

## *El aspecto es lo que cuenta*

# Retrato y construcción de la memoria social en la temprana Rosario de Santa Fe

Vanesa Dell'Aquila

UNR (Universidad Nacional de Rosario, Argentina)

### Resumen

La designada ciudad de Rosario desde 1852 fue diversificando y aumentando su población sobre todo a partir de 1860. Esto generó nuevas fronteras territoriales y sociales; estas últimas construidas con articulaciones simbólico-materiales. Nos proponemos indagar en una de ellas, en el retrato como registro mnemónico para la legitimación del lugar social que comenzaban a ocupar los sujetos en la nueva dinámica social de la ciudad que configuraba nuevos marcos sociales.

### Palabras clave:

Burguesía, ciudad, retratos, fotografías, memoria, marcos sociales

### Abstract

#### **Aspect is what counts. Portrait and construction of social memory in the early Rosario de Santa Fe**

The designated city of Rosario since 1852 was diversifying and increasing its population especially since 1860. This generated new territorial and social boundaries; the latter built with symbolic-material joints. We

### Keywords:

Bourgeoisie, city, Pictures, Photographs, memory, social frames

propose to investigate in one of them, in the portrait as a mnemonic record for the legitimization of the social place that the subjects began to occupy in the new social dynamics of the city that configured new social frameworks.

Resumo

### **Aspecto é o que conta. Retrato e construção da memória social no início de Rosário de Santa Fe**

A cidade designada de Rosário desde 1852 estava diversificando e aumentando sua população, especialmente desde 1860. Isso gerou novas fronteiras territoriais e sociais; este último construído com juntas de material simbólico. Propomos investigar em um deles, o retrato como um registro mnemônico da legitimação do lugar social que os sujeitos passaram a ocupar na nova dinâmica social da cidade que configurou novos quadros sociais.

#### **Palavras-chave:**

Burguesia, cidade, retratos, fotografias, memória, quadros sociais

La etapa pos Caseros es la de los inicios de Rosario como ciudad y llevaría aproximadamente dos décadas (1860-70) ir definiendo los contornos de la ciudad y de los lugares sociales. En este período se pone en juego un imaginario social burgués que va proyectando y plasmando un espacio moderno. Muchos de los migrantes e inmigrantes establecidos temporal o definitivamente, autoproclamados depositarios de los valores civilizatorios, fueron conformando una burguesía local de índole comercial-fluvial a partir de sus

formas de vida; esto es, se legitimaban en su quehacer y no en el tiempo o el apellido. En este sentido, produjeron imágenes y paradigmas nuevos sobre la concepción de la «buena vida», de impulso hacia la acción permanente y en pos del progreso. Para el espacio local, resultaron y se erigieron como sus modernizadores a pesar de la heterogeneidad de orígenes regionales o nacionales y en cuanto a aspectos económicos, políticos y sociales<sup>1</sup>.

El proceso de construcción de «la ciudad moderna» requería demarcar espacios

<sup>1</sup> La noción (no concepto) de burguesía se historiza respecto de la forma de vida citadina, en nuestro caso, de carácter comercial (no industrial)

territoriales y sociales desde una posición hegemónica que se ponía en práctica en la cotidianeidad y se plasmaba en lo político y lo económico. Los propios burgueses habrían de marcar sus fronteras respecto del indio, de otras provincias y, hacia el interior, respecto de los diversos otros.

Si bien las divisiones de clase resultaban tan difíciles como lo era la permanencia en esos lugares, la necesidad de establecerlas se evidenciaba en los esfuerzos de definición devenidos en luchas representacionales con alusiones tales como «la crema de la sociedad», «lo mejor de la sociedad», frente a «la chusma» o «el vulgo», etc.

Los nostálgicos del viejo orden acusaban a la reciente burguesía de ser carente de sensibilidad y refinamiento; mientras que los recién llegados, se aferraban a cánones estéticos probados por sus antecesores. De manera que el consumo de bienes culturales de carácter artístico fue terreno de disputas sociales y argamasa de un sentido de pertenencia, sin llegar a conformarse como mercado en sí mismo; sino más bien, como una forma de trascendencia que hace a una memoria colectiva.

En el presente artículo nos proponemos trabajar los retratos y la fotografía como registros mnemónicos, como elementos de construcción de una memoria social que tiene como función, entre otras, la

de posicionar al individuo al interior de un grupo de pertenencia. Mientras mayor registro se dejara, mayor sería la legitimación del lugar ocupado.

### **Marcos sociales cambiantes. Memoria social en construcción y disputa**

La memoria social consiste en un proceso intersubjetivo que articula lo individual, lo grupal y lo colectivo, con efectos sociales por el sentido de pertenencia a un grupo frente a otros. Esto no se produce sin su inserción en los marcos sociales de espacio, tiempo, costumbres, celebraciones, etc. que posibilitan la delimitación y vinculación del pasado respecto del presente y del futuro<sup>2</sup>.

En el período trabajado, las nociones espaciales cambian rápidamente a partir de un notable crecimiento demográfico que conllevó una acelerada etapa de diversas construcciones edilicias desordenadas en el núcleo principal de la reciente ciudad. La disposición del espacio generó toda una política de ordenamiento por parte de la elite política en forma de ordenanzas, reglamentos, mapas, etc.

La percepción del tiempo también fue alterada con el protagonismo de la velocidad en los traslados, la noción de «lo nuevo», «lo moderno» para diferenciar lo viejo, el pasado.

<sup>2</sup> La noción trabajada en este sentido, en Sobral, José Manuel: Memoria, identidad y poder, en *Revista de Antropología social*. Vol 13, 137-159. <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RAS00404110137A>

Estos marcos sociales en transformación eran el escenario de nuevos protagonistas, los «hombres nuevos» hechos a sí mismos, lanzados a la carrera del ascenso social que «democráticamente» ofrecería el capitalismo a todos aquellos con voluntad de trabajo y con la sagacidad necesaria para encontrar las oportunidades. Serían estos los hacedores de una particular memoria a partir de la huella que dejaran.

La memoria colectiva de los burgueses rosarinos, sustentadora de su identidad social, requería de una representación del pasado que el propio grupo produciría, conservaría y transmitiría en un proceso de endoculturación.

Es decir, hay una memoria que ubica al individuo en su sociedad y lo construye identitariamente respecto de los otros grupos que la conforman; por ende, la memoria no puede recortarse del ejercicio de poder, y con ello, de las disputas por el pasado. Esto nos permite entender que todo acto de memoria se efectúa en relación a interpretaciones y significaciones del presente. En este sentido opera la imagen, conteniendo, llevando y produciendo memoria (Didi-Huberman, 2018)

El grupo que se fue conformando como burgués se sentía hacedor de la historia, protagonista del presente que dejaría huellas para el futuro. Su imagen tanto personal, exhibida en la vida social, como la que se pretendía dejar como registro de su paso trascendente por esa sociedad, era absolutamente cuidada, se

trataba de una representación del yo de acuerdo a los cánones estéticos imperantes respecto de la belleza o de la moda, mostrando lo que se debía tener para pertenecer a la elite.

Frente a esta construcción de una memoria colectiva que intentará imponerse, las otras memorias solo pueden ser reconstruidas corriendo hasta donde se puede, el velo del poder que las cubre (el ojo de la elite que las miró y representó, los discursos que reproducen el discurso hegemónico o lo resisten; los silencios, entre otras formas). Un trabajo de investigación más amplio nos llevó a encontrar las cotidianidades de los sectores populares en registros policiales, archivos criminales (con frondosas descripciones del aspecto de los sujetos) y también en fotografías de carácter costumbrista de la ciudad que deseaba publicitarse.

Trabajar con imágenes como fuentes, o mejor, como disparador de un problema, conlleva desarrollar una crítica que en los últimos veinte años se ha extendido en los estudios socioculturales. En primer lugar, se debe asumir que, como toda fuente, no es transparente, no tiene un significado convencional y toda imagen contiene en sí diversos tiempos. De por sí, son un recorte de la realidad y, al menos las que nosotros tomamos en este trabajo, *representaciones* de una realidad, la de los retratados y de quienes miran y dejan el registro material, los artistas.

En este sentido, para empezar, debemos interrogar la finalidad de nuestras

imágenes escogidas indagando en quiénes son, qué desean mostrar y a quiénes en función de los códigos culturales que comenzaban a ser compartidos por los diversos grupos sociales que conformaban la incipiente ciudad.

### **La pintura de retratos**

Las representaciones que la burguesía hace de sí misma a partir de los retratos, las publicidades y notas sociales en los periódicos y todo tipo de escenificación de sus vidas, no puede pensarse por fuera del consumo, ya que las formas de vida de los sujetos sociales en el período trabajado —característica de la modernidad en la segunda mitad del XIX—, pasa por su capacidad de consumo de diversos objetos culturales. Y es eso justamente lo que se muestra en los retratos.

Los consumos materiales y espirituales eran legitimados por los valores estimados socialmente, aquellos que habían posibilitado el encumbramiento social. En la medida en que se afianzaba el tejido social, el caballero educado y formado en y para su clase, debía escoger entre todos los bienes ofrecidos al consumo, aquello que lo distinguiera del vulgo; esto se manifestaba en la excelencia cualitativa del comer, beber, vestirse, hablar, etc.

El consumo marcaba la posición social ocupada (Veblen, 2004) y los objetos bellos eran plausibles de ser monopolizados

para un goce exclusivo que satisficiera el sentimiento de superioridad del poseedor. Consecuencia de ello es que los cánones reguladores de la reputación impactaron fuertemente en el sentido popular de «belleza» y «utilidad» en los bienes de consumo.

Entre los objetos ostensibles se encontraba el poseer retratos de los pilares de la familia y esto era debido a su alto costo ya sea por el prestigio del artista que trabajaría «como artesano al servicio de» y/o por la cantidad de tiempo que debía dedicarle a la obra en el domicilio del comitente.

Para el caso de Rosario, no conocemos trabajos referidos a la existencia de un mercado artístico durante el período 1860-1880; las fuentes solo hacen algunas referencias a «cuadros» como parte del mobiliario de una casa acomodada que iba a remate. Tendríamos que esperar hasta fines de la década de 1880 para detectar un incipiente mercado en tal sentido:

«La pintura en el Rosario». «Cuadros buenos, de buenos autores». Hace tiempo que los comerciantes rosarinos han dado principio a una importación de cuadros y objetos de arte; pero solo en estos últimos tiempos puede decirse que los han traído buenos. En una ciudad relativamente nueva, donde las fortunas se crean y se mantienen en un ambiente diremos así, de muy de lujo mas poco artístico...»<sup>3</sup>.

3 Periódico *El Municipio*, 25/10/889

Los retratos exhibidos en los salones de las casas burguesas tenían una finalidad muy distinta a la de dar cuenta de un consumo de obras de arte, estaban al servicio de la memoria familiar y social, en una suerte de emulación de la memoria de los linajes nobles; pero también como parte del proceso de individuación propio de la modernidad.

Un aviso del año 1869 con no demasiadas referencias agregadas nos hace pensar en la efectiva existencia de un interés en tal sentido: «Retrato de tamaño natural se hacen a precio módico en la casa de calle Buenos Aires Nro. 143 entre Mendoza y tres de febrero» (*La Capital* 11 y 12/1/869).

El retrato tenía como función el registro genealógico y junto con ello, operación de la memoria. El hecho de que el trabajo se ofreciera a «precio módico» indica que hay un público que se siente perteneciente o aspira a pertenecer a un sector en que el retrato plasma a los integrantes del núcleo fundamental de la sociedad burguesa, la familia; es decir son parte de ese amplio y heterogéneo espectro que resultaba ser la burguesía y fundamentalmente que no deseaban ser confundidos con el vulgo. A esto se suma que hacia fines de los 60s, la fotografía resultaba más cara que un «modesto» retrato; pero retrato al fin.



**Retrato 1.** Padre con hijo

De este retrato no tenemos referencias ni de su autor ni del retratado Solo conocemos su datación de 1859<sup>4</sup>. Muestra a un orgulloso padre trascendiendo en y junto a su vástago a través de la pintura.

El retrato era un medio que representaba al sujeto ante sí mismo y ante la sociedad; por lo tanto, debía contar en su composición con los atributos que lo ubicaba al interior de la escala social. La corriente academicista fue fiel representativa de este objetivo al plasmar a los

<sup>4</sup> Los retratos tomados para el presente artículo pertenecen al Museo Histórico Provincial Julio Marc. Agradecemos a su Director, Lic. Pablo Montini y al personal del Museo el habernos facilitado enormemente el trabajo con su predisposición y erudición.

modelos en sus formas solemnes y los trajes, objetos y paisajes que denotaban valores e ideales del retratado en detalle.

El sentimiento de ser uno mismo es parte del de pertenecer a un conjunto social; aunque con el proceso de desarrollo capitalista y con la preeminencia del comerciante y el banquero, según nos indica Le Breton, la afirmación del yo se vuelve una forma superior a la del «nosotros». El cuerpo se transforma en la frontera del individuo y su soberanía tiene como terminalidad, el rostro como verdad única. El retrato, nos dice Le Breton y nosotros lo retomamos, «es la encarnación del individuo frente al mundo y su huella para que se conserve su memoria» (Le Breton, 2010:35); memoria que se inserta en la concatenación progresiva y lineal del tiempo, por tanto, en ella se muestran los lazos de sangre.

En Buenos Aires esta modalidad artística se ubica en los avatares políticos pos revolucionarios y a manera de construcción de la memoria patria. De ella devino en recurso propagandístico durante y posteriormente al rosismo. Los héroes revolucionarios, instalaron sus apellidos como inicio de una estirpe patricia que comenzaba a adornar sus salones de tertulias mediante el retrato del anfitrión y de su digna esposa como norma distinguida. Generalmente eran realizados por los mejores pintores, muchos de ellos, de paso por Buenos Aires, otros decididos a instalarse y a hacer escuela (Descalzi,

Durand; Fiorini; Guth; Goulu; Gras; Laisney; Monvoisir; Pellegrini, Rugendas y otros).

En éste punto podemos plantearnos la incógnita de ¿quiénes fueron retratados en Rosario de 1859 y qué los habría movido a ello?

Uno de los registros más lejano es el retrato de Ignacia Gómez Recio, descendiente de uno de los linajes fundantes de la ciudad. Se trata de un retrato del período rosista con la infaltable divisa punzó y por si hiciera falta destacar aún más la pertenencia de su lealtad como figura prominente del Rosario, el detalle del cortinado que compensa y resalta visualmente el punzó en el cabello.

Hacia 1859, cuando la ciudad ya presentaba título de tal desde hacía unos años, notables locales aprovecharon la venida del ya reputado pintor Amadeo Gras. Este artista, atento a los sucesos políticos militares de las nacientes naciones americanas, se ocupaba de plasmarlos tanto en el lienzo como en tarjetas de circulación masiva. Contaban entre sus antecedentes, los retratos de los generales Espejo, Necochea y Las Heras entre otros; además de mariscales bolivianos, chilenos y personalidades argentinas. La batalla de Caseros fue un atractivo para su visita al Litoral, recorrió las provincias ofreciendo sus servicios y le fue encargado el retrato del mismísimo Presidente de la Confederación.



Retrato 2. Ignacia Gómez Recio



Retrato 3. Pascual Rosas

En Rosario, la llegada del pintor Amadeo Gras, fue una excelente oportunidad para que, aquellos que por vinculaciones diversas con Buenos Aires compartían códigos culturales, fuesen inmortalizados en una tela. Estos fueron: Pascual Rosas, quien sería el gobernador entre 1860-1861 y fuera jefe político de Rosario entre 1857 y 1859; su esposa Eusebia Rodríguez de Rosas y Don Gabriel López, un destacado vecino que había gestionado el título de «Villa ilustre y fiel» para Rosario en 1823.

En el caso del retrato de Don Pascual Rosas, fue realizado en fecha en que finalizaba su mandato como jefe político, a los cuarenta y nueve años de edad.

Pieza clave en el juego político de entonces, se representa a sí mismo como hombre distinguido, de mirada serena pero tan firme como para sostener la de quien lo observara.

Manifiesta una actitud corporal de hombre de acción, no aparece relajado, sino más bien pronto a ponerse de pie ante la primera indicación del pintor de que pudiese hacerlo. El cuerpo está dentro de los parámetros estéticos epocales para su clase: un pecho amplio que evidencia salud permitiendo amplia entrada de aire, más bien grueso como para no denotar debilidad física que se creía traía la espiritual; el cabello y barba que exhibe son dignos de un hombre cuidadoso de su apariencia.



Su distinción se marca en los elementos de la ropa, el elegante traje de levita reservado por entonces para la cotidianeidad de los hombres distinguidos (el frac se utilizaba para las galas); el reloj de bolsillo que se infiere a partir de la cuerda que atraviesa su pecho, y el bastón de empuñadura dorada.

En el caso del retrato de su esposa, Eusebia Rodríguez de Rosas, también se apela a las formas solemnes en el gesto y las ropas. El vestido, de ricas y profusas telas con bordados y engarzados, no permite mostrar de su cuerpo más que las muñecas, según lo esperable para una mujer de su edad; en este sentido, tampoco su cara está retocada con colores, salvo las mejillas a los fines de presentar un discreto aspecto saludable y el cabello está peinado con un sencillo atado.

Con el mismo gesto del brazo derecho más elevado que presenta su marido, ella exhibe en su mano un coqueto y rico abanico de nácar (no se observa en detalle, también podría ser Carey o marfil, eran los más utilizados en invierno); en la mano izquierda, otro símbolo de la sensibilidad y fragilidad femenina: un pañuelo con el ribete bordado (los había de hilo y de algodón) que era muy habitual se perfumara al igual que el abanico.

El retrato de su esposa, también de medio cuerpo, y similares dimensiones, (el retrato del marido es apenas un poco más grande, 108.5 x 86 cm.; el de ella,



Retrato 4. Eusebia Rodríguez Rosas

108 x 85.5 cm.); estuvieron pensados para ser exhibidos juntos, destacando la importancia del jefe de familia en las dimensiones de uno y otro lienzo. Ambos se muestran sentados en lo que parece ser el mismo interior de la casa compartida, los cuerpos en la misma dirección y dirigiendo la mirada al artista, de manera que también a quien los mirara.

Los otros retratos hallados son posteriores, uno de ellos data de 1864, representa a Antonia Machado de Peñaloza y fue realizado por Gasparolli (sin más datos que este).

Doña Antonia era cordobesa, afincada en Rosario, casada con el riojano Tomás Antonio de Peñaloza, referente de la política local y dedicado al comercio.

El hecho de haber obtenido un retrato individual con los atributos y solemnidad de su posición social, no quitaba que se

tomaran retratos en daguerrotipo con el grupo familiar para dar cuenta de las raíces y progenes del apellido que se portaba. Así, encontramos a Antonia Machado con su familia en un daguerrotipo de (c.a) 1860. La diferencia entre uno y otro registro está en el propósito de cada uno.

El retrato se propone mostrar el prestigio alcanzado—como valor social— y ser la propia imagen y su soporte, un objeto que aportara a tal valía.

Para su cuadro, escogió una representación juvenil y osada a pesar del carácter solemne de la imagen que se trasunta (se trata de un retrato de cuerpo entero, con la importancia de las dimensiones que ello implicaba (206 por 140 cm.), luego, por el color del vestido.

El cuadro representa a una dama madura; el talle, a pesar del corsé, no pudo afinarse más luego de haber dado proge- nie; pero deja apreciar todos los aspecto que debía tener una mujer distinguida con pretensión de ser considerada bella: las redondeces necesarias en sus caderas, pecho y brazos, éstos últimos carnosos y de piel tersa; los colores rosados en sus labios y mejillas y oscuros cabellos y cejas remarcadas (tal vez logrados mediante los tan promocionado productos estéticos como las tinturas y los afeites; pero que en definitiva, si eran utilizados discretamente, podían solo realzar los rasgos sin parecer «una mascarita»).



Retrato 5. Antonia Machado de Peñalosa

La imagen retratada está en consonancia con los cánones estéticos epocales si la comparamos con la descripción que realizara Elvira Aldao de Díaz de la magnífica Restituta Esquivel de Lejarza.

Bajo la deslumbradora impresión, Restituta, alta y de majestuoso porte... Su busto exuberante, ceñido en la cotilla puntiaguda del corpiño escotado...

Los negros jopos circuían en diadema su rostro redondo, terso y fresco, con chapas encendidas en sus carnosas mejillas, y su boca pequeña y roja, sonreía mientras se calzaba en sus manos gorditas, lo guantes cortos...

Sus puños finos lucían anchas y flexibles pulseras de oro, con camafeos en medallones; y una nube de blondas velaba la parte superior de sus blanquísimos brazos. (Aldao de Díaz, 2000:69)

No sabemos qué edad tenía Restituta cuando impactaba tan fuertemente en Aldao de Díaz, Antonia Machado parece contar con unos cuarenta años si comparamos su retrato y el daguerrotipo; edad suficiente como para que una mujer de su posición social pudiera erigirse y mostrarse como fundante de un linaje iniciado en la década de 1850 (con la llegada de los Virasoro y los Peñaloza desde sus respectivos lugares de origen donde ya gozaban del prestigio político).

Para dar cuenta de su importancia, muestra collares, pulseras, aros y un pequeño anillo (del mismo estilo que el que porta la Sra. De Rosas) que hablan del poder adquisitivo de su esposo. Las alhajas pudieron haber sido adquiridas tanto en Buenos Aires como en una de las joyerías y relojerías que publicitaban la exquisitez de sus piezas en Rosario<sup>5</sup>.

Uno de sus brazos se apoya sobre un mueble que sostiene varios volúmenes de libros a los fines de mostrar su condición de «mujer ilustrada» en este caso no podemos saber de qué libros se trata. No parecen ser «libritos» de novelas, vidas de santos o biografías, generalmente más pequeños sino que aparentan formar una colección<sup>6</sup>.

**5** «Relojería y joyería de la plaza. En éste bien acreditado establecimiento, hay un nuevo y completo surtido de todo lo perteneciente a éste ramo de negocio, que se ofrece en venta a precios módicos por ser de importación directa./ relojes de bolsillo, de oro y de plata, de todas clases, relojes de sobremesa y de pared, id cadenas de oro, aderezos, prendedores, pulserías zarcillos, sortijas./ Se encarga a comisión equitativa, de mandar traer de las fábricas de Europa todas clases de relojes y joyas, por mayor o menor, compone a pedidos especiales. /También se compone y se arregla con el mayor esmero y perfección todas clases de relojes y joya». *El Diario*; 15/6/862.

«Relojería y joyería. Calle Córdoba 74/ El abajo firmado ofrece á éste respetable público sus servicios en los ramos de relojería y joyería moderna/ En éste establecimiento se trabaja, se compone toda clase de alhajas de oro con piedras y sin ellas, el todo con el mayor gusto moderno se compone también cajas de música, instrumentos musicales y todo cuanto concierne estos ramos/ Ofrece a más un rico surtido de alhajas de oro y relojes de bolsillo y sobremesa. José Staura» *El Rosario* 7/12/864.

**6** Una notable indagación acerca de la representación de las mujeres de la elite local en retratos fue la muestra «Ni vírgenes ni santas. Las otras mujeres del Museo Marc»-Junio del 2018-, sobre la propuesta del director del Museo, Lic Pablo Montini y el trabajo articulado con la periodista Sonia Tessa y la historiadora del arte y la moda, María Laura Carrascal. Ver Smiles, Lysi, Los tesoros del Marc en una clave femenina, en *Diario La Capital*, 2 de Junio de 2018. Título en línea, consultado el 14/12/2019, en <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/los-tesoros-del-marc-una-muestra-clave-femenina-n1617227.html>

Las mujeres gestoras de linajes eran representadas según la concepción de poder dentro de las relaciones de género imperante. Sin disputar el poder patriarcal, administraban otros espacios en los cuales tenían total dominio: en el rol de casamenteras, por ejemplo, operaban en la sociabilidad en la cual también se negociaba política y economía; en el interior de la casa, ejerciendo poder sobre los hijos y/o el servicio doméstico (Perrot, 1997).

El caso de Laureana Correa de Benegas, es claramente representativo de lo dicho. Portadora de los más elevados valores femeninos y de un apellido que remitía a los primigenios habitantes «cristianos» y propietarios de lonjas de tierra en lo que ahora estaba poblado por tantos nuevos hombres y nombres.

Fue presidenta de la Sociedad de Beneficencia, encargada de hacer construir el Hospital, una de las mentoras de la costura de la bandera nacional que se entregaría al Batallón de Santa Fe rumbo a la Guerra del Paraguay y a su muerte, obtuvo una destacada necrológica como «matrona rosarina».

El pintor F Ortiz —de quien tampoco tenemos más datos— en 1879 cumplió con el encargo pos mortem de realizar un retrato a partir de una fotografía. Sus contemporáneos entendían que su destacado rol entre los hacedores de la ciudad debía perpetuarse en la memoria social local. Ese mismo retrato ilustraría distintas publicaciones sobre Rosario, como

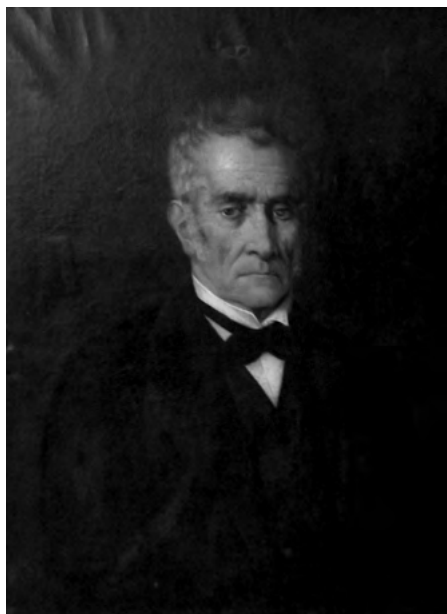
*Anales de Rosario*, de Gabriel Carrasco (Carrasco, 1897). Se puede observar que las exigencias naturalistas y objetivas de la época no contemplaban miramientos estéticos en las representaciones y este caso no sería la excepción.



**Retrato 6.** Laureana Benegas

El retrato de busto de Domingo Crespo data de 1869 y fue realizado por B. Ortiz, en éste caso, sus dimensiones también son importantes para un busto, 75 por 60,5 cm.

El representado es un viejo y destacado actor de la política de su tiempo, férreo activista antirrosista que fuera



Retrato 7. Domingo Crespo

gobernador interino y electo en distintas oportunidades.

Crespo murió en 1871 a los ochenta años y la pintura está datada en 1869.

Es un código de este tipo de retratos, como dijimos, que los modelos fueran representados en sus mejores trajes, este caso no es la excepción; sin embargo el juego de luz de ninguna manera quiere destacar los ropajes sino el gesto de su cara y sus trazos.

Los hombres políticos preferían denotar en sus rostros su firmeza y convicciones antes que ser pintados de cuerpo entero.

Queremos destacar que los pocos retratos conservados, en su gran mayoría, se trata de personalidades de cierto capital

económico y cultural que habían llegado desde otras provincias del país y que hicieron suyos los códigos de conservar en la memoria el accionar «patriótico». Su lugar social destacado estaría dado por el juego político al que se abocaron y la diversificación de negocios que se sumaría a cierto patriciado de origen. Se sumaron a hombres y mujeres de vieja prosapia local, dedicados a la conservación de la tradición frente a los cambios acelerados que comenzaban a vivirse.

El caso de José Carreras es bien representativo de muchos hombres venidos de otras provincias. Se convirtió en próspero terrateniente sabiendo aprovechar las coyunturas cambiantes en los campos de batallas militares y políticos, pasando de las huestes rosistas a las urquicistas luego de Caseros; apostó su dinero a los campos del sur santafecino vendiéndolos posteriormente, a partir de la década de 1880 a la Compañía de Tierras del Ferrocarril del Sud de Santa Fe y Córdoba. Su actividad en la especulación inmobiliaria lo llevó a ser accionista de la banca rosarina.

El retrato de Carreras y el de su esposa son de 1879, realizados por M. Rosso en iguales importantes dimensiones, 165 por 130 cm.

Antonia Machado de Peñaloza era cordobesa; Domingo Crespo, santafecino; José Carreras (1820-1902) de origen cordobés.

Los rosarinos que encargaron sus retratos fueron Ignacia Gómez Recio; Pascual



Retrato 8. José Carreras

Rosas y Sra.; Gabriel López y Laureana Benegas, todos de larga prosapia local y activo accionar en pos de la construcción política del espacio. De los mencionados, solo la familia Benegas diversificó sus intereses y formó parte de los burgueses. Sabemos que Pascual Rosas y familia tuvieron que radicarse fuera de la ciudad en distintos momentos y él muere en Santa Fe. De Gabriel López no sabemos mucho más.

Eloy Palacios, fue el primero en retratarse por su pertenencia social a partir de sus méritos como comerciante dedicado a la venta de haciendas y terrenos; fue

además, director del Banco Provincial de Santa Fe. Es decir, sus hazañas fueron de índole económicas y no militares y la casa que exhibía en el boulevard santafecino —hoy Oroño, se trata del emplazamiento actual de Tribunales Federales—, con su merecido retrato en su salón, daba cuenta de ello<sup>7</sup>.

Los retratos de él y de su esposa, Aristodema, son anónimos y sin datación.

La exigencia de contar con retratos familiares, estaría dada no solo por mostrarse de manera imponente en un concurrido salón; sino que, al consolidar su posición social y económica, debía quedar debidamente perpetuado el fundador de la stirpe y su digna esposa mediante un recurso que, tal como indicara Thorstein Veblen, hacía al ocio honorífico; impresionaba a los espectadores manifestándose a puertas cerradas y de un modo indirecto trascendía hacia lo público. Esto es, «exhibiendo resultados de los artesanos y servidores del caballero que le proveen los elementos de consumo que servirán de «trofeos», que establecen rangos y jerarquías, los cuales se exacerban en la medida en que aumenta la población y se complejizan las relaciones humanas» (Veblen, 2004:70).

La valoración artística de la pintura, como indicamos más arriba, tardaría en encontrar mercado. Los burgueses locales, no se apropiaron hasta muy tardíamente

<sup>7</sup> La tela no tiene datación.



Retrato 9. Eloy Palacios

de esa variante; no lo hicieron sino hasta que la acumulación de su capital cultural y social se lo permitiera y a la vez exigiera como código compartido.

La imagen, en sentido antropológico, es la imagen del recuerdo y la imaginación con las cuales interpretamos el mundo (Belting, 2012:64-65), son, como dijimos, ámbitos de disputas de sentido porque son representaciones del mundo.

Con la irrupción de la fotografía hacia mediados del siglo XIX y su garantía de objetividad, de realidad del mundo captado por su lente, muchos pintores la tomaron para realizar los retratos así como herramienta artística —como lo haría Degas, entre otros—, sobre todo en el caso de los artistas impresionistas.

## La Fotografía

La fotografía está ligada a la memoria, en ella, la conjunción de tiempos: un pasado memorable, de vivencia nostálgica y el presente que rememora mostrando la huella. Al igual que el retrato de caballete, tiene la finalidad de perpetuar la imagen captada. Pero a diferencia de aquel y de cualquier otro sistema de representación, su referente le es inmanente, ha existido realmente; y es por ello que la fotografía encierra en sí misma la tensión de la Historia: muestra a alguien que nos ha precedido, ha participado del pasado, de ese que no nos pertenece y por ello, ahora podemos mirarlo (Barthes, 2005, pp120-121).

El análisis histórico se centra en la pose, ese cuerpo que se construye para la ocasión, en términos barthianos, un yo que quiero que vean, pero que al estar fotografiado ya no me pertenece, y en el escenario que rodea al retratado. Preguntaremos entonces qué se desea mostrar y a quiénes.

Toda imagen es portadora de referencias solapadas: puede resultar un testimonio; causar extrañeza ante rostros distintos por las marcas del tiempo y las vivencias pero que podemos entender, fueron significativos para alguien en su momento. Es prueba de lo que ya no es. La mirada del espectador actual de una foto tomada en la segunda mitad del siglo XIX es distinta de la de quien la tomó, distinta también de quienes la atesoraron o hicieron circular y de quienes la recibían.

Se trata de la dinámica de la imagen, de las construcciones realizadas en una determinada época y por las posteriores que las siguen conservando y observando. «Las fotografías pierden su significado cuando han perdido su significado las cosas con las cuales pretendemos apropiarnos del mundo» (Belting, 2012:66).

La técnica llegó a la Argentina en la misma década de su invención. Hacia 1848 había en Buenos Aires diez daguerrotipistas como parte de aquellos que desde Europa salieran a «cazar» del mundo, la mayoría eran extranjeros: italianos, alemanes, franceses e ingleses.

Entre 1840-60, se realizaban mayoritariamente retratos mediante daguerrotipos, las cuales eran de un costo altísimo (entre \$100 y \$200)<sup>8</sup> y requerían de un prolongado tiempo de exposición inmóvil.

De esa época es uno de los primeros retratos de familia rosarina perteneciente a los Virasoro<sup>9</sup>, hacia 1860 e incluye, como correspondía al modelo de familia burguesa de la época, el personal doméstico más cercano (Megías, 2010:66).

En la foto se observa un conjunto familiar que cuenta también con la



Foto 1. Familia Virasoro

presencia de la criada Torito tal vez para dar cuenta del poder económico de la familia o por el hecho de formar ya parte del núcleo afectivo de la misma. Benjamín Virasoro es el orgulloso padre con su niña en brazos; a su lado, parado, Miguel Machado. Sentadas están, de izquierda a derecha, Leonor Machado de Virasoro; Antonia Machado de Peñaloza y Elina Peñaloza<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Referencia tomada de: *Fotografía en la Argentina*, (en línea) consultada el 20/05/2019, <http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes%207/historiafotografiaargentina.html>

<sup>9</sup> Benjamin Virasoro fue destacado militar federal bajo las ordenes de Urquiza; gobernador de Corrientes. Tras los sucesos político-militares de la época, se radicó definitivamente en Rosario y en sociedad con Urquiza, establecen una empresa de mensajerías.

<sup>10</sup> Museo de la ciudad.



La composición de la imagen muestra posturas jerárquicas, patriarcales similares a las adoptadas en los palcos del teatro; pero con un padre cargando a su pequeña hija aunque con un gesto que destaca la hombría y la fuerza (observar el brazo y la mano en que la carga).

Las damas, en particular observemos a Antonia Machado, vestida y peinada en forma rica; muy similar a la Sra. de Rosas en su retrato pintado. No podemos saber demasiado acerca del lugar en que se tomó la foto; pudo haber sido algún patio de la casa familiar, sin más decorado que una base de plataforma de madera para el cuidado de que los bordes de los vestidos no tocasen la tierra del piso; las veredas de madera por entonces, tenían por objeto evitar transitar en el barro. El fondo está dado por lo que luego se tornaría el habitual cortinado.

Barthes sostiene que al escrutar una foto lo hacemos como si quisiéramos saber más sobre quienes allí se exhiben. Podemos leerla como la apariencia privada de su referente (mucho de eso deja entrever en la foto precedente) y es que, sostiene el propio Barthes, «la era de la fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público» o a la publicidad de lo privado como nuevo valor social (2005:150).

Entre las décadas del '40 y '50 existían en la aldea que luego se conocería como ciudad de Rosario cerca de cinco fotógrafos extranjeros reconocidos (Ferrari, 2001).

La moderna técnica del retrato fotográfico crecía exponencialmente al tiempo que la población. La década de 1860 vio abrir casas de fotografías que publicitaban variados servicios: retratos al electrotipo que garantizaban «parecido» por la «friolera de 1 peso» y la oferta de objetos para contenerlos a manera de una renovación de las reliquias —ricos marcos, cajitas, guardapelos, sortijas, pulseras y prendedores de oro— (*El Comercio de Rosario*; 16/5/859:3) ; retratos en tarjetas de cuerpo entero, de medio cuerpo; a caballo en grupos; paisajes, «vistas de todo tamaño, retocados con colores» retocados en negro (*El Ferrocarril*; 11/12/863:3); se ofrecía también retratar a niños y la realización de fotografías posmortem como síntesis de distintas formas de perpetuación.

La nueva técnica del vidrio al colodín húmedo y las copias seriadas positivas en papel (a la sal o la albumina) permitieron el abaratamiento y la creciente recurrencia a esta forma de registro para obtener «vistas»<sup>11</sup> y en particular, retratos.

Se trataba de un ramo muy activo; en el censo de 1869 serían 12 fotógrafos declarados, entre ellos dos menores aprendices.

**11** El primer álbum de vistas de la ciudad pertenece al fotógrafo alemán Jorge Alfeld, radicado en Rosario desde 1862.

Nuevo salón de Fotografía. Calle del Puerto 108. Beltrán Bidart y Ca. «avisan que acaban de abrir un gran salón de Fotografía en casa de D. Elías Muñoz/ En el salón se encontrará un hermoso surtido de cuadros, marcos de toda clase; cajas americanas, medallones y prendedores de oro. / Nota: Avisa también que irán a retratar en casa particulares personas que hayan fallecido toda vez que lo exijan. (*El Diario* 12/2/865:3)

También en 1869 abrió sus puertas la ya prestigiosa casa porteña Witcomb.

En los '70 el número de estudios aumentaba de acuerdo al crecimiento de la ciudad y se ubicaban en las calles céntricas destinadas al consumo burgués junto a joyerías y confiterías. Es la época en que la fotografía se popularizaba de la mano del ambrotipo, que permitía obtener hasta 12 retratos en distintas poses para hacer circular como *carte de visite* (entre 1865-70). Junto con ellas, el álbum era un medio para mostrar los hitos familiares de la burguesía construyendo un relato de sí mismos que se intercambiaba y cruzaba con otros semejantes. Tejido fundamental y fundante de la moderna ciudad. Se podía exhibir el virtuosismo de la niña de la casa, su belleza casamentera; la pareja fundacional de la stirpe, el hijo militar, hombre de negocios o profesional, etc. Coincidimos con Masán (2019) en pensar que la transformación de los espacios públicos, en la medida en que las ciudades crecían, tenía su correlato en

la modificación de las formas de sociabilidad urbana: ejemplo de ello fueron las cartas de presentación requeridas para la rápida identificación de las actividades de los hombres de negocio; en el retrato de tales tarjetas debía mostrarse la seriedad y el prestigio del sujeto en cuestión. Recordemos que se consideraba que la fotografía evidenciaba las emociones del espíritu en el rostro.

En todos los casos, la imagen debía dar cuenta —dado que se asumía como una técnica de objetivación, de testigo ocular de la realidad— del estatus social y del espíritu del hombre moderno y del virtuosismo femenino (a través de sus rostros). Sin embargo, estas «pruebas oculares» eran tomadas en escenarios contruados, que reproducían la casa burguesa a partir de los objetos del entorno del o los retratados: un servicio de peluquería del cual disponer si el caso lo requería, cortinados, columnas, mobiliario, etc. Esto se vincula con la asociación que establece Barthes entre la fotografía y el teatro totémico: el aspecto inmóvil y de máscaras —porque es un rostro producido por una sociedad y su historia— con un entorno que escenifica la vida (privada para el público), el «studium», esto es la presentación de la escena de manera codificada que permite a los observadores participar culturalmente de lo que ve (2005:57).

Esta manera de presentar y de mirar iban de la mano del predominio de la vista durante el siglo XIX frente a los

otros sentidos. «Ver con los propios ojos» implicaba una necesidad de objetividad frente a las elucubraciones subjetivas del romanticismo. El hombre adueñándose de la naturaleza; la posibilidad de conocer el mundo para tenerlo de alguna manera. Era la mirada moderna, hegemónica, de aquellos «hombres de su época», hacedores de la Historia que les permitía establecer «esquemas de cognoscibilidad del territorio, sus construcciones, habitantes y espacios públicos» (Masán 2019:13).

El estudio de Alfeld fue uno de los primeros y luego más prestigiosos al servicio de la construcción representacional de la pujante Rosario, tomó imágenes con el fin de publicitar el desarrollo modernizador de la ciudad.

Por entonces, comenzaría a desarrollarse la cultura visual en Rosario que presentaban novedosas formas de mostrar y mirar paisajes y sucesos exóticos, extravagantes

o trascendentes por su importancia histórica. Los Gabinetes Ópticos; las Vistas; el ilusionismo y la fotografía fueron adoptados por el público moderno o «adelantado» que habitaba estas orillas.

El registro fotográfico se iría generalizando por el abaratamiento de sus costos y por el deseo de una población creciente de dar pruebas de la realidad que habitaban y de su progenie frente a aquellos que habían dejado en otros lares.

Por otro lado, la mirada de los publicistas sobre el movimiento, la gente, las calles abiertas, los lugares emblemáticos para reseñar el crecimiento logrado y la proyección de la ciudad. En este tipo de fotografías, las pocas personas que aparecen en escena son anónimos, son necesarios circunstanciales para mostrar el trajín de los espacios exhibidos o las costumbres locales.

El mercado y la Plaza del mercado. Ahora San Martín y San Juan. 1866<sup>12</sup>



Foto 2. Mercado y Plaza

12 Album Alfeld. «Recuerdos de Rosario» 1866. MHPJM



Foto 3. Vistas de Rosario

Dejaban de ser anónimos cuando los registros policiales relevaban someros datos personales y fueran descriptos, identificados, dentro del creciente anonimato urbano que se deseaba controlar. Más tarde, se agregaría la fotografía a los prontuarios. Muy lejos estaban de los retratos producidos como agentes de la memoria de la burguesía que posicionaba los distintos grupos en función de ella (no sin disputas).

### **A modo de conclusión**

El retrato pictórico era representativo de valores sociales y culturales presti-

giados, fue utilizado por las familias tradicionales locales para esgrimir una forma de pertenencia; luego apropiado por los nuevos distinguidos para dar cuenta del lugar social destacado que ocupaban. Esta forma de quedar en la memoria se exhibía en los espacios de sociabilidad a manera de trofeo, por el logro obtenido como hombre hecho a sí mismo, por haber podido costear la obra disponiendo de un «artesano» a su servicio y al de su imagen.

Podríamos decir que en la medida en que se articulaba un entramado social más complejo, la memoria social

comenzaba a plasmarse, entre otras cosas, en formas que evidenciaran la trascendencia de los modernizadores orgullosos de «hacerse a sí mismos», sin blasones que los precedieran. Pero los primeros en apelar a las formas tradicionales como la pintura, fueron los provenientes de familias criollas, mostrando así sus orígenes legítimos.

Esta forma convivió con una nueva manera de registro, la fotografía, que resultaba propia de la impronta realista moderna; con la ventaja adicional de poder circular fácilmente por su portabilidad y su novedoso carácter reproductivo luego de haber pasado por una primera etapa de altísimo costo económico.

La fotografía tenía la capacidad de exhibir el carácter de los retratados, difundía su imagen real al tiempo que demostraba que el sujeto estaba a la altura de lo novedoso en tiempos de hombres de negocios, de velocidad en las comunicaciones y transportes. Pero también,

evidenciaba los lugares sociales ocupados de acuerdo a lo que se mostrara; era herramienta de memoria familiar y, de modo inseparable, social por su capacidad de articular lazos (mostrando y viendo, presentando) en lo inmediato o a la distancia. Asimismo, era testimonio de los cambios en los marcos sociales en los que esta se enclavara.

La muerte, también fotografiada como último registro de la vida, no podía llevarse gratuita y anónimamente a los sujetos hacedores de su tiempo. Se apelaba entonces a elementos que destacaran quienes eran dignos de memoria.

Las disputas por la memoria cuentan con la imagen construida de unos y otros, la propia y ajena; pero siempre como construcción de lo que se quiso y quiere mostrar y lo que se desea ver o encontrar.

Los mismos ojos nos siguen mirando como miraron al pintor o a la lente, los ojos de los observadores son los que cambian e interrogan con nuevas preguntas.

## Referencias bibliográficas

- BARTHES, (2005). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Bs. As: Paidós.
- BELLIDO GANT, M. L. (2007) *Fotografía y artes plásticas: Un siglo de interrelaciones 1837-1937*. (En línea), consultado el 10 de enero de 2020. Universidad de Granada. [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9878/fotografia\\_bellido\\_ICT\\_2007.pdf?sequence=1](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9878/fotografia_bellido_ICT_2007.pdf?sequence=1)
- BELTING, H, (2012). *Antropología de la imagen*. (1era Edic, 2007). Bs. As: Katz Edics.

- BURKE, Peter (2005). *Fotografías y retratos. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* (pp. 25-43).
- CUARTEROLO, A (2006). El retrato Fotográfico en la Buenos Aires decimonónica. La burguesía se representa a sí misma. *Revista Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 22, n° 35; p.39-53, (en línea), consultado el 14 de diciembre de 2020. [https://www.academia.edu/1625376/\\_El\\_retrato\\_fotogr%C3%A1fico\\_en\\_la\\_Buenos\\_Aires\\_decimon%C3%B3nica.\\_La\\_burgues%C3%ADa\\_se\\_representa\\_a\\_s%C3%AD\\_misma\\_](https://www.academia.edu/1625376/_El_retrato_fotogr%C3%A1fico_en_la_Buenos_Aires_decimon%C3%B3nica._La_burgues%C3%ADa_se_representa_a_s%C3%AD_misma_)
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Bs. As: Adriana Hidalgo Editora.
- Le Breton, D. (2010). La invención del rostro, en *Rostros. Ensayo de Antropología.* Bs. As. Edit. Letra Viva.
- MASÁN, L. A. (2017). Imágenes intersubjetivamente referenciables. El Álbum Pallière y la cultura visual durante la década de 1860 en Buenos Aires. *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia.* Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata. (En línea), consultado el 14/01/2020. <http://cdsa.aacademica.org/000-019/348.pdf>
- MASÁN, L. A. (2019). El recuerdo como experiencia vital moderna. Las fotografías de Esteban Gonnet en Buenos Aires de 1860. *Revista de Estudios del ISHIR*, (19), pp 65-81. (En línea), consultado el 12/12/2019. <http://hdl.handle.net/11336/58085>
- MEGÍAS, A. (2010). Retrato de familia AA.VV. *Ciudad de Rosario.* Rosario. Museo de la ciudad y Edit. Munic. de Rosario.
- PERROT, M. (1997) Lugares de mujeres en *Mujeres en la ciudad.* Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- SOBRAL, J. M. (2004) Memoria social, identidad, poder y conflicto. *Revista de Antropología social.* Vol 13, 137-159. Consultado 9 de enero de 2020. (En línea) <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RASO0404110137A>
- TRIQUELL, A (2012). *Fotografía e Historia.* (En línea); consultado el 19 de diciembre de 2019. <http://cdsa.aacademica.org/000-008/1004.pdf>
- VEBLEN, T. (2004). *Teoría de la clase ociosa.* (1era. Edición en inglés, Macmillan, Londres; 1899). México. FCE.

## Fuentes

- Aldao de Díaz, E. (2000): *Recuerdos de Antaño*. Rosario. La Capital
- Carrasco, J. G. (1897). *Anales de Rosario*. Bs. As.. Imprenta de José C. Peuser.
- Ferrari, R. (2001) *Rosario en imágenes. Tempranas fotografías de Rosario*. Catalogo, nro. 1. Rosario. Municipalidad de Rosario.

## Periódicos

- *El Diario*; 15/6/862
- *El Diario* 12/2/865
- *La Capital* 11 y 12/1/869
- *El Municipio*, 25/10/889