los factores determinantes de la configuración urbana es el trazado férreo y la ubicación de las estaciones de trenes. En un primer momento, hacia 1882-1883 la estación Terminal del Ferrocarril Andino se ubica en el extremo norte del centro; sin embargo, hacia 1908 esta deja de utilizarse como tal y una nueva estación es emplazada en 1912 en el lado oeste de la ciudad. El nuevo edificio, construido por la compañía *de Buenos Aires al Pacifico*, conlleva la extensión del eje urbano en el sentido este-oeste a partir del trazado de la Avenida Quintana, que une en línea diagonal la zona ferroviaria con la Plaza Pringles. La avenida de doble mano, a cuyos lados se van construyendo grandes casas con fachadas destacadas, responde a la necesidad de abrir vías de circulación para los nuevos medios de transporte. La fotografía tomada por JLV desde una esquina de la Plaza Pringles muestra el aspecto moderno de la avenida y ha sido fechada hacia 1925 en el Archivo Histórico (Fig. 54). Por detrás de un automóvil vemos la calle asfaltada que se extiende en perspectiva hacia la línea de horizonte; a la izquierda se observa una chimenea que pertenece a la usina de la ciudad y un grupo de mujeres caminando en diferentes direcciones.



Figura 54. Vista de la avenida de la Av. Quintana desde Plaza Pringles. Fotografía por J. La Vía (c. 1925). AHSL



Figura 55. Villa Mercedes, Calle Pedernera. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

En la ciudad de Villa Mercedes, el trazado de las vías principales sigue la misma lógica, uniendo el centro con la zona ferroviaria. Al referirse a la ciudad mercedina, Gez (1939a) destaca su aspecto moderno y su potencial de desarrollo; ésta cobra relevancia a partir de la llegada en 1886 de la línea férrea que la conecta directamente con Buenos Aires.

[Villa Mercedes] Tiene mayor población que la capital de la provincia, se calcula en 35.930 habitantes. Este núcleo tan importante se debe a su ventajosa posición, a la fertilidad de sus tierras y al desarrollo comercial [...] Ha sido muy rápido el desarrollo que ha tenido esta población debido a la convergencia de líneas férreas, a las obras de riego y a la facilidad con la que se produce la alfalfa en todos los campos del sur, circunstancia que ha fomentado grandes establecimientos ganaderos.

La planta urbana ocupa unas 37 x 52 manzanas. Sus calles son amplias, muchas están arboladas, las plazas están bien cuidadas y la edificación le da el aspecto de una ciudad moderna y próspera. (p. 186)

Entre las imágenes del centro mercedino incluidas en la publicación, destacamos las vistas de las principales vías que atraviesan la ciudad y conducen hacia

la zona ferroviaria, conectando con la plaza principal. El espacio visual de las fotografías de la Avenida Mitre y la calle Pedernera (Fig. 55) ha sido construido a partir del procedimiento de la perspectiva central, posibilitando la visión de los edificios ubicados a ambos lados de las calles, como fuera recurrente en las vistas de este tipo. La línea de horizonte baja permite destacar la verticalidad de las construcciones.

Por otra parte, la sección sobre *Instrucción pública* de la *Geografía* de Gez incluye numerosas imágenes referidas a escuelas de distintas categorías, ubicadas tanto en San Luis como en Villa Mercedes. Entre ellas destaca la fotografía de la Escuela Normal de Maestras Paula Domínguez de Bazán (Fig. 56), ampliada por el arquitecto suizo Carlos Deluigi³³ entre 1904 y 1907. La imagen corresponde a la fachada principal sobre calle Rivadavia y muestra la galería exterior que resuelve el ingreso a través de dos rampas laterales.



Figura 56. Escuela Normal de Maestras "Paula Domínguez de Bazán", San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

³³ La figura del arquitecto Carlos Deluigi (1853-1923) se halla en vinculación con el cambio de fisonomía de la ciudad de San Luis. El mismo es señalado como autor de numerosos edificios públicos y privados de estilo *neorrenacentista italianizante* entre 1880 y 1920, tanto en San Luis como en Villa Mercedes, siendo la Iglesia Catedral el más destacado de sus trabajos (Sanchez Vacca, 1996).

A nivel nacional, el interés por la instrucción pública cobra relevancia en el contexto de las transformaciones sociales vinculadas al fenómeno de la inmigración masiva. La educación primaria –obligatoria, gratuita y laica desde 1884- es concebida como un área clave para la consolidación de la nacionalidad; debían formarse ciudadanos argentinos a través de la enseñanza del idioma y la puesta en común de determinados valores. En este sentido, el Consejo Nacional de Educación, creado en aquel contexto, tiene como objetivo principal la elaboración de un proyecto educativo nacional y es el responsable de gestionar la construcción de nuevos edificios escolares en todo el país. Respecto a la problemática de la educación en San Luis, Menéndez (1994) observa que la Ley Lainez (4874), que compromete a la nación a la apertura de escuelas en el interior, produce mejoras en los índices de escolaridad de la provincia, según se relevó en el Censo de 1914. Además, el autor señala que numerosos edificios escolares se construyen hacia el final del mendocismo (1878-1904), pero que su construcción decae entre 1910-1916.

Entre las iniciativas llevadas adelante por el Consejo Nacional de Educación, destacamos la creación de un álbum con vistas exteriores de los nuevos edificios escolares construidos de acuerdo a su programa edilicio. Las imágenes, comisionadas al fotógrafo Samuel Boote, son enviadas a la Exposición Universal de París de 1889, como representación oficial de la cultura y el progreso de la nación (Tell, 2017). Éstas, en términos generales, se asemejan a las vistas escolares que produce JLV. Respecto a las imágenes de exteriores de Boote (Fig. 57), observamos tomas en perspectiva que remarcan con claridad el desarrollo horizontal de los frentes, con una sucesión rítmica y ordenada de aberturas y elementos arquitectónicos. Jorge F. Liernur (2000) señala que la arquitectura escolar de finales de siglo XIX debe responder a ciertas necesidades puntuales, entre otras, la iluminación y ventilación, la circulación de una gran masa de estudiantes y la maleabilidad de las aulas especializadas o integrables de acuerdo a principios de eficiencia. Dado que el Consejo Nacional de Educación debe proveer construcciones a escala nacional, los modelos deben adaptarse a las variedades de climas y condiciones constructivas de todo el país. Asimismo, el autor remarca que, por parte del Estado, existe el interés de recordar su presencia e inspirar “respeto y cierta devoción” por medio de sus edificios.

Las vistas escolares fotografiadas por JLV en San Luis dan cuenta de estos aspectos (Figs. 58-59). Una característica destacada y compartida por la serie es la

ausencia casi total de figuras humanas. En la imagen de la fachada de la Escuela Normal de Maestras Paula Domínguez de Bazán el rastro de movimiento humano ha sido evitado por completo, por lo cual presumimos que las tomas de este tipo son realizadas en días y horarios de escasa circulación. Los espacios se presentan semivacíos, a excepción de contadas figuras que difícilmente se distinguen y posan estáticamente. De este modo, las estructuras arquitectónicas son fotografiadas detallada y nítidamente, aportando un sentido de solidez a las instituciones escolares representadas.



Figura 57. Escuela Elemental de niñas, Buenos Aires. Fotografía por S. Boote. En Vistas Escolares [Album] Consejo Nacional de Educación (1889).

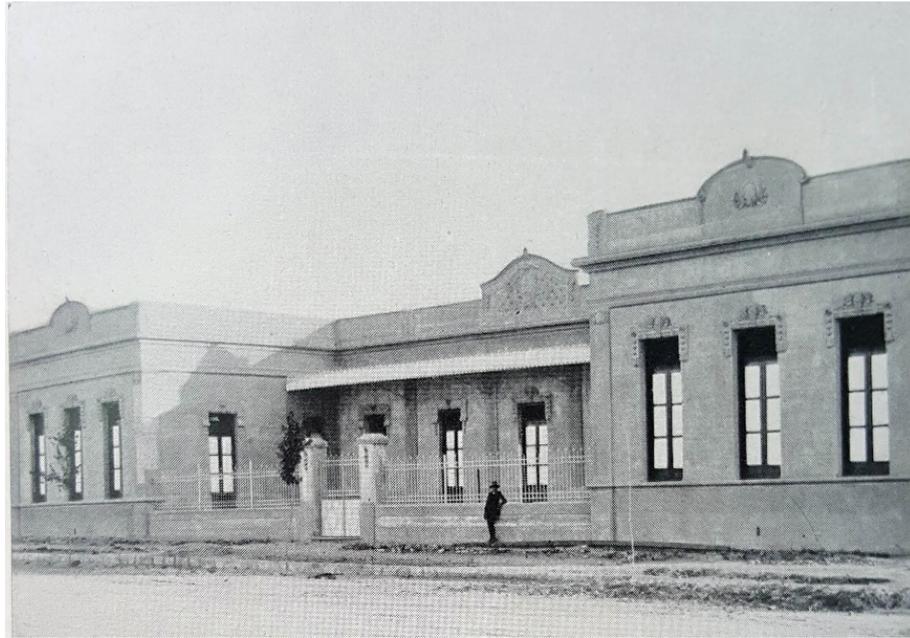


Figura 58. Escuela Mauricio P. Daract, San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

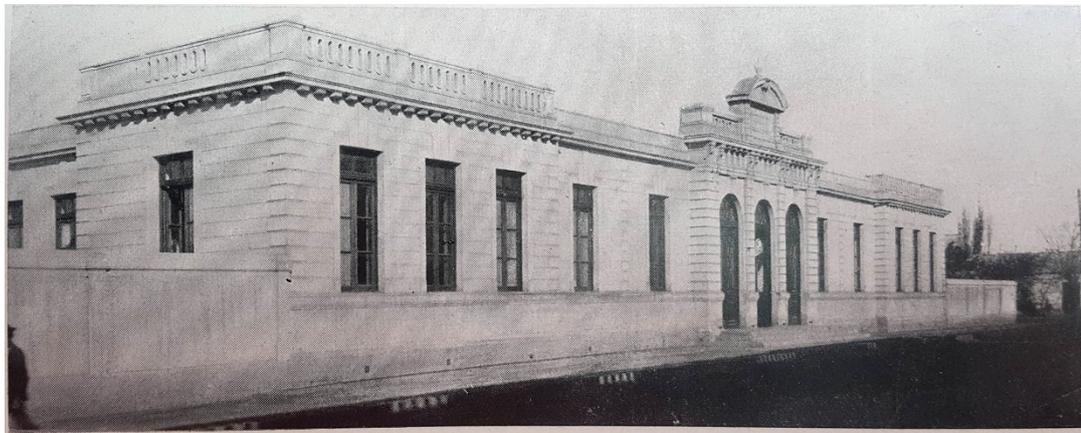


Figura 59. Escuela Provincial Juan Esteban Pedernera, Villa Mercedes. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1939a).

El álbum de Boote también incluye fotografías del interior de las aulas en presencia de docentes y estudiantes (Fig. 60). En este sentido, si bien la publicación de Gez se centra solamente en la representación de fachadas y vistas exteriores, en el Archivo Histórico hallamos numerosos registros de la vida escolar en sus distintos espacios internos. La serie del archivo denominada *Educación* está compuesta por un número de 1371 fotografías, fechadas entre 1910 y 1950, que en su mayoría corresponden a retratos grupales de estudiantes, actos y festejos patrióticos, o registros de distintos eventos escolares. Siguiendo a Inés Dussel (2015, 2014) y Ana Abramowski (2010) podemos pensar las fotografías de la serie a partir de los vínculos entre imágenes y pedagogía, como construcciones históricas mediadas por regímenes visuales, tecnologías, medios y discursos pedagógicos. Desde el surgimiento de la escuela moderna, las imágenes están presentes de una u otra forma en la enseñanza; como símbolos patrios, ilustraciones de objetos o fenómenos naturales y sociales, o como forma de expresión y creación. Abramowski (2010) señala que las bases de la inclusión pedagógica de las imágenes se encuentran en las ideas del pedagogo moravo Juan Amos Comenio, en *Orbis Pictus* (1658). Esta obra marca el inicio de una cultura de la imagen en el ámbito de lo pedagógico, justificando su empleo al rescatar su potencial para motivar, atraer y estimular la memoria de los estudiantes.

En la fotografía que corresponde a una clase de geografía en la Escuela Paula Domínguez de Bazán hacia 1940 (Fig. 61), observamos distintas formas de lo visual que ingresan en el aula para promover procesos de enseñanza-aprendizaje. Gráficos dibujados en la pizarra, diferentes registros y modelos cartográficos bidimensionales y tridimensionales, dan cuenta de la promoción de ciertos tipos de imágenes en la escuela como forma destacada de acceso al conocimiento. Asimismo, en esta fotografía es posible analizar algunos aspectos propios del aprendizaje visual que supone la educación en este contexto. La mirada al frente, el aprendizaje de una cierta jerarquía de imágenes, la enseñanza de maneras correctas o incorrectas de mirar, son todos aprendizajes vinculados al espacio áulico moderno (Dussel, 2015). Desde la perspectiva de los estudios visuales, retomando el concepto de régimen de visualidad (Mirzoeff, 2011; Jay, 2009; Brea, 2007) podemos concebir a la escuela como un espacio visual, integrada por distintas tecnologías visuales, en donde suceden actos de visión. La visibilidad de los cuerpos y los procesos de enseñanza-aprendizaje cobra especial relevancia en el dispositivo escolar, para su control y revisión en distintos

niveles. Los cuadernos, pizarrones, informes, etc. constituyen formas adecuadas para visibilizar y registrar procesos, para luego ser supervisados por figuras de la autoridad escolar. Como puede observarse en la fotografía de una formación de alumnas de la Escuela Paula Domínguez de Bazán hacia 1940 (Fig. 62), la escuela en tanto espacio visual puede analizarse en la configuración de la disposición arquitectónica y de su mobiliario, así como también en la disposición pública de los cuerpos de alumnos y docentes.



Figura 60. Clase funcionando de 3° grado de una escuela de niñas, Buenos Aires. Fotografía por S. Boote. En Vistas Escolares [Album] Consejo Nacional de Educación (1889).

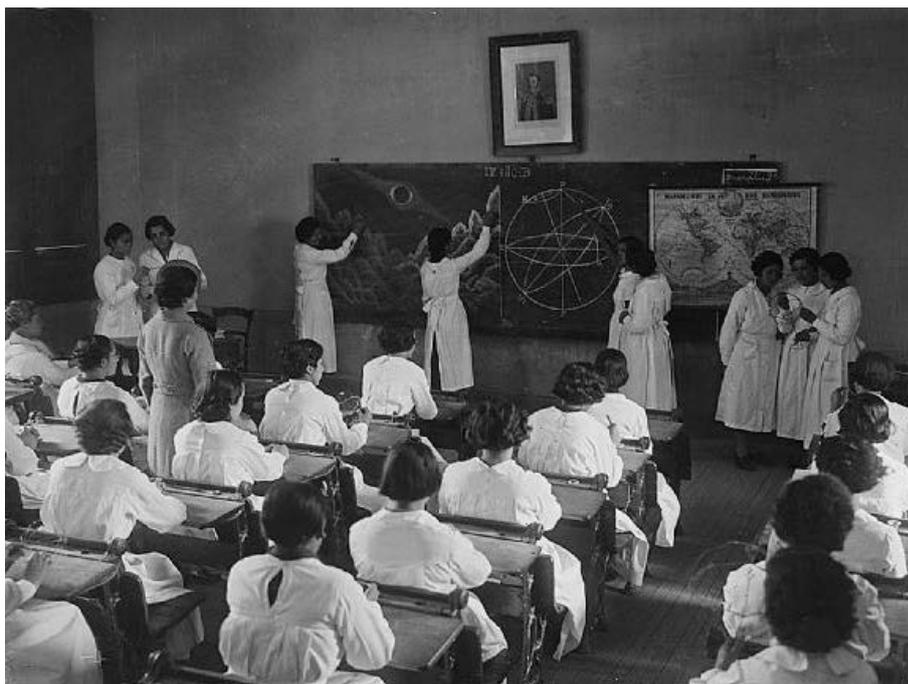


Figura 61. Alumnas en clase de geografía, en la Escuela “Paula Domínguez de Bazán”, San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL.



Figura 62. Alumnas en formación, patio exterior de la Escuela “Paula Domínguez de Bazán”, San Luis. Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL.

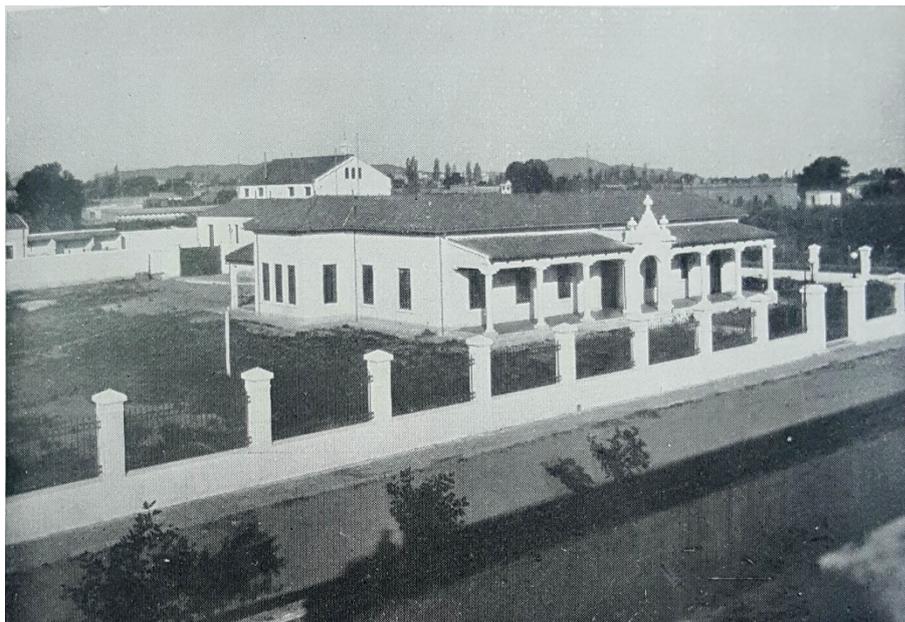


Figura 63. Estación Sanitaria Nacional en San Luis. Fotografía por J. La Vía. En Gez, J. W. (1938).

Otra de las vistas urbanas de JLV que destacamos en la publicación geográfica corresponde a la Estación Sanitaria Nacional (Fig. 63). Esta, según informa Gez (1939a), junto con la Asistencia Pública Provincial y el Hospital Rawson, conforman el conjunto de instituciones oficiales de asistencia de salud de la capital puntana. Se suma, también, el Hospital Mixto sostenido por la Sociedad de Damas de Beneficencia. Respecto al estado sanitario de San Luis, el autor subraya la existencia de condiciones favorables para la salubridad, tanto por las características climáticas y geográficas del territorio, como así también por las obras de saneamiento, provisión de agua y profilaxis –vacunación, desinfecciones, desratizaciones-, entre otras, llevados adelante en la provincia. Por otra parte, son enumeradas las distintas medidas preventivas realizadas puntualmente ante una serie de enfermedades como el paludismo, la fiebre tifoidea, la tuberculosis, gripe, difteria, escarlatina, sarampión, etc. señalando la baja incidencia de las mismas en el ámbito local.

La preocupación por las enfermedades en el discurso de Gez responde a los nuevos ideales de higiene instalados en la modernidad. Al respecto, Diego Armus (2000) afirma que “el descubrimiento de la enfermedad como problema social fue parte de una suerte de ideología urbana articulada en torno a los temas del progreso,

la multitud, el orden, la higiene y el bienestar” (p. 510). A raíz de los ciclos de epidemias que azotan la vida en las ciudades en el siglo XIX, amenazando los procesos vinculados a la producción de riquezas, las enfermedades devienen una problemática social. El crecimiento físico y demográfico de las ciudades hace emerger distintos problemas sociales que constituyen el núcleo de preocupaciones del denominado movimiento higienista. Las políticas orientadas a responder a la problemática sanitaria son impulsadas en Argentina por un grupo heterogéneo de médicos, intelectuales y políticos vinculados al surgimiento de agencias estatales y de la propia institución médica. Se presta atención a las obras de saneamiento, el aire puro, los espacios verdes, la atención médica. Su programa de acción se articula con un discurso que hace foco en la importancia del saneamiento del espacio urbano para el progreso de la sociedad. Otro aspecto del discurso higienista, ya anticipado por Sarmiento, es la consideración de la educación pública como herramienta fundamental para difundir el valor de la higiene por sobre las diferencias sociales, funcionando así como un instrumento de cambio y homogeneidad social. Armus (2000) señala que la agenda del grupo cambia con el tiempo; “Cuando la construcción de las obras de salubridad facilitó el control de los ciclos epidémicos, la higiene destacó más directamente la problemática de la pobreza y la necesidad de levantar una red de instituciones de asistencia” (p. 513).

Al contextualizar estas ideas en el material de análisis de nuestra investigación, reconocemos características del discurso higienista en el texto de Gez (1939a), en su referencia al Estado Sanitario provincial, donde puntualiza las funciones de la delegación sanitaria fotografiada por JLV:

Casi todos los males que más nos afligen, desde el punto de vista de la salud pública, emanan de la *pobreza y de la ignorancia*. Son las principales causas de la mortalidad infantil. En la capital de la provincia funciona la Estación Sanitaria Nacional con un dispensario de lactancia, donde se da a los niños pobres el alimento sano y adecuado a su edad y se le prestan auxilios médicos. Últimamente se ha anunciado el propósito de extender este beneficio a las poblaciones de campaña. donde hace más falta porque hay lugares y épocas calamitosas en que los niños pagan su principal tributo a la falta de estos auxilios. (p. 418)

En cuanto a la fotografía de JLV, en ella observamos una serie de cualidades visuales que dan cuenta de las preocupaciones del *higienismo*. De acuerdo a un modelo

claustral, motivado por la creencia del contagio de las infecciones por el aire y la consecuente necesidad de aislamiento de los grupos de enfermos, la Estación Sanitaria Nacional se conforma por varias construcciones semejantes con techos inclinados y cubierta de tejas coloniales. Un murete con pilares y rejas delimita el claustro y unifica el conjunto edilicio. La importancia otorgada a los espacios abiertos en la construcción sanitaria es visible en la fotografía de JLV. La imagen es tomada desde un punto de vista elevado, con una toma levemente inclinada, permitiendo distinguir, parcialmente, las diferentes estructuras que componen el conjunto edilicio. En cuanto a las cualidades visuales de su arquitectura, resulta interesante atender a su aspecto externo de sobriedad que concuerda con la imagen de asepsia impulsada por el movimiento higienista³⁴.

5. Imaginarios visuales de progreso y tradición

Una de las premisas que guía nuestra investigación afirma que los significados de la imagen fotográfica sólo emergen en un marco institucional, éste entendido como el sistema discursivo donde se inscriben los enunciados particulares. Por lo tanto, a fin de restituir el peso de los condicionamientos impuestos para la construcción de las fotografías analizadas, resulta productivo vincularlas al discurso del propio Gez. La orientación liberal del autor se pone de manifiesto en su artículo sobre San Luis, que fuera incluido en el anuario del diario *La Nación* publicado en ocasión del Centenario de la República Argentina en 1910. El discurso de Gez se halla atravesado por la noción de progreso, en relación a una concepción del futuro como tiempo promisorio para la provincia en el escenario nacional:

[...] de todos los antecedentes y hechos expuestos, se deduce que la provincia de San Luis está llamada a un gran Porvenir cercano y a ser un factor moral y económico decisivo en los altos destinos del país.

³⁴ Jorge F. Liernur (2000) afirma que el higienismo promueve el desarrollo de una arquitectura “austera, determinada por requerimientos “exactos”, perfectamente saludable, sistematizada, blanca y luminosa” (p. 450), sentando las bases para una estética “de lavabilidad” acorde a las nuevas condiciones demográficas. Asimismo, la ingeniería hospitalaria higienista impulsa avances en la utilización de nuevos materiales, el control climático y la regulación de la ventilación, la adecuación de las técnicas constructivas y optimización del mobiliario.

Pueblo afanoso por asimilar el progreso de los grandes centros, despierta ahora su espíritu de empresa estimulado por las fáciles comunicaciones, la valorización de sus campos y de sus riquezas naturales, tan múltiples y variadas como pocas regiones el territorio argentino, pues a su próspera ganadería se deben agregar el gran incremento que toma la agricultura, la explotación de sus minas y la naciente industria, afanosa por elaborar su materia prima inagotable. (Gez, 1910, p. 348)

En este contexto discursivo, cobra significado la particular representación visual del territorio provincial en las fotografías de JLV, dejando al descubierto sobre su superficie, *huellas* del discurso progresista. En un sentido simbólico, la marcada representación de edificios oficiales, escuelas, plazas, avenidas, obras de riego, colonias agrícolas y vías férreas que llenan las imágenes del territorio provincial bien pueden pensarse como registros de progreso material en el contexto local a principios del siglo XX. De este modo, afirmamos que las fotografías referidas a las transformaciones materiales y organizacionales del espacio urbano y rural de la provincia, conforman un corpus que opera en la construcción de un *imaginario de progreso* a escala local.

Las imágenes de las expediciones al interior provincial pueden considerarse como representaciones de la ocupación real y simbólica del territorio sanluiseño a partir de su conocimiento geográfico y su registro visual. El vínculo entre poder, conocimiento y visualidad³⁵ se pone de manifiesto en las fotografías del espacio sanluiseño, en su mayoría tomadas desde puntos de vista elevados, un modelo de representación “siempre asociado al dominio simbólico del territorio que se observa” (Penhos, 2005a, p. 356). De acuerdo con Tell (2017), el proyecto liberal impulsado entre 1880 y 1916 por el régimen oligárquico, supuso una serie de movimientos en relación al territorio nacional: su dominación efectiva, la anexión de tierras para la producción agrícola-ganadera y el avance en su conocimiento. En tal sentido, destaca la creación de una serie de instituciones geográficas, entre ellas el Instituto Geográfico Argentino, que en 1914 comisiona la investigación de Gez.

³⁵ Al respecto, son interesantes los trabajos de Martha Penhos (2005a, 2012) que analizan las relaciones entre modos de visualidad, conocimiento y dominio político en el marco de una serie de expediciones españolas al actual territorio argentino a fines del periodo colonial.

Asimismo, el discurso del investigador actualiza una visión del espacio nacional y sus habitantes, históricamente arraigada en el imaginario literario y artístico, que aparece fuertemente tensionada por la polarización entre ciudad y desierto, civilización y barbarie:

En la masa general de la población el elemento indígena ha dejado escasa huellas. El tipo físico de la raza aborígen ha desaparecido casi y de una manera absoluta sus dialectos. Tanto en las ciudades como en la vasta campaña predominan los caracteres del europeo. Los puntanos son, en general, de buena estatura, blancos, vivaces y la mujer conserva la belleza y la gracia de la española. La población de la provincia toma incremento desde los últimos años con la inmigración las importantes obras de higiene realizadas y la prosperidad que inicia la fecunda labor de sus riquezas naturales. (Gez, 1910, p. 348)

La “vasta” llanura, representada en el siglo XIX como el espacio de la otredad, donde se produce el enfrentamiento entre dos culturas por la posesión de la tierra, se visualiza en las fotografías de JLV como un espacio ya conquistado y colonizado en el marco del modelo de explotación latifundista. Como apuntamos con anterioridad, en consonancia con las políticas nacionales de inmigración, los territorios arrebatados a los pueblos indígenas al Sur de la provincia fueron ocupados con colonos inmigrantes. De este modo, las imágenes de JLV de las estancias de la Región Sud y sus habitantes dan cuenta de este proceso de población del *desierto* llevado adelante a escala local.

En este punto cabe realizar una distinción. Como se desprende del análisis, observamos que la llanura ha sido representada de manera diferencial, en dos modalidades estético visuales. Por un lado, una modalidad cuya representación espacial es definida a partir de los progresos en el sector agropecuario y su productividad. Y, por otra parte, una modalidad vinculada a la tradición iconográfica del costumbrismo que representa al campo como valor cultural, con la figura del gaucho como representante de los viejos modos de lo rural. Así, las imágenes de obreros rurales de las estancias del Sur, fotografiados recreando escenas gauchescas, aparecen disruptivas en el corpus de imágenes que, en su mayoría, asociamos a un imaginario de progreso. Por lo tanto, resulta más adecuado vincular estas fotografías a un *imaginario de la tradición*.

En este sentido realizamos una serie de consideraciones. Entre 1900 y 1930, a raíz de las transformaciones provocadas por los movimientos migratorios “el proceso de construcción del Estado-nación argentino no sólo implicó la extensión efectiva de la autoridad sobre un territorio y un pueblo, sino también la constitución de los sujetos como seres ‘nacionales’ [...]” (Archetti, 2003, p. 1). Al referirse a los inmigrantes que conformaron la población de San Luis, Gez (1939a) destaca los beneficios de su influencia para el progreso de la provincia, al mismo tiempo que señala la necesidad de llevar adelante acciones que promuevan su *arraigo*:

La inmigración europea, de estos últimos años, es otro factor étnico de notoria influencia en la población nativa, sobre todo en los centros urbanos y en la región agrícola. [...] Grande es el beneficio que aporta a nuestra población el elemento extranjero, seleccionado por sus hábitos de trabajo y economía, por su espíritu de empresa y sus aspiraciones generales. El Progreso local reclama el brazo y la sangre, la inteligencia y la voluntad de estos nuevos factores étnicos para neutralizar las deficiencias del elemento nativo, con poco apego al trabajo y más afición al empleo vegetativo, al azar de la posición política y a las profesiones improductivas. Esto es lo que debe modificarse por la educación y la influencia de una inmigración seleccionada. La cruce de razas y de sangre, servida por otros ideales educativos, ha de tener una saludable trascendental influencia en nuestra sociabilidad. (pp. 388-9)

[...]

Es indispensable que se encaren práctica y patrióticamente los problemas del arraigo del elemento trabajador y la manera de atraer al inmigrante europeo, haciéndolo propietario de las tierras que ocupa y procurando algunos estímulos a muchas pequeñas industrias como base de bienestar económico. (p. 394)

El proyecto de construcción de una identidad nacional precisa de modelos eficaces y estratégicos de depuración, homogeneizando forzosamente la multiplicidad étnica y cultural que se había conformado a partir de la inmigración masiva. Siendo Argentina un país *nuevo*, con una historia en desarrollo, su *tradicción* debe ser producida y, en oposición a un presente que se manifiesta conflictivo, recuperada de un pasado idealizado. Si, durante el siglo XIX, como afirman Malosseti Costa y Martha Penhos (1991), el desierto pampeano es percibido como un problema para la Nación, hacia fines de siglo se produce una inversión: “la barbarie ya no estaba en los campos sino en la ciudad, en la amenaza de los anarquistas. La calma, el refugio de la

civilización queda en el interior” (p. 202). La iconografía de la pampa³⁶ da cuenta de esta reconversión, ofreciendo imágenes bucólicas del campo como reservorio de las tradiciones criollas.

Los símbolos nacionales son entonces encontrados en “el pasado, en el campo, en el suelo pampeano y en la reconstrucción imaginaria de una cultura rural, en una literatura gauchesca, con sus figuras masculinas épicas” (Archetti, 2003, p. 4). Paradójicamente, en el discurso *criollista*, la imagen del gaucho es presentada como signo de la nación al mismo tiempo que este deja de existir, por causa de la modernización y los movimientos migratorios. Vale señalar que su elaboración como figura literaria aparece tensionada por dos tradiciones. Por un lado, aquella que, derivada del pensamiento sarmientino, lo asimila a la barbarie, como una amenaza para la civilización y el progreso de la sociedad, caracterizándolo como rebelde e indisciplinado, propenso a la vagancia y la violencia. Por otro lado, desde la literatura gauchesca, se lo vincula al patriotismo, los conocimientos de la tierra y su trabajo, el canto, la valentía y la generosidad. En torno al centenario, cuando el modelo de civilización o barbarie es actualizado en relación al par de modernidad o tradición, la figura del gaucho es emplazada en una escena civilizadora, a partir de su reelaboración artística que sustituye, a partir de virtudes, la carga negativa con que las elites intelectuales lo habían caracterizado en el siglo anterior. De este modo, la figura del gaucho, resultante de un proceso de idealización y asepsia, se ofrece como insumo para la elaboración de un *imaginario de tradición nacional* (Masotta, 2004), interviniendo así en la formación de una identidad cultural argentina.

La noción de imaginario visual desarrollada en el Cap. 1, a partir de los aportes de Alvarado (2016), resulta productiva para considerar el corpus de fotografías de JLV aquí analizado como un encadenamiento de imágenes que se relacionan temáticamente en el ámbito de universos representacionales particulares. Al referirse a la conformación de imaginarios de Nación en las artes visuales de Argentina, entre los

³⁶ Malosetti Costa y Penhos (1991) analizan el desarrollo iconográfico de las representaciones de la pampa en el arte argentino del siglo XIX. Para las autoras, el paisaje pampeano da cuenta de dos aspectos centrales de la relación hombre-naturaleza en el territorio americano. En las imágenes de Emeric Essex Vidal, León Pallière y Prilidiano Pueyrredón -entre otros- se representa “la epopeya cotidiana de atravesar y poblar el desierto” (p. 197). Por otra parte, en las pinturas de Johan Moritz Rugendas, Juan Manuel Blanes y Ángel Della Valle, se aborda el conflicto con el indio y el enfrentamiento por la tierra. En el siglo XX, a la par del *criollismo* y sus escenas camperas, autores como Eduardo Sívori se apropian del paisaje pampeano e inauguran una nueva tradición iconográfica que prescinde de la figura humana y los rastros de su ocupación, abordando el tema de la inmensidad del desierto.

siglos XIX y XX, Mariana Giordano (2009) reconoce diversas vertientes que configuran itinerarios simbólicos y suponen un extenso proceso de búsquedas y transformaciones en torno a la representación de una identidad nacional³⁷. De este modo, la cuestión identitaria se elabora a través de una red de imágenes producidas en distintos lenguajes -principalmente el pictórico y escultórico, pero también fotográfico y cinematográfico- que operan como referentes de nacionalidad y se reactualizan en contextos diversos. Si, como afirma la autora, “dichos imaginarios dejan sus huellas en paquetes visuales y textuales que en ocasiones abarcan flujos más amplios” (p. 1284) cabe preguntarnos, en el contexto de nuestra investigación, por los modos en que las imágenes de JLV se articulan con aquellas representaciones de la identidad nacional producidas y consagradas desde posiciones hegemónicas, principalmente, en Buenos Aires.

En este sentido, a lo largo del presente Capítulo vinculamos las fotografías del corpus con distintas manifestaciones –fotográficas, pictóricas, textuales- de los imaginarios de la identidad hegemónica argentina de aquel período. Para ello, analizamos el conjunto de fotografías de JLV incluidas en la obra de Gez (1938, 1939a, 1939b) en pos de reconocer las diferentes modalidades estético visuales de la representación del espacio, los sujetos y sus prácticas. Ahora bien, nos interesa poner en tensión los significados diversos que la producción fotográfica de JLV adquiere de acuerdo a sus distintos espacios discursivos. A tales fines, en el próximo Capítulo avanzamos en el análisis del conjunto de fotografías del Archivo Histórico que actualmente se exponen en el ámbito museístico provincial. Su estudio nos permite indagar los sentidos que tales imágenes adquieren en un marco institucional particular del contexto actual puntano.

³⁷ Giordano (2009) señala que la búsqueda de identidad nacional en las producciones artísticas se evidencia en dos planos: por un lado, un "nacionalismo oficial" orientado a la representación conmemorativa de personajes y hechos históricos que el discurso historicista y positivista asigna como hitos de origen de la Nación. Por otra parte, un "nacionalismo no oficial" constituido por la producción paisajística y costumbrista iniciada con los artistas viajeros y los primeros artistas locales. Asimismo, la autora advierte que las dialécticas campo-ciudad y tradición-modernidad tensionan numerosos discursos visuales relativos al imaginario nacional.

CAPÍTULO 4: LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE JOSÉ LA VÍA Y EL IMAGINARIO VISUAL DE POSTERGACIÓN DEL VIEJO SAN LUIS

En este capítulo centramos nuestro estudio en el grupo de imágenes de JLV que conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis (MUHSAL) con el fin de observar las relaciones entre memoria, identidad e imaginario visual que el caso plantea. Para ello inscribimos el proyecto museístico y sus objetivos en el interior de una política cultural de mayor alcance vinculada al programa identitario hegemónico, instituido a partir del último cuarto del siglo XX en San Luis. Asimismo, analizamos la serie fotográfica atendiendo a las dimensiones y categorías analíticas elaboradas a tales fines (V. tabla 3) en pos de indagar los diferentes sentidos que son construidos en este contexto discursivo particular.

1. El archivo como mediador de la memoria local: el caso del MUHSAL

El MUHSAL (Fig. 64) es inaugurado en el año 2013, por parte del Ministerio de Turismo y Las Culturas de la provincia de San Luis. Se trata de un museo temático que incorpora recursos tecnológicos e instalaciones interactivas que apelan a la multisensorialidad y prescinde de la centralidad de los objetos de exposición a diferencia de un museo tradicional. Se halla ubicado en el edificio del microcentro puntano donde originalmente funcionarían las oficinas de Correos y Telégrafos de la Nación Argentina a principios del siglo XX. El mismo sería luego una sede de la Policía provincial y, según se desprende del primer juicio por delitos de Lesa Humanidad realizado en nuestra provincia, en el espacio funcionó un Centro Clandestino de Detención durante la última dictadura militar. Posteriormente, ya en democracia, es utilizado como centro cultural.

El texto del catálogo de la muestra permanente indica que el objetivo del MUHSAL es “constituir un espacio para recuperar, transmitir y mantener viva la memoria del Pueblo de San Luis” (MUHSAL, 2013, p. 5). Respecto a los contenidos, la exposición está integrada por una serie de salas temáticas que abordan distintos



Figura 64. Frente Museo Histórico de San Luis. Fotografía por Programa Cultura, Gobierno de San Luis.

momentos de la historia provincial a través de instalaciones multimediales e interactivas, trazando un recorrido desde la época de las culturas originarias hasta el retorno de la democracia en 1983.

a. El MUHSAL y el programa identitario *rodriguezsaista*.

Con el fin de avanzar en la comprensión del recorte operado sobre el material del archivo fotográfico y su actualización en el contexto discursivo del museo histórico hacemos referencia a aspectos relevantes del relato curatorial del mismo, para así vincularlo al programa identitario instituido a partir de la primera década del siglo XXI en San Luis con Alberto Rodríguez Saá como principal protagonista. Si bien el MUHSAL es inaugurado en el año 2013, durante la gestión de Claudio Poggi (2011-2015), el catálogo del mismo señala claramente que “la idea original se gestó en el año 2010, bajo mandato y por iniciativa del Dr. Alberto Rodríguez Saá (2003-2011)” (p. 5). Por lo tanto, ubicamos al proyecto del espacio como continuación de las políticas culturales llevadas adelante por Alberto Rodríguez Saá³⁸.

En primera instancia, resulta interesante atender a las palabras del ex gobernador Claudio Poggi incluidas en el catálogo de la exposición que inscriben al

³⁸ Ambos mandatarios, provenientes de un mismo proyecto político, luego de finalizada la gestión de Claudio Poggi en 2015 se distancian y enfrentan como adversarios.

proyecto museístico y sus objetivos al interior de una política cultural de mayor alcance:

El MUHSAL se inscribe en el Plan Maestro de las Culturas como un modo de conocer y valorar nuestra historia.

[...]el MUHSAL a través de modernos recursos escénicos y audiovisuales, recorre los períodos de la historia de San Luis desde el comienzo de los tiempos hasta casi nuestros días.

De modo didáctico, entretenido y emotivo el Museo viene a acercarnos a los sanluiseños nuestro pasado, nuestros héroes, nuestros mártires, nuestras batallas, para fortalecer así la identidad puntana. Para que conozcamos y comprendamos a todas las personas y hechos que forjaron la historia sanluiseña en el contexto nacional y latinoamericano. (p. 6)

En el texto citado emergen dos cuestiones que nos interesa desarrollar, por un lado, la inscripción del proyecto de creación del museo en la órbita del Plan Maestro de las Culturas, y, por otro, el concepto de *puntanidad* como tópico en torno al cual se construye la identidad local en este contexto discursivo.

Respecto al Plan Maestro de las Culturas, aprobado por la Ley N° II-0872-2013, cabe señalar que se trata de un documento desarrollado para orientar las políticas culturales de la provincia hasta el año 2023. El mismo es presentado y sancionado durante la gestión de Poggi en el año 2013 con la misión de “Fomentar el desarrollo cultural de todos los habitantes de la provincia de San Luis mediante la ampliación de la democracia en la cultura y el impulso de un sector cultural dinámico” (Rodríguez Saá, Sosa y Rojo, 2013, p. 27). El documento se organiza a través de cuatro ejes transversales: *Identidad y diversidad*; *Industrias creativas*; *Creadores y audiencias*; *Gestión, infraestructura y Participación ciudadana*. De su lectura destacamos el énfasis puesto en el primer objetivo macro que apunta a contribuir al fortalecimiento de una “identidad puntana inclusiva y diversa”, mediante el reconocimiento, el desarrollo y la preservación de los repertorios culturales específicos de la provincia. Aquí, la cuestión identitaria aparece estrechamente ligada a la política patrimonial:

La identidad es, de esta manera, el lado subjetivo o intersubjetivo de la cultura, se construye precisamente a partir de la apropiación, por parte de los actores sociales, de determinados repertorios culturales considerados simultáneamente como diferenciadores (hacia afuera) y definidores de la propia unidad y especificidad.

[...]

Mientras que las fronteras de nuestra identidad puntana están marcadas por la decisión de elegir a la provincia de San Luis como nuestro destino, como el lugar donde decidimos ejercer nuestros derechos, los repertorios culturales que la distinguen y la hacen única en la actualidad son los siguientes: Nuestra cultura tradicional, folklórica y popular; La cultura de nuestros pueblos originarios; La cultura medioambiental; La cultura digital y tecnológica; La cultura joven. (p. 33-4)

Al preguntarnos por el alcance de la noción de identidad que conlleva el Plan Maestro de las Culturas, si bien ésta es entendida desde una perspectiva amplia que pone el acento en la diversidad cultural, resulta significativo, por otro lado, el énfasis puesto en el concepto de *puntanidad*. El mismo, como es definido por el teórico sanluiseño Jesús Liberato Tobares, se encuentra directamente ligado con el folklore y las formas culturales tradicionales:

En efecto, la puntanidad supone fidelidad a un estilo de vida, a una filosofía de la existencia, a un plexo de valores.

Frente a la materialidad obsesiva y excluyente, el puntano priorizó las prendas espirituales que se traducen en la solidaridad, la hospitalidad, la sociabilidad y la buena vecindad.

La puntanidad implica conocer y valorar saberes tradicionales como el rastreo (cuyo origen lo encuentra Sarmiento en la cultura Huarpe), los secretos de la medicina popular, las destrezas manuales con sentido estético que esplenden en las artesanías del cuero, del tejido, de la plata; conocer y valorar la filosofía ancestral que vive de la copla anónima, la leyenda, la relación, el romance, la tonada; conocer y valorar la fe implícita en la novena, la solidaridad de la minga, la alegría de la serenata.

No es ajeno por cierto a estos atributos de la puntanidad, el amor por las cosas y los seres de nuestra tierra. [...] La puntanidad importa, asimismo, compartir un modo de expresión que tiene concreta manifestación en la tonada, es decir una forma particular de utilizar la lengua con determinadas y características inflexiones fonéticas [...] (Tobares, 1999, p. 35)

En cuanto a la figura de Tobares, Marcela Navarrete (2012) afirma que el autor ocupa un lugar hegemónico en el campo cultural sanluiseño, legitimado por instituciones que poseen visibilidad y prestigio –la Sociedad Argentina de Escritores, el Fondo Nacional de las Artes, entre otros –, actuando como referente principal del ámbito literario y de los estudios del folklore regional. A partir de la década del sesenta, Tobares participa del Centro de Investigaciones Folklóricas Dr. Dalmiro S. Adaro, el cual procura la producción de conocimientos sobre prácticas y saberes populares, recursos naturales de la zona, etc. Sus escritos *Folklore Sanluiseño* (1972), *Folklore Puntano* (1997) y *La Puntanidad* (1999), responden a este objetivo de difusión y preservación de prácticas culturales tradicionales consideradas como propias de la identidad local. Al analizar su producción, Navarrete comprende que la misma se enmarca en el paradigma clásico del Folklore, en tanto campo de producción discursiva instituida como lugar de estudio científico de las maneras expresivas ponderadas como auténticas y propias de la cultura popular de una región dada.

Por su parte, Lobo (2014) reconoce que a partir de Tobares se construye un dispositivo enunciativo, legitimado por soportes institucionales y referenciales, que “opera como regulador de los sentidos que circulan en la discursividad local en torno a lo decible y narrable de lo puntano” (p. 336). Como análogo del concepto de *argentinidad* el sentido que emana del término puntanidad refiere tanto a una condición de pertenencia a un territorio - geográfico y simbólico-, como así también a las cualidades que serían propias de los puntanos. En tanto enunciador legitimado de la discursividad histórica, Tobares propone una noción, la puntanidad, que forma parte de un corpus fetichizado, al decir de Angenot (2010), en torno al cual se organiza el campo discursivo local:

La noción de ‘puntanidad’ no se reduce a una significación que se deja decir plenamente en la palabra puntanidad, tampoco refiere a una ‘cosa’, sensible, del orden del mundo natural o extradiscursivo, creemos que la puntanidad, tal como la formula Tobares y que vemos, que el autor retoma, pero también es retomada a partir de él, se constituye como un ‘objeto’ a la manera foucaultiana. Un objeto que se construye de manera discontinua en diferentes series discursivas a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Una puntanidad que opera como un cohesionador del habitante, pero no solo asociado a una territorialidad geográfica, sino simbólica, en tanto que en torno a esta noción se construyen campos concomitantes y que irradian esa puntanidad y configuran subjetividades: la noción de gesta y la creencia de los continuos

aportes del pueblo de San Luis a las gestas de la independencia, la gesta sanmartiniana, la contribución a la consolidación de la nación argentina, etc.; actores sociales construidos desde la figura del héroe en articulación con esta otra noción de gesta. La ‘puntanidad’ emerge en Tobares en el s. XX como un discurso ordenador y al mismo tiempo regulador de todo lo que se venía sosteniendo en diferentes discursos: históricos, jurídicos, culturales, literarios, folclóricos, políticos, educativos, etc (Lobo, 2014, p. 339)

Junto a la definición de Tobares, el Plan Maestro de las Culturas hace referencia a otras figuras ponderadas en el campo cultural local que habrían contribuido al “definir e identificar las particularidades de la identidad puntana”. Entre ellas se menciona a Victor Saá, Urbano J. Núñez, Berta Elena Vidal de Battini, Dora Ochoa de Masramón, María Delia Gatica de Montiveros, Hugo Fourcade, Juan W. Gez, etc. Desde una perspectiva sociosemiótica entendemos que este conjunto de voces y discursos conforma una hegemonía discursiva local.

Nos interesa particularmente referirnos a este contexto discursivo hegemónico, dado que en él se insertan el Plan Maestro de las Culturas y, entre sus corolarios, la digitalización del archivo fotográfico del Archivo Histórico y la creación del MUHSAL. En este sentido, resulta productivo atender a las investigaciones de Gloria Trocello (2008) y Claudio Lobo (2011, 2014) quienes coinciden al reconocer la emergencia y el desarrollo, a partir del retorno de la democracia en 1983, de una hegemonía discursiva que denominan como *rodriguezsaista*. Esta hegemonía puede percibirse, siguiendo a Angenot (2010), como un proceso que tiene efecto *bola de nieve*, que extiende temáticas y saberes, migrando parámetros narrativos y argumentativos a otros campos de la discursividad local. De este modo, el discurso político rodriguezsaista “constituye una condición de posibilidad de otras zonas de la discursividad social, trazando así un cartografiado de otros discursos como el histórico y el educativo que se ha mantenido en las últimas décadas” (Lobo, 2011, par. 10).

Lobo analiza la construcción de una identidad de *lo puntano* en el discurso político local a lo largo de la primera década del siglo XXI, indagando particularmente en la producción discursiva de Alberto Rodríguez Saá (ARS) gobernador de la provincia de San Luis, durante el período 2003-2010. Define una serie de tópicos instituidos en la doxa en torno a la identidad puntana, a la vez que advierte la emergencia, a partir de su segundo mandato (2007 – 2011), de la noción de

comunidades/culturas originarias como eje sobre el cual se construye en los últimos años la identidad local. La temática de las culturas originarias se contrasta con otra serie de tópicos ya instituidos en la doxa en torno a la identidad local, vinculados al discurso político de su antecesor, Adolfo Rodríguez Saa (AdRS).

Para el analista, durante el primer mandato de ARS (2003 – 2007) la cuestión identitaria se enmarca básicamente en los marcos interpretativos construidos durante los dieciocho años de gestión de su hermano Adolfo. En este sentido, Trocello (2008) afirma que el dispositivo de enunciación construido por AdRS tiene como núcleo discursivo central a “[...] ‘la nueva identidad puntana’ basada en la idea de progreso que ha cambiado la vida de los sanluiseños, y cuyo claro hacedor es el líder” (p. 281). Para la autora, AdRS emplea diversas estrategias discursivas tendientes a generar a los sujetos el orgullo de pertenecer a la Provincia de San Luis, afianzando el sentido de pertenencia a *El Nuevo San Luis*, una provincia que ha cambiado –que ha progresado– y –“gracias a la acción de AdRS, ha dejado de ser una provincia pobre y olvidada [*El Viejo San Luis*] para pasar a ser reconocida en el resto del país” (p. 283). Por su parte, Lobo (2014) advierte en el discurso de AdRS la emergencia de un eje axiológico *el pasado es olvido y el futuro esperanza*. Es decir, el tiempo pasado entendido como un *estado disfórico* que debe ser olvidado, en contraposición al tiempo futuro, un *estado eufórico*, necesario para la concreción del proyecto de unidad provincial.

Asimismo, Lobo identifica la presencia del tópico de la *postergación* de San Luis por parte de Buenos Aires como pilar para la construcción de la identidad local; postergación que también se relaciona con las ideas de heroísmo y humildad, concretado en el tópico del héroe puntano –Juan Pascual Pringles y los soldados puntanos de la gesta sanmartiniana–. Posteriormente, ARS en sus discursos, retoma y reafirma el tópico de la postergación, actualizando la dicotomía Provincia / Nación, proponiendo como nuevo héroe local a la figura del primer gobernador constitucional de San Luis, José Santos Ortíz. Otro de los tópicos retomados es el del progreso, que aparece ahora vinculado con la idea del futuro como tiempo promisorio, en articulación con los tópicos de la educación y la tecnología. Lobo reconoce que, en el nuevo programa de gobierno propuesto por ARS, la cuestión de refundación de San Luis aparece como un tópico recurrente; entendida en términos de refundación a partir de la noción de *inclusión social*.

El tópico de la inclusión social cobra relevancia durante el primer año de mandato de ARS a partir de la creación del Plan de Inclusión Social *Trabajo por San Luis*. El mismo es instituido mediante la Ley 5.373 en el año 2003, tras declarar el estado de emergencia social en toda la Provincia de San Luis. El proyecto corresponde al conjunto de políticas públicas puestas en marcha a nivel nacional, a través de planes sociales, en respuesta a la crisis que estalla el 20 y 21 de diciembre de 2001 en Argentina. Por nuestra parte³⁹, al analizar los discursos brindados por ARS entre los años 2004 y 2011, observamos que el tópico inclusión cambia en su dimensión significativa, desde una primera acepción referida casi exclusivamente al ámbito laboral y económico, hacia un significado más amplio. Este proceso de redefinición del tópico de la inclusión, se cristaliza con la *Enmienda de la Constitución Provincial* del año 2011, con la consideración de la Inclusión Social, la Inclusión de las Culturas Originarias y la Inclusión Digital como nuevos derechos humanos. De este modo, la noción de inclusión, como eje central del discurso hegemónico local, es entendida, luego de un proceso de redefinición, como inclusión laboral, económica, cultural, étnica y digital.

b. El relato histórico hegemónico local y el guión curatorial del MUHSAL.

El programa identitario instaurado a partir del último cuarto del siglo XX por AdRS y luego continuado por ARS en la primera década del siglo XXI construyó un relato histórico, no exento de contradicciones, pero eficaz en sostener la hegemonía rodriguezsaista, basado en la activación de una sucesión de memorias selectivas, instituyendo algunos tópicos e invisibilizando otros. Es posible observar algunos aspectos centrales de este relato histórico hegemónico en la estructuración del guión curatorial del MUSHAL.

La exposición propone un recorrido a través de distintos momentos históricos de San Luis:

³⁹ Investigación realizada en el marco del Curso de Posgrado “Perspectivas semióticas para un abordaje del discurso político”, dictado por el Dr. Claudio Tomás Lobo, UNSL, 2016. Nuestro corpus de análisis estuvo constituido por los discursos brindados por ARS en el acto de apertura de las sesiones ordinarias de la Cámara de Diputados de la provincia de San Luis entre los años 2004 y 2011. El recorte temporal responde a los dos primeros mandatos de Rodríguez Saá (2003-2007, y 2007- 2011).

- Sala 2: Los pueblos originarios.
- Sala 3: La colonización española.
- Sala 4: El periodo de independencia (1810-1822).
- Sala 5: El enfrentamiento entre federales y unitarios.
- Sala 6: La Constitución Nacional.
- Sala 7: El proceso migratorio en Argentina entre fines del s. XIX y principios del s. XX.
- Sala 8: Los gobiernos democráticos y las dictaduras en Argentina del s. XX.
- Sala 9: El desarrollo de San Luis después del retorno a la democracia.
- Sala 10: Por último, se incluye el reconocimiento a una selección de figuras destacadas en diferentes disciplinas.

A lo largo de la muestra, una línea del tiempo que recoge acontecimientos ocurridos en el ámbito local, nacional e internacional, acompaña al visitante y pone de manifiesto una concepción histórica lineal y progresista que comienza en tiempos prehistóricos y llega hasta 1983.

El recorrido histórico propuesto culmina entonces en la Sala 9 titulada *Autopistas al porvenir* y que “representa los avances de la provincia desde la vuelta a la democracia con el ingreso de la provincia a la Era Industrial y años después a la Era del Conocimiento”. Allí, el espectador se encuentra con una instalación multimedial (Fig. 65) compuesta por un mapa físico de San Luis suspendido en el medio de la habitación, sobre el cual se proyecta una serie de imágenes referidas a un texto que se reproduce sincrónicamente:

Amanece, los primeros rayos del sol iluminan el filoso perfil de las sierras. Un pequeño pueblo permanece en silencio. De pronto, un pincel invisible pinta una pequeña mancha blanca, y luego otra y otra y otra. Como todos los días, miles de niños con sus blancos delantales iluminan la mañana. La escuela los recibe y en una mansa batalla derrotan la ignorancia, transforman la oscuridad en luz, la duda en certeza. Esos niños son los protagonistas de un capítulo trascendental en la historia de San Luis. En 1983, toda la capacidad creadora de San Luis se puso en marcha; había que superar más de un siglo de atraso y pobreza. San Luis era una provincia postergada y olvidada. Con el esfuerzo y el talento de sus hombres y mujeres, con políticas de estado que impulsaron el desarrollo y la inclusión social, San Luis ingresa en la Era Industrial y en cada rincón de su territorio toda la realidad de San Luis se pone en movimiento. Las

obras públicas, la vivienda, la industria, la salud, las nuevas ciudades, la educación, la inclusión digital, la agricultura y la ganadería, el medio ambiente, el turismo, el arte y la cultura, el deporte, la inclusión social, la restitución de sus derechos a los pueblos originarios. Día tras día San Luis sueña y construye su destino. Protagonista de una transformación sin precedentes, respaldada por la solidez de sus instituciones. San Luis avanza con la esperanza brillando en las miradas de los que estudian, de los que crean, producen y trabajan. San Luis avanza. Porque la historia no se detiene, porque tal vez en algún apartado rincón de la provincia un niño esté naciendo en este instante. Por ese niño y para ese niño, San Luis renueva su compromiso con el futuro, pero no se detiene. Ya en la era del conocimiento, continúa avanzando por la luminosa autopista del progreso con rumbo al porvenir. (Autopistas al porvenir, MUHSAL, 2018)

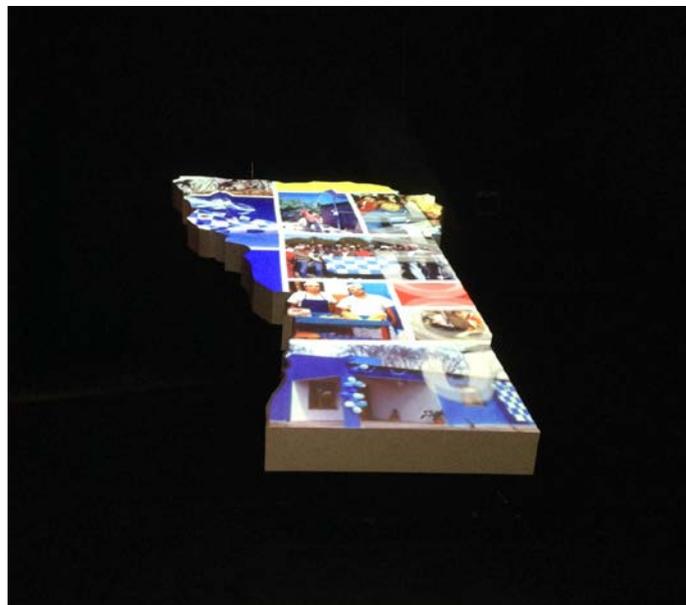


Figura 65. Instalación audiovisual en Sala 9 “Autopistas del porvenir”, Museo Histórico de San Luis. Fotografía por Proyecciones Digitales, Soluciones Audiovisuales.

En el texto reconocemos los tópicos sedimentados del discurso rodriguezsaalista que expusimos en el apartado anterior, principalmente la idea de la refundación de San Luis en 1983 -de mano de AdRS-, marcando un corte con el tiempo pasado de postergación y dando comienzo al futuro como tiempo del progreso. En este sentido es posible vincular el discurso de la instalación con el programa narrativo construido por AdRS, basado en la transformación de la provincia de un estado inicial disfórico a un estado eufórico. De este modo, la instalación otorga un sentido nuevo al

recorrido previo; el espectador que avanza a través de las diferentes salas por un particular relato histórico local, simplificado y ordenado cronológicamente, llega ahora a un punto de inflexión en el que se anuncia la apertura de ese pasado transitado hacia el tiempo futuro.



Figura 66. Pieza gráfica, muestra “Postales de un siglo que comienza” Museo Histórico de San Luis. [Fotografía] Elaboración propia.

2. Análisis de las fotografías de José La Vía en el MUHSAL.

Ahora bien, resulta necesario preguntarnos por el lugar que ocupa la selección de fotografías del Archivo Histórico en el relato histórico construido por el MUHSAL. Las imágenes de JLV se encuentran en la sala 8, en un espacio diferenciado y señalado por una pieza gráfica que emula un cartel original del estudio del fotógrafo y lleva el título de la muestra “Postales de un siglo que comienza” (Fig. 66). El ordenamiento de las fotografías continúa la lógica lineal de la exposición, disponiéndose consecutivamente a intervalos regulares y a una misma altura sobre el plano vertical.

Las tablas 5 y 6 resumen las temáticas de las fotografías expuestas en la muestra y publicadas en su catálogo, respectivamente. A continuación, desarrollamos el análisis del conjunto de imágenes del Archivo Histórico seleccionadas por el MUHSAL, tanto para su exposición, como así también aquellas publicadas en su

catálogo. Por razones operativas, agrupamos las fotografías de acuerdo a los elementos principales que presentan, como se visualiza en la tabla 2.

a. Grupo 1: Tipos y costumbres del Viejo San Luis.

Este grupo reúne el mayor número de fotografías, tanto de la muestra como de aquellas incluidas en el catálogo. Las imágenes exhiben rasgos característicos de la fotografía costumbrista, de acuerdo a lo expuesto en el Capítulo 2. Distinguimos dos subgrupos según remitan al espacio urbano o rural.

Tipos y costumbres en el espacio urbano.

Entre las imágenes tomadas en la capital puntana, destaca la repetición de motivos de vendedores ambulantes que posan en la calle frente a la cámara con los atributos que los identifican por su actividad comercial (Figs. 67-75). Para la producción de imágenes de carácter costumbrista, JLV emplea los códigos visuales popularizados por las tarjetas postales etnográficas, en donde los sujetos subalternos son definidos, en tanto tipo, por una serie de atributos o acciones. De este modo, los sujetos son identificados en los epígrafes como “burreros”, “lecherito”, “vendedor ambulante de pavos”, “humilde vendedor ambulante”, etc. En su mayoría, por los productos que ofrecen, su vestimenta y al aparecer vinculados a la presencia de animales como burros o caballos, interpretamos que pertenecen a sectores populares provenientes del ámbito rural. A continuación, abordamos los aspectos más relevantes hallados en estas fotografías.

La fotografía que muestra la figura de cuerpo completo de un niño (Fig. 67), ha sido referenciada con el siguiente epígrafe: “Un pequeño vendedor ambulante, lleva en su canasto peperina y otros yuyos, en San Luis hacia 1935”. Observamos que JLV emplea un plano entero con una angulación levemente en picado, suponemos que para dirigir la cámara al sujeto de menor estatura que el fotógrafo. Hacia el fondo de la imagen, la presencia de motivos como automóviles, la calle pavimentada, un farol y el boulevard, así como los frentes de comercios de los que pueden distinguirse sus carteles, dan la pauta de que la escena está localizada en el exterior del espacio urbano.

La orientación vertical del encuadre enfatiza el eje central sobre el cual se dispone el cuerpo del vendedor ambulante. El sujeto posa de pie frente a la cámara sosteniendo un cesto de mimbre con hierbas secas y mirando fijamente a la cámara. No pueden verse sus brazos dado el tamaño del cesto. La disposición corporal, puntualmente la posición de sus hombros y piernas paralelas, sugiere que el niño posó inmóvil para la fotografía y que la situación fue premeditada. La posición frontal del sujeto, constituido principalmente por ejes ortogonales, junto con la nitidez de sus contornos se vinculan con una cualidad de estaticidad. Como contrapunto, las diagonales que reconocemos en el fondo, junto a las figuras poco definidas que lo componen, otorgan dinamismo a la imagen. La disposición de los automóviles y los contornos del boulevard hacia el fondo generan una lectura en perspectiva con la línea de horizonte por encima de la cabeza del niño y un punto de fuga desplazado de los límites de la imagen a su izquierda. Tal efecto de profundidad espacial es reforzado por el contraste visible entre los contornos nítidos de la figura del sujeto y los objetos que aparecen hacia atrás, menos definidos.

En la imagen, el cesto de mimbre con hierbas cumple un rol principal en la atribución de sentido. Por medio de este objeto es posible identificar al personaje como un vendedor ambulante proveniente del campo, como ha sido anclado por su epígrafe. La centralidad de este objeto -el cesto- otorga a la imagen un carácter impersonal, dirigiendo la atención sobre la actividad que realiza el sujeto -en tanto tipo *vendedor ambulante*- por sobre su identidad, que permanece desconocida para nosotros.

Los rasgos señalados en esta fotografía se presentan como constantes que se repiten en las demás imágenes reunidas en este conjunto. En las figs. 69-73 observamos que los sujetos aparecen fotografiados junto a animales de carga como caballos o burros. Notamos la presencia mayoritaria de niños; a excepción de las figs. 72, 74 y 75 que representan a sujetos de mayor edad. Por otro lado, el anciano fotografiado en el patio interno de una casa sosteniendo folletos en sus manos, se diferencia resto al llevar vestimenta que podría atribuirse a un habitante de la ciudad (Fig. 75).



Figura 67. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (peperina). Fotografía por J. La Vía (c. 1935). AHSL.



Figura 68. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (pavos). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL



Figura 69. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (lechero). Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL.



Figura 70. Selección de fotografías MUHSAL; Burrero. Fotografía por J. La Vía (c. 1932). AHSL.



Figura 71. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (leña). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 72. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante montado en burro. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.

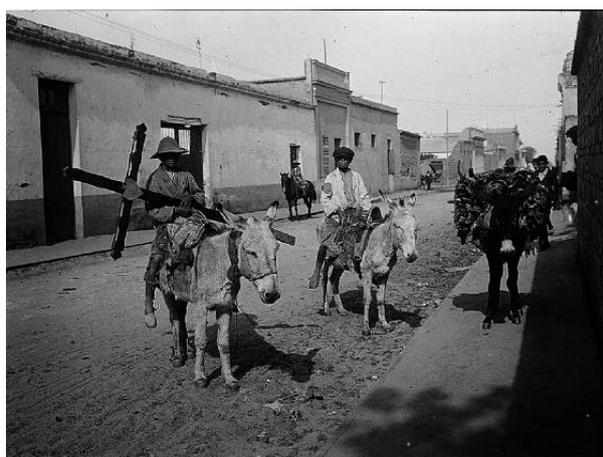


Figura 73. Selección de fotografías MUHSAL; Burreros. Fotografía por J. La Vía (c. 1925). AHSL.



Figura 74. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (alfalfa). Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 75. Selección de fotografías MUHSAL; Vendedor ambulante (folletos). Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL.

En general, es posible vincular estas tomas con la ubicación del estudio fotográfico en el centro puntano, frente al Mercado⁴⁰, adonde se dirigen los vendedores ambulantes a ofrecer sus productos: leche, leña, pavos, yerbas, entre los aquí expuestos. En torno al Mercado se constituye una zona de intensa actividad comercial, en donde diariamente se relacionan distintos grupos sociales de la ciudad y sus alrededores. Allí se establecen vínculos entre inmigrantes, miembros de familias puntanas tradicionales y sujetos provenientes de los suburbios o el campo que se acercan a ofrecer sus productos. La venta ambulante, en tanto modalidad de intercambio de bienes, utilizada comúnmente en los años de la Colonia, continúa

⁴⁰ Primero conocido como Mercado Público, fue inaugurado en 1879 en el espacio que actualmente ocupa el Paseo del Padre y funcionó hasta 1927, año en que sería demolido para la construcción de un nuevo edificio. Este último, conocido como Mercado Municipal, respondía a los condicionamientos de la corriente higienista, se inauguró en 1929 y tuvo su auge en la primera mitad del siglo XX hasta su cierre y demolición en 1966 (Lartigue y Yáñez, 2012). El estudio de JLV se ubicaba en frente a uno de sus ingresos principales, por calle Colón, donde se extendía una playa abierta destinada a la carga y descarga de mercadería y que fuera ocupada por numerosos vendedores ambulantes. En el archivo fotográfico hallamos numerosas imágenes de ambos edificios donde funcionara el Mercado y de sus alrededores, incluyendo fotografías del incendio y la demolición del primero y la construcción e inauguración del último.

teniendo vigencia en aquel contexto incluso con la aparición de formas modernas de comercio (Lartigue y Yáñez, 2012).

Como señalamos previamente, el conjunto de objetos vinculados a la mayoría de los sujetos -la vestimenta, los animales de carga y los productos que venden- ponen de relieve su origen pobre y rural, contrastando de este modo con el entorno urbano en el que son fotografiados. Cabe señalar que, a comienzos del siglo XX, en el período en que se produjeron las mayores transformaciones de la capital puntana en términos de modernización y desarrollo material, ocurre un proceso migratorio interno en el que los habitantes de las zonas rurales se movilizan hacia la ciudad. De acuerdo con Boso (2010) este desplazamiento coincide con el ocurrido en otras provincias del país hacia la misma época, puntualmente en aquellas regiones donde no existe una actividad económica protegida y los circuitos comerciales quiebran por causa del arribo de productos importados -del extranjero o de otras regiones económicamente más fuertes- por medio del ferrocarril. Retomamos la denominación empleada por la autora para referirse a los migrantes serranos como *sujetos rururbanos*, en virtud de su capacidad para transitar por distintos espacios, éstos definidos no solo desde un punto de vista geográfico sino también por su uso:

Es en este panorama que el gaucha serrano, nuestro criollo puntano llega a la ciudad. Tal vez huyendo de la pobreza en que se hallaba en un campo devastado. Tal vez atraído por la promesa de la ciudad, que ofrecía una aparente seguridad en lo económico y lo social...

[...]

La búsqueda de trabajo o un refugio en la ciudad es vana. Ésta, lejos de ampararlo, lo relega a los lugares más inhóspitos y desfavorecidos, ubicándolo no solo en la periferia geográfica sino también en la periferia social. Lejos del centro de la ciudad, los migrantes rurales comienzan a edificar pequeñas viviendas de barro y paja, fiel reflejo del rancho rural. Pero no solo realizan un “transplante” del campo a la ciudad a través de este tipo de construcción, sino que con ellos vienen costumbres y usos distintos del espacio. (Boso, 2010, p. 274 - 275)

Los migrantes serranos son portadores de costumbres y saberes relativos al campo y, en cuanto a sus prácticas laborales, realizan actividades rurales en terrenos que no les eran propios o que, siendo propios, resultan muy reducidos para obtener

producciones significativas en términos de acumulación de capital. Un caso particular relativo a este grupo social es registrado por JLV en la fotografía que muestra a dos carreros junto a una carga de leña (Fig. 76). La fotografía es incorporada en la muestra del museo histórico como “Numerosos carros tirados por mulas, cargados con leña, llegan a la estación del ferrocarril en la ciudad de San Luis hacia 1920”. De acuerdo con Funes (2010) los carreros provienen de zonas rurales, desde donde se movilizan en grupos de carros cargados, principalmente, de leña y carbón para su venta. Luego, el cargamento de productos forestales se descarga en las “planchadas”, espacios asignados para el comercio en el predio de la Estación, que son fotografiadas por JLV en la imagen referida. Para esta toma el fotógrafo utiliza un encuadre panorámico desde un punto de vista elevado, suponemos que con el objetivo de abarcar el espacio ocupado por el gran cargamento de leña.



Figura 76. Selección de fotografías MUHSAL; carros con leña. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL.

De este modo, los sujetos rururbanos fotografiados por JLV, representan el desarrollo de una cultura rural *tradicional* en el espacio *moderno* de la ciudad. Así, es posible reconocer en estas imágenes dos ejes de significados: lo moderno, lo nuevo, representado por el entorno arquitectónico urbano; y lo tradicional, lo viejo, representado por los sujetos rururbanos y sus prácticas. Este sentido de lo tradicional, aparece acentuado por los rasgos costumbristas de las fotografías aquí reunidas y, en el contexto discursivo de la exposición, adquiere relevancia al contribuir con la construcción discursiva de una memoria del *Viejo San Luis*, en términos de pobreza y atraso.

Tipos y costumbres en el espacio rural.

Dos imágenes de mujeres completan el grupo de fotografías de características costumbristas dentro de la selección⁴¹ realizada por el museo histórico. Las diferenciamos del grupo anterior, en tanto estas últimas son contextualizadas en el entorno rural. Afirmamos que, en el contexto del MUHSAL, los sujetos visualizados en estas imágenes representan, más allá de un tipo rural y sus costumbres, figuras de la puntanidad al decir de Liberato Tobares: “Mística de puntanidad llevaban en el alma las tejedoras, pelloneras, hilanderas, charqueadores y rezanderas que prepararon ropas y alimentos y que cuando los hombres partían rumbo a las tierras irredentas, elevaban su humilde oración al Creador” (1999, p. 36).

En cuanto a la primera fotografía del grupo (Fig. 77), esta es referenciada en el Archivo Histórico como: “Una mujer anciana prepara los hilos para luego trabajar en el telar, en las afueras de San Luis hacia 1920”. Se trata de un plano entero de orientación vertical en el que visualizamos la figura de una anciana de cuerpo completo, sentada y en el centro de la imagen. La vegetación, entre la cual se observan utensilios de cocina, así como la iluminación y el juego de luces y sombras proyectadas, nos dan la pauta de que la escena es tomada en el exterior del entorno rural serrano. En cuanto a la organización espacial, no se observan indicadores que den cuenta del uso de la perspectiva. En cambio, el espacio se presenta como una serie de

⁴¹ Debemos recalcar que estas fotografías solamente son incluidas en el catálogo del museo, pero no forman parte de la exposición permanente del mismo.

planos paralelos al soporte que generan una ilusión espacial de poca profundidad. En general, la mayor parte de la fotografía se observa nítidamente; en este sentido, destacan las diferentes texturas – en la piel y la ropa de la mujer, así como la tierra y la vegetación de su entorno- que dan un aspecto agreste al conjunto de la imagen. Las ramas que se observan de manera borrosa en la parte superior, se distinguen de las figuras ubicadas en los primeros planos cuyos contornos aparecen claramente definidos.

Suponemos que a pedido del fotógrafo, el sujeto posa inmóvil simulando la acción de hilar unas fibras de manera artesanal con un huso de mano. La anciana tiene enrolladas las fibras naturales en una muñeca, las cuales trabaja manualmente con los brazos elevados. Su mirada se concentra en la tarea realizada, como si ignorara que está siendo fotografiada, evidenciando así la puesta en escena de la toma.



Figura 77. Selección de fotografías MUHSAL; Hilandera. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL.



Figura 78. Selección de fotografías MUHSAL; Tejedoras. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL.

La segunda fotografía es referenciada como: “Dos mujeres empleando un telar, tejen una manta, en San Luis hacia 1925” (Fig. 78). En este caso visualizamos un mayor desarrollo espacial de la escena donde se ubican las figuras de las tejedoras. Una mujer y una niña posan frontalmente, mirando a la cámara, en torno a un telar criollo. Las partes del mismo, realizadas con grandes ramas de árboles, organizan el campo visual y enmarcan la figura de la tejedora de mayor edad, que se ubica ligeramente desplazada del centro geométrico de la imagen. En la composición se contraponen la figura de la anciana que aparece inmóvil exhibiendo su trabajo terminado y la de la niña que simula la acción de hilar las fibras con un huso de mano; aunque en este caso mirando fijamente a la cámara. Tampoco hallamos aquí indicadores espaciales relevantes que otorguen profundidad espacial a la escena; sólo las figuras que se ven levemente desenfocadas en los planos posteriores operan en este sentido. Los objetos que se distinguen hacia el fondo, entre la vegetación, remiten al exterior de una vivienda rural de la cual vemos uno de sus muros, una escalera de pie y otras estructuras de maderas cubiertas de pieles secándose al sol.

Como observamos en el Cap. 3, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, las fotografías costumbristas tienen una marcada finalidad comercial; son producidas

por los fotógrafos principalmente para su distribución por medio de álbumes, cartones, revistas, libros o postales. Podemos suponer, por lo tanto, que los usos que originariamente tienen estas imágenes, de las cuales hallamos un número importante en el archivo de JLV, se orientan hacia este fin.



Figura 79. Fotorreportaje "Tipos populares de San Luis", (20 de noviembre de 1926). En *Caras y Caretas*, (1468), p. 72.

De acuerdo con Alcaraz, “estas vistas de tipo costumbristas las tomaba La Vía para remitir a las revistas de Buenos Aires donde las publicaban como curiosidades pues eran las mismas escenas que ya habían desaparecido en la Capital (...)” (2011, p.98). Al remitirnos al archivo del semanario *Caras y Caretas*, hallamos una serie de fotografías semejantes, probablemente remitidas por el fotógrafo cuando ejerce como corresponsal del semanario. Reunidas en una página completa con el título “Tipos

populares de San Luis”, visualizamos 4 fotografías costumbristas de vendedores ambulantes, probablemente tomadas en la zona del Mercado, ofreciendo sus productos (Fig. 79). Más allá de las semejanzas estilísticas y técnicas, es posible reconocer algunos de estos sujetos entre las imágenes del archivo de JLV, por lo cual suponemos que son de su autoría.

En el N° 1347, *Caras y Caretas* dedica un artículo a las Sierras de San Luis y sus habitantes (Fig. 80). Entre las imágenes, de marcado carácter costumbrista, se incluyen vistas de un “típico corral de cabras en el Trapiche”, “un criollo con su pingo...” y “una tendida de cañizos para secar la pasa de higo y de moscatel” atendida por una “aldeana”⁴². Resulta interesante atender a la visión que presenta el articulista del semanario sobre las sierras puntanas:

[...] Los campos de San Luis tienen tesoros que nadie ha estimado todavía. Están desiertos, a solas con los pilares de la leyenda, y las vertientes que pare la serranía. Hacen falta millones de seres que vengan a convertir estas tierras donde crece el nogal y se cosechan los higos tan dulces como los que dieron fama a Corinto. La tierra en su seno atesora mucho oro. El wolfram está ahí nomás, a la mano de pequeños mercaderes que lo cambian por vituallas en los comercios de las ciudades. El ónix, como cristalería verdirroja extendida en amplios bloques, forma murallas. Crece por las rendijas de la pedrería el arbusto saludable, la mejorana, la ruda, cien más que tonifican. El aire corre llevando emanaciones de perfume, y las aguas que rompen su brote entre las grietas quebradas, descienden como perlería que se licua muy luego para llevar fertilidad a los sembrados. Es otro pedazo de suelo criollo que espera el impulso de la iniciativa, el empuje de la industria, de la decisión de nuestras energías que se capaz de darle toda la propulsión que tanta riqueza merece. (Fuster Castresoy, 26 de Julio de 1924, p. 148)

El *campo* al que se refiere este artículo se distingue claramente de los territorios del sureste de la provincia, cuyas imágenes analizamos en el Capítulo 3. A diferencia de los latifundios del sur que son incorporados al mapa productivo nacional por el trazado férreo, el espacio serrano no es de interés del proyecto liberal y de sus políticas económicas. Por ende, el minifundio que se extiende por el borde de las sierras entra

⁴² Hallamos una copia de la fotografía referida a la producción de pasas de uva en el AHSL –con la denominación ARAHSL-1-1-3-03960- por lo que es posible atribuir esta serie de imágenes a JLV.

b. Grupo 2: Trabajadores del Viejo San Luis.

Este grupo, segundo en orden decreciente por número de imágenes, se conforma por las fotografías que representan escenas vinculadas a la vida laboral en San Luis de principio de siglo XX. En cuanto a su contenido, en términos generales, se trata de fotografías provenientes en su mayoría de la serie *Culturas\Trabajo* del Archivo Histórico, que representan a sujetos de sectores populares vinculados a distintas actividades u oficios.

La primera imagen de este conjunto (Fig. 81) es acompañada por el siguiente epígrafe “En la zona de La Carolina, depto. Pringles, provincia de San Luis, hacia 1930. Un grupo de mineros hace un alto en las tareas. La boca del túnel muestra los avances de la obra que se realiza con pico y pala”. Se trata de un encuadre general que abarca al conjunto de obreros, quienes posan de pie con sus instrumentos de trabajo mirando a la cámara, en torno al ingreso de la mina. La elevación del terreno ocupa prácticamente todo el campo visual, solo dando lugar a un pequeño fragmento de cielo en la esquina superior derecha del encuadre. Hacia el centro de la imagen, en la parte superior de la mina, observamos un grupo reducido de hombres, que se distingue del resto por su vestimenta, estando tal vez al mando de la excavación. Asimismo, llama la atención la presencia de dos niños que acompañan a los trabajadores en la ocasión de la toma fotográfica.



Figura 81. Selección de fotografías MUHSAL; Mineros. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL.

La historia de la minería en la provincia se remonta al siglo XVIII, durante la colonia, con los hallazgos de yacimientos de oro en San Antonio de las Invernadas y La Carolina. Al respecto, Gez (1939b) señala que hacia 1930 en los cerros de La Carolina se hallaban más de 200 minas que habían sido trabajados desde la época colonial, pero que luego son paralizadas, ya sea por escasez de mineral en unos casos o por requerir mucho capital para su explotación en otros. Hacia 1904, *Caras y Caretas* da cuenta del renombre de esta localidad y sus yacimientos, al incluir una serie de imágenes que hacen referencia a la industria minera local (Fig. 82). La primera imagen muestra a un grupo de "Pesquineras. Buscadoras de oro en el arroyo de La Carolina". En la segunda, de marcado carácter costumbrista, visualizamos un "Peón de minas" de pie con su ropa y herramientas de trabajo. Mientras que la tercera es una vista de la "Boca de la mina Esperanza", frente a la que posan un grupo de peones cerca de un carro minero.



Figura 82. Fotorreportaje "San Luis", (1 de enero de 1904). En *Caras y Caretas*, (274), p. 54.

A grandes rasgos, encontramos semejanza entre esta última imagen y la fotografía de JLV. Si bien no es posible atribuir su autoría al fotógrafo estudiado –para la fecha, JLV no inicia aún su carrera profesional- ambas imágenes recurren a un esquema compositivo semejante, fijando el ingreso de la mina en el centro de la imagen y disponiendo las figuras de los peones en torno a la misma. Retomando la imagen de

JLV, cabe señalar el protagonismo otorgado a los sujetos trabajadores de la mina. Éstos ocupan la mayor parte de la escena alternando distintas poses, algunas más rígidas – como los sujetos de adelante, semejantes a la fotografía costumbrista del peón de *Caras y Caretas*- y otras más relajadas –obsérvese las figuras reclinadas o sentadas sobre las piedras-. Asimismo, por la presencia de los sujetos vestidos más formalmente, suponemos que se trata de un retrato grupal del personal implicado en la explotación de la mina, incluyendo también a encargados de la empresa.

En cuanto al desarrollo de las industrias extractivas en la provincia, Gez (1910) afirma que en los primeros tiempos se explotan exclusivamente los minerales de oro y plata; posteriormente el cobre y el plomo y que, a partir del comienzo del siglo XX, cobra relevancia la explotación del tungsteno y el mármol ónix. Luego, hacía la década del treinta resulta significativa la explotación de la sal, entre otros materiales como la cal, mica, yeso, fedelspato y cuarzo. La explotación salinera en San Luis cobra impulso a partir de la 1° Guerra Mundial, dada la dificultad para importar sal del exterior, alcanzando en pocos años a proveer a todo el país y a países vecinos.

Realizamos esta referencia a fin de contextualizar la siguiente fotografía incluida en el conjunto (Fig. 83). Vinculada a la industria extractiva, la imagen representa a un trabajador de las Salinas y lleva la siguiente descripción: “En las Salinas del Bebedero, un trabajador acarrea sal en una carretilla, luego de haber sido recogida a pala. Estas parvas de sal son transportadas en montacargas. Cada tren lleva de 200 a 300 toneladas diarias, en San Luis, hacia 1920”.

Para la toma, el fotógrafo emplea un plano entero, ubicando la figura del sujeto en el centro del campo visual. La vista en escorzo de la carretilla y la disposición corporal del peón, sujetando los largueros con un pie adelantado sobre el otro, otorgan cierto sentido de dinamismo a la imagen. Por la posición de la pala y la nitidez de las figuras, suponemos que se trata de una puesta en escena acordada con el fotógrafo. En este sentido la fotografía remite a las imágenes de tipos y costumbres, que son animadas mediante una acción sugerida por el fotógrafo. En este caso, el carácter impersonal de las fotografías costumbristas es acentuado por las sombras que impiden distinguir los rasgos del sujeto, quien aparece como una figura anónima. La cual, a su vez, contrasta con las zonas lisas y de altos valores de luminosidad del fondo, constituido por la salina y el cielo despejado.



Figura 83. Selección de fotografías MUHSAL; Trabajador de las Salinas del Bebedero. Fotografía por J. La Vía (1925). AHSL.

Por otro lado, la imagen del conjunto (Fig. 84) es referida en la muestra del MUHSAL como: “Grupo de inmigrante italianos en San Luis, hacia 1937”, mientras que en el Archivo Histórico lleva la siguiente referencia: "Ahora en el exterior de un establecimiento industrial un grupo de trabajadores y de visitas son fotografiadas por Don José La Vía, en San Luis hacia 1915. Obsérvese la corta edad de algunos de los trabajadores".

Se trata de un retrato de un grupo de hombres y una niña. Del conjunto, distinguimos un grupo de operarios identificados por su ropa de trabajo y otros sujetos vestidos formalmente que, de acuerdo al epígrafe, se encuentran visitando las instalaciones. Hacia atrás, observamos el ingreso abierto de un edificio de chapa, que suponemos funciona como taller o establecimiento industrial. En este sentido, encontramos en el Archivo Histórico otra imagen del mismo grupo fotografiado en el

interior del edificio (Fig. 85) que confirma la interpretación. Al comparar ambas, observamos que, mientras en la fotografía expuesta en el MUHSAL los sujetos ocupan la parte central de la imagen y destacan por sobre el edificio, el cual no resulta visualmente distintivo. En la vista fotografiada en el interior del galpón, las estructuras y la maquinaria cobran relevancia en la toma.



Figura 84. Selección de fotografías MUHSAL; Establecimiento industrial. Fotografía por J. La Vía (1915). AHSL.



Figura 85. Interior de un establecimiento industrial. Fotografía por J. La Vía (c. 1915). AHSL.

A raíz del crecimiento poblacional que trae aparejada la inmigración, la consolidación de un circuito productivo interno, la mayor fluidez en las comunicaciones e intercambios entre las regiones, entre otros factores, se produce en la provincia una mayor demanda de productos manufacturados. De este modo, se desarrollan una serie de industrias fabriles y manufactureras, más allá de las industrias extractivas, que, si bien están principalmente orientadas al mercado interno, consiguen también comerciar sus productos en la región de Cuyo. Hacia 1910, Gez da cuenta de este desarrollo en el artículo publicado en La Nación:

El reciente censo industrial constata la existencia de 188 fábricas y talleres diversos [...] En estos últimos tiempos han tomado gran incremento la industria molinera [...] Le siguen el aserradero y la fabricación de envases, carrocería y muebles. La viticultura comienza a tener cierta importancia, así como la fabricación de cerveza y licores. Son ramas de consideración la curtiduría, talabartería y tejidos de lana, la jabonería, el almidón, las frutas secas y los dulces, que pueden representar un renglón no despreciable en el comercio interprovincial. (Gez, 1910, p. 347)

La última imagen del conjunto referido a la vida laboral en San Luis, resulta llamativa por la situación fotografiada. Se trata de un grupo de operarios que posan suspendidos a distintas alturas de un poste telefónico, algunos de ellos saludando a la cámara (Fig. 86). El epígrafe que acompaña a la misma refiere: “Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos, trepados en un poste de los utilizados para sostener los cables para teléfonos, responsables de la realización de obras, en San Luis hacia 1930”.

La toma, según hallamos en el Archivo Histórico, se desprende de una serie de fotografías que retratan al grupo de empleados telefónicos en diferentes lugares. La primera es semejante a la analizada, con los sujetos posando sobre un poste (Fig. 87), mientras que la segunda muestra a los operarios de pie en el ingreso de una construcción y en torno a un cartel en el que se lee “Compañía argentina de teléfonos. Obras” (Fig. 88).



Figura 86. Selección de fotografías MUHSAL; Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL.



Figura 87. Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.



Figura 88. Empleados de la Compañía Argentina de Teléfonos. Fotografía por J. La Vía (c. 1930). AHSL.

c. Grupo 3: Noticias del Viejo San Luis.

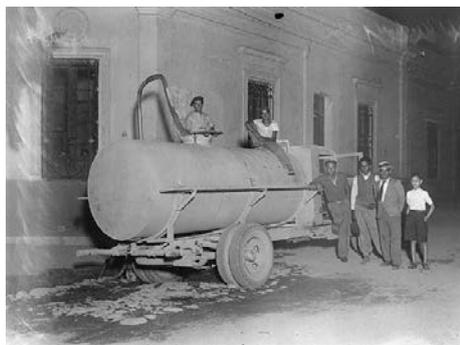
En este grupo reunimos dos imágenes relacionadas con la carrera de reportero gráfico de JLV. La primera es referenciada en la muestra como ““Empleados de la Municipalidad de San Luis distribuyen agua potable entre los pobladores de la ciudad” (Fig. 89). Vinculada a esta, hallamos en el Archivo Histórico una serie de fotografías del mismo evento (Figs. 90-92), donde se observa a vecinos y empleados municipales junto al camión cisterna en distintos lugares de la ciudad. Por nuestra parte encontramos una mención en el semanario *Caras y Caretas*, en la sección *La vida en provincias* sobre una sequía acontecida en 1938, que es ilustrada con una fotografía de esta serie (Fig. 93). La misma es referenciado como “SAN LUIS.- Aspecto de la sequía en esta ciudad. El carro-tanque municipal repartiendo agua entre los vecinos que concurren a su paso” (*Caras y Caretas*, 29 de enero de 1938).

Como rasgo constante observamos al coche bomba – o parte del mismo- ubicado hacia un lado de la imagen y, sobre el vehículo, uno o dos sujetos que reconocemos como empleados municipales. En el centro de la escena, uno de estos con una manguera en la mano, posa de perfil simulando la acción de llenar uno de los numerosos tanques que se distribuyen a su alrededor. Hacia el fondo de la escena, posan ordenadamente de frente y mirando a la cámara, personas de distintas edades que reconocemos como vecinos. Esta descripción pone de relieve el carácter de puesta en escena de la situación, como resulta habitual en el fotoperiodismo del semanario (V. cap. 2), en el que la mayoría de las fotografías de actualidad se asemejan en buena medida a las fotografías de eventos sociales.

Por su parte, comparte estas características, la fotografía que en la exposición es referenciada como “mitin político” (Fig. 94), mientras que en el Archivo Histórico es contextualizada en la crisis de 1929 y representa a “hombres de distintas edades, posiblemente en busca de trabajo o a punto de recibir algún tipo de prestación o ayuda, en momentos en el que el país estaba sumergido en la crisis mundial”.



Figura 89. Selección de fotografías MUHSAL; Distribución de agua. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL.



Figuras 90-91. Empleados municipales distribuyen agua durante sequía en San Luis. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL.



Figura 92. Empleados municipales distribuyen agua durante sequía en San Luis. Fotografía por J. La Vía (1938). AHSL.

Figura 93. Fotorreportaje sobre sequía de 1938 en San Luis sección "La vida en provincias", (29 de enero de 1938). En Caras y Caretas, (2052), p. 128. (fragmento).



Figura 94. Selección de fotografías MUHSAL; Mitin político. Fotografía por J. La Vía (1929). AHSL.

d. Grupo 4: Prácticas de la alta sociedad del Viejo San Luis.

En este conjunto⁴⁴, reunimos dos fotografías que representan a sujetos pertenecientes a la clase alta puntana: la primera retrata a un grupo de amazonas montadas a caballo por las calles de la ciudad y, la segunda, es tomada en el interior de una peluquería masculina tradicional.

De acuerdo con Boso (2010), la sociedad puntana, a fines del siglo XIX y más allá de mediados del XX, se caracteriza por una marcada división social que se sustenta en diferencias materiales, pero principalmente en la posibilidad de establecer relaciones y distinciones sociales en virtud de la autoridad o el prestigio derivado de la pertenencia a una familia de *viejo cuño* y *heredad*. Por su parte, Martínez (2002) da cuenta de esta fuerte polarización⁴⁵ en aquella sociedad *elitista* puntana:

⁴⁴ Debemos recalcar que estas fotografías solamente son incluidas en el catálogo del museo, pero no forman parte de la exposición permanente del mismo.

⁴⁵ Asimismo, cabe señalar la presencia de otros dos grupos sociales; los inmigrantes y un sector intermedio constituido por empleados de la administración pública (empleados de gobierno, policías, docentes).

San Luis y su gente viven aún comarcanas costumbres, tradición de leyenda americana, reminiscencia de esquemas castellanos. En estamento “masa de pueblo”, en general, anota marcada tendencia por solo subsistir, trabajar para el pan diario, disposición a la holganza, falta de aspiración, quizás, resistencia a mejorar condición laboral de dependencia.

En contrario, estamento social, diríase “superior”, vive con holgada abundancia, atento al progreso, cambio, explotación de tierra, transacción comercial, ejercicio redituable de una profesión liberal, con mayor o menor participación en el juego político, educación. Sociabilidad, mayor o menor grado de cultura, de posibilidad y concreto de educar al “señorito” y “niña” con la siempre alternativa de “conocer el mundo”: (Martínez, 2002, p.10)

En la imagen que funciona como un retrato colectivo de un grupo de mujeres (Fig. 95), visualizamos una costumbre frecuente –los paseos a caballo por la ciudad– entre los sujetos pertenecientes a los estamentos sociales *superiores* puntanos. La práctica de equitación en la ciudad queda registrada en numerosas fotografías del Archivo Histórico (Figs. 96-97), en donde, si bien se observan figuras masculinas en algunas tomas, predominan las femeninas en el conjunto. De esta serie, la imagen seleccionada por el MUHSAL es referida como “Un grupo de señoritas montadas a caballo que recorre las arterias de San Luis se ha detenido en calle San Martín frente a la Plaza Independencia, al fondo puede verse el antiguo templo de Santo Domingo. Hacia 1920”. El encuadre abarca al conjunto de figuras que posan frente a la cámara con los caballos detenidos sobre la calle, dejando ver, a su vez, el entorno urbano sugerido por la arboleda de una plaza y partes de un edificio hacia el fondo.

El semanario *Caras y Caretas* (11 de enero de 1936) incluye una de las fotografías que hallamos en el Archivo Histórico de aquellos paseos a caballo junto a otras imágenes referidas a prácticas culturales de las “familias más distinguidas de San Luis” con el título “Un domingo en San Luis” (Fig. 98). Semejante a la imagen analizada, observamos aquí a dos amazonas y un jinete sobre sus caballos detenidos en el centro puntano, en este caso por la noche. Además, la publicación exhibe una serie de vistas tomadas en la Plaza Pringles, con diferentes sujetos paseando en grupos o sentados en las mesas de una confitería. Vale señalar que cada fotografía ha sido acompañada de un epígrafe donde se identifica por sus apellidos a los fotografiados. Además, se ha incluido la fotografía de la Comisión de Damas de la Sociedad de Beneficencia reunidas en la casa de su presidenta.



Figura 95. Selección de fotografías MUHSAL; Paseo a caballo. Fotografía por J. La Vía (1920). AHSL.

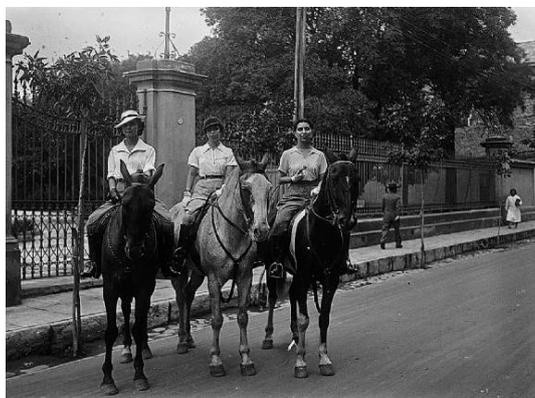


Figura 96. Paseo a caballo frente a Plaza Pringles. Fotografía por J. La Vía (c. 1920). AHSL.



Figura 97. Paseo a caballo frente a Estudio Caras y Caretas. Fotografía por J. La Vía (c. 1940). AHSL.



Figura 98. Fotorreportaje "Un domingo en la ciudad de San Luis", (11 de Enero de 1936). En *Caras y Caretas*, (1945), p. 84-85.

Como mencionamos, resulta notable la presencia femenina en estas imágenes. En este sentido, Martínez (2002) refiere que la mujer puntana de *abolengo* desarrolla su accionar circunscripto en una serie de escenarios sociales. En primer lugar, en su núcleo familiar y de amistades de igual condición social. En segundo, en el entorno de su formación educativo-cultural, principalmente en colegios privados religiosos y en el ámbito del culto religioso. Por otro lado, destaca su protagonismo y participación en el Club Social, especialmente en la organización recepciones, bailes de diferentes motivos y acciones de beneficencia. Desde una perspectiva bourdieauana, Martínez remarca el rol de las prácticas culturales que realiza este grupo, muchas de ellas nucleadas en torno al Club Social, como resorte de la diferenciación:

Esta clase social se encuentra en el mapa social donde se intersecciona una gran cantidad de capital económico con una no menos importante de capital cultural.

Suele identificarse esta clase social por el hecho de recurrir frecuentemente en aquel tipo de ocio y consumo propios de “la clase ociosa” de Veblen, a saber, el ocio y consumo ostensible. Este tipo de actividades suponen una importante inversión en capital social y cultural por parte de este tipo de clases, y por tanto, proporcionan elementos distintivos de *habitus* que reproducen la cultura legítima en contraposición a otros *habitus* de clase. Es la clase dominante la que quiere poseer y posee la “cultura legítima” y esto es lo que les confiere el más alto grado de *habitus* distinguido. (Martínez, 2005, p.7-8)

En lo relativo a nuestro objeto de estudio, observamos que muchas de estas prácticas culturales, de ocio y consumo ostensible con valor distintivo, quedan registradas por JLV y conforman actualmente las series del Archivo Histórico. Respecto a la fotografía, en tanto práctica enclasada y enclasante, Bourdieu (2003) afirma que éste brinda una oportunidad destacada para analizar las lógicas sociales de la ‘búsqueda de la diferencia por la diferencia’, es decir, “del esnobismo que consiste en vivir las actividades culturales no en sí mismas y por sí mismas, sino como una forma de relación con los grupos que se dedican a ella” (p. 88). Si, por un lado, la fotografía aparece asociada a prácticas de distinción de *habitus* de una determinada clase, por otro lado, la función social del medio se pone de relieve al objetivar una imagen de la integración del grupo. Desde esta perspectiva, antes que visualizar la singularidad de los individuos, estas fotografías concretan una representación visual de los personajes sociales y sus relaciones. Este hecho es puesto en relieve por la presencia del fotógrafo profesional para la producción de la imagen y, en los casos de las imágenes publicadas en *Caras y Caretas*, por la mediatización de las tomas. En este sentido, las mujeres son identificadas en los epígrafes como “Señora de...”, “Señorita...” o en calidad de integrantes de la Sociedad de Beneficencia.

Siguiendo el planteo del sociólogo francés, podemos afirmar que las fotografías referidas a las prácticas culturales de la alta sociedad puntana –por ejemplo, el retrato grupal de las Amazonas- visibilizan las conductas socialmente aprobadas y reguladas por el grupo según su sistema de valores. Respecto a las prácticas deportivas, Bourdieu (1998) señala que el gusto dominante percibe y aprecia las características de deportes como la equitación –entre otros-, en tanto no se contradice con su esquema corporal, entendido como expresión simbólica de la posición de clase.

Por otro lado, el autor distingue tres estructuras de consumos características del estilo de vida de las clases dominantes, identificadas con las siguientes categorías: “alimentación, cultura y gastos de presentación de sí mismo y de representación (vestidos, cuidados de belleza, artículos de tocador, personal de servicio)” (Bourdieu, 1998, p. 182). En este sentido, en referencia a la tercera categoría, visualizamos en las fotografías propuestas la importancia otorgada al cuidado de la imagen corporal, tanto por la pose de los sujetos como por su vestimenta. Asimismo, la fotografía referenciada como “Fotografía de profesionales peluqueros en el interior de la Peluquería París, ubicada en la calle Rivadavia frente a lo que hoy es el "Paseo del Padre", en San Luis, hacia 1930” (Fig. 99) constituye un ejemplo de este consumo distintivo.



Figura 99. Selección de fotografías MUHSAL; Peluquería París en el centro puntano. Fotografía por J. La Vía (1930). AHSL.

e. Excepción.

Por último, como excepción a todas las imágenes referenciadas que son tomadas en San Luis, ya sea en la ciudad o el campo, se incluye en la selección del

MUHSAL el retrato de un maquinista en las calles de Buenos Aires (Fig. 100), probablemente tomada en el período en que el fotógrafo reside en la capital argentina.



Figura 100. Selección de fotografías MUHSAL; "Motorman" en Buenos Aires. Fotografía por J. La Vía (1929). AHSL.

3. El imaginario de postergación del Viejo San Luis: Sentidos en torno a las fotografías de José La Vía en el MUHSAL.

En esta instancia resulta productivo retomar la investigación de Trocello (2008) sobre el régimen político instituido en San Luis a partir de 1983. En su análisis, la autora introduce la noción de *Régimen Neopatrimonialista* para caracterizar al caso puntano: el modelo neopatrimonialista⁴⁶ supone prácticas autoritarias por parte del líder político y las elites gubernamentales que, tras permanecer en el gobierno por tiempo prolongado, concentran los recursos materiales y simbólicos del Estado. La patrimonialización estatal posiciona al líder en un lugar dominante en el *campo del*

⁴⁶ Trocello (2008) señala que la principal diferencia de los neopatrimonialismos con los tipos de patrimonialismos weberianos es que los primeros son formalmente democráticos, por lo tanto, deben contar con legitimidad electoral y convivir con las instituciones formales exigidas por el sistema jurídico.

poder, incluso condicionando el funcionamiento estructural de otros campos sociales. En paralelo a la formalidad representativa y republicana, el Régimen Neopatrimonialista desarrolla una institucionalidad informal -concretada en prácticas particularistas y acciones políticas *decisionistas*- que llega a ser dominante y cuenta con un eficaz sistema de sostén simbólico. Tales discursos legitimantes, de formato populista, recurren oportunamente a sistemas significantes diversos -míticos, religiosos, ideológicos-, en pos de asegurar el consenso popular y el triunfo electoral.

Desde la perspectiva discursiva desarrollada por Trocello (2008), el discurso populista⁴⁷ construye la hegemonía por medio de estrategias discursivas que dicotomizan la sociedad en posiciones antagónicas. Éstas asumen respectivamente valores positivos o negativos –*lo popular vs. lo antipopular*- y, al mismo tiempo, articulan posiciones de sujeto originalmente dispersas en torno a una identidad colectiva. En este sentido, la autora advierte que el concepto de *pueblo* resulta central como presupuesto sobre el cual se construye y sostiene el discurso rodriguezsaáista, operando mediante prácticas e interpelaciones orientadas a constituir una cultura política, caracterizada por procesos de identificación colectiva. La masa representa lo popular, el pueblo, en contraposición a las elites intermedias, las fuerzas políticas opositoras, que representan al *antipueblo*.

De esta manera, como observamos en el análisis del caso del MUHSAL, el relato histórico construido por el discurso rodriguezsaáista procura configurar el campo social a partir de la antinomia el *Viejo San Luis* y el *Nuevo San Luis*. El eje que organiza este relato, retomando el análisis de Lobo (2011, 2014), supone el cambio social de un estado disfórico –asociado al atraso y la postergación- a un estado eufórico – vinculado al progreso y la modernización-.

Al analizar las imágenes de JLV que componen la selección fotográfica del MUHSAL, observamos que, en suma, resulta notable la repetición de motivos y situaciones representadas vinculadas con los tópicos de *postergación* recurrentes en el

⁴⁷ La corriente teórica que enfoca la problemática del populismo desde una perspectiva discursiva resulta productiva para la investigación de Trocello. Su abordaje presta atención, entre otras, a la propuesta de Ernesto Laclau y Chantall Mouffe (1989), quienes consideran al populismo, en tanto fenómeno discursivo, como un nuevo modo de entender la construcción de la hegemonía y explicar el carácter dinámico de las identidades sociales. Así, el populismo no es un contenido sino una forma de articular contenidos. Como consecuencia, Trocello (2008) destaca que “no es factible realizar a priori una valoración ética del populismo, sino que su carácter ético dependerá en cada contextualización histórica del orden social que ayude a legitimar” (p. 199).

plan narrativo *rodriguezsaista* y centrales en la construcción discursiva de una memoria del Viejo San Luis.

En este aspecto, contribuyen principalmente las numerosas fotografías de tipo costumbrista, vinculadas a formas tradicionales que remiten a una temporalidad anterior al San Luis moderno de principios de siglo XX. Afirmamos que estas fotografías mediatizan una particular construcción discursiva de *lo puntano*. Por un lado, desde un punto de vista sincrónico, observamos que se vinculan con las representaciones visuales y textuales que circularon a nivel nacional en la década del veinte, a través del semanario *Caras y Caretas*, que conllevan sentidos de *lo provinciano, lo popular, lo tradicional*, lo que “espera el impulso” del progreso. Por otro lado, desde un punto de vista diacrónico, en el contexto del MUHSAL, al insertarse en el relato histórico construido por la muestra, se ponen de relieve los significados de atraso, pobreza y postergación con que el relato rodriguezsaista caracteriza al pasado local. Podemos afirmar entonces que, en el contexto del museo histórico, las fotografías de JLV representan visualmente aquel estado disfórico que sería luego superado a partir de 1983 de la mano de AdRS (Lobo, 2011, 2014).

La figura humana, sola o en grupos, resulta central en la mayoría de las fotografías analizadas. Al respecto, la noción de *habitus* de Bourdieu (1998) posibilita atender el modo diferencial en que la figura humana es construida en los diferentes conjuntos, de acuerdo a su pertenencia de clase. Asimismo, en este sentido resultan interesantes las consideraciones que Hans Belting (2007) realiza en cuanto a las ideas de cuerpo, ser humano, imagen y representación. El autor afirma que “[...] la historia de la representación humana ha sido la de la representación del cuerpo, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social” (p. 111). De este modo, persona -ser social-, cuerpo -biológico- e imagen -representación- se encuentran necesariamente relacionados, son elementos inseparables entre sí y al mismo tiempo están atravesados por relaciones de dominación ideológica y política. Esta última afirmación resulta visible en los casos del grupo de fotografías costumbristas, en tanto imágenes estereotipadas que reafirman la superioridad de un grupo sobre los cuerpos alternos. Es decir, la mirada metropolitana –en el caso de los lectores de las revistas porteñas- sobre los otros, del interior, representados de manera idealizada por lo rural. Pero también la mirada de *nosotros*, los puntanos del Nuevo San Luis -como interlocutores a los que interpela el discurso rodriguezsaista y sus derivaciones, en

este caso particular, el relato curatorial del museo- sobre nuestro pasado, aquellos puntanos del Viejo San Luis, representados por una tradición conformada a partir de lo rural y lo popular.

Siguiendo los aportes de Alvarado (2011), podemos afirmar entonces que las fotografías de tipos y costumbres analizadas representan la alteridad, la experiencia de lo extraño en el contexto del contacto intercultural. Entendiendo alteridad “como un tipo particular de disimilitud – en este caso visual- en la relación con la experiencia de lo ajeno en el marco de lo exótico” (p. 65). En este sentido, al representar visualmente a un ser humano en el marco de la alteridad, no se hace foco en sus particularidades individuales sino en su pertenencia a una cultura ajena a la propia, que, en el caso de las fotografías de sujetos rururbanos o rurales sanluiseños, se manifiesta a través de ciertos índices -indumentaria, vivienda y artefactos culturales, prácticas rurales, etc.-. En suma, las fotografías del conjunto operan como una modalidad estético visual de la representación del pasado local, tendiente a reforzar los sentidos de postergación, como estrategia discursiva rodriguezsaista de legitimación del Régimen Neopatrimonialista Puntano.

CONCLUSIONES

Nuestra investigación partió del interés por dar cuenta de un fenómeno destacado de la cultura visual puntana, atendiendo a la necesidad de producir conocimientos situados sobre las realidades latinoamericanas y sus singularidades. Con el propósito de comprender la producción fotográfica de JLV y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y reelaboración de la memoria, la identidad y el imaginario visual, hemos analizado las fotografías que componen el corpus en relación a sus diferentes contextos de producción y circulación. A continuación, formulamos una serie de conclusiones, de carácter provisorio, que surgen de la pesquisa en vista a los objetivos fijados.

El trabajo se articuló en torno a los aportes de los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Al considerar a la fotografía como un campo o manifestación dispersa y dinámica de tecnologías, prácticas e imágenes, donde los significados de cada imagen individual son contingentes, pudimos indagar comparativamente los sentidos que la producción fotográfica de JLV adquiere en los distintos contextos discursivos que la actualizan. Pensar las fotografías a partir de la noción de discurso, nos permitió plantear cuestiones vinculadas al poder, lo ideológico y la configuración de imaginarios.

A partir de la indagación bibliográfica hemos caracterizado el momento sociohistórico comprendido entre 1910 y 1940, prestando atención a las transformaciones culturales que se produjeron de manera articulada con procesos sociales, políticos y económicos. Se trata de procesos que se desarrollan en niveles macro y micro, permeando toda la vida social y, en este sentido, es posible inscribir la producción del fotógrafo en una época de transición del régimen oligárquico al régimen democrático abierto con el triunfo del radicalismo en las elecciones de 1916. En términos generales, es un período descrito como una época de progreso y modernización, de profundos cambios vinculados a la consolidación política e institucional del Estado argentino, la integración del país en los circuitos mundiales de

inversión, producción y consumo, la redefinición de las fronteras internas, las corrientes inmigratorias y el desarrollo de una numerosa clase media.

El proyecto modernizador argentino es sustentado por una matriz ideológica que tiene como pilares los conceptos de *orden y progreso*, en un campo intelectual signado por las ideas del positivismo científico y una concepción evolucionista de las sociedades. Asimismo, la problemática de la *identidad nacional* resulta significativa, concretándose en el movimiento cultural conocido como *criollismo* (Prieto, 1988). Como respuesta a la multiplicidad étnica y cultural que se había conformado a partir de la inmigración masiva, el campo y las tradiciones criollas son propuestas como modelo para la construcción de una identidad nacional libre de conflictos.

El proceso de masificación de la cultura visual de las capitales argentinas (Szir, 2011, 2013), caracterizado por la ubicuidad de formas visuales en objetos y soportes variados, resulta central para acercarnos a las condiciones en las que se produce la obra de JLV. Los primeros años de carrera del fotógrafo coinciden con una importante revolución en la historia de la fotografía y la industria gráfica, con la creación de la impresión fotomecánica de semitonos y la impresión fototipográfica. En ese contexto, JLV opera como una suerte de mediador cultural entre lo local y lo metropolitano, desempeñándose como reportero gráfico de publicaciones porteñas, para las cuales remite fotografías de acontecimientos ocurridos en la capital puntana. A raíz de su estancia en Buenos Aires y su labor fotoperiodística, es posible pensar que la obra del fotógrafo plantea cruces entre ambas zonas culturales.

En el período abordado, el ámbito de la fotografía se encuentra tensionado por distintas lógicas que definen diversos modos de producción, adquiriendo así un carácter complejo. Su desarrollo comprende tanto emprendimientos comerciales de fotógrafos profesionales, como también prácticas de aficionados, debatiéndose entre finalidades artísticas, documentales y/o científicas. En este campo, JLV desarrolla su labor principalmente en instancias ligadas a la actividad profesional y comercial de estudio, abarcando la fotografía de retrato y el registro documental.

Entre las series del Archivo Histórico hemos distinguido un conjunto de variantes que aportan indicios sobre los usos sociales que tienen sus imágenes en el período de 1910-1940. De este modo hemos reconocido distintas modalidades de

articulación, mediáticas y no mediáticas, entre lo público y lo privado. Respecto a las imágenes relativas al ámbito privado identificamos diferentes grupos conformados por *fotografías de tipos y costumbres, fotografías familiares y retratos de estudio*. Por otro lado, entre las imágenes vinculadas al ámbito público identificamos los conjuntos integrados por *fotografías para reportajes y encargos para estudios científicos*.

De la vasta producción del fotógrafo, hemos focalizado nuestra atención en dos series vinculadas, respectivamente, a contextos de circulación que toman relevancia en distintos momentos históricos. En primer lugar, analizamos el grupo de fotografías que son publicadas en las primeras décadas del siglo XX junto a estudios sobre geografía sanluisense de Juan W. Gez. Por otra parte, abordamos el estudio de la agrupación de imágenes del fotógrafo que, desde el año 2013 hasta la actualidad, conforman la muestra permanente del Museo Histórico de San Luis (MUHSAL). Al poner en tensión los significados diversos que cada grupo del corpus adquiere, en la articulación de las imágenes fotográficas y sus respectivos contextos discursivos, advertimos una serie de desplazamientos y resignificaciones que exponemos resumidamente a continuación.

1. Las fotografías de José La Vía en la *Geografía de San Luis* de Juan W. Gez

En primer lugar, notamos que la construcción visual del espacio resulta central en las fotografías tomadas por JLV e incluidas en la *Geografía de la Provincia de San Luis* de Juan W. Gez (1938, 1939a, 1939b). El eje espacial vertebró la serie y destaca así su dimensión simbólica, al reafirmar la configuración y el ordenamiento moderno del territorio provincial, urbano y rural.

En este conjunto, el espacio rural es construido de acuerdo a los requerimientos del proyecto científico de Gez, implicando diferentes estrategias para la toma de fotografías en el marco de las expediciones al interior provincial. En su mayoría se trata de vistas de espacios amplios y encuadres abiertos, de función eminentemente descriptiva.

Destacamos el modo diferencial en que se ha construido el espacio rural en la zona central y sur de la provincia. Los encuadres panorámicos, tomados desde puntos de vista elevados, prevalecen en el conjunto de imágenes que representan la región central del territorio sanluiseño. Los accidentes geográficos y formaciones rocosas dominan el campo visual, mientras que la figura humana ha sido prácticamente excluida de la composición. Asimismo, el espacio rural de la región central es representado a través de numerosas imágenes referidas a las obras de irrigación, desplazando el interés de los fenómenos naturales a la acción humana sobre el paisaje.

En contraposición con las imágenes de la zona central, donde los fenómenos naturales adquieren un valor positivo, en las fotografías del Sur la naturaleza es percibida como un espacio negativo y vacío, actualizando modelos iconográficos del paisaje pictórico decimonónico. En la selección, el desierto pampeano se ocupa con el avance de la civilización y la industria. En términos generales, el espacio visual de este grupo de fotografías es definido por encuadres abiertos que muestran las construcciones centrales de las estancias agrícolas y parte del terreno lindante. Además, hallamos registros del avance del ferrocarril y las obras de vialidad en la región.

Por otro lado, las imágenes del espacio urbano sanluiseño se caracterizan por la recurrencia de motivos y modos compositivos que destacan los desarrollos urbanísticos llevados adelante en el ámbito local, principalmente en las ciudades de San Luis y Villa Mercedes, pero también en centros de menor tamaño del interior de la provincia.

Las fotografías, en su mayoría, son tomadas desde puntos elevados, ofreciendo vistas amplias y novedosas de las nuevas edificaciones y el crecimiento urbanístico. Destacan las vistas en perspectiva de las principales vías que atraviesan la ciudad y conducen hacia la zona ferroviaria. Una característica compartida por la serie es la ausencia casi total de figuras humanas, evitando completamente el rastro de movimiento y así exaltando las estructuras arquitectónicas. Los edificios son fotografiados detallada y nítidamente, aportando un sentido de solidez a las instituciones.

La marcada representación de edificios oficiales, escuelas, plazas, avenidas, obras de infraestructura, colonias agrícolas y vías férreas que integran las imágenes de la geografía sanluiseña, bien pueden pensarse como registros del progreso material en el contexto local a principios del siglo XX. Desde nuestro posicionamiento teórico entendemos que tales fotografías, más allá de su carácter documental, tienen una clara función ideológica dado que conforman discursos orientados a reafirmar los procesos de modernización, mostrando la aptitud del territorio provincial para la inserción en la economía capitalista. La manifiesta postura liberal de Gez y su respaldo al proyecto moderno resultan claves para comprender esta particular construcción visual del territorio. El escrito del autor, en tanto contexto discursivo de las imágenes analizadas, se halla atravesado por la noción de progreso y supone una concepción del futuro como tiempo promisorio para la provincia de San Luis en el escenario nacional, participando del proyecto de la construcción de una Argentina moderna. De este modo, partir de nuestro análisis, afirmamos que las fotografías del conjunto, referidas a las transformaciones materiales y organizacionales del espacio urbano y rural de la provincia conforman un corpus que opera en la construcción de un imaginario de progreso a escala local.

La representación de los sujetos no adquiere relevancia en las fotografías publicadas en la *Geografía de San Luis*. El entorno, rural o urbano, predomina por sobre la figura humana que, cuando aparece, resulta difícilmente identificable. Excepcionalmente, en las imágenes de las estancias de la Región Sur, el encuadre se cierra sobre las viviendas y es posible observar la presencia de los habitantes de las haciendas. Éstos son representados visualmente de acuerdo a su estilo de vida, ya sea en situaciones de trabajo rural, o bien vinculados al ocio. Los trabajadores rurales de las estancias son fotografiados recreando escenas gauchescas, de acuerdo a los modos de representación elaborados por referentes artísticos y fotográficos previos. En términos generales, en esta serie de imágenes destaca la preeminencia de la representación de cuerpo entero del trabajador rural, caracterizado por una serie de objetos, entre los cuales la vestimenta es el punto central de su sistema de representación.

Las composiciones de trabajadores rurales fotografiados recreando escenas gauchescas, aparecen disruptivas en el corpus de imágenes que, en su mayoría, hemos asociado a un imaginario de progreso. Estas fotografías son construidas de acuerdo a

una modalidad vinculada a la tradición iconográfica del costumbrismo, que representa al campo como valor cultural, con la figura idealizada del gaucho como representante de los viejos modos de lo rural. Por lo tanto, resulta más adecuado vincularlas a un *imaginario de tradición*, desarrollado en torno al movimiento criollista y su proyecto de construcción de una nacionalidad argentina. La marcada puesta en escena, característica de las fotografías de gauchos de las estancias del sur provincial, contrasta con la pretendida transparencia enunciativa de las vistas del territorio puntano tomadas por JLV. De este modo, visualizamos el límite de dos imaginarios complementarios que atraviesan y conviven, a partir de la imagen fotográfica, en la obra de Gez.

2. Las fotografías de José La Vía en el MUHSAL

La selección fotográfica del MUHSAL implica un desplazamiento en relación al *ideologema* del progreso. Estas imágenes se inscriben en un eje temporal, definido por el relato curatorial de la muestra, que ubica al progreso en una temporalidad posterior, específicamente en la etapa inaugurada por el primer acceso al poder de AdRS en 1983. Las escenas, que en la Geografía de Gez referían al progreso y la modernización, dan lugar a otras, protagonizadas por sujetos populares que, mayoritariamente, construyen sentidos de atraso.

A partir de los aportes retomados de los trabajos de Trocello (2008) y Lobo (2011, 2014) pudimos avanzar en la comprensión del proyecto del museo histórico en el marco político local contemporáneo. En el contexto discursivo del MUHSAL, la identidad local es construida de acuerdo al programa identitario *rodriguezsaalista*, instaurado a partir del último cuarto del siglo XX por AdRS y luego continuado por ARS en la primera década del siglo XXI. Este programa apela a procesos de identificación colectiva y supone el cambio social de un estado disfórico –asociado al atraso y la postergación- a un estado eufórico – vinculado al progreso y la modernización-. Asimismo, la noción de *puntanidad*, referida a prácticas culturales tradicionales consideradas como propias de la identidad local, “opera como regulador de los sentidos que circulan en la discursividad local en torno a lo decible y narrable de lo puntano” (Lobo, 2014, p. 336) y resulta central para pensar la cuestión identitaria en este contexto.

Al considerar la selección fotográfica del MUHSAL, en el marco del relato histórico propuesto por el guion curatorial de la muestra, observamos que los tópicos de *atraso, pobreza y postergación*, empleados por el discurso rodriguezsaista para caracterizar al pasado local, adquieren relevancia y operan como clave interpretativa de las imágenes expuestas.

En el conjunto de fotografías analizadas, la figura humana aparece en estrecha vinculación con la representación del espacio. Éste se presenta en función de los sujetos y se define como contingente de sus prácticas y objetos asociados. A grandes rasgos, es definido por encuadres generales que muestran a los sujetos en diferentes entornos exteriores de mayor o menor desarrollo espacial –por medio de indicadores, tales como el uso de la perspectiva geométrica, el contraste de nitidez, la profundidad de campo, etc.- ya sea en lugares destacados de la ciudad como el Mercado, la zona ferroviaria o plazas, o bien, en lugares no definidos del ámbito rural.

La figura humana, sola o en grupos, resulta central en la mayoría de las fotografías analizadas. Observamos que los sujetos son representados de modo diferencial, de acuerdo a su clase social de pertenencia. Los sujetos de *clases altas* son representados en vinculación a prácticas que remiten al ocio, como la equitación o el cuidado estético, mientras que los sujetos de *clases populares* aparecen vinculados a actividades laborales de distintos ámbitos -la industria, la venta ambulante o prácticas artesanales-. Este grupo también es representado en situaciones adversas, aguardando ayuda social, en el contexto de una sequía o una crisis económica. Destaca la repetición de imágenes de carácter costumbrista que representan a vendedores ambulantes en los alrededores del Mercado Municipal. En estas fotografías, los sujetos anónimos son definidos, en tanto tipo, por una serie de atributos, principalmente los productos que ofrecen y los animales que utilizan como medio de transporte. Vinculamos a estos sujetos al proceso de migración interna producido en la provincia, a partir del quiebre de las economías locales del minifundio serrano. Los migrantes serranos representan el desarrollo de una cultura rural *tradicional* en el espacio *moderno* de la ciudad. Así, es posible reconocer en estas imágenes dos ejes de significados: *lo moderno, lo nuevo*, representado por el entorno arquitectónico urbano; y *lo tradicional, lo viejo*, representado por los sujetos rururbanos y sus prácticas.

En el caso referido del MUHSAL observamos que se elabora y reelabora una memoria visual apoyada en lo que Alvarado (2011) denomina como un acto *patrimonializante* donde, a través del uso de las imágenes en el discurso patrimonial, se busca fijar en nuestra memoria un pasado que puede y debe ser exhibido en el ámbito museológico. En este contexto, el pasado es rememorado de manera idealizada y funcional al relato histórico hegemónico, sin atender a las complejidades de un entramado social altamente dinámico como es aquel de las primeras décadas del siglo XX. Afirmamos que las numerosas fotografías de tipo costumbrista mediatizan una particular construcción discursiva de lo puntano y conllevan sentidos de *lo provinciano, lo popular, lo tradicional*, lo que “espera el impulso” del progreso. De este modo, el grupo de fotografías de JLV actualizadas en el contexto del museo histórico, conforma un *imaginario de postergación* que opera en la construcción discursiva de una memoria visual del *Viejo San Luis* y funciona como estrategia de legitimación del Régimen Neopatrimonialista Puntano.

3. Reflexiones e interrogantes finales

El invento de la fotografía tarda poco tiempo en llegar desde Europa a Sudamérica. En 1839, el ábate Louis Compte, instruido en el manejo de la nueva técnica por el propio Daguerre, arriba a Brasil y produce las primeras vistas de Rio de Janeiro. Años más tarde, en 1843, John Elliot publica en *La gaceta mercantil* un aviso anunciado sus servicios de daguerrotipista en Buenos Aires (González, 2011). Estos hitos señalan el inicio del proceso de difusión de la fotografía en nuestro continente, marcado por el recorrido de fotógrafos europeos y estadounidenses que exportan la técnica y sus formas de comercialización a países periféricos desde los grandes centros. Luego, fotógrafos nativos aprenden el oficio trabajando como asistentes de esta primera generación de fotógrafos inmigrantes.

En cuanto al curso histórico de la fotografía en San Luis, Gez y Rezzano (2010) afirman que, si bien se tienen noticias de fotógrafos itinerantes que eventualmente recorren la provincia entre fines del siglo XIX y principios del XX, no hay un desarrollo local de estudios fotográficos como los que se montan en otras ciudades de

la región⁴⁸. En este panorama resulta notable la colección de JLV, como caso excepcional de conservación de la memoria gráfica local en un inusitado volumen de imágenes producidas por un único fotógrafo.

La escasa información acerca de la trayectoria profesional de JLV ha sido uno de los mayores desafíos hallados en nuestra investigación. Orientados por indicios hemos recorrido las imágenes del archivo y otras colecciones documentales complementarias para comprender de manera integral el acervo del fotógrafo. Si bien no contamos con datos precisos acerca de su formación, las relaciones que pudimos establecer con la obra de referentes del campo fotográfico nos permiten reafirmar el lugar destacado de JLV como exponente del desarrollo de la fotografía en el ámbito local. En este sentido, nuestro fotógrafo integra un grupo de hombres y mujeres dedicados a la producción de imágenes que, con su actuación, contribuyen a dar forma a una cultura visual moderna en la primera mitad del siglo XX.

Como hemos afirmado a lo largo de la investigación, las fotografías de JLV hacen visible la particular configuración que los procesos de modernización adquieren en el espacio provincial. En este sentido, la modernidad, entendida como un conjunto de instituciones y procesos que dan forma a la vida económica y política de muchos pueblos del mundo, así como el modernismo en el plano artístico, son nociones propiamente occidentales que históricamente se han convertido en aspectos globales de la experiencia humana (Moxey, 2016). Desde posturas eurocéntricas, la modernidad es caracterizada como una formación social donde predomina la razón, instrumentada para la optimización de los recursos económicos, el ordenamiento político y la emancipación del individuo. Ahora bien, ante tales lecturas, el filósofo latinoamericano Enrique Dussel (2001) cuestiona los supuestos que subyacen al *mito de la modernidad*, problematizando el fenómeno de la globalización en nuestros territorios. El autor denuncia la violencia implícita en la expansión del Sistema-Mundo moderno y el proyecto colonial, así como también la pretensión de universalidad de la cultura occidental y cristiana. A partir del siglo XV Europa se constituye como centro del sistema mundial con la invasión a América y su consiguiente explotación económica estructural. Posteriormente, las potencias occidentales amplían su dominio

⁴⁸ Los autores señalan como excepción el caso del estudio instalado en 1896 por Alberto Meuriot en Villa Mercedes y que estuviera activo hasta 1980. Sin embargo, todo el material producido a lo largo de casi un siglo sería desechado al fallecer el último de sus dueños.

militar y su hegemonía cultural sobre otros territorios del mundo, ya constituidos como periféricos. En este esquema, el dominio global depende de la negación de las alternativas, de la alteridad, es decir, sólo a las potencias occidentales les es posible aspirar a controlar al resto de las culturas si a éstas se las caracteriza como espacialmente exóticas y temporalmente retrasadas. De este modo, para Dussel (2001) la modernidad es la justificación de una praxis irracional de violencia que genera víctimas de las más variadas maneras: el indio colonizado, el esclavo africano, la mujer, la cultura popular alienada, la destrucción ecológica de la tierra, etc.

Desde esta perspectiva, al observar la colección de JLV descubrimos las huellas de las contradicciones inherentes al proyecto moderno y su concreción en San Luis. En el campo: las vistas de los territorios arrebatados a los pueblos indígenas, ocupados con colonias agrícolas y ya incorporados a un nuevo imaginario. En la ciudad: las tomas del espacio urbano con su nueva arquitectura, como constatación del nivel de civilización alcanzado por la provincia. Una ciudad que es el ámbito donde personajes *destacados* y miembros de familias *distinguidas* desarrollan sus prácticas elitistas y son fotografiados apropiándose de los imperativos que conforman el *ethos* cultural de las grandes capitales de la modernidad. Pero también es el escenario de las fotografías costumbristas de miembros de clases populares, los migrantes serranos que llegan a la ciudad escapando del *otro* campo, el minifundio empobrecido por el nuevo circuito económico que desplaza la actividad de las sierras a la llanura. Aquellos sujetos incluidos asimétricamente en el sistema moderno, quienes deben vestir otras ropas y posar anónimamente para la cámara.

De esta manera, JLV registra la expansión de la modernidad y al mismo tiempo se hace parte de ella, por medio de un soporte técnico, fruto de la racionalidad científica, que da lugar a prácticas visuales características de la experiencia moderna. Así entendidas, sus imágenes forman parte de un régimen visual (Mirzoeff, 2011; Jay, 2009; Brea, 2007) propio de la modernidad donde se concretan actos de visión y se formalizan hábitos y conductas a través de la creación de convenciones que rigen la vida social. El orden visual impuesto por el acto fotográfico y la representación del espacio, los sujetos y sus prácticas producen un reordenamiento de la realidad observada a través del lente de la cámara, promoviendo así nuevos modos de ver y conocer. Según hemos observado a partir de Sekula (1986) y Tagg (2005), quienes contextualizan los aportes foucaultianos en el ámbito fotográfico, la imagen

fotomecánica tiene un uso disciplinante por parte de las instituciones de las sociedades industrializadas, integrando un conjunto de dispositivos de control social, de saber-poder. La fotografía hace visible los márgenes de lo aceptado socialmente, así como también indica cómo deben verse los aprobados por la norma. En cuanto al archivo fotográfico de JLV, éste reúne distintas imágenes que, si bien no tuvieron un uso específico ligado a instituciones judiciales, legales o médicas, operan bajo la función general de clasificación del *terreno social* sanluiseño. Fotografías de campesinos y vendedores ambulantes anónimos, trabajadores y vecinos de la ciudad, estudiantes escolares de diferentes edades, retratos de sujetos no identificados, inmigrantes y familias de tradición, representantes de la oligarquía y políticos distinguidos, etc. Se trata de representaciones visuales de distintos grupos sociales, cuya construcción sigue ciertas regularidades observables en las distintas modalidades de exhibir los cuerpos, sus atributos y las prácticas asociadas a ellos.

Con la digitalización del acervo fotográfico y su puesta en circulación a través de un dispositivo web, las imágenes de JLV ingresan en un nuevo régimen visual, en el contexto de las nuevas mediatizaciones (Verón, 2001, 2013; Carlón, 2010). En el ámbito de la virtualidad la colección asume las características propias de la imagen electrónica (Brea, 2007b) cuyo sentido antropológico se define por su carácter desvinculado del espacio físico, pudiendo habitar simultáneamente en una infinidad de pantallas. La magnitud cuantitativa del alcance de la red supone transformaciones inéditas en las condiciones de circulación del archivo fotográfico. Es así que la utilización de ciertas fotografías de JLV en contextos discursivos asociados a la construcción de la historia local las instala como elementos nucleares del imaginario social, transformándolas en referentes imprescindibles en los procesos de construcción de nuestra memoria colectiva. De este modo, el estudio de los casos que expusimos refuerza nuestro supuesto de partida, acerca de la vigencia de la producción de JLV y la relevancia que sus imágenes adquieren actualmente en la cultura visual contemporánea.

Como pudimos constatar, los casos abordados se hallan estrechamente entramados con otras representaciones –visuales y/o textuales- en el marco de proyectos identitarios y políticos hegemónicos. Por un lado, las fotografías de la *Geografía de San Luis* de Juan W. Gez, vinculadas al proyecto identitario del período de consolidación del Estado argentino y los imaginarios de progreso y tradición. Por

otro lado, la selección fotográfica del MUHSAL, inscrita en el proyecto identitario rodriguezsaista y articulada con el imaginario de postergación del Viejo San Luis. Ambos casos, más allá de sus diferencias, parecen confirmar la afirmación de Cuche (2002) sobre las relaciones entre identidad y Estado: con el desarrollo de las naciones modernas, la identidad se tornó un “asunto de Estado”. Es decir, el Estado actúa como administrador de la identidad de referencia, única y verdaderamente legítima. En este sentido, retomando el planteo bourdieuano (2006), es posible pensar los procesos de conformación de imaginarios visuales estudiados, en el marco de ejercicios de poder simbólico para la definición y *clasificación* de la realidad social. Las fotografías de los trabajadores rurales de las estancias del Sur, los vendedores ambulantes del Mercado, los mineros y trabajadores de establecimientos industriales, los vecinos aguardando asistencia social y las mujeres tejedoras de las sierras puntanas, constituyen una iconografía de la identidad local, fundada en la representación esquemática de sujetos y prácticas en el marco de la alteridad. En particular, el corpus fotográfico del MUHSAL pone de manifiesto el uso político de las imágenes del *pueblo* y lo popular, como herramientas vinculadas a procesos de construcción de hegemonía y constitución de identidades colectivas.

Al considerar el factor de dominación que opera en los procesos de identificación y asignación de identidades, resulta necesario cuestionar esquemas interpretativos deterministas, centrados en la dualidad *cultura dominante* versus *cultura dominada*. En este sentido, insistimos en la necesidad de abordar el estudio de las dinámicas culturales en el plano simbólico, según plantean Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), en un espacio definido por el conflicto y/o negociación de sentidos culturales que otorgan significado y valor a las prácticas sociales. En esta línea, Oscar Zalazar (2015) entiende que la cultura popular define un espacio de producción, circulación y consumo, propio de aquellos sujetos situados conflictivamente ante los hegemónicos “no siempre bajo la forma del enfrentamiento [...] sino también bajo la forma de la negociación, del engaño, la parodia, el chiste grosero y las prácticas decididamente opuestas a la norma y lo perfecto” (p. 140). Entonces, podemos pensar que, más allá del uso que se haga de las formas propias de la cultura popular, este conjunto de fenómenos se plantea como un espacio simbólico de cierta forma autónomo, desde donde se construye y modifica la realidad en constante interacción recíproca con las culturas dominantes.

Se abre entonces un horizonte de nuevas búsquedas, orientadas a desenterrar las imágenes que den cuenta de aquellas identidades contradictorias y/o complementarias, ubicadas en los límites del archivo y lo *fotografiable*. En este sentido, resta por conocer la fracción del Archivo Histórico que todavía no ha sido digitalizada y la colección resguardada en la Fototeca universitaria, aún en proceso de digitalización. Estas imágenes tal vez podrían aportar información valiosa para comprender las fotografías ya analizadas, completando sus series o planteando nuevas modalidades de construcción estético visual que exijan ampliar las categorías propuestas para pensar el archivo.

Por último, en cuanto a las condiciones actuales de circulación del archivo fotográfico digitalizado y la magnitud de su alcance, se torna fundamental repensar los modos de apropiación de la colección por parte de la comunidad. ¿Cómo dar cuenta del carácter histórico de los sujetos fotografiados, sus diferencias e identidades, la riqueza y diversidad de sus prácticas y tradiciones? En suma, ¿cómo hacer emerger la dimensión singular de las fotografías a partir de las memorias individuales en ellas inscriptas? Retomando la propuesta de Didi-Huberman (2015), insistimos en que resulta imprescindible llevar adelante acciones que vuelvan *legibles* las fotografías del archivo, articulando dinámicamente las singularidades de los acontecimientos históricos por ellas mediatizados. En este sentido, permanece abierta la posibilidad de seguir problematizando las interpretaciones asignadas a las imágenes del acervo fotográfico a partir de nuevas investigaciones que reúnan materiales heterogéneos en nuevos montajes, aportando sentidos renovados a la historia del pasado desde la vivencia del presente.

FUENTES

1. Referencias de documentos del corpus citados

- Fuster Castresoy, S. (26 de Julio de 1924). Caras y Caretas de jira [sic] por la República: Excursión por las Sierras de San Luis. En *Caras y Caretas*, (1347), pp. 147-148.
- Gez, J. W. (1910). San Luis. En *La Nación*, pp. 342-348.
- Gez, J. W. (1938). *Geografía de San Luis (Vol. 1)*. Buenos Aires: Peuser.
- Gez, J. W. (1939a). *Geografía de San Luis (Vol. 2)*. Buenos Aires: Peuser.
- Gez, J. W. (1939b). *Geografía de San Luis (Vol. 3)*. Buenos Aires: Peuser.
- Pastor, R. (1938). Prólogo. En J. W. Gez. *Geografía de San Luis. Vol. 1* (pp. 25-32) Buenos Aires: Peuser.
- Rodríguez Saá, F., Sosa M. y Rojo C. (2013). *Plan maestro de las culturas 2013-2023*. San Luis; Gobierno de San Luis.
- Tobares, L. (1999). *La Puntanidad*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de: <http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/literatu/index/assoc/HASH0189.dir/doc.pdf>

2. Catálogos

- Espacio Visual “Los ojos de José La Vía”. *Folleto*. San Luis; Gobierno de San Luis.
- Museo Histórico de San Luis (2013). *Catálogo*. San Luis; Gobierno de San Luis.

3. Archivos y Bibliotecas consultadas

- Archivo Fotográfico de José La Vía; Archivo Histórico de la Provincia de San Luis.
- Biblioteca Nacional del Maestro; Biblioteca Digital.
- Biblioteca Provincial Juan Crisóstomo Lafinur.
- Colección Privada Hugo Gez.
- Fototeca José La Vía; Fondo Fotográfico - Facultad de Ciencias Físico, Matemáticas y Naturales – Universidad Nacional de San Luis.

Hemeroteca digital; Biblioteca Nacional de España.

Hemeroteca; Biblioteca Nacional de la República Argentina Mariano Moreno.

4. Referencias de entrevistas realizadas

Garcés, Javier, 2016, San Luis (inédita)

Rezzano, José Luis, 2016, San Luis (inédita)

Gez, Hugo, 2017, San Luis, (inédita)

Presti de Arnó, Juana, 2016, San Luis (inédita).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abramowski, A. (2010). La escuela y las imágenes: variaciones de una vieja relación. En I. Dussel y otros. *Aportes de la imagen en la formación Docente; Abordajes conceptuales y pedagógicos*. Buenos Aires, INFD, Línea: Pedagogías de la Imagen.
- Alcaraz, M. (2011), *José La Vía; Un fotógrafo en el San Luis del siglo XX*. San Luis, Argentina: SLL.
- Alexander, A. y Priamo, L. (2007). Samuel Rimathé y los inicios de la crónica fotográfica en la Argentina. En Martini, J. (Dir.) *Ciudad y campo entre dos siglos. Buenos Aires, Cuyo y el litoral en 1890-1910. Fotografías de Samuel Rimathé* (pp. 15-23) Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos; De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Alvarado, M. (2001). Pose y montaje en la fotografía mapuche. Retrato fotográfico, representación e identidad. En M. Alvarado, P. Mege Rosso y C. Baez Allende (eds.) *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Alvarado, M. (2011). Salvajes, exóticos... pero no vencidos. Sobre tres modalidades de (re) elaboración de la memoria visual con fotografías de indígenas en Chile. En M. Giordano y A. Reyero (comps.), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*. Resistencia, Argentina: Universidad Nacional del Nordeste.
- Alvarado, M. (2016). Sujetos, paisaje e imaginarios de frontera en el norte de Chile. Construcción visual/fotográfica del indígena del desierto y el altiplano. *Dialogo Andino*, (50), pp. 21-43.
- Amar, P. J. (2005), *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Amigo, R. (2007, Marzo). Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. En *Historia y Sociedad* (13). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Medellín. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/fche/2.pdf>
- Angenot, M. (2010). *El discurso social; Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ansaldi, W. (2000). La trunca transición del régimen oligárquico al régimen democrático. En R. Falcón (dir.) *Nueva historia argentina; Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930). Tomo VI* (pp. 15-58) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

- Archetti, E. (2003). El gaucho, el tango, primitivismo y poder en la formación de la identidad nacional argentina. En *Maná, Estudios de Antropología Social* (9) pp. 9-29.
- Arfuch, L. (ed.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo libros, 2003.
- Armus, D. (2000). El descubrimiento de la enfermedad como problema social En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880- 1916)*. Tomo V (pp. 507-551) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados; Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida; Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso; Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Belting, H. (2007), *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: KATZ Conocimiento.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2015). Breve historia de la fotografía. En: T. Vera Barros (Comp.), *Estética de la imagen* (pp. 83 - 107). Buenos Aires: La Marca Editora.
- Boehm, G. (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En: A. M. Varas (ed.), *Filosofía de la Imagen* [Recurso electrónico: ePub]. Salamanca (España): Ediciones Universidad Salamanca.
- Borda, P., Dabenigno, V., Freidin, B., Güelman, M. (2017). *Estrategias para el análisis de datos cualitativos. Herramientas para la investigación Social*. Serie: Cuadernos de Métodos y Técnicas de la investigación social ¿Cómo se hace? Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://iigg.sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/49/2016/12/DHIS3.pdf>
- Boso, S. (2010). Era un bolichito al que iban ciertos y determinados personajes. En M. A. Rinaldi (Coord.) *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto* (pp. 245-303) San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria.
- Bourdieu, P. (1990), *Sociología y cultura*. México: CNCA/Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción; Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio; Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Bourdieu, P. (Abril de 2006). La identidad y la representación: elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. En *Ecuador debate* (67) pp. 165-184.
- Brea, J. L. (2007a) Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image*. *Estudios Visuales*, 4 (4) pp. 146 – 163. Recuperado de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/Jlbrea.pdf>
- Brea, J. L. (2007b). *Mutaciones de la cultura en la Era de la distribución de la imagen; Las tres eras de la Imagen: la era de la imagen electrónica*. Madrid: Akal y Estudios Visuales.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Caniú (Sin fecha). *Los fuertes de la línea oeste de San Luis con los indios del Sur - La antigua frontera de San Luis*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de: <http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/literatu/document/HASH49581887a45b11e2841c42>
- Carlón, M. (2010). La mediatización del ‘mundo del arte’. En A. Fausto y S. Valdetaro (dirs.) *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Prometeo/ Universidad Nacional de Quilmes.
- Chartier, R. (2015). *Escribir las prácticas; Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Cibotti, E. (2000). Del habitante al ciudadano: La condición del inmigrante. En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880- 1916). Tomo V* (pp. 365-408) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Cuche, D. (2002). *La noción de Cultura en las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2012). “Introducción general. La investigación cualitativa como disciplina y como práctica”. En su *El campo de la investigación cualitativa*. Manual de investigación cualitativa. Vol. 1. Barcelona: Gedisa.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo; Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2015) *Remontajes del tiempo padecido; El ojo de la Historia, 2*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Dussel, E. (2001). *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao: Desclée de Brouwer
- Dussel, I. (Junio de 2014). Usos del cine en la escuela: una experiencia atravesada por la visualidad. En *Estudios da lingua(gem)*, 12 (1) pp. 77-100.
- Dussel, I. (2015). *Imágenes y pedagogía. Algunas reflexiones iniciales*. En Curso “Educación, cine y fotografía”, Buenos Aires, FLACSO y Ministerio de Educación de la Nación.
- Edwards, E. (ed.) (1994). *Anthropology & Photography 1860-1920*. Londres: Yale University Press, New Haven and London in asociación with The Royal Anthropological Institute.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (Ed.), (2009), *El pasado que miramos; Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, J. L. (2014). Del broadcasting al networking musical. En J. L. Fernández (Ed.) *Postbroadcasting. Innovación en la industria musical*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fernández, J. (2016). Interacción, un campo de desempeño múltiple en broadcasting y en networking. En: G. Cingolani y B. E. Sznajder (Eds.) *Nuevas mediatizaciones: nuevos públicos: cambios en las prácticas sociales a partir de las transformaciones del arte y los medios en la red*. Rosario: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Foucault, M. (1977). The political function of the intellectual, *Radical Philosophy*, 17 (13), pp. 126-33. Recuperado de: <https://www.radicalphilosophyarchive.com>
- Foucault, M. (2001). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Freund, G. (2006), *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Funes, C. (2010). La nueva estación cobra vida. En M. A. Rinaldi (Coord.) *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto* (pp. 307-373) San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria.
- García Canclini, N. (2001). *La producción simbólica; Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- Gez De Gómez, E. (1965). *Juan Wenceslao Gez; En el centenario de su nacimiento*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de: <http://www.bpd.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/library/collection/literatu/document/HASH306541efc761ce62677577>

- Gez, H. y Rezzano, J. L. (Octubre de 2010). Creación y funcionamiento de la Fototeca José La Via. Comunicación presentada en el *Primer Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Giordano, M. (Noviembre, 2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV (740) pp. 1283-1298. Recuperado de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/395/396>
- Giordano, M., Catela Da Silva, L., y Jelin, E. (2010), *Fotografía e identidad; Captura por la cámara devolución por la memoria*. Buenos Aires: Trilce.
- González, V. (2011), *Fotografía en la Argentina; 1840 – 2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular; Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Guasch, A. M. (Noviembre, 2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1 (1) pp. 8 – 16. Recuperado de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920 – 2010; Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿Quién necesita “identidad”? En S. Hall y P du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-38) Buenos Aires: Amorrortu.
- Huysen, A. (2009), Medios y memoria. En C. Feld y J. Stites Mor (Eds.), *El pasado que miramos; Memoria e imagen ante la historia reciente* (pp. 15-24) Buenos Aires: Paidós.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico; Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Lartigue A. y Yáñez G. (2012). *El Mercado Municipal: centro de la vida comercial de San Luis*, Publicado en internet, recuperado de: <http://patrimoniosl.unsl.edu.ar/documentos/mercado.pdf>
- Liernur, J. (2000) La construcción del país urbano En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916). Tomo V* (pp. 409-464) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Lobato, M. (2000). Introducción.. En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916). Tomo V* (pp. 11-14) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Lobato, M. (2019). *Infancias argentinas*. Buenos Aires: Edhasa.

- Lobo, C. (Septiembre de 2011). La puntaneidad en el s. XXI: continuidades y rupturas con el proyecto identitario del s. XX. Ponencia presentada en las *XV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación; Recorridos de Comunicación y Cultura. Repensando prácticas y procesos*. Universidad Nacional de Río Cuarto. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2017/09/2011loloboclaudio.pdf>
- Lobo, C. (2014). *La construcción discursiva de la identidad puntana en el siglo XXI. Continuidades, rupturas y emergencias en torno a los tópicos que sustentaron el proyecto identitario de fines del siglo XX*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.
- Luna, F. (2008). *Breve historia de los argentinos*. Buenos Aires: Booket.
- Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. En *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica* (pp. 195-204), CAIA. Buenos Aires: Coedigraf.
- Malosetti Costa, L. (1999). Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario. En J. E. Burucúa (dir.) *Arte, Sociedad y Política. Vol. 1* (pp. 105- 160) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Malosetti Costa, L. (2011). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.
- Martínez, C. (2002). *El Club Social y la sociedad de San Luis*. San Luis: Centro de Investigaciones Históricas y Folklóricas de la Villa de Merlo.
- Martínez, C. (Octubre de 2005). El Club Social: Avatares de la oligarquía de San Luis en el siglo XX. Ponencia presentada en el *VII Encuentro Nacional de Historia Oral "Identidad, cultura y política"*. Centro Cultural Gral. San Martín.
- Marzal Felici, J. (2009). *Cómo se lee una fotografía; Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Masotta, C. (2004). Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930. En M. Penhos, C. Masotta y M. Oropeza (Eds.) *Arte y antropología en la Argentina* (pp. 64-105) Buenos Aires: Fundación Telefónica/ Fundación Espigas/ FIAAR.
- Masotta, C. (2010, Junio). El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra "Almas Robadas - Postales de Indios" (Buenos Aires, 2010). *Corpus*. 1 (1). Recuperado de: <http://corpusarchivos.revues.org/963>
- Masotta, C. (2011). *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del s. XX*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Menéndez, N. (1994). *Breve Historia de San Luis*. San Luis, Argentina: C.E.P.A.
- Menéndez, N. (2013). *Guía Histórica de San Luis*. San Luis, Argentina: El popular de San Luis.

- Mirzoeff, N. (2003). *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2011). El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II). En: A. M. Varas (ed.), *Filosofía de la Imagen* [Recurso electrónico: ePub]. Salamanca (España): Ediciones Universidad Salamanca.
- Moxey, K. (Enero, 2009) Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6 (6) pp. 8 – 27. Recuperado de: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num6/moxey_EV6.pdf
- Munilla Lacasa, M. L. (1999) Siglo XIX: 1810-1870. En J. E. Burucúa (dir.) *Arte, Sociedad y Política. Vol. 1* (pp. 161-216) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Navarrete M. (2012). *El inicio de reflexiones teóricas y políticas para interrogar a Jesús Liberato Tobares y su obra*. Inédito. San Luis.
- Peirce, Ch. (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.
- Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Penhos, M. (2005a). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Penhos, M. (2005b). Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En M. Penhos, C. Masotta y M. Oropeza (Eds.) *Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/ Fundación Espigas/ FIAAR.
- Pérez Fernández, S., (2011). “De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisionarios para una teoría en transición”. En S. Sel, S. Pérez Fernández y S. Armand (Comps.), *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual* (pp. 59-80). Buenos Aires: Ed. Prometeo
- Pérez Fernández, S. (2012). *Teorías de la fotografía: Continuidades y rupturas en la transición del registro químico al digital* [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2183/ev.2183.pdf
- Persello, A. (2000) Los gobiernos radicales: debate institucional y práctica política. En R. Falcón (dir.) *Nueva historia argentina; Democracia, conflicto social y renovación de ideas (1916-1930). Tomo VI* (pp. 59-100) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

- Priamo (1999). Fotografía y vida privada (1870-1930). En F. Devoto y M. Madero (dirs.) *Historia de la vida privada en la Argentina; La Argentina plural: 1870-1930. Tomo II* (pp. 275-311) Buenos Aires: Taurus.
- Prieto, A. (1988). El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Reyero, A (2010). Ver en fotos ¿rever en la memoria? Límites y alcances de la fotografía en la construcción de memoria e identidad de una comunidad toba. En M. Giordano, L. Catela Da Silva y E. Jelin (Eds.) *Fotografía e identidad; Captura por la cámara devolución por la memoria* (pp. 59-83) Buenos Aires: Trilce.
- Richard, N. (2006). Estudios visuales y políticas de la mirada. En I. Dussel y D. Gutiérrez (comps.), *Educación la mirada; Políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 97 – 109). Buenos Aires: Manantial.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado; Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Rinaldi, M. A. y De Dios, E. B. (2010). Marco histórico general entre 1880 y 1940. La situación de San Luis en el período. En M. A. Rinaldi (Coord.) *Las estaciones de ferrocarril de la ciudad capital y su contexto* (pp. 27-80) San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria.
- Rocchi, F. (2000). El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916. En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916). Tomo V* (pp. 15-69) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Romero, L. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina; 1916 – 2010* [Recurso electrónico: ePub] Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Vacca, C. (2006). *La pintura y la escultura en San Luis*. San Luis, Argentina: Payné.
- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. y Elbert, R. (2005). “Recomendaciones para la redacción del marco teórico, los objetivos y la propuesta metodológica de proyectos de investigación en ciencias sociales” En su: Manual de metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología (pp. 135-159). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/campus/metodo/metodo.html>
- Scobie, James (1963). “Una Revolución Agrícola en la Argentina”. En *Desarrollo Económico*, 1, Instituto de Desarrollo Económico y Social, pp. 111 – 141. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3465952>
- Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. *October*, 39. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/778312>

- Silva, A. (1998). *Álbum de familia*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Skidmore, T. E. y Smith, P. H. (1999). *Historia contemporánea de América Latina; América Latina en el siglo XX*. Barcelona: Crítica
- Sorlin, P. (2004). *El 'siglo' de la imagen analógica; los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Szir, S. (2011). Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880 – 1910. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina. Vol. 1* (pp. 65-93) Buenos Aires, Argentina: CAIA/Eduntref.
- Szir, S. (2013). Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910). En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3 (3). Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3-pdf/Szir,%20Sandra%20M.pdf>
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación; Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Tell, V. (2011). Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines de siglo XIX. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina. Vol. 1* (pp. 209-233). Buenos Aires, Argentina: CAIA/Eduntref.
- Tell, V. (2017). *El lado visible; Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Terán, O. (2000). El pensamiento finisecular (1880-1916). En M. Lobato (dir.) *Nueva historia argentina; El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916). Tomo V* (pp. 327-364) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Tobares, J. (1983). *San Luis de antaño*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de: <http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/literatu/index/assoc/HASH0159/5e61387e.dir/doc.pdf>
- Traverso, E. (2007). Historia y Memoria: Notas sobre un debate. En M. Franco y F. Levín (comps.) *Historia Reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp. 67-96). Buenos Aires: Paidós.
- Trocello, G. (2008). *La manufactura de "ciudadanos siervos"; Cultura política y regímenes neopatrimonialistas*. San Luis, Argentina: Nueva Editorial Universitaria.
- Valdettaro, S. (2015). *Epistemología de la comunicación: una introducción crítica*. Rosario: UNR Editora.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social; Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía. En I. Veyrat-Masson, y D. Dayan (eds.) *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma
- Verón, E. (2013). *La semiosis social 2; Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Zalazar, O. (2015). *Releer Os Sertões: historia de las ideas latinoamericanas y discurso de las culturas populares en Euclides da Cunha*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC.

ANEXO

1. Tablas

Tabla 1

Propuesta de agrupación para las Fotografías de José La Vía en “Geografía de la Provincia San Luis” de Juan W. Gez

Grupo	Número de fotografías
Modernidad y espacio rural: Vistas de la zona central	13
Modernidad y espacio rural: La llanura colonizada	5
Representaciones del sujeto rural: La figura del gaucho y la tradición	3
Modernidad y espacio urbano	9

Tabla 1. Propuesta de agrupación para la selección de fotografías de José La Vía, presentes en *Geografía de la Provincia de San Luis* de Juan W. Gez (1938-9).

Tabla 2

Propuesta de agrupación para las Fotografías de José La Vía en el MUHSAL

Grupo	Número de fotografías
Tipos y Costumbres del Viejo San Luis	10
Trabajadores del Viejo San Luis	4
Noticias del Viejo San Luis	2
Tradiciones de la alta sociedad puntana del Viejo San Luis	2

Tabla 2. Propuesta de agrupación para la selección de fotografías de José La Vía, desprendidas del AHSL presentes en el catálogo y en la muestra permanente del MUHSAL.

Tabla 3

Categorías para el análisis del material documental

Categorías analíticas

1. *Imaginario e Identidad local*

- 1.1. Representaciones de lo puntano/sanluisense.
- 1.2. Características identitarias de lo local.
- 1.3. Elementos fotográficos referidos a la identidad local.

2. *Historia y memoria local*

- 2.1. Representaciones del pasado local.
- 2.2. Características del pasado local.
- 2.3. Elementos fotográficos referidos a la memoria local.

3. *Representación visual del espacio*

- 3.1. Encuadre.
- 3.2. Perspectiva.
- 3.3. Campo/ fuera de campo.
- 3.4. Profundidad.
- 3.5. Estaticidad/ dinamicidad.
- 3.6. Interioridad/ exterioridad.
- 3.7. Habitabilidad.
- 3.8. Puesta en escena.
- 3.9. Punto de vista físico.

4. *Representación visual de los sujetos*

- 4.1. Pose/Actitud de los personajes.
- 4.2. Miradas de los personajes.
- 4.3. Principales objetos asociados.
- 4.5. Actividades/ situaciones.

5. *Representaciones de lo rural/ lo urbano*

- 5.1. Elementos fotográficos referidos al espacio rural.
 - 5.2. Elementos fotográficos referidos al espacio urbano.
 - 5.3. Elementos fotográficos referidos a los sujetos rurales.
 - 5.4. Elementos fotográficos referidos a los sujetos urbanos.
-

Tabla 3. Grupos de categorías para el análisis del material documental, a partir de las principales dimensiones analíticas elaboradas para la investigación.

Tabla 4

Series del Archivo Histórico de la Provincia de San Luis

Serie	Número de fotografías
Culturas\Economía	201
Educación	1371
Institucional	3566
Misceláneas	569
Paisaje\urbano	342
Policiales	58
Política	663
Paisaje\Rural	402
Culturas\Religión	1152
Culturas\Trabajo	335
Culturas\Sociales	4527
Deportes	786
<i>Total</i>	13972

Tabla 4. Ordenamiento y distribución de las fotografías del AHSL en series temáticas.

Tabla 5

Fotografías de La Vía en muestra permanente del MUHSAL

Código AHSL	Contenido temático
ARAHSL-1-1-3-09290	Trabajador de las salinas
ARAHSL-1-1-3-14522	Vendedor ambulante (lechero)
ARAHSL-1-1-1-11070	Vendedor ambulante (folletos)
ARAHSL-1-1-4-07750	Vendedor ambulante (leña)
ARAHSL-1-1-3-07744	Vendedor ambulante (peperina)
ARAHSL-1-1-3-07747	Vendedores ambulantes (Burreros)
ARAHSL-1-1-3-07940	Carros de leña
ARAHSL-1-1-3-13635	Mineros en La Carolina
ARAHSL-1-1-3-09370	Sectores populares
ARAHSL-1-1-3-14366	Establecimiento industrial
ARAHSL-1-1-3-14673	Distribución de agua
ARAHSL-1-1-3-13757	Empleados telefónicos

Tabla 5. Selección de fotografías desprendidas del AHSL presentes en la muestra permanente del MUHSAL (sala 8).

Tabla 6

Fotografías de La Vía en el catálogo del MUHSAL

Código AHSL	Contenido temático
ARAHSL-1-5-09155	Motorman
ARAHSL-1-1-4-07749	Vendedor ambulante (pavos)
ARAHSL-1-1-4-14535	Vendedor ambulante (alfalfa)
ARAHSL-1-1-3-11082	Vendedor ambulante en burro
ARAHSL-1-1-3-07744	Vendedor ambulante (hierbas)
ARAHSL-1-1-3-06929	Burrero
ARAHSL-1-1-3-08413	Peluquería París
ARAHSL-1-5-11996	Amazonas
ARAHSL-1-1-3-09370	Sectores populares
ARAHSL-1-1-3-14366	Establecimiento industrial
ARAHSL-1-1-3-14673	Distribución de agua
ARAHSL-1-1-3-14536	Hilandería
ARAHSL-1-1-3-14851	Tejedoras

Tabla 6. Selección de fotografías desprendidas del AHSL presentes en el catálogo del MUHSAL.

2. Síntesis biográfica de José La Vía

[...] Fue corresponsal de diarios y revistas de Buenos Aires y reportero gráfico ocasional y excepcional en distintos medios [...] Su trabajo documenta más de sesenta años de historia puntana desde la obtención de su carné profesional como reportero de la revista PBT. Por su objetivo pasaron lugares, ceremonias, costumbres, gente del común y hasta personalidades como Umberto de Saboya, el príncipe de Gales y los políticos argentinos Juan B. Justo, Lisandro de la Torre, Juan Domingo Perón y Eva Duarte. (Cicerchia, 2006)

1888- Nace el 29 de noviembre en Nicosia, Sicilia, Italia.

1894- Se instala en la ciudad de San Luis junto a sus padres y hermana.

1905- Inicia su carrera como reportero gráfico y corresponsal de publicaciones periódicas –diarios *La Nación* y *La Prensa*; revistas *Caras* y *Caretas*, *PBT*, entre otros-

1910- Abre el estudio “Caras y Caretas” en el centro de la capital puntana.

1912- Participa de una serie de expediciones por el interior de San Luis junto a Juan W. Gez registrando con numerosas fotografías el estudio geográfico de la provincia.

1918- Es premiado por el Touring Club por sus paisajes de San Luis.

1922- Se establece en Buenos Aires por cuestiones laborales. Allí conoce a su esposa y contraen matrimonio.

1926- Regresa a San Luis y retoma el trabajo en el estudio Caras y Caretas.

1938- Se publica el primer tomo de la Geografía de la Provincia de San Luis que incluye imágenes tomadas por La Vía. Al año siguiente se completa la publicación de la obra con los tomos 2 y 3.

1950- Es distinguido como “Decano de los fotógrafos argentinos”. Hacia finales de la década del cincuenta el gobierno provincial compra parte de su archivo fotográfico.

1975- Fallece el 29 de abril en la ciudad de San Luis.