

IMÁGENES DE CIUDAD

Representaciones y visibilidades
de la vida urbana entre 1870 y 1970



M. Cristina Boixadós
(compiladora)

Ana Sofía Maizón
(colaboración)



Ferreyra
Editor

IMÁGENES DE CIUDAD

Representaciones y visibilidades de la vida urbana
entre 1870 y 1970

Imágenes de ciudad : representaciones y visibilidades de la vida urbana entre 1870 y 1970 /

María Cristina Boixadós ... [et.al.] ; con colaboración de Ana Sofía Maizón ; compilado por María Cristina Boixadós. - 1a ed. - Córdoba : Ferreyra Editor, 2013.
212 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-987-1742-44-8

1. Ensayo. I. Boixadós, María Cristina II. Maizón, Ana Sofía , colab. III. Boixadós, María Cristina, comp.
CDD 301

«Universidad Nacional de Córdoba - Argentina»

Esta publicación ha contado con subsidios de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Correctora de estilo: Malvina González Lanfir

Supervisión de la edición: Ana Sofía Maizón

Ilustración de tapa: Fotografía de la colección Antonio Novello, sin fecha.
Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. Facultad de Filosofía y Humanidades/ Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.

© De los autores, 2013

ISBN N° 978-987-1742-44-8

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

IMÁGENES DE CIUDAD

Representaciones y visibilidades de la vida urbana
entre 1870 y 1970

M. Cristina Boixadós
(compiladora)

Ana Sofía Maizón
(colaboración)

 Ferreyra
Editor

Índice

Introducción.....	9
<i>M. Cristina Boixadós</i>	
Fotografía e cultura política: carnaval e samba no foco da Boa Vizinhança	17
<i>Ana Maria Mauad.</i>	
Entre artistas y gráficos. El lugar de la fotografía y de los fotógrafos de Córdoba entre 1870 y 1930	49
<i>M. Cristina Boixadós.</i>	
Entre vigías y representaciones. Vistas panorámicas postales de la ciudad de Córdoba (1898-1914)	83
<i>Mariana A. Eguía.</i>	
Las instituciones en el papel: el plano del municipio cordobés de 1894	117
<i>Ana Sofía Maizón.</i>	
Entre vergüenzas, peligros y audacias... Moralidades e imágenes en torno al delincuente desde las perspectivas de los foto-reporteros (Córdoba, 1920-1950)	145
<i>Natalia V. Bermúdez.</i>	
<i>Fabricando autos y distinción... Imágenes de industria y ciudad en la Córdoba de los años '50 y '60</i>	181
<i>Graciela M. Tedesco</i>	
Sobre los autores	209

Introducción

Los trabajos compilados en este libro realizan abordajes diversos enmarcados en un largo período de tiempo y nos introducen al mundo de la imagen. Imágenes que en todos los casos «hablan» de una ciudad: de la ciudad de Córdoba y de la de Río de Janeiro, puesto que invitamos a Ana María Mahuad a enriquecer con su mirada estos aportes, extendiendo el análisis hacia otras geografías.

Los artículos que componen estas páginas presentan el resultado del trayecto recorrido por nuestro equipo de investigación conformado en 2002. Radicado en el Área de Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, nuestro proyecto contó con el aval académico y con subsidios de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de esa universidad. En este sentido, cabe aclarar que más que un prólogo, estas líneas pretenden ser una reseña de nuestros esfuerzos y elucubraciones intelectuales, las que a lo largo de los años se han nutrido del respeto que nos tenemos mutuamente, del apoyo que nos hemos brindado y del intercambio de opiniones que hemos mantenido. Esfuerzo y estima que hoy se traducen en esta compilación.

En un primer momento nos convocó la sorpresa, la riqueza de las tareas de resguardo y conservación de las 8.500 placas de negativos obtenidas por el equipo de fotógrafos contratado entre 1925 y 1955 por el diario cordobés *La Voz del Interior*, y un interés común: el pretender develar tanto misterio, el sinnúmero de preguntas provocadas por la polisemia de las imágenes. Entonces vino el afán por conocer la construcción de una realidad pública, mediada por un discurso y una agenda periodística que impone rutinas, recorta y diagrama sucesos convertidos en noticias, en donde la imagen se transforma en un texto más y su abordaje permite conocer

esa «realidad». Allí estuvimos desempolvando tomos de diarios encuadernados y conservados en las pocas hemerotecas de Córdoba que poseen una colección significativa. En un segundo momento, cada una fue haciendo sus propias preguntas y encontrando un camino personal para hacer visible lo invisible de la imagen. Eso fue lo más rico, pero también el mayor desafío.

Las primeras lecturas realizadas en grupo sobre el acto fotográfico nos introdujeron a ese mundo complejo de la imagen que la semiótica representa en ícono, índice y símbolo y nos permitieron entender que más allá de su dispositivo, el contenido fotográfico es un referente de lo real, como plantea Philippe Dubois¹. El libro *Visto o no visto*, de Peter Burke², sumó nuevas formas de abordaje que subrayan la historia cultural de las imágenes, someten a la fotografía a una lectura iconográfica y a un análisis iconológico y nos interpelan sobre qué subyace a cada escena montada en esos recuadros que hoy nos interrogan desde nuestras manos. Estudios históricos y principalmente Boris Kossoy³, nos posibilitaron un diálogo enriquecido entre fotografía e historia, donde nos preguntamos por los artífices de la imagen: tiempo, visión, intención; ese halo que envuelve todo acto fotográfico. También nos llevaron a indagar sobre procedencias, trayectorias y derrotero del documento y a considerar, en síntesis, como refiere Kossoy, que el análisis de la fotografía requiere la suma de tres aspectos: asunto, autor y soporte material.

La idea de «representación» congregó una vez más a todas las integrantes del equipo y anclando este sentido como «presencia de una ausencia», trabajamos en nuestras propias líneas de investigación, inspiradas en las palabras de Chartier al decir que «... las representaciones generan esquemas que deben ser considerados como productores de lo social, como construcciones de la realidad, y no expresiones transparentes de la realidad exterior»⁴. En este sentido, Pesavento remarca «Las representaciones construidas sobre el mundo son matrices generadoras de conducta y prácticas

¹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico, de la Representación a la recepción* (España: Ediciones Paidós, 1986).

² Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001).

³ Boris Kossoy, *Fotografía e Historia* (Buenos Aires: La Mirada, 2001).

⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1995), 40.

sociales, dotadas de una fuerza integradora y cohesiva. Los individuos y grupos dan sentido al mundo por medio de representaciones que construyen sobre la realidad»⁵. Indagamos entonces en los aportes realizados por los estudios visuales que desde los años setenta enriquecen la idea de representación e intentan aproximarnos a esos modos de «hacer ver» de cada fotografía, modos que transmiten la visibilidad y trascienden la visualidad de cada momento fotográfico. En este sentido, las imágenes y especialmente las fotografías, no sólo sirven para recordar, sino también para visualizar e imaginar la propia historia, porque como expresa Ulpiano Meneses «se pasa, paradójicamente de lo visible a lo invisible que ella esconde»⁶.

Así pues, partimos de reconocer que los documentos visuales -para esta compilación hemos considerado fotografía de prensa, fotografía empresarial, cartografía y tarjetas postales-, se constituyen en artilugios documentales inagotables para la reconstrucción de un acontecimiento, de una época de la vida urbana. Al decir de Gorelik, «las imágenes urbanas son formas discursivas del desarrollo de la ciudad»⁷, son expresiones materiales de innumerables entrecruzamientos de decisiones, proyecciones políticas, ideológicas, que recortan y representan nuestro objeto de estudio: la ciudad. Son rastros de un pasado que condensan ideas y disparan intenciones, y como tal, sus mensajes están condicionados por su capacidad de plasmar un sentido y por la capacidad de interpretar del lector. Como registros visuales, son expresiones de un régimen de visualidad, soporte de relaciones sociales, pero como señala Mauad, no constituyen la memoria de los acontecimientos en sí mismos.⁸

La visibilidad de los trazos cartográficos, del cromatismo de las postales, de las fisonomías compungidas de la delincuencia, de los rostros de ejecutivos de una empresa industrial, se vuelve perceptible por nuestras maneras de mirar y armar un rompecabezas, no siempre completo. Los

⁵ Sandra J. Pasavento, *Historia e Historia cultural*, 2ª ed. (Belo Horizonte: Auténtica Editora, 2008), 40.

⁶ Palabras escritas en el prefacio de la obra de Solange Ferraz de Lima y Vania Carneiro de Carvalho, *Fotografia e Cidade, da razão urbana a lógica de consumo. Álbum de São Paulo (1887-1954)* (San Pablo: Mercado de Letras, 1997).

⁷ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998), 27.

⁸ Ana María Mauad, *Poses e fragantes: ensayos sobre historia y fotografía* (Niterói: Editora de la Universidad Federal Fluminense, 2008), 26.

documentos visuales se constituyen en resquicios de lenguajes y sentidos que hablan de una forma intencionada de representar. Modos de dibujar y delimitar la ciudad, de mostrar y difundir en cartones transportables su paisaje, encerrado entre barrancas. Nos preguntamos entonces por qué esas perspectivas de la ciudad, por qué esas formas cartográficas, y no otras; y por qué fue esa la opción que llegó a instaurarse y legitimarse desde el poder público y/o privado. Maneras de noticiar, de mostrar rostros de la ciudad, imágenes y noticias cuyos epígrafes crean y recrean las zonas oscuras de la vida urbana y acentúan una representación de la ciudad y de sus habitantes, al reforzar un imaginario social. Se afirman y reafirman caracterizaciones de territorios, caras, gestos. En este escenario, otros rostros, los de los ejecutivos de una de las empresas más caras al desarrollo industrial de Córdoba, contrastan con aquellos, nos miran consustanciándose «dignamente» con la ciudad que se encamina hacia el progreso.

Nuestra fotografía de tapa sirve de ejercicio, a través de preguntas hipotéticas y de respuestas también hipotéticas, para prologar el recorrido de esta serie de trabajos que hablan de imágenes de ciudad, construidas con diferentes objetivos y fines, por distintos actores: editores, prensa, empresarios, fotógrafos, cartógrafos. Cuando un lector, ya sea agudo observador o mero curioso, mira una fotografía, se formula un conjunto de preguntas, muchas de las cuales quedan sin responder, sobre todo si es mucha la distancia con el tiempo de la toma. Otras, en cambio, pueden contestarse, pues están sujetas al grado de información que recalca en esa imagen, o bien, a los saberes propios del observador. Efectivamente, una serie de preguntas surgen, inicialmente, de esa escena ¿Qué están restaurando estos hombres? ¿De qué muros se trata? ¿Qué importancia tendrá este edificio en donde hay una cuadrilla de trabajadores dedicada a su reparación? ¿Qué recorte de la realidad noticiable está representando o haciendo visible esta imagen?

El único dato con el que contamos es que la imagen debió acompañar a una noticia publicada en el diario local *La Voz del Interior*, pues este negativo es una de las tantas piezas que componen la colección fotográfica que el jefe de reporteros gráficos del diario, Antonio Novello, conservó de su actuación como fotógrafo *free lance*. Hoy, este acervo de más de 8.500 negativos en placas de vidrio de 9 x 12 cm. está resguardado en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba. Su procedencia nos ubica en un determinado momento

de la historia urbana, delimitado por la actuación de Novello en el diario, entre los años 1927 y 1954.

Estos datos sobre la trayectoria de un fotógrafo y sus registros nos permiten abordar desde diferentes ángulos y perspectivas los dos primeros artículos. El de Ana María Mauad, «Fotografía e cultura política: carnaval e samba no foco da Boa Vizinhança», desanda el camino de una fotógrafa norteamericana, Genevieve Naylor, contratada por el gobierno de su país para construir visualmente una política de *Buena Vecindad* pretendidamente establecida entre Estados Unidos y Brasil. Sus fotografías, tomadas entre 1941 y 1942, visibilizan el mundo carioca hacia el exterior y corresponden a esta intención geopolítica, pero fueron construidas desde un punto de vista particular, como dice Mauad «A fotógrafa, rompendo com os protocolos oficiais, investiu significativamente nas possibilidades de se estabelecer nexos humanitários comuns entre os dois países, ao invés de criar diferenças impenetráveis (ou acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia)». El segundo artículo, de mi autoría, «Entre artistas y gráficos. El lugar de la fotografía y de los fotógrafos de Córdoba entre 1870 y 1930» es, a primera vista, si se quiere, el menos pertinente a esta compilación porque no habla de formas de representación de la ciudad, pero sí analiza los modos de inclusión en la sociedad cordobesa de cuatro de los primeros fotógrafos que trabajaron en ella. Sus estrategias comerciales, las redes sociales y políticas que desplegaron para introducirse en una comunidad no siempre tan inclusiva, sujeta a patrones conservadores. El artículo reconstruye estas trayectorias de inmigrantes que se insertan en el oficio sin profesión ni estudio, donde unos más que otros supieron cómo trascender la frontera del anonimato y cuyos registros son hoy más visibles que el de otros.

Aunque las respuestas ofrecidas por los dos artículos que a continuación se presentan en el libro no están en directa relación con las preguntas hipotéticas que puede suscitar la imagen de tapa, los análisis que ellos aproximan nos interpelan acerca del por qué de la masificación de imágenes y de la institucionalización de dispositivos gráficos en la ciudad intersecular del XIX-XX; ambos, cuestionamientos que aportan diversidad y profundidad al estudio de la imagen como documento.

El trabajo de Mariana Eguía visibiliza el trayecto y el mensaje de un dispositivo tan emblemático como democrático: el de las tarjetas postales clasificadas como *panorámicas*, contenedoras de una carga cultural intrín-

seca que la autora desarrolla en el texto «Entre vigías y representaciones. Vistas panorámicas postales de la ciudad de Córdoba (1898-1914)». A partir de una descomposición de la imagen pictórica y del uso de la postal, Eguía se adentra en esa voluntad de conformar un mecanismo de legitimación y naturalización del paisaje que las constituyó al mismo tiempo, según sus palabras, en «promotoras de la conciencia moderna y en dispositivo de igualdad y alteridad como base para alcanzar una identidad». La imagen postal guía la mirada del futuro consumidor.

La ciudad que Belisario Caraffa pretende delimitar y asir como funcionario del Departamento Topográfico es la ciudad que se ha dado un orden y un límite entre trazos y líneas. Ana Sofía Maizón nos introduce en el mundo de la lectura cartográfica con su trabajo «Las instituciones en el papel: el plano del municipio cordobés de 1894», donde visibiliza a la ciudad extendida, desordenada y especulativa de fines del XIX que dio preponderancia, en el dibujo, a los nombres de propietarios e inversores para afirmar la propiedad privada y en la que se priorizó la función catastral de la burocracia provincial. Lo visible son las fracciones de tierras dibujadas, catastradas; lo no dicho responde a la voluntad de Caraffa al emprender esa visibilidad, situación que Maizón intenta desentrañar adhiriendo a las teorías que encuentran en la cartografía «un signo en sí mismo y por ende plausible de ser analizado como un conjunto textual, es decir, como una modalidad específica de representación de la realidad».

Las preguntas siguen surgiendo cuando nos detenemos por segunda vez en la foto de tapa. ¿Quiénes son estos hombres? ¿Cuál es la distancia que deben recorrer para llegar a su trabajo? ¿Cuáles son sus prácticas sociales, sus anhelos políticos, sus experiencias ciudadanas? ¿Acaso son asiduos concurrentes a este espacio probablemente público que restauran? ¿Por qué miran a la cámara?

Lo no dicho: la escena transcurre y se desarrolla sin identificar a estos hombres cuyas identidades quedan en el anonimato. Sus nombres no habitan los epígrafes de la noticia. Personas calificadas y clasificadas dentro de un escalafón de la construcción que sólo se inmortalizan en el resultado de su oficio, al restaurar una obra que sí es relevante y cuya reparación es noticia.

Sin embargo, quizá uno de estos trabajadores sí haya sido identificado con nombre, apellido, o bien con su alias, cuando cometió un delito y su rostro fue reproducido en la tirada del diario *La Voz del Interior*. Esto

es lo que nos aproxima el trabajo de Natalia Bermúdez, «Entre *vergüenzas*, peligros y *audacias*... Moralidades e imágenes en torno al delincuente desde las perspectivas de los foto-reporteros (Córdoba, 1920-1950)», en el cual se analiza cómo el foto-reportero es parte del engranaje de una sociedad y de una ciudad pretendidamente culta y de buenas costumbres. El registro fotográfico del reportero, complemento del texto escrito de la noticia pública, se convierte en agente moralizador. La crónica policial delimita y reconstruye territorialidades reconocidas, visibles, establecidas por la prensa en la sociedad cordobesa, entre las décadas de 1920 y 1950. Como dice la autora: «Ciertos actores y hábitos que conllevarían a la violencia y al delito merecen ser visibilizados y controlados por el diario a través de foto-reporteros y periodistas, quienes de algún modo se erigen como ‘emprendedores morales’».

Continuando con la elucubración que nos provoca la imagen de tapa, pensamos que sus protagonistas pudieron haber vivido en los tantos barrios anexos a la ciudad de Córdoba de los años cuarenta; pudieron haber trabajado como albañiles en la construcción, o quizá conocer de cerca el impulso industrial que introdujo la Fábrica Militar de Aviones. O tal vez, en años más recientes, conocer o relacionarse con el desarrollo automotriz que impulsó el capital extranjero, a través de industrias tales como Kaiser Argentina y Fiat. Graciela Tedesco, en su artículo «*Fabricando autos y distinción*... Imágenes de industria y ciudad en la Córdoba de los años '50 y '60», nos acerca las representaciones creadas por la empresa Kaiser a mediados del siglo XX. La autora, basándose en un trabajo de campo previo y en un conjunto de fotografías editadas en publicaciones internas de la firma, entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, «nos aproxima al trabajo de construcción de una imagen sobre la empresa y de su relación con la comunidad cordobesa». Así, el trabajo de Tedesco cierra cronológicamente nuestra compilación, exhibiendo el peso de una imagen de Córdoba que, aunque renovada por esos años, continuó atada a un pasado de tradición.

En resumen, los artículos con referencia local se circunscriben a una ciudad que ha recibido inmigrantes, que ha cambiado de paisaje extendiendo sus márgenes y que ha diversificado su producción a lo largo de 100 años. Su población ha cambiado de rostros y se han acentuado las diferencias habitacionales, socio-económicas. Distintos aspectos de una historia urbana reconstruidos a partir de un eje temporal suficientemente

amplio que transcurre bajo la tensión permanente entre el peso de la tradición y la modernización. El libro ofrece entonces distintas perspectivas y metodologías para abordar las formas de representar, en imágenes, la vida urbana; la que se visibilizó a través de distintos formatos, técnicas y filtros, intencionalmente diferentes.

Por último, quiero expresar nuestro profundo agradecimiento a todos aquellos que hicieron legibles y comunicables estas indagaciones: Ana María Mauad, Sandra Gayol, Paulina Brunetti, Elizabeth Jelin, Carla Lois, Joaquin Peralta y a la enorme dedicación que Malvina González Lanfir puso en la corrección de estos textos.

M. Cristina Boixadós
Córdoba
Marzo 2013

Fotografia e cultura política: carnaval e samba no foco da Boa Vizinhança

Ana Maria Mauad*

A *Boa Vizinhança* foi uma política internacional encetada pelo Governo de Franklyn Delano Roosevelt, durante a Segunda Guerra Mundial, para os países do continente Americano, por uns dos órgãos do Departamento de Estado dos EUA, o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, desde 1940, dirigido pelo milionário Nelson Rockefeller. Esse órgão foi criado pelo governo de F.D. Roosevelt para garantir a solidariedade latino-americana para a causa liberal diante da expansão do nazi-facismo, ao mesmo tempo em que criava uma área de reserva de mercado para os produtos norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Para tanto, o OCIAA possuía escritórios nos países estratégicos da América do Sul, dentre eles, Argentina, Chile e Brasil. O Brasil representava uma peça chave nas relações interamericanas pela necessidade dos Estados Unidos construírem uma base militar na região nordeste do país, fato que possibilitou ao governo brasileiro negociar a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, ponto de partida para o processo de organização da indústria de base no Brasil. O alinhamento do Brasil com os EUA possibilitou a projeção internacional da cultura brasileira que identificava o nacional ao popular, valorizando o samba, as belezas naturais e a diversidade étnica do Brasil.¹

* Professora Associada do GHT. Coordenadora do LABHOI-UFF. Pesquisadora do CNPq. Este trabalho insere-se na interseção de dois projetos: *Memórias, identidades e alteridades afro-brasileira nos séculos XIX e XX: imagens e sons da rememoração*, apoiado pela Faperj (Edital de Humanidades 2008-2010) e *Imagens Contemporâneas: prática fotográfica e os sentidos da História na Imprensa Ilustrada (Brasil, 1930-1970)*, apoiado pelo CNPq com bolsa de produtividade em pesquisa (2008-2011).

¹ Sobre a cultura nacional-popular ver Renato Ortiz, *Cultura e identidade nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985) e *Moder na Tradição Brasileira* (São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989).

Neste período, ainda, se configurou uma nova relação entre poder e cultura, bem como a elaboração de uma cultura política alicerçada em valores associados aos processos de internacionalização da cultura ocidental. O foco da análise deste trabalho recai sobre as imagens produzidas entre 1941-1942, por Genevieve Naylor, fotógrafa nascida nos Estados Unidos, e contratada pelo departamento de Estado dos EUA, mais especificamente pelo OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs) para produzir uma imagem confiável de Brasil, como um bom vizinho, fundamental para garantia dos interesses estratégicos do EUA.

Entretanto, Genevieve Naylor mais do que conformar uma imagem do Outro através dos protocolos etnográficos da alteridade, conseguiu que em suas imagens este Outro fosse figurado pela sua condição humana. A fotógrafa, rompendo com os protocolos oficiais, investiu significativamente nas possibilidades de estabelecer nexos humanitários comuns entre os dois países, ao invés de criar diferenças impenetráveis (ou acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia).

A forma de compor suas fotografias revela o diálogo que a fotógrafa estabeleceu com as referências visuais de seu tempo. Principalmente aquelas associadas à produção artística dos anos 1930, cuja valorização do indivíduo se fazia em consonância ao papel por ele desempenhado nas relações sociais. O resultado da conjugação dessas referências foi a elaboração de uma alteridade plural dos brasileiros e brasileiras: jovens, crianças e velhos, possível de ser apreendida pela gente comum dos Estados Unidos, o público alvo das suas fotografias. Destaca-se em suas imagens a presença negra na sociedade brasileira e observa-se nas suas fotografias, principalmente no que diz respeito à negociação da pose, uma diferenciação entre as formas de deixar-se fotografar, da população afro-brasileira, e as escolhas técnicas e estéticas realizadas pela fotógrafa. Compreende-se aí a produção de uma memória negociada entre o mundo branco e afro-brasileiro.

O eixo conceitual que orienta essa reflexão opera com a noção de prática fotográfica como experiência social, política e, marcadamente, histórica, para tanto proponho um roteiro em três partes. Na primeira parte relaciono experiência fotográfica e cultura política para introduzir a noção histórica de fotografia pública. Na sequência apresento as condições históricas para o surgimento da política da Boa Vizinhança. Política externa encetada pelos Estados Unidos que redefiniu as relações culturais entre os países das três Américas, durante a Segunda Guerra Mundial, e contribuiu

para a internacionalização da cultura brasileira. Ainda nesta parte, apresento o trabalho da fotógrafa Genevieve Naylor, no bojo de uma cultura política radical desenvolvida nos Estados Unidos dos anos 1930 e 1940, e seu engajamento na causa da boa-vizinhança.

Finalmente na terceira parte, faço um estudo sobre a presença negra nas imagens da boa vizinhança. Nessa parte, opero com a noção de intertextualidade, segundo a qual as formas narrativas ou discursivas elaboradas na dinâmica social se apóiam e condicionam uma as outras. Dessa forma, a produção de imagens fotográficas num determinado tempo e espaço se sustenta em imagens já produzidas e que orientam a educação do olhar dos fotógrafos em fase de aprendizado, mas também conformam formas e meios de ver e representar por meio de imagens técnicas o mundo visível. Por outro lado, o aprendizado de ver o que é significativo para cada situação cultural, envolve o acesso a um conjunto de valores que são aprendidos nos contatos culturais entre sujeitos da experiência histórica.

Assim o trabalho de Naylor é analisado segundo as condições históricas do processo de produção de sentido social da época em que atuava. Destaco de tal processo três elementos importantes: a) a forma como a população afro-americana surge na cena cultural dos Estados Unidos nos anos 1930-40; b) a forma como a população afro-brasileira nos anos 1940 ganhava expressão no âmbito da emergência de valores culturais do nacional popular, considerando-se os limites impostos pelos protocolos colocados pelas agências oficiais para produzir a imagem do Brasil como bom vizinho e as formas de superá-los pelos contatos com intelectuais brasileiros; c) a exposição das fotografias de Naylor no MOMA-NY, que permite tornar pública a imagem fotografada. Por fim, as imagens de Naylor sobre o carnaval do Rio dos anos 1940 foram associadas a dois sambas de finais dos anos 1930 cantados por Carmem Miranda para produzir um texto videográfico sobre as representações sobre a cultura afro-brasileira nos anos 1940.

I. Cultura política e a experiência fotográfica – a politização do olhar.

A experiência fotográfica no século XX definiu um novo regime visual que democratizou o retrato e pluralizou as formas de representação do sujeito na esfera pública e privada. Dos recônditos da intimidade às

praças públicas, a fotografia enquadrou memórias, registrou acontecimentos, capturou imagens de significativa beleza, flagrou personalidades, encampou as lutas sociais dimensionando a história contemporânea em seus múltiplos sentidos. Não se busca mais apenas a história por detrás das imagens, mas a história das imagens e dos sujeitos que, atentos às transformações do mundo, produziram essas mesmas. A forma como estas foram elaboradas e o envolvimento dessa prática fotográfica com os acontecimentos e vivências que registrava definem um lugar social para o fotógrafo ou fotógrafa que as produziu e, ao mesmo tempo, aponta para o pertencimento desses com seu grupo ou sua geração.²

A fotografia pública, ao longo do século passado, pode ser compreendida segundo dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível.³ No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às vanguardas artísticas, colocou em questão o próprio princípio realista. No segundo caminho, esteve associada à imprensa ilustrada e a produção das notícias, agindo como janelas que se abriam para o mundo, figurando-o da forma mais realista. Ainda nesse segundo rumo ou tendência, a produção fotográfica novecentista associou-se às práticas de registro de social, servindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

Nesse segundo caso, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma independente, como os exemplos das agências fotográficas independentes Dephot e Magnum, ou associada a projetos governamentais como no caso da Farm Security Administration, agência governamental criada nos anos 1930, entre outras funções, para documentar a recuperação dos Estados Unidos, durante a recessão. Entretanto, tanto em um

² Operamos o conceito de geração como uma escala temporal, variável, definida a partir do conjunto de experiências sociais que constroem o universo da cultura política de uma época. Sobre esse conceito ver Jean-François Sirinelli, «A geração,» in *Usos e abusos da história oral*, orgs. Marieta Ferreira & Janaína Amado (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996), 131-8.

³ Siegfried Kracauer, «Photography,» in *Classic Essays on Photography*, ed. Alan Trachtenberg (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 245-68.

como em outro tipo de agenciamento, a autoria fotográfica se define pelo engajamento em uma causa ou projeto.⁴

O trabalho de fotógrafos comissionados pelo governo dos EUA para produzir registro das condições de vida nas cidades, obras públicas, ação social do Estado, permite avaliar as estratégias para dar visibilidade à ação governamental segundo os códigos que organizam a cultura visual das sociedades burguesas ocidentais desde fins do século XIX. Um dos elementos que fundamentam essa ação foi lançar para o universo da magia, à qual os primeiros usos da imagem técnica estava associado, as representações do poder; um segundo elemento importante foi a incorporação de artistas ao projeto governamental, cujo trabalho vinha acompanhado de uma educação do olhar e de um aprendizado estético, que sintonizava com os valores da sociedade liberal, incentivadora das artes e talentos. Paralelamente, o circuito social da fotografia pública prescrevia que, para que ela existisse de fato, deveria ter garantida a sua publicação em revistas e jornais, ou ainda em álbuns e exposições oficiais, como forma de ritualizar o processo de apropriação coletiva das representações visuais.

As imagens fotográficas da depressão americana são emblemáticas, pois configuram o imaginário da sociedade dos Estados Unidos nos anos 1930. Entretanto, se atentarmos para o circuito social, ou seja, as etapas de produção, circulação, consumo e agenciamento, é possível constatar que foram as formas de agenciamento político dessas imagens em filmes, documentários, cartazes, produzidos por agentes sociais desconectados do Estado, que garantiu a produção de um imaginário social, paralelo ao trabalho de enquadramento da memória visual pelo Estado. Aqui também, vale ressaltar que a variedade de imagens produzidas no âmbito da FSA estava estreitamente associada ao grupo de fotógrafos contratados por Roy Stryker, os quais romperam os protocolos estritos estabelecidos pelo chefe e foram em busca de imagens da América profunda.

A defesa dos valores humanistas nas fotografias públicas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930 foi feita por fotógrafos e fotógrafas engajados na elaboração de uma cultura política que se definiu em torno da defesa da justiça social, pela integração racial, pelo antifascismo e pela cultura de vanguarda radical. As fotografias dessa geração de fotógrafos,

⁴ Ana Maria Mauad, *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias* (Niterói: EDUFF, 2008).

que se identificavam como os «concerned photographers», tornaram-se emblemas de uma cultura política que entraria na clandestinidade no pós-guerra, com emergência da guerra fria. Foi dentro desse ambiente que se formou Genevieve Naylor a fotógrafa da boa vizinhança.⁵

II. Notas sobre a política da Boa Vizinhança entre Brasil e EUA nos anos 1940.

A doutrina do destino manifesto foi a base sobre a qual a cultura política norte-americana cunhou sua auto-imagem, fundamental para a elaboração do mito americano. Um mito que tinha como missão espalhar os verdadeiros sentimentos da América, através dos seus sonhos de (perfectibilidade) perfeição. Tal estratégia pautava a política externa norte-americana numa moral que concebe a América do Norte como o local da perfeição e que compreende a sua intervenção, em outras regiões do mundo, como a tentativa de estender tal perfeição. Os pilares deste sonho de perfectibilidade seriam a Democracia e a Liberdade introduzidas pela homogeneização cultural⁶, como mais um produto a ser consumido.

Naylor chega ao Brasil em outubro de 1940, como funcionária do Departamento de Estado norte-americano, mais especificamente do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, então dirigido pelo milionário Nelson Rockefeller.

Criado em 16 de agosto de 1940, inicialmente para garantir e ampliar as bases das relações comerciais entre as Américas, este órgão recebeu

⁵ Vale aqui uma nota de dissenso em relação a essa interpretação. Estudos sobre as imagens públicas realizados por teóricos da imagem fotográfica dentre os quais Martha Rosler, coloca por terra essa grande narrativa da fotografia documental nos Estados Unidos, diferenciando a geração de Jacob Riis e Lewis Hine, fotógrafos reformistas e polemistas, da geração do New Deal, completamente agenciados pela ideologia do estado do bem estar social, ainda mais daqueles denominados de novos documentaristas, que ganham a cena cultural no final dos anos 1960, dentre os quais se destacam Lee Friedlander, Diane Arbus e Garry Winogrand.

⁶ Sobre a Doutrina do Destino manifesto e a política moral norte-americana ver Denis Donoghue, «Os verdadeiros sentimentos da América,» in *A América em teoria*, org. Leslie Berlowitz, Denis Donoghue e Louis Menard (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993), 216-32 e James Chace, «Sonhos de perfectibilidade: A excepcionalidade americana e a busca de uma política externa moral,» in *A América em teoria*, 233-44.

o nome de: Office of Commercial and Cultural Relations between the American Republics, passando a se chamar a partir de 30 de julho 1941, Office of the Coordinator of Inter-american Affairs, e em 23 de março de 1941, já dirigido por Nelson Rockefeller, Office of Inter-American Affairs, até o seu fechamento em 20 de maio de 1943. As mudanças de nome traduzem as redefinições em relação à forma como a política internacional norte-americana deveria se estabelecer com o restante das Américas, ampliando sua ação intervencionista para diferentes áreas além da estritamente comercial.

Independentemente do nome que assumia, este órgão tinha como função implementar a política de boa vizinhança norte-americana na América latina, que consubstanciava uma solidariedade hemisférica definida, nos termos dos interesses norte-americanos. Aliás, como já vinha sendo feita a política externa dos EUA para a América Latina, desde fins do século XIX, através de sucessivas posturas intervencionistas: da doutrina Monroe América, para os americanos, seguida pelo Big Stick, até chegar ao pan-americanismo da segunda Guerra Mundial, inaugurado por F. Delano Roosevelt a partir de 1933.

Na avaliação do historiador norte-americano Frederick Pike, a política de não intervenção era o princípio da *realpolitik* de FDR para o continente Americano. Por um lado, pressionava seus antigos parceiros, dentre os quais a Inglaterra, a abandonar sua postura imperialista, em prol de um mundo mais pacífico, no qual os interesses dos Estados Unidos pudessem ser garantidos; por outro, reconhecia a existência dos princípios políticos, econômicos, morais e culturais próprios à América Latina, sem impor o abandono destes em prol do, cada vez mais popular, *american-way-of-life*.

Na perspectiva do presidente norte-americano, a política de boa vontade levaria aos latino-americanos abraçarem naturalmente a causa Americana, defendida pelos Estados Unidos. No entanto, como reforça Pike, para Roosevelt os latino-americanos deveriam crescer ainda muito, para se ajustarem aos padrões culturais dos Estados Unidos.

Em linhas gerais, a solidariedade hemisférica visava garantir a posição estratégica dos aliados no Cone Sul, a partir do avanço das forças do eixo no Pacífico. O ataque a Pearl Harbour, em 1941, foi fundamental para deslançar de maneira mais agressiva a colaboração entre os países americanos, obrigando a muitos governantes, dentre os quais Getúlio Vargas, uma definição política mais clara e cooperativa.

Em termos de estruturação, em todos os países da América Latina nos quais o CIAA abriu um escritório de representação, eram estabelecidas metas prioritárias de ação. No Brasil as três metas eleitas foram: informação, saúde e alimentação. Estes três setores tinham funções definidas de penetração e convencimento ideológico através do controle dos meios de comunicação, investimento intensivo em publicidade e fomento de uma estrutura assistencialista para a saúde e educação principalmente, no nordeste, em áreas onde seriam instaladas as bases norte-americanas

Paralelamente, o CIAA através de acordos com instituições culturais norte-americanas, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, também sob a direção de Rockefeller, passa a fomentar o intercâmbio cultural através de diferentes modalidades de incentivo tais como: bolsas de estudo para artistas latino-americanos irem aos Estados Unidos estudar, exposições arqueológicas, de pintura moderna, de arquitetura, além dos festivais de música latino-americana, todos realizados dentro do MOMA.⁷

Em agosto de 1940 Candido Portinari expõe seu trabalho no MOMA cercado de comentários sobre a compra dos quadros de Portinari pela instituição e reportagens sobre o Brasil, em todos os jornais norte-americanos. A aceitação da arte brasileira nos EUA integrava a estratégia política de valorização da cultura brasileira. Valorizava-se nas salas de exposição do MOMA, as expressões culturais que apresentassem aos EUA um Brasil culto e moderno, em consonância com os projetos das frações da classe dominante, detentoras do poder político e econômico. Enquanto na Broadway Carmem Miranda brilhava em *Streets of Paris*, mas Carmem era uma face do Brasil que desagradava ao verniz cosmopolita da elite. No entanto, Carmem e Portinari eram o Brasil para os US Americanos.

Neste sentido, a moeda cultural foi o investimento simbólico para a aproximação dos dois países. Uma forma de convencer os norte-americanos da amizade brasileira e, ao mesmo tempo, incentivar as autoridades brasileiras a escolher o lado certo na guerra.

Os articuladores da política externa norte-americana tinham certeza da expansão do nazismo no Brasil, a ponto de num relatório a Rockefeller, W. Guest, funcionário oficial da política externa norte-americana para o Brasil, afirmar: «Eu considero que o Brasil é a mais importante e a mais

⁷ Ver a documentação sobre as exposições e atividades do MOMA no Archives of American Art, seleção de clippings, microfilme números AAA5069; AAA 5056; AAA 5093; AAA 5066.

perigosa de todas as Repúblicas do Sul e estou convencido que os alemães também pensam nisso. Todos os homens de seu governo são abertamente pró-nazi, com exceção do presidente Vargas e de Oswaldo Aranha»⁸.

Para Guest, Vargas jogava de forma oportunista e se na hora H a vitória pendesse para o lado alemão ele não teria dúvidas em aderir. «Guest chegou a contatar Décio de Moura, secretário particular de Oswaldo Aranha. E anota que o chefe de polícia era Filinto Muller, pró-nazi, e Lourival Fontes, «ministro da propaganda e um estudioso leitor de Goebbels»; além de Montero (sic, ou seja, Góis Monteiro), ministro de Exército que «também admira os alemães»⁹.

Dentro da perspectiva de Rockefeller, o fundamental seria fomentar no Brasil, e no restante das Américas, a criação de canais culturais que permitissem o intercâmbio efetivo com os EUA. O museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, foi criado nos moldes do seu equivalente norte-americano, seguindo as determinações da 3ª reunião de consulta realizada nesta cidade, em 1940. De acordo com as negociações feitas entre Sra. Lucia Fonseca, representante brasileira, e Nelson Rockefeller, o Museu deveria coletar e adquirir obras de arte moderna, bem como, de arte popular brasileira, além de investir no intercâmbio artístico entre os povos americanos. De acordo com o documento de criação do MAM, a instituição seria um dos pilares de defesa da civilização ameaçada, bem como da união das Américas.¹⁰

O representante norte-americano para a criação do MAM foi justamente, Misha Reznikoff, companheiro de Genevieve Naylor nas suas peregrinações pelo Brasil, e artista plástico de origem ucraniana que fez sucesso, no Brasil, com seus «Monstros da Guerra». Naylor, Reznikoff, seguidos por Orson Welles e Waldo Frank formam o lado intelectual e sensível do imperialismo sedutor, para usar a feliz expressão de Pedro Tota¹¹, que domina o Brasil nos anos 1940.

Foi neste contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto es-

⁸ Carlos Guilherme Mota, «Cultura e política da boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil,» in *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*, org. O. Coggiola (SP: Xamã/FFLCH/USP, 1995), 493.

⁹ Carlos G. Mota, «Cultura e política,» 493.

¹⁰ Carlos G. Mota, «Cultura e política,» 494.

¹¹ P. A. Tota, *Imperialismo Sedutor* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000).

tranho e artificial chamada coca-cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado *kibon*, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada *chiclets* e incorporaram novas palavras que foram integradas á sua língua escrita. Passaram a ouvir o fox-trot, o jazz, o boogie-woogie entre outros ritmos e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da Panair (Pan-American), deixando para trás os «aeroplanos» da Lati e da Condor.¹²

No entanto, as imagens de Naylor revelam um Brasil aos olhos dos norte-americanos que mistura essa cultura urbana internacionalizada, com a outra, atávica das profundezas do sertão. Na sua viagem pelo Brasil une o litoral ao interior, numa síntese inusitada que até hoje causa estranhamento em quem olha. Qual a mágica de Genevieve?

Trajectoria de um olhar encantado

Genevieve Hay Naylor, nasceu em 2 de fevereiro de 1915, em Springfield, Massachussets. Seus pais, Emmett Hay Naylor, um promissor advogado de Boston, e Ruth Houston Cadwell, pertencente a elite local, separaram-se quando ela tinha somente 10 anos, em 1925.

Criada nos padrões da alta burguesia do leste, desde cedo, como sua mãe, tentou romper com os padrões estabelecidos; estudando desenho e pintura numa escola local, apaixonou-se pelo professor, Misha Reznikoff. Em 1933 muda-se para Nova York seguindo o seu amor e o seu instinto artístico. Lá continua com seus estudos em pintura até que em 1934 depois de assistir a uma exposição de fotografias que reunia nomes como Berenice Abbott, Eugene Atget e Henri Cartier-Bresson, muda o seu foco de interesse, passando a dedicar-se à fotografia. Seu destino: a New School for Social Research, onde nada mais do que Berenice Abbott ensinava. Iniciava-se então uma amizade que só iria se interromper com a morte de Naylor em 1989.

Convivendo com Abbott, Genevieve Naylor tem a oportunidade de entrar em contato com os fotógrafos da Grande Depressão Norte-Americana organizados na Farm Security Administration e coordenados por Roy

¹² Gerson Moura, *Tio Sam Chega ao Brasil: a penetração cultural americana*, 5ª ed. (São Paulo: Brasiliense, 1988), 7-12.

Stryker, e com os temas candentes da época: justiça social, integração racial, anti-facismo e cultura de vanguarda. A fotografia urbana do novaiorquino Weegee e as tomadas arriscadas de Robert Capa, passaram integrar o conjunto das suas preferências fotográficas. Misturando-se a estas influências sua formação nas artes plásticas, o resultado foi um olhar sensível aos temas sociais, mas também treinado na estética visual das formas plásticas, dos claros-escuros, das linhas e das composições.

Em 1937, quando tinha somente 22 anos, foi recomendada pela liga profissional de fotógrafos para integrar o Work Progress Administration, instituição governamental criada na época da Grande Depressão para abrigar o trabalho de artistas. No WPA, Naylor fotografa em diferentes cidades norte-americanas temas de carácter social, daí para o fotojornalismo é uma questão de tempo.

Nesta época as revistas ilustradas eram as janelas para o mundo, a visualização do que se ouvia nas rádios. Exercia uma forte influência na cultura urbana de então e eram um grande canal para a expressão fotográfica de profissionais de peso. Em 1939 já integrava a Associated Press, como a primeira fotógrafa norte-americana a assumir função numa agência de notícias. Suas fotos passam a circular em importantes revistas internacionais, dentre as quais: LIFE, TIME e a FORTUNE. Aliás, foi nas páginas da LIFE que Vinícius de Moraes identificou a habilidade de Naylor.

A sua projeção no fotojornalismo chamou atenção de Rockefeller, este sim, um caçador de talentos para implementar o destino manifesto norte-americano, a unificação cultural das Américas. É interessante pensar como Naylor, jovem culta, bem sucedida na sua profissão, integrada numa Nova York boêmia e vanguardista, fosse assumir de forma inquestionável a retórica da união das Américas, defendida pela agencias governamentais. Claro que a luta anti-facista unia pontas distintas do pensamento liberal norte-americano, desde os intelectuais comprometidos com uma tendência mais socialista, como Aldo Frank, até Walt Disney, um digno representante da industria cultural, e foi justamente este largo espectro ideológico que vai transformar a «invasão» cultural norte-americana em algo tão ambíguo quanto convincente.

No entanto, ao contrário do que apostava a geração de intelectuais, formada no ambiente do pluralismo cultural de Franz Boas, cuja referência máxima para a América Latina foi Waldo Frank, a união das Américas foi mais uma utopia. Os Estados Unidos ao final da II Guerra Mundial, como aponta Frederick Pike, voltou a sua trilha familiar, a perseguir o

progresso pelo progresso, a sua tradicional intolerância em relação aos povos e culturas ditos ‘primitivos’ por não deificarem os valores do individualismo burguês e crescimento econômico a qualquer custo.¹³

É neste quadro contraditório que podemos entender o fato de Naylor, digna representante de uma tendência denominada *concerned photographs*¹⁴, aceitar o trabalho de fotógrafa da Boa Vizinhança.

III. A população afro-brasileira pelas lentes da fotógrafa da Boa Vizinhança

O casal Genevieve Naylor e Peter Reznikoff chega ao Brasil em outubro de 1940, ela vem como funcionária do Departamento de Estado norte-americano, e ele como integrante de uma missão artística para criar o Museu de Arte Moderna no Rio. A missão de Naylor era a de fotografar um Brasil bom vizinho e amigável, para ser exibido nos Estados Unidos.

A perspectiva política adotada pelo OCIAA investia no estreitamento dos laços culturais e na consolidação de um mercado de consumo para o pós-guerra na América do Sul. Do ponto de vista da cultura política, a postura do OCIAA investia na exaltação dos valores da cultura liberal, expressos tanto pela cultura erudita, como pela cultura popular de massa. A primeira vertente investiu na valorização da música erudita de raiz local, nas artes plásticas, criação do MAM-RJ, na arquitetura modernista; junto com Naylor veio também o fotógrafo Kidder Smith, responsável pelas fotografias que integraram a exposição principal do MOMA, em 1943, a «Brazil Builds», totalmente voltada para a arquitetura modernista brasileira.

Paralelamente, investia-se através da produção de artefatos da cultura popular de massa, na configuração de uma nova geografia imaginária para o continente americano. Nessa operação destacam-se o cinema, atra-

¹³ Frederick B. Pike, *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature* (Austin: University of Texas Press, 1992), 294.

¹⁴ Concerned Photographs é o termo que designa a produção de imagens fotojornalísticas, com forte apelo social, a partir dos anos 1930, com a criação das agências fotográficas, compostas por fotógrafos independentes, dentre as mais famosas do século XX, estão a Dephot, criada por Eric Solomom em 1930; a Magnum, criada por Roberty Capa, em 1947. Para uma informação resumida acesse [Em linha] <http://www.comciencia.br/repor-tagens/memoria/12.shtml> [Consulta: março 2011]

vés dos filmes do ciclo da Boa Vizinhança e de seus ícones: Carmem Miranda e Zé Carioca¹⁵; e a fotografia de Naylor, ambos os produtos voltados para a transformação do que era próprio a cada formação social em típico de cada país, numa espécie de folclorização da geopolítica interamericana. Assim cria-se a baiana estilizada, o malandro legal, o gringo simpático, o camponês alegre, enfim, para cada país um tipo que incorpora uma função política no mosaico americano.

As imagens de Naylor mais do que compor uma imagem do Outro através dos protocolos etnográficos de alteridade, próprios a sua época, define esse outro por sua condição humana.

Em seu trabalho Naylor investe na possibilidade de estabelecer laços comuns, ao invés de criar diferenças impenetráveis, acessíveis somente pelo discurso científico da etnografia. A forma como ela compõe suas fotos revela um diálogo estabelecido com as referências visuais do seu tempo, principalmente aquelas associadas à produção artística da década de 1930, nas quais os indivíduos eram valorados pelo papel que desempenhavam nas relações sociais. O resultado da conjugação dessas múltiplas referências foi a criação de uma alteridade plural para os brasileiros: jovens, adultos, crianças e velhos, que poderia ser compreendida pela gente comum dos Estados Unidos, o público alvo de suas fotos.

Naylor chega ao Brasil em outubro de 1940, onde para realizar seu trabalho de fotógrafa deve ter um salvo conduto assinado pelo diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, órgão censor e repressor das atividades culturais no Brasil. A morosidade da burocracia faz com que o passe necessário só tenha sido emitido em 1942, como se registra no documento acompanhado de sua foto: «A senhora Genevieve Naylor, de nacionalidade norte-americana, trabalhando para o Coordenador of Inter-American Affairs, está autorizada por este departamento a tirar fotografias de aspectos turísticos de nosso país. Rio de Janeiro, 7 de junho de 1942»¹⁶.

Levando-se em consideração que boa parte das fotos de Naylor no Brasil foram de 1941 e 1942 e que a fotógrafa retorna aos Estados Unidos

¹⁵ Ana Maria Mauad, «As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança,» *Transit Circle* 11, (2002): 52-77.

¹⁶ A reprodução do documento pode ser encontrada no livro publicado por Robert Levine com a colaboração de seu filho Peter Reznikoff. Robert M. Levine, *Brazilian Photographs of Genevieve Naylor. 1940-1942* (EE.UU.: Duke University Press, 1998).

em agosto de 1942, boa parte do seu trabalho foi realizada sem este passe. No entanto, não foi somente esta a dificuldade encontrada por ela. Nas cartas que enviou à sua irmã reclamava da resistência por parte das autoridades tanto brasileiras quanto norte-americanas em registrar o que ela queria, além da falta de películas, por conta da guerra. Numa de suas cartas registrou tal escassez: «Film is being rationed to everyone» «I don't have the luxury of shooting anything I want. I have to be damn careful, and choose my images with great care and hope my exposures are correct»¹⁷.

Instalados no Rio de Janeiro, o casal Naylor e Reznikoff passou a morar no Leme, bairro litorâneo, próximo a Copacabana, onde Naylor registrou boas imagens do cotidiano praieiro, nada sem domingos de sol, num clima muito mais intimista, de quem acaba se perdendo entre as próprias imagens, misturando-se com a população local.

As imagens do Rio compõem um mosaico em movimento de Naylor. Uma cidade cuja cartografia afetiva revela a mistura, a polifonia das vozes que falam pelas imagens de Naylor, numa intertextualidade que valoriza o poder da imagem nas suas múltiplas dimensões: poesia, publicidade, cinema e fotografia.¹⁸



¹⁷ Carta, Genevieve Naylor para a sua Cynthia, Rio de Janeiro, c. Dezembro 1941, cortesia Cynthia Gillipsie, cit. Levine, *Brazilian Photographs of Genevieve Naylor*, 2.

¹⁸ As fotografias veiculadas nesse artigo integram a coleção de Peter Reznikoff e foram publicadas com o seu consentimento, no entanto, é vetada a sua reprodução sem a autorização do detentor dos direitos de imagem.



A poética visual de Naylor sintonizava com referências estéticas do pluralismo cultural, próprias do ambiente intelectual e artístico de Nova York dos anos 1930, mas foram, sem dúvida, incrementadas pelos contatos com a intelectualidade carioca com a qual conviveu dentro do ambiente de valorização da cultura nacional-popular. Entretanto, dialogava também com a pedagogia do olhar própria a política implementada pelo CIAA, e buscava alternativas diante dos protocolos rígidos de representação definidos pelo governo brasileiro. Assim, destacam-se duas mediações culturais importantes na produção das imagens de afro-brasileiros na fotografia de Genevieve Naylor: a primeira é tributária da sua experiência como fotógrafa documentarista nos EUA, e a segunda associa-se à experiência de viver no Rio de Janeiro e conviver com pessoas de procedências variadas, num ambiente marcado pela censura do Estado Novo, mas repleto de referências festivas da cultura nacional-popular que elege o samba, o carnaval e o futebol como símbolos da nacionalidade.

a) cultura afro americana nos EUA dos anos 1918-1948 Harlem Renaissance - Naylor e o Harlem Project

O Harlem é uma subdivisão da cidade de Nova York situada ao norte de Manhattan que entre os anos 1914 e 1918 foi gradualmente habitada por uma população de migrantes do sul rural, na sua grande maioria de afro-americanos. Desde essa época o Harlem tornou-se referência da cultura afro-americana, cujos artífices, dentre eles W.E.B Dubois, defendiam o orgulho racial em trabalhos originais sobre a vida da população negra nos EUA.

Nos estudos sobre cultura afro-americana chama-se atenção para o fenômeno cultural denominando de Harlem Renaissance, situado entre os anos 1918 e 1948, do qual surgiram os ícones da cultura afro-americana e uma ambientação sofisticada para seus personagens:

The words «Harlem Renaissance» conjure up vivid images: Duke Ellington and Cab Calloway at the Cotton Club, flappers in beads and scarves, Bessie Smith's winsome smile, Langston Hughes looking elegant and solemn at his writing table, Josephine Baker in feathered dance costumes, W.E.B. Du Bois looking confidently into the camera lens. But the black renaissance and cultural revolution that took place in Harlem, New York between the World Wars was

much more than these images. It was a profound literary and political movement as well.¹⁹

Esse movimento de valorização cultural da região, não se limitou as estrelas da música e do teatro, levou também a realização de projetos baseados na comunidade local para incentivar vocações e talentos nas artes. Ao longo da década de 1930, como forma de fazer frente ao desemprego, o governo dos Estados Unidos promove vários projetos para empregar artistas e promover as artes, dentre eles destaca-se para a cidade de Nova York o *Works Progress Administration*, um programa cultural abastecido pela abundante produção afro-americana no âmbito da literatura, performance e expressão visual que permaneceu até o início dos anos 1940. O (re)nascimento de uma cultura afro-americana eminentemente urbana, sofisticada e internacionalmente reconhecida atraiu vários artistas e intelectuais para a região, inclusive brancos, convivendo numa Nova York dos anos 1930-40 que valorizava a experiência multirracial.

É nesse contexto, como artista comissionada pelo programa cultural *Works Progress Administration*, que Genevieve Naylor aos 22 anos, registrou o cotidiano de ensaios e atividades dos estúdios de dança e teatro do Harlem. Nesse trabalho, Naylor ainda está em fase de treinamento do seu olhar para lidar com a relação entre o sujeito e a situação que ela quer produzir fotograficamente. Na seqüência da folha de contato algumas imagens demonstram esse exercício de ver, voltar a ver e finalmente conseguir o registro visual adequado.

¹⁹ Informações retiradas no site [Em linha] http://www.pbs.org/newshour/forum/february98/harlem_2-20.html, [Consulta: maio 2010]. A PBS Newhour é um site de notícias que promove debates sobre assuntos diversos, o tema do fórum em questão era justamente o renascimento do Harlem e a cultura afro-americana, dele participaram acadêmicos representativos das ciências sociais e das artes, dentre os quais: Jeffrey C. Stewart, professor de história no George Mason University, William Drummond, a jornalista e professor na University of California at Berkeley, e Richard Powell, professor associado de Artes e História da Arte no Duke University and co-curador da exposição, *Rhapsodies in Black*, organizada no California Palace of the Legion of Honor in San Francisco para obter informações sobre essa exposição acesse [Em linha] <http://www.iniva.org/harlem/index2.html>



População Afro-americana engajada em atividades artísticas no bairro do Harlem, Nova York, c.1939, Genevieve Naylor, cortesia de Peter Reznikof.

b) Brasileiros, afro-brasileiros e bons vizinhos.

Naylor é recebida no Brasil pela fina-flor da intelectualidade boêmia, no seu caderninho de endereços constavam nomes ilustres, como: Portinari, Murilo Mendes, Heitor Villa Lobos, todos fotografados por ela, mas também incluía os que se tornariam ilustres, dentre eles dois interlocutores afetivos – Vinicius de Moraes e Aníbal Machado²⁰ – que apresentaram em crônica a fotógrafa ao público carioca. Vinicius a identificava com personagens das histórias de Hobin Hood, com seu ar de pagem, por conta da pena que usava espetada no chapéu que protegia a pele branca da fotógrafa do sol tropical:

²⁰ Vinicius de Moraes (1913-1980), nascido no Rio de Janeiro, estudou Direito, mas se consagrou como poeta e compositor. Anibal Machado (1894-1964), nascido em Minas Gerais, estudou Direito mas se consagrou como escritor e teatrólogo. Radicado no Rio de Janeiro desde 1924, onde foi responsável pela montagem de obras teatrais e organização de importantes grupos ligados ao teatro experimental.

'Life' é a única revista que eu conheço que distrai pela falta de assunto. A gente passa aquilo como criança passa livro de figuras, constatando rapidamente a aparição de uma curiosidade ou outra: 'toto', 'neném', 'fon-fon', e assim por diante.

Mas é impossível resistir-lhe à fotografia. Quem por acaso, já teve ocasião de conhecer algum fotógrafo de 'Life', sabe perfeitamente disso. São criaturas de conto de fadas, capazes de lambuzar de caramelo toda uma 'panzerdivisionem', verdadeiros gênios do instantâneo, sabedores de todas as infantilidades da alma grande. Eu já conheci dois, sendo que em ambos senti esse mesmo adejamento endiabrado, uma mesma alegria de vagalume que vai queimando as suas lâmpadas sobre as coisas surpreendidas. Um deles é uma americanazinha adorável que se acha aqui no Rio. Genevieve se chama, mulher desse grande Micha que conquistou a nossa pequena cidade artística com a sua simpatia e sua sensibilidade plástica.

Genevieve parece ter saído de uma história de Robin-Hood, com seu arzinho de jovem pagem, sua elegância bem colorida, uma pena sempre atrevidamente espetada no chapéu. Nada escapa, no entanto, à maquinazinha dessa enfeitada. Perto dela não há momento fotográfico que passe sem cair naquela arapuca bem armada. Genevieve dá um pulinho – e a vida ali ficou batendo asa na sua chapa impressionada.²¹

Machado por sua vez, vizinho da fotógrafa e de seu marido, todos moradores do Leme, exaltava a forma realista em que Naylor fotografava:

Via-a saindo pela madrugada ou à noite, indiferente às intempéries, obstinada na realização de seu trabalho [...] Mais que a excelência técnica, o que é preciso louvar nos trabalhos de Miss Genevieve é o sentido sociológico com que ela utilizou a objetiva, revelando um espírito corajoso e sincero, e, não raras vezes, comovido diante da realidade brasileira [...] Os assuntos populares, humildes, os tais elementos essenciais que compõem a fisionomia do nosso povo são captados, pela fotógrafa da Boa Vizinhança. Mas sua maneira de fixar a realidade nada tem de monumental. Nada de cachoeiras, de edifícios monumentais, de paisagens idílicas. Sua visão poético-sarcastica por vezes evoca a arte sul-realista. Um país – O Brasil – captado então na sua força real: assim, no carnaval, a ale-

²¹ «A Última Catedral», Vinícius de Moraes, *A Manhã*, 19 de outubro de 1941.

gria é antes uma vibração convulsiva da tristeza que procura atordoar-se...como se estivesse procurando o resumo etnográfico. Importante o olhar, a percepção das imagens simples, que permite a recuperação dos tempos históricos acomodados no cotidiano, mas que resgata a vida de cada um em sua profundidade e instensidade. Não raro surge uma imagem agônica, áspera porém silenciosa, sempre densa. Nada de cachoeiras [...] ²²

Em outubro de 1940, aos 25 anos de idade, Naylor chegou ao Brasil portando duas câmeras, um medidor de luz, e uma surrada maleta de vime negro. Sua primeira impressão foi registrada em carta a sua irmã:

My first striking visual sight was not the bustling energy of the Copacabana beach or the boulevards and slums, but a solitary young Negro girl sitting cross-legged in the center of a street, intensely focused on constructing a wooden flute. If there ever was a moment to have my camera! Unfortunately, the Brazilian authorities have confiscated my equipment while they scrutinize my back ground to make sure I'm not some fifth-columnist subversive!²³

Assim que chegou ao Rio, Naylor recebeu instruções claras do DIP sobre o que deveria fotografar. O documento indicava que a fotógrafa deveria valorizar alguns temas, dentre os quais: arquitetura moderna (principalmente prédios governamentais); casas dos bairros nobres, como Lagoa, Gávea e Ipanema; interior de casas importantes e elegantes, no bairro do Flamengo, os domingos de sol nas praias de Copacabana e Ipanema; as corridas de cavalo no Jockey Club, os veleiros e iates na baía de Guanabara, o comércio exclusivo da rua do Ouvidor e as obras de caridade da Primeira Dama, D. Darcy Vargas.²⁴

O casal circulou na boemia carioca, como também na alta sociedade tendo através dessa experiência um contato ampliado com a população carioca. Como o casal chegou antes de outros norte-americanos enviados pelo Office, acabaram atuando como ponte entre o Brasil e os recém chegados dos States. Orson Welles, por exemplo, pediu a Genevieve que lhe

²² *Diário de Notícias*, 28 de dezembro de 1941.

²³ Carta de Naylor para sua irmã Cynthia Gillipsie, RJ, n.d., cortesia de Peter Reznikoff

²⁴ DIP, Divisão de Turismo, «Assuntos que devem ser fotografados no Rio de Janeiro», c. 1941 cortesia de Peter Reznikoff

ajudasse a encontrar locações para o documentário que iria filmar aqui no Brasil. Sobre a vinda de Welles, Naylor escreveu a sua irmã: «Welles knew the obvious spots, but he didn't know that in Praça Onze a separate and almost exclusive Negro carnival is staged». Tanto Welles como Naylor ficaram encantados com a cultura popular brasileira indo contra as recomendações oficiais de produzir uma imagem do brasileiro ordeiro e trabalhador. No entanto, ao contrário de Welles, Naylor foi mais discreta na sua desobediência, além de evitar a publicidade que Welles tanto gostava.

Dos temas retratados por Naylor já trabalhados em outro ensaio, destaquei as imagens do Rio de Janeiro, então Capital Federal, como o espaço no qual a experiência multicultural brasileira foi visualizada pelo olhar da fotógrafa. Nesse espaço, escolhi as imagens de carnaval que valorizam a presença negra no espaço da cidade e fornece destaque a sua performance cultural, da mesma forma que a cultura negra foi valorizada pelo movimento Harlem Renaissance.

Associei para interpretar leitura visual feita por Naylor, outros textos que circulavam na época em que a fotógrafa estava aqui. Dentre os quais, destaco duas modalidades que poderiam ter sido familiares a Naylor quando da sua estadia aqui: primeiro alguns comentários e opiniões que Vinicius de Moraes publicou em suas crônicas no jornal *A Manhã*, entre 1941 e 1942, quando da vinda de Orson Welles ao Rio; Naylor recebeu Welles na cidade e conviveram no mesmo espaço de sociabilidade, debatendo temas como estes levantados por Vinicius em suas crônicas; e segundo dois sambas de fins dos anos 1930²⁵ cantados por Carmem Miranda que exaltavam em suas letras aspectos da cultura negra carioca tais: como o samba, o corpo bronzeado, o gingado, a alegria; mas também a tradição, a descendência aos povos antigos e a elaboração de uma musicalidade legitimamente brasileira, com os quais delimitaram os valores para a fusão do nacional ao popular.²⁶

Quando Orson Welles chegou ao Brasil em 1941 o então cronista e crítico de cinema Vinicius de Moraes, revelou o seu entusiasmo nas páginas do periódico no qual escrevia – *A Manhã*. A excitação só aumentou

²⁵ *Gente Bamba*, Synval Silva, 20/03/1937 e *Quem condena a batucada*, Nelson Petersen, 1/08/1938.

²⁶ Sobre o debate em torno da problemática da definição da cultura brasileira nos marcos do processo de mundialização do século XX, ver Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e identidade Nacional* e Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*.

depois que o futuro poeta conhece o jovem cineasta e revela, «Só tenho vontade de pegá-lo e levá-lo a ir comer um tutu com lingüiça na casa da gente, apresentá-lo a família, ficar amigo dele. Esquece-se mesmo da grandeza da sua missão artística[...]»²⁷. Um dos destaques da missão artística de Welles era o de justamente filmar o carnaval do Rio, como explica na mesma crônica Vinicius de Moraes:

Seu novo filme, onde entra o Carnaval carioca – e eu quero ver o que vai sair dali para depois crer, pois trata-se de um malfadado tecnicolor – e em que deposita as maiores esperanças: seu entusiasmo pelo Brasil, onde ele quase nasceu; suas idéias sobre interpretação negra, que ele julga tão boa como a branca, quiça superior, pois se revela através de uma natureza mais pura, menos manchada por isso ele chama de XIXth century's romanticism; seus broadcasts sobre o Brasil, para os Estados Unidos. E isso tudo faz o homem.

Em outro momento, comenta o encontro com o pessoal da missão, numa visita que fez com Welles aos estúdios da Cinédia. Nesse encontro estavam Misha Reznikoff, marido de Naylor, o escritor Aníbal Machado, além de é claro: Orson Welles. A conversa correu animada e a questão racial brasileira nos anos 1940 foi o ponto alto do debate, como sintetiza Vinicius de Moraes:

Conversou-se muito. Conversa que não daria para uma crônica, mas para muitas, algumas das quais não sei se lógicas. Orson Welles está consciente da verdade do seu esforço, e disse-me que se o filme não sair bom a culpa não terá sido dele. Falar a verdade, é difícil saber o que vai ser exatamente esse filme seu. Mas de qualquer modo será um documentário da maior importância sobre a nossa verdadeira vida e nossos verdadeiros costumes, que eu acho não devem envergonhar ninguém. Não somos uma raça, e não devemos pejar disso. O nosso negro é um valor excelente, e de grande expressão. Não há razão para escondê-lo, criando-se a impressão de que temos um preconceito que não nos cabe na nossa natureza de povo americano. Devemos nos mostrar tal como somos, tal como fomos feitos. Por que, se alguma coisa de boa deve sair do Brasil, virá dessa consciência de nossa impureza e do nosso provincianis-

²⁷ *A Manhã*, 1942.

mo. Há um destino a cumprir em cada povo. O Brasil se apronta para cumprir o seu. Mas que o faça sem couraças adamantinas, que não lhe vão bem no corpo mestiçado.²⁸

Povo mestiço, negro como valor, carnaval como cultura isso tudo foi retratado por Naylor. A fotógrafa conseguiu realizar o que Welles deixou sem montar; compôs o retrato de um Brasil mestiço enquadrado pelas lentes fraternas da boa-vizinhança, não como política de estado, mas como poder de sedução da cultura política.

De volta aos Estados Unidos, no final de 1942, Naylor organiza a exposição «Rostos e lugares do Brasil», tal como foi denominada a sua exposição no MOMA-NY, seria inaugurada em 1943. Dentre os sete temas definidos pela curadoria da exposição, para organizar as 50 imagens escolhidas, o Carnaval foi um deles²⁹:

7. *Carnival*. Essa alegre seção mostra o ponto alto do ano no Brasil, o famoso carnaval (do Rio) do qual toda a nação participa. Das escolas de samba, situadas nos morros onde a população pobre da cidade vive, vêm os grupos de crianças que durante meses ensaiaram sambas para o carnaval, quando prêmios são atribuídos aos melhores. As fotografias mostram sambistas trajando fantasias de cetim e seda especialmente feitos para a ocasião; garotos e garotas pelas ruas da cidade sambam girando guarda-sóis de papel; mulheres de todos os tamanhos, formas e cores carregadas de ornamentos e flores; até nas vitrines das lojas os manequins estão fantasiados e pintados para o Carnaval.³⁰

Assim, apesar de não estar arrolado entre os temas fotografáveis pelo DIP, o carnaval com festa popular se identificou à nação brasileira nas

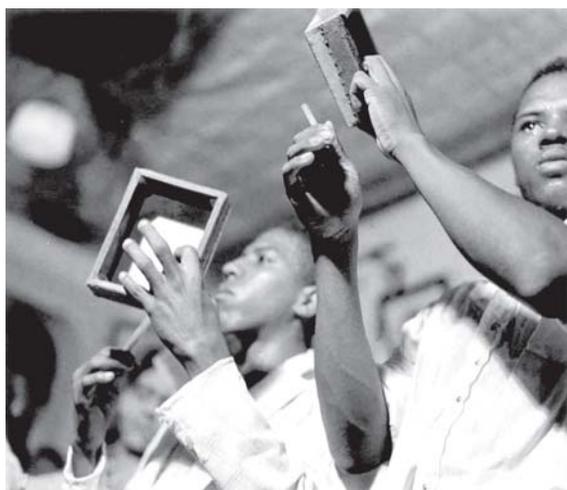
²⁸ *A manhã*, 1942, 3

²⁹ Vale ressaltar que a obra de Naylor compõe um acervo de mais de 1300 fotografias que recobrem o Brasil dos anos 40 do século XX. Uma pequena parte do acervo, pouco mais de 200 fotografias, encontra-se na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, na seção *Photos and Prints*, arquivadas na rubrica *Hispanic American Culture* e identificadas como pertencentes ao *US State Department*. Entretanto, o conjunto mais completo e significativo desse material permanece sob a guarda de seu filho Peter Reznikoff, que publicou juntamente com o falecido historiador norte-americano Robert Levine, parte do acervo em 1998, no livro intitulado *Brazilian Photographs of Genevieve Naylor. 1940-1942*.

³⁰ The Museum of Moderna Art Achives, NY, CUR 215.

lentes da Boa Vizinhança. No entanto, o trabalho intertextual revela as contradições que orientam as representações da cultura negra/afro-brasileira nas músicas, crônicas e imagens fotográficas na elaboração no imaginário social do Brasil dos anos 1940.

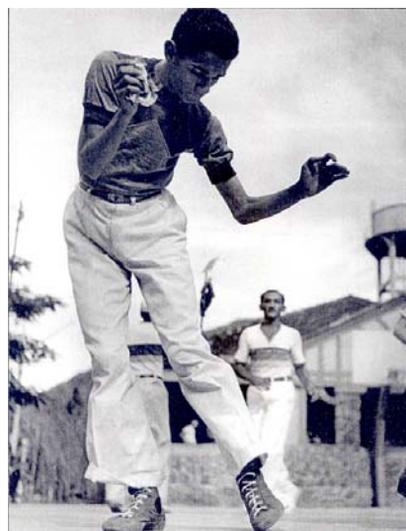
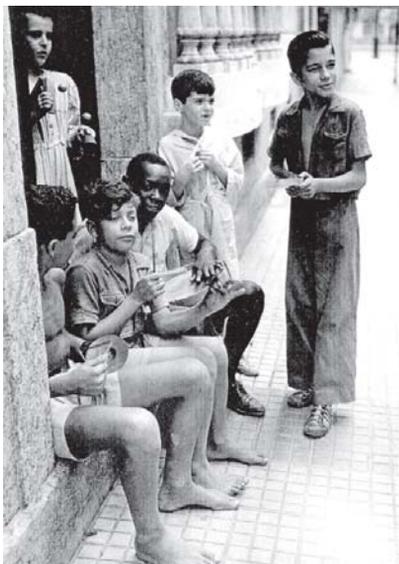
Vale evidenciar essas tensões textuais numa leitura videográfica desse material.³¹ Nessa perspectiva, as negociações entre o mundo negro e branco definem as táticas e estratégias culturais que orientam o cotidiano da cidade. As duas músicas escolhidas para ilustrar essa relação intertextual amplificam a tensão entre a cultura erudita, com a qual as elites queriam defender como a marca da identidade brasileira lá fora³², e cultura popular de massa.



³¹ A «escrita videográfica» como resultado da pesquisa histórica implica a elaboração de um novo tipo de texto histórico que considere, na sua produção, a natureza do tipo de enunciação das fontes trabalhadas. Assim, para serem objeto de reflexão historiográfica e comporem o texto histórico, as fontes orais, visuais e sonoras devem ter sua substância de expressão preservadas. As estratégias de elaboração dessa nova modalidade de escrita da história conta com a ampliação do diálogo entre conhecimento histórico e produção áudio visual, através do trabalho em parceria de historiadores e profissionais de cinema. Um trabalho no qual cada um colabora com o seu conhecimento e experiência numa produção coletiva que congrega as competências individuais. Sobre esse conceito ver Ana M. Mauad, Fernando Dumas e Ana Paula da Rocha Serrano, «Vídeo-História e História Oral: Experiências e reflexões,» in *História Oral: Teoria, Educação e Sociedade*, vol. 1, orgs. Cláudia M. R. Viscardi e Lucília de A. Delgado (Juiz de Fora : Ed.UFJF/ABHO, 2006), 33-57.

³² Ana Maria Mauad. «As três Américas de Carmem Miranda,» 52-77.







Nessa nova elaboração da cultura popular, a ideia de povo tradicionalmente folclorizado pelas leituras românticas oitocentistas, incorporou elementos da presença negra na cultura urbana e de mercado, principalmente o fonográfico, delimitando um novo lugar social de fala autorizado para a produção de representações sociais sobre o povo, com certeza, mais moreno.³³

As músicas escolhidas para compor o entramado com palavras, sons e imagens da época, são cantadas por Carmen Miranda e possuem uma

³³ Acesso ao *clip* em [Em linha] www.historia.uff.br/labhoi

raiz eminentemente popular, pois seus autores Synval Silva e Nelson Petersen foram ligados ao círculo do sambista carioca Assis Valente.³⁴ O mundo do samba de então era composto por compositores tanto provenientes das camadas populares de diferentes estados do Brasil, que vinham para o Rio de Janeiro, então Capital Federal, tentar a sorte, a fortuna e o estrelado, no emergente mundo do rádio, como por jovens das camadas médias que se encantavam pela boemia carioca.³⁵ Ambos os compositores foram apresentados por Assis Valente à Carmen Miranda, que antes de fazer carreira internacional, já era reconhecida nos meios artísticos nacionais como a madrinha do samba de raiz popular.

³⁴ Assis Valente (1911- 1958). Nasceu, segundo seu relato, em plena areia quente, no Caminho de Bom Jardim a Patioba, na Bahia, durante uma viagem de sua mãe. Teve uma infância conturbada, tendo sido roubado dos pais - José de Assis Valente e Maria Esteves Valente - e entregue depois a uma família para ser criado. Em Salvador, trabalhou como farmacêutico, fez cursos de desenho no Liceu de Artes e Ofícios e profissionalizou-se como especialista em prótese dentária. Transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1927, e empregou-se como protético. No início dos anos 1930, começou a compor sambas. Em 1932, conheceu Heitor dos Prazeres, que muito o incentivou. A 13 de maio de 1941, no apogeu de sua carreira de compositor, o Rio de Janeiro foi sacudido com a notícia de que ele se tinha atirado do Corcovado e, milagrosamente preso a um galho de árvore, fora libertado por uma equipe do Corpo de Bombeiros. Mas, embora salvo, moralmente prosseguiu em sua queda do abismo. Nunca mais foi o mesmo. (Apud. Dicionário Cravo Albin da Música [Em linha] <http://www.dicionariompb.com.br/assis-valente/biografia> [Consulta: março 2011])

³⁵ A trajetória de ambos os compositores evidencia procedência social dos sambistas: Synval Machado da Silva nasceu em Juiz de Fora, MG, em 14 de março de 1911, filho de um clarinetista. Em 1930, mudou-se para o Rio de Janeiro, indo morar no Morro da Formiga. Tocou violão na Rádio Mayrink Veiga, onde conheceu Assis Valente que, em 1934, o apresentou àquela que iria mudar para sempre a sua vida: Carmen Miranda. Synval tornou-se o compositor favorito de Carmen -a primeira canção gravada por ela foi «Ao Voltar do Samba», ainda em 1934, fazendo um grande sucesso-. Carmen prometeu dois contos de réis (um dinheirão para a época) se Synval lhe fizesse um samba que alcançasse metade do prestígio conseguido por «Ao Voltar...» o resultado foi «Coração», sucesso em 1935. Carmen então ofereceu três contos de réis por nova composição, resultando dessa vez em «A Deus Batucada». Cf. [Em linha] <http://www.samba-choro.com.br/artistas/synvalsilva> [Consulta: março 2011]. Nelson Petersen filho de um médico e dono de uma escola tradicional no Rio de Janeiro, tinha somente 19 anos quando foi apresentado a Carmem por Assis. Como seu pai não concordava com a vida da boemia o obrigou a largar as rodas de samba e a se tornar professor de inglês em sua própria escola. Ruy Castro, *Carmen: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX* (Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005), 162.

As letras de ambos os sambas têm como argumento central a valorização do samba, do morro e da população negra, como elementos de identificação da cultura brasileira. Ao mesmo tempo em que, deixam evidentes as tensões sociais que existem na incorporação de elementos da cultura popular a cultura brasileira hegemônica.

<p>Gente Bamba (Synval Silva, 1937)</p> <p><i>Salve, Salve As nossas escolas de samba Que no sapateado, meu povo É um desacato Um samba é feito Com gente bamba Tem tamborim tem cuíca Pandeiro e mulato</i></p> <p><i>Com um pandeiro, uma cuíca Um tamborim É que se forma um samba E o mulato sempre foi Indispensável num Conjunto de cabrocha bamba No samba se tem alegria Podes crer No morro se tem alegria de viver (Salve, Salve)</i></p> <p><i>Lá no morro da Formiga Ou do Borel se vê a Casa Branca Se ouve o gemido da cuíca Dando todos a carta branca No samba se tem alegria, podes crer No morro se tem alegria de viver</i></p>	<p>Quem condena a Batucada (Nelson Petersen, 1938)</p> <p><i>Quem condena a batucada Dessa gente brozeada Não é brasileiro E nada mais bonito é Que um corpo de mulher A sambar no terreiro</i></p> <p><i>Já falaram que o samba do morro Não tem coração Só se fala em navalha e cabrocha E até Parati É bem fácil acabar com essas coisas Do samba-canção É, mas eu só quero ver é acabar Com os malandros Que têm por aí</i></p> <p><i>Já disseram que o samba nasceu Num palácio real E depois se criou e cresceu Em salão multicolor Mas não sabem que o samba nasceu Num cruel barracão E que foi educado sambando no chão Com a gente de cor.</i></p>
---	---

Nesse sentido, a presença de representações sobre a população negra nos veículos associados a cultura popular de massa, notadamente, indústria fonográfica, com os sambas, e na imprensa ilustrada,³⁶ acaba por ratificar as diferenciações delimitadas por uma espécie de geografia histórica e social que caracterizou o espaço social da cidade do Rio de Janeiro, até meados dos anos 1960.³⁷ Nesse sentido, o espaço dos morros era tradicionalmente habitado pelas camadas pobres da população, que necessitava de morar perto do trabalho, já que a cidade só viria a oferecer transportes coletivos para o deslocamento diário entre as áreas suburbanas e centrais com a eletrificação da malha ferroviária, em 1937. Rio de Janeiro, então Capital da República, foi a primeira cidade brasileira a contar com um serviço de trens urbanos elétricos.³⁸

No entanto, o movimento de suburbanização da população trabalhadora vai construir um conjunto de representações culturais diversas daquela que fundaram o imaginário popular das favelas cariocas, como as letras dos sambas acima expressam. Portanto, as letras das músicas acima revelam um conjunto de representações pelas quais a população afro-brasileira da cidade era, por um lado, identificada com alegria, descontração e sensualidade como ingredientes de uma brasilidade renovada pelo processo de incorporação do popular ao nacional; por outro, marcavam a divisão de classes e sua condição de subalternidade.

Vale ressaltar que a Carmen Miranda, a intérprete dos sambas, era branca, nascida em Portugal, mas batizada brasileira, pela fina-flor do samba de raiz carioca. Filha de imigrantes portugueses pobres, moradora da Lapa, região contígua à área central da cidade, onde a família mantinha uma

³⁶ O instrumento de pesquisa intitulado «A presença negra nas revistas ilustradas nas décadas de 1930-1950», é um dos resultados do projeto de pesquisa: «Imagens Contemporâneas: a prática fotográfica e os sentidos da história nas revistas ilustradas, 1930-1960», financiado pelo CNPq, bolsa de produtividade 2008-2011.

³⁷ O marco dos anos 1960 é delimitado pelo processo de remoção das favelas de alguns morros centrais da cidade, como Cantgalo e Humaitá e do entorno da Lagoa Rodrigo de Freitas: a favela Praia das Dragas e Praia do Pinto, no Leblon. A população que habitava essas regiões deram origem a uma nova zona suburbana, dentre essas a internacionalmente conhecida: Cidade de Deus. Sobre a erradicação das favelas cariocas nos anos 1960, ver Mauro Amoroso (2010) [Em linha] http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/mauroamoroso_primeirosescritos.pdf e 2009, <http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/> [Consulta: 2011]

³⁸ Sobre o processo de expansão urbana do Rio de Janeiro ver Maurício Abreu, *Evolução urbana do Rio de Janeiro*, 4ª ed. (Rio de Janeiro: Editora Instituto Pereira Passos, 2006).

pensão diurna que oferecia refeições, desde jovem Carmen trabalhou e conviveu com diferentes grupos sociais que circulavam pela região onde morava. Sempre gostou de cantar até que em 1929, aos 21 anos recém feitos, estoura no mundo do samba com a cação de Joubert de Carvalho: «Taí». ³⁹

Daí para o estrelato em Hollywood foram mais vários sucessos no rádio e no teatro, que imortalizaram Carmen Miranda como a interprete, por excelência, da alma multicultural do Brasil de então. Ícone do processo de internacionalização cultural pelo qual o Brasil passaria durante e depois da Segunda Guerra, Carmen Miranda era branca, europeia, mas proveniente das camadas populares da cidade, se vestia de baiana e se tornou o símbolo do Brasil que deu certo no estrangeiro, cantando samba, a música que veio dos mortos.

Nesse sentido, o entramado composto pelos sambas e fotografias serve para evidenciar o embate entre alteridades e identidades afro-brasileiras, cruzando os olhares e expressando uma experiência histórica que nos permite visualizar os significados atribuídos e as tensões levantadas pela política da Boa vizinhança, ao resignificar frase fundadora da doutrina Monroe: América para os americanos.

III. Conclusão

A fotografias produzidas por Genevieve Naylor, durante a sua estadia no Brasil, foram filtradas pelas mediações culturais que concorreram para a elaboração do seu olhar. Assim a sua experiência histórica, tanto por sua participação nos projetos comunitários do Harlen nos EUA; quanto pela forma como compartilha os valores humanísticos com a intelectualidade brasileira que discute a presença da população negra na identidade nacional no Brasil; como, por sua interação cotidiana com o país, definiram a sua prática fotográfica. A tradução visual dessa experiência são as suas fotografias que revelam o Brasil aos olhos dos brasileiros e americanos, o representa visualmente segundo os princípios de uma cultura política apoiada na noção de igualdade dos povos.

³⁹ Ruy Castro, *Carmen: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*, especialmente os capítulos 1, 2 e 3.

O Brasil nas lentes de Naylor, não é o bom vizinho que a política de governo dos EUA pregava, mas um país vibrante, multicultural e pleno de contradições. Nesse sentido, a fotografia de Naylor se inscreve no âmbito de uma das modalidades de fotografia pública do século XX. Assim denominada porque retorna ao sujeito do olhar a sua imagem, ao mesmo tempo em que, politiza a imagem fotográfica ao lança-la no espaço público dos museus, arquivos e outras arenas culturais.

Bibliografia

- BERLOWITZ, Leslie, DONOGHUE, Denis e Louis MENARD, org. 1993. *A América em teoria*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- CASTRO, Ruy. 2005. *Carmen: a vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaína, orgs. 1996. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Ed.
- KRACAUER, Siegfried. 1980. Photography. In *Classic Essays on Photography*, ed. Alan TRACHETENBERG, 47- 64. New Haven: Leete's Island Books.
- LEVINE, Robert. 1998. *The Brazilian Photographs of Genevieve Naylor, 1940-1942*. EE.UU.: Duke University Press.
- MAUAD, Ana M., DUMAS, Fernando e Ana Paula da Rocha SERRANO. 2006. Video-História e História Oral: Experiências e reflexões. In *História Oral: Teoria, Educação e Sociedade*, vol. 1, orgs. Cláudia M. R. VISCARDI e Lucília de A. DELGADO, 33-57. Juiz de Fora: Ed.UFJF/ABHO.
- MAUAD, Ana Maria. 2008. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF.
- MOTA, Carlos Guilherme. 1995. Cultura e política da boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In *Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico*, org. O. COGGIOLA. SP: Xamã/FFLCH/USP.
- MOURA, Gerson. 1988. *Tio Sam Chega ao Brasil: a penetração cultural americana*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ, Renato. 1994. *Cultura Brasileira e identidade Nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- ORTIZ, Renato, 1989. *A moderna tradição brasileira*. SP: Brasiliense.
- PIKE, Frederick B. 1992. *The United States and Latin America: Myths and Stereotypes of Civilization and Nature*. Austin: University of Texas Press.
- TOTA, P.A. 2000. *Imperialismo Sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras.

Entre artistas y gráficos. El lugar de la fotografía y de los fotógrafos de Córdoba entre 1870 y 1930

Cristina Boixadós*

Entre 1850 y 1930 la fotografía recorrió a nivel mundial un largo derrotero del cual no tuvo vuelta atrás. La supuesta objetividad de su técnica abrió un panorama muy atractivo al mundo de las ciencias positivistas al ofrecer una pretendida veracidad que hasta ese momento las demás artes gráficas no habían podido brindar. Junto con esto, se convirtió en el «espejo» sugestivo de una sociedad que se procuraba inmortalizar y hacer trascender más allá de su tiempo y espacio. Los avances en las técnicas de impresión multiplicaron los efectos nemotécnicos de la fotografía y contribuyeron a acentuar rostros y lugares, encuadrando espacios, seleccionando o reafirmando intencionalidades.

En Córdoba, las primeras fotografías de la ciudad surgieron en 1852, a partir de la experiencia inédita del inquieto comerciante Juan Roqué, quien dejó en calotipos aquellas impresiones.

Veinte años después, las albúminas de Cesare Rocca conformaron otras imágenes de la ciudad y de sus puntos emblemáticos: plaza, catedral, etc. Estas fotografías salieron a la venta junto a otras, tomadas por el fotógrafo en ocasión de la Exposición de las Artes y las Industrias de 1871 - evento para el cual fue contratado de manera exclusiva por el Gobierno Nacional-, y se conocen en nuestros días gracias a la compilación en álbumes que el mismo Rocca realizó para obsequiar al por entonces Presidente Domingo Faustino Sarmiento y a su antecesor, Bartolomé Mitre.

* Doctora en Historia. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. cboixados@gmail.com

Treinta años más tarde, a principios de siglo XX, la industria editorial y la prensa gráfica vehiculizaron otras maneras de divulgación de las imágenes, sujetas a noveles parámetros de autoría, crítica y premiación, dictados por nuevas entidades.

En este espectro diverso de visualidades y avances tecnológicos que enmarcamos entre 1870 y 1930, nos interesa analizar el lugar que ocuparon en la sociedad cordobesa tanto la práctica de la fotografía como sus oficiantes, teniendo en cuenta que estos eran inmigrantes recién llegados de países europeos, por lo general, sin capital ni pertenencias, e incluso, algunos de ellos, sin oficio. Aspiramos en definitiva a responder de qué manera la práctica del oficio fotográfico influyó en el relacionamiento de estas personas con la sociedad cordobesa y en qué medida el alto posicionamiento social alcanzado en algunos casos repercutió en el desarrollo de su actividad laboral.

En este sentido, la noción de *trayectoria social* de Bourdieu permite guiar nuestro análisis al entender que «los individuos no se desplazan al azar en el espacio social». Existen fuerzas propias de este espacio que se imponen y otras inherentes a los individuos, a sus propiedades, «que pueden existir en estado incorporado, bajo la forma de disposiciones, o en estado objetivo, en los bienes, titulaciones». A un volumen determinado de capital heredado corresponde un haz de trayectorias o posibilidades. El paso de una trayectoria a otra, sigue señalando Bourdieu, depende a menudo de acontecimientos colectivos (guerras, crisis o migraciones, destacamos nosotros) o individuales (ocasiones, amistades) e intervenciones institucionalizadas (clubes, reuniones familiares, asociaciones).¹

Nuestro análisis pretende, por un lado, abordar las trayectorias de cuatro inmigrantes marcadas por un acontecimiento colectivo como fue la migración europea ocurrida en las décadas previas y posteriores al giro del siglo XX, y el arraigo en ciudades tan alejadas de sus países de origen; por otro, indagar en las *propiedades* de estas personas y en cómo estas características les permitieron insertarse en una sociedad con pocas oportunidades de inclusión.

Es posible que a fuerza de necesidad y azar se aventuraran en el negocio fotográfico, un intersticio distinguido y reconocido por los sectores de elite, a través del cual se afianzaron en diferentes grados y de diferen-

¹ Pierre Bourdieu, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998), 108.

tes maneras en la pirámide social. Maneras que caracterizaron los dos subperiodos elegidos para nuestro análisis: 1870- 1910 / 1910-1930.

Partimos de suponer que una mayor inserción en la vida política y en el entramado de la sociedad cordobesa brindó a los primeros fotógrafos una considerable visibilidad y presencia laboral, puesto que quienes actuaron entre 1905 y 1930, contando incluso con ciertos rasgos de profesionalización -participación en certámenes y exposiciones²-, no poseyeron encumbramiento político ni social y sus nombres y actuaciones pasaron más desapercibidos en el campo fotográfico.

Al respecto, cabe aclarar que nuestro análisis es una aproximación cuantitativa que se apoya en un relevamiento de fotografías tanto privadas como públicas que aún se conservan, así como en información proveniente de censos, guías, periódicos y en entrevistas a descendientes de cuatro fotógrafos, que tomamos como casos.

Como veremos más adelante, los artífices de las primeras fotografías de Córdoba no provienen del campo artístico, hecho que sí es común en otros países sudamericanos. Sin embargo, otros condicionamientos y factores que enumera Ana María Mauad al referirse a la práctica fotográfica en Río de Janeiro, sí están presentes en el circuito social de la fotografía cordobesa, como son: el acceso a las innovaciones técnicas, opciones estéticas adecuadas a patrones internacionales, localización geográfica del atelier, premiación en exposiciones, proximidad al poder del estado, clientela consolidada, contactos comerciales con el mercado internacional de *vistas*, postales y retratos.³ Estos aspectos serán analizados para el caso cordobés en cada uno de los apartados siguientes.

Entre vidrieras e imprentas: adecuación a patrones internacionales

Desde la actuación de Cesare Rocca en 1871, a la implementación de nuevas técnicas de reproducción en los albores del siglo XX, distintos fotógrafos se asentaron en la ciudad adecuándose a los patrones señalados

² Éstas serían características del campo artístico según Pierre Bourdieu. Ver *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Capital Federal: Montessori Jungla simbólica, 2002), 31.

³ Ana María Mauad, *Poses E Fragmentes. Ensaíos sobre história e fotografias* (Niteroi: Universidad Federal Fluminense, 2008), 97 y 114.

por una visualidad que imponía enmarcar también monumentos, calles, fachadas y obras públicas en construcción, visibilizando así la transformación de las ciudades. Los artistas de la cámara, además de trabajar en sus estudios satisfaciendo los requerimientos de distinción y representación de sus exquisitos clientes que se immortalizaban más de una vez en *cartes de visites* o en *portrait cabinet*, cumplían ahora con esta nueva demanda y se encaramaban en puntos estratégicos de la ciudad para abarcar los ángulos más sugestivos de las transformaciones urbanas.

Entre los primeros radicados en Córdoba, estuvieron Carlos Wetzell, Clemente Corregge y los fotógrafos del Observatorio Astronómico, quienes dejaron improntas visuales de la ciudad en placas de colodión húmedo o seco antes del paso al siglo XX.⁴ La fotografía se instituyó como herramienta de representación, en este caso, no de la sociedad y sus miembros, sino del espacio urbano, sus usos y progresos. Presentaba el perfil, el paisaje, el equipamiento, la monumentalidad de la ciudad y el contraste entre lo construido y la naturaleza, y permitía que esas imágenes impresas en papel construido y la naturaleza, y permitía que esas imágenes impresas en papel denominadas *vistas* recorrieran el mundo. Estas *vistas* que generalmente el autor titulaba y ordenaba en grandes álbumes empastados en cuero rojo, con título y monograma grabados en letras doradas, se ofrecían por suscripción y se exhibían en librerías y en las mismas casas fotográficas.

Para 1900, otras maneras de exhibición de ciudades y escenas urbanas se instauraron como moda y divertimento. Los salones ópticos de antaño, transformados en biógrafos, se convertían en lugar de reunión, de socialización de curiosos, intelectuales y miembros de una elite que se recreaba contemplando espacios ajenos y lejanos.

La estereoscopia hizo sus primeros avances en 1890, dando un efecto de tridimensionalidad a la escena. Las empresas norteamericanas fueron las primeras en comercializar estas imágenes en placas obtenidas con dos lentes. También era común que más de una familia de alta sociedad tuviera su aparato de proyección y que un miembro de ella se ocupara de registrar los íntimos acontecimientos vitales, reuniones, viajes, etc. Simultáneamente,

⁴ Agradezco a Santiago Paolantonio el haberme hecho conocer una serie de fotografías urbanas tomadas desde el Observatorio que, aunque no están firmadas, son fácilmente atribuibles a los primeros fotógrafos de esa institución, entre ellos Juan A. Heard y Carl S. Sellack. Ver Edgardo Minniti y Santiago Paolantonio, *Córdoba Estelar. Historia del Observatorio Nacional Argentino* (Córdoba: Editorial de la Universidad. Nacional de Córdoba OAC, 2009), 128 y 307.

la industria de la impresión fotomecánica inició un camino de perfeccionamientos que revolucionó no sólo el alcance y la circulación de las imágenes, sino que redundó en la mecanización, sobre todo en Capital Federal, de innumerables talleres gráficos. Uno de los tantos ejemplos de esto fue la gran cantidad de álbumes que se editaron en 1910 en conmemoración de los 100 años de la Revolución de Mayo.

En el cambio de siglo surge al compás de la cada vez más competitiva industria gráfica, la divulgación de la *tarjeta postal*. Probablemente, diversos factores como el sentimiento de desarraigo, el incipiente turismo, la mayor alfabetización y el establecimiento de precios especiales de envío postal, incidieron en su rápida y masiva difusión. En un pequeño cartón de fácil circulación el remitente manifestaba su extrañeza, sus recuerdos, sus afectos, retenía el lugar que visitaba y lo hacía extensivo al destinatario. La tarjeta postal fue quizá el objeto más económico y popular que acercó distancias entre millones de migrantes. Así, las postales románticas, con un delicado trabajo de filigrana en papel, o las eróticas, compitieron con aquéllas que estamparon motivos urbanos y/o paisajes. Estas últimas actuaron como generadoras de emblemas representativos de la geografía nacional y acentuaron el rol social y político de la fotografía como formadora de una nación cuya clase dirigente no escatimó esfuerzos en la construcción de una identidad y de un imaginario común.⁵

En este sentido, los fotógrafos de Córdoba proveyeron de innumerables imágenes al mundo editorial de la postal, tanto a casas extranjeras como a las asentadas en Buenos Aires, donde estaban las más perfeccionadas imprentas.⁶ Estos registros fueron demandados desde la Capital con la intención de construir y reafirmar el rol que se le pretendía asignar a la provincia de Córdoba en el imaginario nacional: el de sitio turístico de sierras, arroyos y cascadas; de ambiente hospitalario y curativo; ciudad docta y tradicional, con sus espacios universitarios e iglesias.

⁵ Carlos Massota, «Representación e iconografía de dos tipos nacionales,» en *Arte y Antropología en Argentina*, VIII Premio de la Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas (Argentina: Fundación Espigas, 2004), 65-114.

⁶ La producción local de postales recién tendrá lugar, dice Mariana Eguía, a finales de la década del veinte, con la iniciativa de un fotógrafo inglés, Lorenzo Adolfo Squire, quien con su rúbrica L.A.S marca la combinación de los tres pasos en su sola empresa. Ver Mariana Eguía, «Productores de las primeras tarjetas postales de Córdoba,» en *Estudios de la Historia de Córdoba en el siglo XX*, Tomo I, coords. M. Cristina Boixadós y Ana Sofía Maizón (Córdoba: Ferreyra editor, 2010), 81.

Los cambios en los usos, producción y circulación de la fotografía determinaron su lugar y el de sus oficiantes, por ello podemos entender que el Censo Nacional de 1895 incluya a los fotógrafos junto con arquitectos, escultores, artistas y dibujantes, dentro de las *Actividades artísticas*⁷; y que el censo de 1906 contabilice a la fotografía dentro de las *Artes gráficas, papel y anexos* junto a fabricantes de cartón, de papel, encuadernadores, impresores y litógrafos.⁸ En este sentido, también se puede comprender las exquisitas iconografías adosadas a las monturas de las fotos de la primera etapa, que señalan esa relación entre pintura y fotografía.⁹



Monturas correspondientes a los estudios de Pablo Barth y de Pedro Sabaris, ubicados en la ciudad de Córdoba entre 1890 y 1910 (Colección particular).

⁷ *Segundo Censo de la República Argentina*, mayo de 1895, decretado en la administración del Dr. Sáenz Peña, verificado en la de Uriburu (Buenos Aires, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría Nacional, 1898) (Tabla XXVI d).

⁸ *Censo General de la Población, Edificación, Comercio, Industria, Ganadería y Agricultura de la ciudad de Córdoba*, Capital de la Provincia del mismo nombre (República Argentina). Levantado en los días 31 de agosto y 1º de setiembre de 1906, dirigido, compilado y publicado por Juan Biatet Massé-1906/7 y Nicolás Agüero -1907/10-(Córdoba, Establecimiento Tipográfico La Italia, 1910).

⁹ Por ejemplo, Pablo Barth dibuja su nombre en un sello ricamente ilustrado: el grabado

Fotógrafos en acción y sus marcas de distinción

Entre 1870 y 1914 la afluencia inmigratoria predominantemente europea fue el principal factor del incremento demográfico. La proporción de extranjeros en la ciudad fue del 1, 8 % en 1869, del 11, 5% en 1895, del 14 % en 1906 y del 22,50% en 1914. Este crecimiento sólo se vio alterado por la crisis de 1890 y posteriormente por el desenlace de la 1ª Guerra Mundial.¹⁰ La población capitalina pasó de 34.000 habitantes en 1869, a 54.000 en 1895 y a 92.000 en 1906.

En la cada vez mas creciente diversificación de oficios la fotografía pareció ser una actividad cautivadora para algunos europeos radicados en esta ciudad. El relevamiento censal de 1869 señala que de los cinco fotógrafos residentes en Córdoba, dos eran nacidos en Francia y otros dos en Italia. El otro, argentino proveniente de San Juan, contaba sólo con 18 años, por lo que podría haber sido aprendiz o empleado en alguno de estos estudios.

En 1895, de 14 fotógrafos, ocho eran de origen extranjero, uno provenía de Santa Fe y otro de Tucumán y los cuatro restantes eran nacidos en Córdoba. Entre éstos, Jonás Castro, de 34 años, era el único provinciano que poseía desde la década del 70 una casa reconocida llamada *Fotografía Cordobesa*. Por la corta edad del resto de los cordobeses o argentinos, cuyos nombres no trascendieron, al menos en esta ciudad, es fácil pensar que se empadronaron con esta ocupación por ser empleados o aprendices en casas renombradas. Sólo el español Ramón Ramón Casas, de quince años de edad en 1895, logró más tarde ser propietario de una importante

de una mujer pintando un cuadro -entre los pliegues de su amplia falda resalta un álbum que bien puede ser de fotografías- ocupa todo el reverso acartonado en color marrón y su tapa tiene inscripto nuevamente el nombre del fotógrafo. Pedro Sabaris utiliza el mismo recurso: el grabado de similar estética ilustra una escena donde dos figuras femeninas aladas pintan en caballete. La máquina de foto se entromete entre la paleta y las niñas.

¹⁰ Esta población ocupó una diversidad de ramas del sector primario, secundario y terciario que contrasta con la uniformidad de ocupaciones de la población nativa, todavía visible para la fecha del primer Censo Nacional de 1869. En este relevamiento se contabilizan 256 oficios y servicios, en cambio, en 1895, estos aumentan a 450, es decir, crece la diversificación del empleo y la burocracia. Ver M. Cristina Boixadós, «La población de la Ciudad de Córdoba según los datos censales de 1869 (reedición),» y M. Cristina Boixadós y Guillermo Poca, «La población de la Ciudad de Córdoba según los datos censales de 1895,» *Documento de Trabajo 6*, (Córdoba: Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Área Historia, 2005).

casa fotográfica, primero junto a sus hermanos y luego como único dueño.¹¹ Vale citar también a Francisco Sappia, de 18 años de edad, quien se relacionó posteriormente con el cordobés Jonás Castro.

En el censo municipal de 1906, la presencia extranjera en el rubro fotográfico es mayoritaria: son siete extranjeros y un argentino, todos propietarios que dicen emplear catorce varones y cinco mujeres, sin especificar sus orígenes.¹² Este empadronamiento es el único documento que menciona el empleo de mujeres en el arte fotográfico, seguramente desempeñándose en las tareas de iluminación y retoque de copias, por lo que su presencia en el rubro ha pasado desapercibida.¹³ En otros países, en cambio, la mujer ocupó un lugar destacado, llegando en algunos casos a ser responsable del estudio o protagonista de diversos viajes y aventuras en busca de imágenes.¹⁴

En síntesis, los datos censales de 1869, 1895 y 1906 muestran un paulatino aumento del número de fotógrafos empadronados en la ciudad capital: cinco en la primera fecha y 14 en la segunda; mientras que en 1906 se contabilizan 19 empleados y 8 establecimientos. Empero, al considerar otras fuentes reconocemos que existieron otras firmas y fotógrafos, situación que bien podría aumentar la cifra a más de cuarenta estudios abiertos entre 1870 y 1930.¹⁵

Los «pie de autor» permitieron la identificación de la autoría e inscribieron ese rol de notoriedad y distinción en el interior mismo del campo fotográfico.¹⁶ En este sentido, los primeros inmigrantes que practica-

¹¹ Tengamos en cuenta que fueron tres los hermanos españoles de apellido Ramón Casas: Ramón, Antonio, Julio. Comentarios escritos y facilitados por la nieta del primero, Ana María Martínez, en 2008.

¹² Para 1912, el estudio de Troisi tiene como dependientes tres personas, entre ellas un nombrado fotógrafo, Ignacio Durán, posiblemente socio, Martín Ludueña y el menor Silverio Bustos, según reza el expediente judicial, Juzgado de 3ª Nominación en lo Criminal, Legajo 14. Exp. 1, Año 1912. Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba (en adelante AHPC).

¹³ Entrevista con la familia Agostinelli y descendientes realizada el 16 de mayo del 2006.

¹⁴ Ver Alejandra Niedermaier, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia* (Buenos Aires: Ed. Leviatán, 2008).

¹⁵ Cristina Boixadós, «Estudios fotográficos de la ciudad de Córdoba existentes hasta 1940,» en *Memorias del 9º Congreso de Historia de la Fotografía de la Argentina* (Rosario: Santa Fe, 2007), 59-66. Las fuentes consultadas fueron guías comerciales e industriales, publicidades, avisos calificados, notas periodísticas, sellos fotográficos, comentarios orales que se especifican en ese trabajo.

¹⁶ A. María Mauad, *Poses e fragantes*, 97 y 114.

ron el oficio se empeñaron en remarcar su nacionalidad consignando en su firma comercial el nombre del país o región europea de donde provenían. Así, vemos que los primeros estudios se llamaron: «Fotografía Inglesa», «Fotografía Alemana», «Fotografía Catalana», «Fotografía Hispano Alemana», «Fotografía Cordobesa» y «Fotografía Nacional», y sólo dos hacían alarde de su calidad: «Fotografía Artística» o «Fotografía Modelo».

Sus sellos, adosados al cartón, presentaban trabajados monogramas y/o el nombre completo de la firma societaria inscriptos en dorado; consignaban la dirección y otros servicios y en algunos casos llevaban dibujadas las banderas y/o escudos del país de procedencia y el de residencia.¹⁷

Entre 1910 y 1930, la razón social cambió haciendo alusión al apellido del propietario: «Fotografía Bosch», «Tuysuz», «Papalía», «Martín Henin», «Antonio Novello», o bien, recurriendo a un nombre alegórico como «Foto Art Studio» o «Luz y Sombra».

También fue usual que la firma o la razón social se escribiesen en los bordes de la imagen, como inalterable presencia del autor, por ejemplo «Foto Art Studio», «Foto Martín Henin», «Foto Santiago Troisi». En el caso de los dos últimos, debemos pensar que su rúbrica obedecía a la protección de sus derechos como autor ya que sus productos se comercializaban en la industria de tarjetas postales y en revistas ilustradas, como veremos más adelante.

La distinción de los primeros fotógrafos se sustentó, al parecer, en remarcar su origen foráneo, aunque sus apellidos son de difícil lectura debido al uso de una tipografía rebuscada. Para el segundo periodo, el fotógrafo ya no necesitó agregar simbologías y otras características a su sello publicitario, sólo su apellido y/o razón social eran suficientes para ser reconocido por su clientela, quién sabía dónde procurar sus servicios. El hecho de ser extranjeros debió también crear vínculos más fuertes entre coterráneos. Así, el italiano Rocca dejó ver sus fotos en la casa de Paganelli y el inglés Pilcher se asoció en noviembre de 1870 a Alejandro Witcomb.

¹⁷ Jorge Briscoe Pilcher imprime su monograma de difícil lectura, junto a las banderas argentina e inglesa, y siempre escribe «Fotografía Inglesa». Las insignias de José Paganelli se van recargando a medida que pasa el tiempo, aunque siempre está presente su nombre y apellido, impreso con un sello de goma de tinta azul. Jonás Castro, además de hacer alusión a su origen cordobés, coloca el escudo de la provincia como parte de su sello, que después perfeccionará en letras doradas. Quién también coloca el escudo de nuestra provincia, junto al escudo argentino, es Carlos Wetzell, a pesar de su origen alemán.

Pero más allá de que los primeros fotógrafos resaltaron su extranjería, tanto éstos como los del segundo periodo, debieron sobresalir y competir con otras artimañas y estrategias para construir su propia trayectoria. Una de ellas fue demostrar y publicitar su actualización a nivel técnico - como veremos a través de sus ofrecimientos publicitarios-; actualización que estuvo sujeta a modas y cánones que superaban las fronteras locales.

Publicidades y estrategias comerciales: acceso a innovaciones técnicas

A medida que la técnica fotográfica se imponía con fines testimoniales, de registro de la obra pública o del movimiento de las ciudades, las estrategias publicitarias se enriquecían para llamar la atención de la clientela. Es esta información la que permite inferir el grado de tecnificación de los procesos utilizados, así como la adaptación a los nuevos regímenes de visualización. En los reversos de las monturas, además de sellos y monogramas, se grababa, por lo general, una leyenda que especificaba los servicios que ofertaba la casa. Frases tales como «especialidad para retratar criaturas», «con este número se consiguen retratos iguales a éste o a tamaño natural al lápiz o al óleo», «se conservarán los negativos» o «queda archivado el cliché» eran comunes a todos los estudios fotográficos. En el caso de los cartones de fotografías de Christiano Junior se consignaba además su premiación en la Exposición de Córdoba de 1871.

La prensa gráfica fue la mayor promotora de estas campañas publicitarias. Este tipo de anuncios se destacaban del resto gracias al uso de importantes recuadros de variada tipografía. Entre otras noticias también era común encontrar comentarios sobre novedades de una casa de fotografía. Una relectura de los mismos permite conocer la capacidad técnica de las firmas, las relaciones con otros lugares e identificar los tipos de anzuelos publicitarios utilizados. En este sentido, no todos los fotógrafos recurrieron a las mismas artimañas. Algunos publicitaron más que otros sus servicios en la prensa local y/o fueron parte de las noticias por sus adelantos en la práctica fotográfica.

Por ejemplo, las casas fotográficas de 1870 ofrecían «retratos de tamaño natural con fondos desvanecidos» y rebajas de precios por cantidad. Hacían alarde de las innovaciones -que siempre provenían de Europa o Estados Unidos-, que posicionaban sus estudios al nivel de las mejores

casas de Buenos Aires. Así se expresaba un periodista del diario *El Progreso* refiriéndose a la casa de Clemente Corregé: «hemos visto las excelentes máquinas que ha recibido de Europa y de Buenos Aires, como también las magníficas vistas y retratos de tamaño natural que ha sacado en estos días. La fotografía de Corregé está a la altura de las de Buenos Aires».¹⁸

Tanto éste como José Paganelli atraían a su clientela vendiendo retratos de personalidades. Entre ellos, la imagen del presidente Sarmiento se mezclaba con la de los revolucionarios franceses.

A un mes de la definitiva inauguración de la Exposición de 1871, el diario *El Progreso* promocionaba, como transcribimos a continuación, las novedades de la casa Witcomb, por ese entonces asociada con Pilcher: «Se sacan retratos sencillos hasta los más modernos, como los notables sistemas de Crocat y Rembrandt. Estos sistemas que han hecho tanto furor en Europa como en los Estados Unidos, por su finura en el brillo, colores y también por el efecto doble luz. También se hacen retratos sobre porcelana, pañuelos de mano». Se ofrecía también allí la dirección del local, el horario de atención, garantía por los trabajos realizados y la venta de *vistas* de esta ciudad.¹⁹

En los años 70, las excentricidades de clase incluían el uso del retrato fotografiado sobre tela o porcelana. Debido a su fragilidad, los ejemplares realizados con esta técnica no han llegado a nuestros días. La *vistas*, en cambio, fueron objetos muy buscados en los negocios del rubro y su comercialización tuvo un público más amplio. Algunas de ellas, recopiladas en álbumes, se han conservado hasta hoy.

Desde Cesare Rocca hasta Félix Tey, o sea, a lo largo de cuarenta años, las *vistas* conformaron el anzuelo de las publicidades, aún habiendo variado sus contenidos temáticos, su forma de exhibición y de promoción, según los cambiantes patrones de visualidad.

¹⁸ *El Progreso*, 21 de noviembre de 1870.

¹⁹ *El Progreso*, 8 de setiembre de 1871. Por contrato protocolizado el 23 de diciembre de 1870, conocemos que Pilcher se asoció con Alejandro Witcomb para establecer una casa de Fotografía en la calle 27 de Abril, por el término de dos años. El primero pondría el capital de \$3.000 bolivianos y el segundo, su trabajo, bajo sueldo mensual de \$ 50 bolivianos y la cuarta parte de las utilidades de la sociedad. Su comercio debió ser un referente en las calles céntricas, ya que otro aviso del año 1872, anunciaba los servicios de un cirujano flebotomo frente a la Fotografía de Witcomb, en calle 27 de Abril N. 12. AHPC, Protocolos Notariales, Reg. 3, f. 1739, 23 de diciembre de 1870.

Rocca, Corrége, Pilcher, Sabaris, fueron los cultores de vistas urbanas, como afirman sus publicidades y los testimonios conservados, y la sociedad Tey-Palà, -luego sólo Tey-, fue la que se especializó en testimoniar y documentar lugares urbanos, eventos sociales, políticos, religiosos, catástrofes, etc., con el valor agregado de obtener la imagen en estereoscopia.

Asentados primeramente frente a la plaza San Martín, en 1889 anunciaron su nueva dirección en calle Santa Fe 32 n/n (altos), entre Rivadavia y San Martín, y promocionaron sus «importantes y notables mejoras, haciendo retratos timbres-poste, tarjetas visita, finas y brillantadas, tarjetas álbumes, tarjetas promenade y tarjetas imperial». Es posible que las estereoscopias obtenidas días después de la gran inundación del arroyo de La Cañada, ocurrida el 15 de diciembre de 1890,²⁰ fueran las primeras de una larga serie de registros que el mismo Tey promocionó luego como series coleccionables.

Largos avisos clasificados dan cuenta del itinerario de sus viajes: trasladando equipos por Villa María cuando ocurrió la gran inundación de 1903, por las fiestas de coronación de Nuestra Señora del Valle de Catamarca, por Río Cuarto, Rosario, Santa Fe, Paraná, La Paz, Resistencia, Juárez Celman. El aviso del 19 de abril de 1892 promocionaba «vistas para estereoscopia a 4 pesos la docena surtida de infinidad de pasajes de las ricas colonias y bosques del Chaco y pintorescos márgenes del Río Paraná, vistas de los principales puntos de todas las provincias». Queda saber si los propios dueños del estudio eran quienes recorrían estos vastos lugares tan dispares de nuestra geografía. A la par, su firma comercial se perfeccionaba y especializaba en la estereoscopia, en parte, vendiendo los aparatos de proyección y fabricando placas secas extra rápidas al gelatino-bromuro de plata, hacia 1894. Esta noticia fue toda una innovación ya que no era común la fabricación de placas a nivel nacional, y decía así: «Laboratorio e instalaciones especiales para la fabricación de placas secas, cuya industria constituye un paso mas adelantado en la senda del progreso, que las personas competentes sabrán apreciar»²¹.

²⁰ Roberto Ferrari ha dedicado un trabajo a este estudio a través de las imágenes de la inundación de 1890, en «Temprano reportaje de Tey y Palà. La inundación de Córdoba en 1890,» en *Memorias del 9º Congreso de Historia de la Fotografía* (Rosario: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2007), 121-30.

²¹ *La Patria*, 11 de agosto de 1895.

Fotografía Catalana
DE
TEY y PÁLÁ

Calle Santa Fé, 32 nuevo (altos)
CORDOBA

Gran establecimiento fotográfico montado con arreglo á los últimos adelantos del arte.
La más variadísima y selecta colección de fondos, adornos y toda clase de accesorios apropiados para cualquier posición con la cual los clientes deseen retratarse.
Única casa en la República que, además, presta asesoramiento médico.
Grupos, vistas, reproducciones y toda clase de trabajos concernientes al arte fotográfico.
Retratos en busto, de tamaño natural, desde 25 \$. m/n. uno.
Se sigue haciendo la especialidad en retratos sinton-poste, á precios sumamente baratos.
Otra gran especialidad de esta casa, son las magníficas vistas para estereoscopio, única clase de vistas que producen la más verdadera ilusión del relieve. Dichas vistas se venden unidas á 5 \$. m/n. la docena.
La colección es inmensa y se compone de vistas de Córdoba, Villa María, Río Cuarto, Rosario, Santa-Fé, La Paz, Rosalencia, Juárez Celman é ininidad de paisajes de las colonias y ricos bosques del Chaco y de las pintorescas márgenes del Río Paraná.
Vistas de los principales puntos de todas las Provincias argentinas.
Vistas de Europa.

COMUNICACION TELEFÓNICA

14-v. 30-8hrs.

Publicidad del estudio de Tey y Palá en diario Los Estados, 29 de julio de 1890.

Aún más, en años posteriores, Tey publicitó otros servicios de su casa fotográfica, como el anexo a su estudio de una «imprensa propia para los trabajos que requieran una inscripción explicativa especial», como dice la publicidad del diario *Los Principios* de 1905. Cabe comentar aquí que Tey se había declarado «impresor» en su partida de casamiento de 1887.²² Cinco años después, una nota periodística sobre esta razón comercial, señalaba la adquisición de nuevos modelos de máquinas y la incorporación de un competente operador, y hacía alarde de su «especialidad en retratos para novios, primera comunión y tarjetas postales».

La técnica fotográfica seguía ganando espacio y los motivos de registro se ampliaban: ritos cotidianos y vitales quedaban fijados en distintos

²² Agradezco a Antenor Tey Castellano, bisnieto de este fotógrafo, su disposición y confianza para acercarme información de su familia en las entrevistas personales que mantuvimos en mayo de 2008, enero de 2011 y el 30 de julio 2012. A través de estos encuentros tomo conocimiento de que el apellido «Tey» que el catalán usó en Córdoba era el de su madre y que su apellido paterno era «Torrens» –el que indicó con una «T»-. En la última conversación que mantuvimos, Antenor Tey Castellano comentó que el fotógrafo cuando residía en Salto, provincia de Buenos Aires, firmaba «Félix Torrens». Sobre su actuación escribió Enrique César Virto en «Antiguas fotografías del Salto Argentino,» en *Memorias del 3er. Congreso de Historia de la Fotografía en la Argentina* (Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1994), 137-140.

tamaños de cartón, casi siempre protegido por una solapa gofrada de color marrón. La fotografía social se convertía ahora en una veta muy atractiva en el mercado fotográfico, más cuando las rutinas periodísticas incorporaban una galería social en la diagramación de las páginas, anoticiando fiestas de graduación, casamientos, aniversarios, etc. Por eso, no es casual que Antonio Novello, foto reportero de *la Voz del Interior* promocionara este servicio: «Le interesa!! Si usted desea tener un recuerdo de su enlace o de una reunión social, solicite con anticipación los servicios del fotógrafo A. Novello»²³.

De este modo los fotógrafos se fueron adaptando a las nuevas pautas de comercialización de sus productos comprando equipos e insumos, según declaraban, en Europa o Estados Unidos, o bien, fabricándolos en su propio estudio, ajustándose a los nuevos usos que imponían las modas y costumbres y desplegando diferentes estrategias de venta para captar al cliente. Sus habilidades estaban en ganar un público cada vez más amplio haciendo campañas publicitarias en la prensa, en la fachada o medianeras de su propio local o por medio de carteles que cruzaban de vereda a vereda, atrayendo tanto al lector de periódicos como al caminante desprevenido.



Exterior de la casa fotográfica de Jorge B. Pilcher en la calle 27 de abril, entre Obispo Trejo y Vélez Sarsfield. Foto: Pilcher, ca. 1880 (Col. Academia Nacional de Ciencias).

²³ Revista *La Semana*, no. 19, 6 de setiembre de 1930. Archivo Histórico Municipal Córdoba. Agradezco a Ana Sofía Maizón este aporte.

La localización de los estudios fotográficos en la ciudad

El poder ocupar un espacio adecuado al oficio, situado en la zona comercial y céntrica, habla también de sus disposiciones para ganar un lugar en el medio local, para obtener reconocimiento y éxito.

Debemos reconocer que no debieron ser muchas las edificaciones existentes en la ciudad capaces de reunir las características edilicias necesarias para estos estudios, por lo general de dos plantas, con amplios ventanales o techos corredizos que dejaran pasar la luz natural. Esto explica las reformas que Pilcher hizo en su inmueble alquilado²⁴ o la reiterada demanda que tuvo una edificación en la calle San Jerónimo, frente al Banco Provincial, ocupada por once fotógrafos en el transcurso de 40 años.²⁵



Calle San Jerónimo, ca. 1910, tarjeta postal, s/d. (Colección Pablo Albelo).

²⁴ Para 1869, las casas de dos plantas alcanzaban a 125 y solo había 4 de tres niveles, de un total de 4.989 edificaciones; para 1895 suman 21 las casas de tres pisos y 332 las de dos, sobre un total de viviendas 8.156 censadas. Ver Cristina Boixadós, «Población y Hábitat, Córdoba, 1870 /1895» (ponencia presentada en las «II Jornadas Interescuelas y/o Departamentales de Historia», Universidad Nacional de Rosario, setiembre de 1988). Inédita.

²⁵ En 1860, los fotógrafos Villa y Amezaga atendían a su clientela en San Jerónimo 45; en los años 80, los hermanos Gigena tenían 'Fotografía Americana' en el número 81; Carlos Wetzell, Ignacio Durán y Pablo Barth en años sucesivos; después Francisco Nix inscribe

Esta calle, San Jerónimo, y su continuación, 27 de Abril, parecen haber sido las más solicitadas. El estudio de Pilcher en sociedad con Witcomb, luego ya el de Pilcher solo, y el de Félix Tey, se ubicaron en las primeras cuadras de aquella vía. Vale remarcar que la sociedad de Pilcher y Witcomb, que giraría bajo la razón social de «Witcomb y Cia», consignaba en el reverso de sus fotografías la ubicación de su estudio «a media cuadra de la iglesia catedral y otra media del hotel de la Paz». El Banco de Córdoba recién inaugurado, la plaza principal, la Catedral y el hotel de la Paz, fueron hitos referentes en la ciudad chica de 1870.

Otra arteria demandada por este oficio fue la Calle 9 de Julio. Allí estaba ubicado, en la segunda cuadra, Jonás Castro, quien como se señaló anteriormente, fue el único cordobés que mantuvo su negocio a lo largo de tres décadas. Según dice López Cepeda, era una antigua casona de amplio patio, y «en ambas manos del zaguán había sendas vitrinas que exhibían muestras de las fotos de la clientela y un pañuelo blando de seda, en uno de cuyos ángulos se hallaba impresa la foto de Castro»²⁶.

No nos detendremos aquí a señalar los cambios que debió experimentar la disposición de las habitaciones en estas construcciones; los que inferimos de expedientes periciales sobre incendios. Sólo diremos que para fines de 1900 otros diseños constructivos facilitados por la incorporación del hierro harán primar el uso de la planta alta, a la que se accedía por largas escaleras. Pequeñas vidrieras adosadas a la puerta, al zaguán y a la misma escalera, constituían el exhibidor publicitario, tal como se recuerda la casa de Ramón Ramón Casas en calle San Martín, la de Tuysuz y la de Tey en la actual Av. Olmos.²⁷ Estas casas competían con la Antonio Ra-

esta numeración en sus tímbrs, mientras Santiago Troisi publicita más tarde su estudio en la misma dirección, según un comentario del diario de 1905. La casa de Vaudzte también especifica este domicilio, y luego Antonio Ramón Casas, utiliza estos cartones superponiendo su sello en fotos tomadas en 1904. Años más tarde, Antonio Novello tiene su propio estudio frente al Banco de Córdoba.

Lamentablemente el cambio de numeración realizado en 1909, que numeró de 100 en 100 las cuadras y no de 50 en 50, puede haber ocasionado alguna interpretación errónea en la lectura de las fuentes que, sumados a errores de tipiado, confunden aún más la interpretación, por lo que no podemos confirmar con exactitud lo arriba expresado; de todas maneras,, nos referimos a un local existente en la misma cuadra.

²⁶ Manuel López Cepeda, *Gentes, casas y calles de Córdoba* (Córdoba: Imprenta Biffignandi, 1966), 161.

²⁷ Con estas palabras recuerda Filloy el estudio de Tey: «Cuando la calle 24 de setiembre (la

món Casas, instalada a escasos metros, en un local de planta baja en la misma calle.

Esto nos indica también que para 1900 el lugar de la fotografía se había extendido una cuadra hacia el norte, a la calle Colón, y a su continuación, Olmos, en donde pasacalles anunciadores, letras de mampostería en los frontis de sus edificios o pintadas en sus medianeras publicitaban el comercio fotográfico.



Calle Colón. Ca. 1910, tarjeta postal s/d, (Colección Jorge Bettolli).

Otros fotógrafos, menos audaces, se asentaron en las calles perpendiculares como Rivadavia, San Martín, Alvear, entre las calles Colón y San Jerónimo. Indudablemente, el mapa de la fotografía se cerraba entre estas arterias, y aquellos que en las primeras décadas se aventuraron por fuera de este radio, por la calle Santa Rosa o Entre Ríos, se mudaron posteriormente a locales más céntricos.

actual avenida Olmos) era estrecha y empedrada, estuvo ubicada media cuadra antes de San Martín, la Fotografía Catalana, de don Félix A. Tey. Tal vez la circunstancia de ir juntos al Colegio con su hijo Antenor, me hizo observador asiduo de las fotografías en exhibición mientras éste bajaba la escalera de madera del local». En Juan Filloy, *Esto fui, memoria de la infancia* (Córdoba: Secretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba, Dirección de Patrimonio Cultural. Área de Letras y Publicaciones, Marcos Lerner Editora, 1994), 67.

El único que se instaló fuera de las calles céntricas fue Martín Henin, quien lo hizo en el barrio General Paz, donde posiblemente el desarrollo alcanzado en la zona requería ya de un comercio como éste. En todas sus monturas Henin remarca la dirección de su estudio ubicado en el número 435 de la calle 6 -luego llamada Félix Frías-, en donde además residía con su numerosa familia, como veremos más adelante.²⁸

Con esta distribución geográfica llama la atención que la calle Deán Funes -o su continuación, Constitución (Rosario de Santa Fe, actualmente)-, la arteria de librerías, imprentas y de artículos de pintura, no fuera también la de la fotografía. Más aún, si sabemos que durante un tiempo la obra fotográfica se vendía y exhibía en librerías o en imprentas para suplir la falta de vidrieras y/o garantizar otras vías de circulación de las obras.²⁹ Vale aclarar que los insumos del oficio fotográfico (cartones, álbumes, monturas, etc.), provenían directamente de casas especializadas, como lo corrobora la publicidad de la *Pinturería Artística*.³⁰

²⁸ Las cédulas censales de 1895 acusan también que Clemente Corregge vive en barrio San Martín, pero no conocemos por sellos o timbres si tenía su local comercial en la misma dirección.

²⁹ Hay más de un ejemplo donde la fotografía e imprenta o fotografía y arte están vinculados. Cesare Rocca al finalizar su contrato dejó sus obras primeramente en la casa de su colega Paganelli y luego sus álbumes se exhibieron en la librería de Pedro Rivas. La imprenta del diario *El Progreso* recibió las suscripciones de los interesados para adquirir las fotos a vuelo de pájaro de Cesare Rocca. Ver M. Cristina Boixadós, «Una ciudad en exposición, Córdoba. 1871,» en *Argentina en exposición, ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*, eds. María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), 147.

Vale resaltar otro vínculo entre fotografía e imprenta manifiesto en los lazos de parentesco entre Jonás Castro y Ángel Sappia. Al morir Castro (dueño como ya dijimos de la Fotografía Cordobesa en la calle 9 de Julio) sin descendencia, su cuñado, Ángel Sappia, propietario de la tradicional casa artística Pinturería Sappia, erige en el local fotográfico de la 9 de Julio, un salón de exposición de arte, que se conoció durante décadas como Salón Fasce. Ver M. López Cepeda, *Gente, casas y calles*, 161. En el censo de 1895, Castro tiene 34 años, es viudo, pero declara un hijo de 19 años, que se registra como «empleado», quedando como interrogante su existencia.

³⁰ En Buenos Aires, centro comercial por excelencia donde recalaban todos los productos de importación y desde donde se distribuían al país, un negocio dedicado a las artes gráficas también se especializaba en el rubro de la fotografía, pintura, dibujo, litografía, papelería, etc, como lo atestigua la publicidad de *Papelería Artística* del semanario *EL Mosquito*, del 6 de setiembre de 1891, que detalla en más de cincuenta renglones los diferentes artículos en venta para cada sección. Vale señalar que Félix Tey puede haber sido uno de los pocos fotógrafos que ofreció a sus clientes la impresión de trabajos, al sumar una imprenta a su negocio.

El rubro fotográfico sólo llegó a la calle Deán Funes en la segunda década del siglo XX cuando las casas de óptica anexaron artículos de fotografía e insumos diversos.³¹

En una ciudad donde predominaban edificaciones de una sola planta y por lo tanto, con escasa oferta de casas apropiadas para el funcionamiento del rubro, la demanda se incrementó siempre en los mismos puntos estratégicos: frente a bancos, a la plaza principal, etc.

Hasta aquí vimos como las estrategias comerciales y técnicas de los fotógrafos locales parecen haber sido similares. Queda por ver cuál fue la inserción de éstos en la sociedad cordobesa -en donde apellidos y títulos constituían los resortes de integración- y en cuánto incidieron sus redes parentales, sociales y políticas, para escalar en la pirámide social.

Nos detendremos a continuación en cuatro estudios de caso que hemos reconstruido, como dijimos, a través de recopilación documental e historia oral y por medio de entrevistas realizadas a sus descendientes.

Nombre	Dirección
1. Gorraga Clemente	9 de Julio 11
2. Paveselli José	27 de Abril 23
3. Pilcher Jorge	9 de Julio 43
4. Castro Jonás	San Jerónimo 81
5. Hermanos Gigena	23 de Mayo 33
6. Welzer Carlos	San Jerónimo 81
7. Barth Pablo	25 de Mayo 77
8. Duran Ignacio	San Jerónimo 81
9. Nix Francisco	San Jerónimo 81
10. Toussaint Santiago	San Jerónimo 81
11. Tey y Palá	San Jerónimo 81
12. Felis Tey	San Jerónimo 81
13. Barth y Faggessell	San Jerónimo 30
14. Saveria Pedro	Santa Fe 32
15. Nix Francisco	24 de Septiembre 232 (actual Av. Olmos)
16. Misault L. y Cia.	San Martín 21
17. Albad Pérez Francisco	Juárez Celman 245 (actual Av. Colón)
18. Ramón Casas Ramón	25 de Mayo 79
19. Yeguas Jacobo	San Martín 19
20. Ramón Casas Antonio	25 de Mayo 77
21. Arena Cristóbal	San Martín 207
22. Hacin Martín	Colón 28
23. Bosch Enrique	Santa Rosa 136
24. Kalos	24 de Septiembre 32
25. Nivaldi	San Jerónimo 81
26. Francisco Arturo	Rivadavia 62
27. Novetto Antonio	Colón 59
	Eras Rosa 258
	Alvear 42
	Calle 6 n
	Felix Frías (Gral. Paz)
	9 de Julio 115
	Colón 605
	Rivadavia 17
	Ros. de Santa Fe 265
	San Martín 80
	General Paz 71
	9 de Julio 126
	Alvear 38
	San Jerónimo
	(frente al banco)

Localización de las principales casas fotográficas de la ciudad de Córdoba ubicadas en un fragmento del plano de Santiago J. Albarracín (1889). Digitalización realizada por la Arq. Mariana A. Eguía.

³¹ Así la firma de Pedernera y Cia. promocionaba su negocio como Instituto Óptico y Fotográfico *La Estrella*, ubicado en la esquina de Deán Funes y Rivera Indarte. Además de ofrecer anteojos y lentes, revelaba y ampliaba material fotográfico. Luego la Casa Amuchastegui ocupó el mismo inmueble publicitando en sus sobres *la venta de la nueva y exclusiva colección de Postales de la Sierna* y agregando al dorso la promoción de *las siluetas recortadas en madera e iluminadas a todo color*.

Trayectorias sociales y políticas

El caso del fotógrafo Jorge B. Pilcher es quizá el más emblemático en cuanto a su trayectoria, enormemente favorecida por pertenecer al círculo político de los años 1880. Nacido en Liverpool el 28 de junio de 1841, hijo legítimo de Eduardo Pilcher y de Sara Herfeld, se radicó en Córdoba en 1870, al año del primer censo de 1869, por lo que su nombre no se encuentra dentro de los 28 británicos allí registrados. Tampoco entre los 183 ingleses del segundo Censo, porque entonces vivía en el Departamento Totoral, donde se empadronó, ya viudo, junto a sus hijas.

Su casamiento en 1873 con Josefa Fleurquin, proveniente del Uruguay,³² le debe haber provisto de algún capital económico y social que él supo incrementar. En este sentido, recibió como consorte derechos de un amplio campo en el norte cordobés, entre Santa Catalina y Ascochinga, donde emplazó hacia finales de 1880, un enorme establecimiento hotelero de catorce pabellones que denominó San Jorge.³³ La conformación de la

³² Son varias las formas en que se escribe el apellido de su esposa en los distintos documentos y actas: Fleurquin, Flurquin, Flurguin, Heurguin, Eleuhuein. Este último corresponde a lo que se lee en la lápida de la tumba de los Pilcher en el cementerio El Salvador de Córdoba. Fue hija de Juan Deseré Fleurquin y Gregoria Barboza. Nació en 1845 y murió en 1901. En Cristina Boixadós, «Las Fotografías casi perdidas de un inglés radicado en Córdoba entre 1870 y 1900,» en *3º Encuentro La problemática del viaje y los viajeros. América Latina y sus miradas. Imágenes, representaciones e identidades* (Tandil: Centro de Estudios Sociales de América Latina e Investigaciones Socio Históricas Regionales, agosto de 2008).

Conocemos la actuación de un fotógrafo en Montevideo entre 1870 y 1890, Anselmo Fleurquin, francés, que bien puede tratarse de un familiar. En Broquetas Magdalena, *Fotografía en Uruguay. Historia y Usos sociales, 1840-1930* (Montevideo: Centro de Fotografía, Intendencia de Montevideo, 2011).

³³ *Guía General de Córdoba. Año 1899* (Córdoba: Editada por los Sres. Aveta, Padilla y Cia.), 37. La agudeza comercial que ya había manifestado como socio capitalista de una casa fotográfica se pone en juego nuevamente al tratar de salvar de ejecuciones y embargos al hotel, propiedad que finalmente fue rematada en 1905, cuatro años antes de su fallecimiento.

Una larga secuencia de escrituras y expedientes judiciales, sistematizados en un trabajo de mi autoría, pone de manifiesto prácticas comunes de enriquecimiento y financiación. Pilcher, al igual que tantos otros, recibió créditos bancarios e invirtió en tierras, en los años finales de 1880. Luego de la crisis de 1890 debió responder a estas obligaciones a costa de sus bienes, a pesar de los mecanismos que desplegó para salvarlas. Ver Cristina Boixadós, «El derrotero de un fotógrafo inglés en el norte cordobés» (conferencia presentada en las XXIX Jornadas de Historia del Norte de Córdoba, Estación Juárez Celman 28 y 29 de octubre 2011).

sociedad con Alejandro Witcomb en diciembre de 1870, pone de manifiesto la mentalidad empresarial de Pilcher, al asociarse como capitalista a un reconocido fotógrafo de Buenos Aires, en momentos previos a la apertura de la gran «muestra del progreso» de 1871, bajo la razón social de «Witcomb y Cia». En esa oportunidad, desembolsó el alquiler de una casa ubicada a escasos metros de la plaza principal y los costos de un constructor que la refaccionó incorporando una galería en planta alta.³⁴ Indudablemente él no conocía el oficio porque era Witcomb, o su reemplazante en caso de viajar éste, quien atendía el negocio bajo apercibimiento de un sueldo y una parte de las ganancias. A los dos años de finalizado el contrato fue Pilcher quien mantuvo el negocio, seguramente ya formado en el oficio después de las instrucciones recibidas de su «socio industrial».³⁵

Entre 1885 y 1886 participó en la fundación del Club Inglés, desempeñándose como vicepresidente y secretario en una primera comisión. En los mismos años también fue vocal del Centro Industrial de Córdoba.³⁶ Como tantos extranjeros, Pilcher formó parte de la masonería lo que, además del idioma, lo llevó a estar muy cerca de los científicos del primer Observatorio Nacional inaugurado en Córdoba en 1871. Si bien no parece haber conformado el plantel de sus fotógrafos, debió haber habido una relación fuerte con Benjamin A. Gould, director del Observatorio entre los años 1871 y 1885.³⁷

³⁴ AHPC, Protocolos Notariales, Registro de Escribanos, No 3. Año 1871, 3 de mayo, f. 621.

³⁵ AHPC, Protocolos Notariales, Registro de Escribanos No 3. Año 1870, 23 de diciembre, f. 1730.

³⁶ Ricardo A Marlatto, «La inmigración británica en la ciudad de Córdoba (1869-1895)» (tesis de licenciatura, Escuela de Historia, Universidad Nacional de Córdoba, 2002), 81. El Club Inglés fijó su domicilio en la misma calle de su estudio, sobre San Jerónimo 79, numeración que bien podría haber sido la su propio local, sin embargo, no podemos corroborar esta situación debido a los cambios sufridos en la época. El Club Industrial conformado por políticos e industriales figura con domicilio en San Jerónimo 39, lo que puede ser un error tipográfico de la fuente consultada. Guía Industrial y Comercial de Córdoba y Tucumán para el año 1886, Córdoba, editada por Isaías Villafañe, 1885, 89 y 95

³⁷ E. Minniti y S. Paolantonio. *Córdoba estelar*, 78 y 164. No es casual que algunos retratos obtenidos por él se encuentren entre la colección de fotografías formada por la hija de Gould, Alice Bache Gould, en Boston, Massachusetts. Agradezco esta información bajada de Internet a Mariana Eguía, extraída del Massachusetts Historical Society. [En línea] <http://www.masshist.org/findingaids/doc.cfm?fa=fap042> [Consulta: febrero de 2011]

En diciembre de 1880 fue designado miembro de la Comisión de Obras Públicas de la Municipalidad cuyo presidente era Gregorio Gavier y vicepresidente, José Echenique. Estos hombres pertenecientes al círculo del gobernador Miguel Juárez Celman fueron a posteriori nombrados gobernadores. Desde este lugar es posible que Pilcher obtuviera una serie de beneficios relacionados a su práctica: fue el responsable de fotografiar el trabajo catastral relevado por Ángel Machado entre los años 1883 y 1888; sus fotografías ilustran el texto propagandístico de los hombres del 80, firmado por Santiago Albarracín; y además siguió con su cámara las obras del mayor emprendimiento hidráulico de Latinoamérica del momento, como lo fue la construcción del Dique San Roque y los canales de riego.

Sin lugar a dudas, Pilcher había ganado prestigio con su oficio, pero fue su posicionamiento en el sector dirigente lo que determinó que este enorme encargo recayera en él. Encargo que supo cumplir con profesionalidad, según atestigua la calidad del registro. Quizá la compensación económica que tendría que haber recibido nunca llegó a materializarse debido, seguramente, a la situación financiera de la provincia al momento de terminar las obras y a las peripecias judiciales que debieron enfrentar los directores del emprendimiento, las que no cabe reseñar aquí.

En este sentido, es posible que el registro quedara en manos de su autor y que hayan sido sus descendientes, después de muchos años, quienes buscaron una remuneración económica. Las notas dirigidas al Ministro de Obras Públicas en 1924, firmadas por su hija y su yerno, manifiestan tal intención que debió ser en algún momento atendida, pues este exquisito registro se resguarda en un repositorio oficial hasta el día de hoy.³⁸

³⁸ En una de estas cartas dirigidas al Ministro de Obras Públicas, su hija M. Leticia autorizaba a su cuñado, Rodríguez de la Torre, a vender al gobierno tres álbumes «de mi propiedad conteniendo una colección completa de fotografías de las obras de irrigación que fue formado por mi señor padre, Jorge B. Pilcher a medida que las obras se realizaban». En la otra, Rodríguez de la Torre se dirigía al Ministro de Obras Públicas, Daniel Gavier, diciendo: «Poseo una colección fotográfica completa de las obras de irrigación del Dique San Roque, que comprende desde la excavación para los cimientos del murallón, diversos estados de las obras; campamentos generales de obreros; canales del norte y del sud; obras de arte, trabajos del Dique Mal Paso. Considero esta colección es la más completa que existe y a merito del interés histórico que ella tiene para la provincia, me permito ofrecerla en venta al gobierno por la suma de 2.000 p. nacionales». Las notas pasarón por la Oficina General de Riego, cuyo director hace un inventario de las piezas, contenidas en tres álbumes, que comprende tres secuencias numéricas diferentes, y concluye: «El valor de estas

La intromisión de Pilcher en ciertos escenarios habla de su relación con los hombres del poder, por ejemplo: fotografía de escenas campestres en las estancias del político y futuro gobernador Ramón Cárcano; reuniones en la estancia *La Paz* del presidente de la República Julio Argentino Roca; o bien, la casa ubicada en la ciudad de Córdoba del gobernador José Echenique. Su registro fotográfico alude a los cambios que experimenta la ciudad en la década del 80 y señala quiénes son sus protagonistas. Él mismo, fotógrafo, inmigrante inglés, se sintió incluido en ese elenco. Esto explica su retiro al norte provincial después de 1890 -luego de la dimisión del Gobernador Marcos N. Juárez y la crisis financiera- donde veraneaban las más conspicuas familias de Buenos Aires y de Córdoba y se tejían las relaciones de poder de la clase política nacional y provincial.

Proveniente de Inglaterra, el derrotero migratorio de este fotógrafo responde a las pautas generales de la comunidad británica. Como parte de su itinerario, es posible que haya pasado por Uruguay, donde creemos, conoció a su esposa. Ya en Córdoba, participó en actividades sociales propias de la comunidad: fue miembro de clubes y testigo de actas de bautismos de coterráneos, aún sin ser miembro de la iglesia Anglicana.³⁹ Para fines de 1880 ya había escalado un lugar encumbrado en la sociedad, aunque su posición se elevó aún más cuando sus hijas se casaron por Iglesia Católica con hombres pertenecientes a familias distinguidas del entorno local y nacional.⁴⁰ Su nombre había integrado instituciones y comisiones

fotografías no puede apreciarse, pues depende de muchos factores, no tienen ningún interés técnico y solo puede tener un valor histórico que es imposible justipreciar. Un cálculo material del trabajo daría a razón de \$ 5.00 (valor que tienen hoy las fotografías de ese género) siendo su número 170 harían un total de \$ 850.00». Archivo de Gobierno- M.O.P- Tomo 4, f. 274/275 y 282. Lamentablemente, este material se encuentra en deplorable estado de preservación en una repartición provincial.

³⁹ El matrimonio de Pilcher y su esposa uruguaya tuvo cinco hijos: los dos primeros, varones, mueren a muy temprana edad, las tres mujeres siguientes conformaron el núcleo familiar de Pilcher hasta 1909, fecha en que fallece. Datos extraídos de la lápida de su tumba localizada en el cementerio de disidentes 'El Salvador' de la ciudad de Córdoba, el 18 de febrero de 2008.

⁴⁰ Habían sido bautizadas en la Iglesia Catedral apenas nacidas. Delia, casada con el teniente coronel Leandro Artigas, vivió primeramente en Uruguay y en 1912, junto a sus dos hermanas, en la calle Comercio, hoy Figueroa Alcorta, sobre la margen oeste del arroyo de la Cañada. Luego se trasladaron a Buenos Aires. Estela se casa con Julio Rodríguez de la Torre, viudo, 20 años mayor que ella, diferencia de edad que ocasiona un gran descontento entre los primeros hijos de aquel. El nuevo matrimonio y Leticia se trasladan

que consolidaron sus redes sociales y políticas, mientras su descendencia supo estrechar esos lazos entre la prosapia cordobesa.

Pilcher cierra su taller afectado financieramente por la crisis de 1890, la misma que llevó al alejamiento del poder de los hermanos Juárez, fracción política con la que él parece haber comulgado. En los primeros años de 1900 también su hotel entra en bancarrota. Las relaciones y amistades que supo tejer, quizá le permitieron obtener un puesto en el Banco Provincial, pero no le sirvieron para salvar esta propiedad.

Otro caso es el de Félix T. Tey, fotógrafo entre 1890 y 1910, quien cubrió con otros parámetros visuales los espacios que Pilcher había dejado de recorrer. No es nuestra intención hablar ahora de los aspectos figurativos y formales de los registros de estos profesionales, pero reconocemos que es Tey, junto con Juan Pàla, su socio, quienes iniciaron en Córdoba la modalidad de una fotografía que documenta acontecimientos, catástrofes, festividades. Ellos plasmaron estas imágenes en albúminas estereoscópicas y las ofrecieron en llamativos avisos en la prensa local y en Guías Comerciales e Industriales.

El derrotero inmigratorio de Tey es conocido en parte gracias a los datos aportados por su bisnieto, como ya hemos dicho. Nació en Barcelona en 1852 y llegó a esta ciudad entre 1887 y 1889. La primera de estas fechas corresponde a su partida de casamiento, obtenida en la localidad de Salto, provincia de Buenos Aires; la segunda, es la de la primera publicidad de su casa fotográfica en la prensa local.

Como sucede con otros fotógrafos, desconocemos su formación: sabemos que se desempeñó como fotógrafo en Salto pero se declara 'impresor' al contraer matrimonio. Indudablemente debió tener algo de capital para instalar su comercio desde el primer momento en la vereda del costado sur de la plaza principal, emplazamiento más que estratégico, al estar ubicado a una cuadra del Banco Provincial en línea recta por la calle San Jerónimo. Pasado un año Tey se trasladó, como dijimos, a una calle algo más alejada -la actual Av. Olmos- que comenzaba a distinguirse con comercios y residencias modernas. Allí continuó hasta su fallecimiento

a una casa de dos pisos de la calle Duarte Quirós al 100 y disfrutaron el verano en la residencia de Rodríguez de la Torre en el Kilómetro 14 del F. C. A. del Norte, en Arguello. Ver *Anuario Echenique, 1912* (Córdoba: La Industrial Establecimiento Gráfico), 238 y reconstrucción oral.

que debió ser aproximadamente en 1912, momento en que la casa fotográfica figura ya a nombre de su esposa.⁴¹

Su riqueza y estrategia debió haber consistido en proveerse de los más sofisticados avances técnicos para la obtención de fotografías, en montar una fábrica de placas, en innovar por medio de la estereoscopia y en contar con una imprenta en su propio negocio. Si bien no parece haber estado próximo al poder ni haber actuado como el fotógrafo oficial de la obra pública, sus registros y publicidades señalan el interés documentario de su obra realizada en placas de vidrios. Acontecimientos oficiales, religiosos, naturales, etc., se ofertaron cotidianamente en la prensa local.

En el mismo año de su llegada a Córdoba, en 1889, se vincula con la Sociedad Española de Socorros Mutuos, aunque sus clientes excedieron este círculo según atestiguan las innumerables fotografías que hoy se conservan. Su actividad y recorrido, que en un principio compartió con su socio, también catalán, trascendió los límites provinciales al documentar procesiones, inundaciones y las excentricidades del territorio chaqueño. Pudo darles a sus hijos varones la educación de la elite cordobesa y ellos constituyeron ese grupo de hijos de inmigrantes que se laurearon como médicos de esta «docta» ciudad. La fotografía y las estrategias que desplegó Tey en este campo le facilitaron contraer lazos sociales que sus descendientes supieron estrechar aún más.

Hemos reseñado hasta aquí dos trayectorias: la de un inglés y la de un catalán, quienes actuaron en tiempos distintos en la ciudad, pero cuyos nombres perduran en las monturas de infinitas fotografías que han llegado hasta nosotros.

La trayectoria del italiano Santiago Troisi resulta menos conocida, así como también es menos visible su actuación en el campo fotográfico, quizá por nuevos patrones de visualidad que provocaron que su nombre se

⁴¹ La viuda, Ventura Fierro, figura con domicilio en la calle Rioja 735, donde vivía con sus tres hijos. Su descendiente recuerda haber escuchado, en cambio, que vivían en la calle Duarte Quirós, entre Independencia y Trejo. Ventura muere aproximadamente en 1930. La hija mujer hereda una propiedad en la zona turística de Carlos Paz. Los dos varones, Antenor y Juan, estudiaron en el Colegio del Monserrat e ingresaron a la Facultad de Medicina donde se destacaron en sus respectivas especialidades, fisiología y bacteriología. Fueron ampliamente reconocidos en el medio local hasta mediados del siglo XX, ocupando cargos académicos y públicos. Sus lugares de residencia corroboran el espacio social que supieron abrirse: Antenor, a pocas cuadras de la plaza principal, sobre la calle Rivera Indarte; Juan, a pocos metros de la Av. Colón, sobre la calle Sucre.

desdibujara en las imágenes reproducidas en revistas o en postales. En este sentido, nos sorprende también la poca publicidad de su atelier en la prensa y en las guías comerciales, situación que hizo pasar desapercibido su nombre en un primer relevamiento, además de haber encontrado sólo una o dos fotografías firmadas por él en aquella instancia.

No conocemos la fecha precisa de su llegada a esta ciudad y tampoco si recibió estudios específicos sobre fotografía; más aún, parece haberse dedicado a la actividad mercantil primeramente, después a la fotografía. En 1913, luego del incendio sufrido en su estudio, no dudó en solicitar el título de Marillero. En este acto de certificación, las palabras de los testigos nos informan más de su derrotero: declaran conocer a Troisi desde hace 20 años, y agregan que «ha ejercido el comercio por cuenta propia en la compra y venta de mercaderías generales durante muchos años y con posterioridad en el ramo de la fotografía hasta hace un años mas o menos, radicado siempre en esta ciudad, en sus negocios, con algunos intervalos en que se ausentaba por razón de los mismos»⁴².

Con esta diversidad de oficios y actividades, Troisi fue el fotógrafo más requerido por instituciones académicas e intelectuales del medio local y por las editoriales que rastrillaron el territorio nacional buscando el suceso social y el paisaje serrano para ilustrar las páginas de las tantas revistas de moda impresas en la Capital Federal o en el exterior. Efectivamente, su firma apenas legible se descifra en las reproducciones de la *Revista Athenas*, publicación de la intelectualidad cordobesa, cuyo ejemplar de 1903 se dedicó exclusivamente a cubrir el emplazamiento de la estatua del Obispo de Trejo y Sanabria en el centro del patio universitario.

De igual manera se lee su rúbrica en algunas de las imágenes que acompañan al Atlas de la Provincia de Córdoba que editó la Provincia bajo la responsabilidad del ingeniero Manuel Río y su colega Luis Achaval, ambos catedráticos de la misma universidad. Manuel Río se convirtió además en un destacado personaje de la intelectualidad cordobesa al conformar y dirigir una conocida asociación de intelectuales, periodistas, médicos y artistas de Córdoba que tuvo vigencia en los años interseculares, llamada El Ateneo.⁴³ Fotos de Troisi acompañan el escrito publicado por

⁴² AHPC, Juzgado 1era. Comercial, 1913, 11-19.

⁴³ Para conocer esta asociación intelectual de Córdoba ver M. Victoria López, «Instituciones, asociaciones y formaciones de «alta cultura» en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización,» en *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e inter-*

Manuel Río para el diario *La Nación*, con motivo del Centenario; también le pertenecen las imágenes reproducidas por *La Voz del Interior* en la misma fecha y las que ilustran los sucesos cordobeses de la Revista *Caras y Caretas*.⁴⁴

La búsqueda de imágenes obtenidas por fotógrafos locales permitió que éstos se catapultaran y fueran reconocidos fuera de su provincia, en los casos en que se respetaron los derechos de autor. Estas imágenes se estamparon luego en postales y en otras publicaciones, seguramente bajo estricto contrato comercial. Él es uno de los pocos fotógrafos que conocemos que haya consignado su rúbrica, «S. Troisi», en el reverso de una postal. Su especialidad, además de retratos, era la fotografía de exteriores e interiores del mundo empresarial, industrial y de comercio. Los propietarios le abrían sus puertas para dejarse fotografiar junto con empleados. Salones, escritorios, fachadas, maquinarias, podían verse en estas imágenes. Muchos de estos registros fueron vendidos a los necesitados editorialistas de grandes álbumes y catálogos, quienes pretendían representar en miles de páginas la estampa de una Nación que se debía mostrar infinita en cuanto a riqueza y territorios.

Los acontecimientos sociales fueron entonces los temas que engrosaron las páginas de las revistas, y también la fotografía paisajística, con la cual Troisi parece haber expuesto y competido en el extranjero.

En el diario *La Voz del Interior*, al producirse el citado incendio de su estudio, bajo el título «Pérdida sensible. El arte y el fuego» se lee : «Es Troisi el primero y el más eficaz propagandista de las bellezas incomparables de nuestras serranías cordobesas y tal vez no halla colección universal, revista gráfica, álbum alguno en que se registre los paisajes y encantos de nuestras sierras, en que no haya puesto Troisi, la colaboración descollante, la mejor».⁴⁵ La nota concluye remarcando sus exposiciones en Buenos Aires y en Francia.

nacional de la cultura, eds. Ana Clarisa Agüero y Diego García (Córdoba: Ediciones al Margen, 2010), 29-51.

⁴⁴ Para más información de esta Revista quincenal ver: Verónica Tell, «Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX,» en *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, comps. Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Buenos Aires: Ensayo Edhasa, 2009), 141-64.

⁴⁵ *La Voz del Interior*, 12 de abril de 1912. Al respecto, otro fotógrafo, Arturo Francisco, con actividad en la provincia de Santa Fe y en Córdoba, expuso en varias ocasiones.

Hacia 1900, ya es reconocido como fotógrafo por académicos universitarios. En 1905 instala su estudio frente al Banco Provincial, ubicado en la arteria más cotizada y requerida para este oficio.⁴⁶ En 1912 se produce el incendio que arrasa con sus registros y aparatos, pero del que pudo salir airoso judicialmente y al parecer, también económicamente, ya que su actividad, respaldada por una importante póliza de seguros, continuó hasta su trágica muerte en 1921.⁴⁷ Aunque pudo entonces recuperarse del incendio parece haber buscado otras actividades y otros recursos al certificar su título de Martillero.

Sabemos por su nieta de su inscripción en la Sociedad Italiana Unione y Benevolenza, asociación que, como señala M. Teresa Monterisi, congregó a lo largo de su historia al sector medio e intelectual vinculado a la masonería o al naciente socialismo.⁴⁸ Asimismo, su hermano Eugenio, encumbrado miembro de círculos intelectuales, periodísticos y culturales, le debió allanar más de un camino, tanto en esta ciudad como en Buenos Aires y en el exterior. En este sentido, la proximidad ideológica de su hermano con el anarquismo no interfirió en su relacionamiento con el círculo católico, al mismo tiempo que le abrió otras redes sociales y emprendimientos inmobiliarios que al parecer no tuvieron éxito. Su nieta recuerda que entre los amigos de su abuelo se contaban ricos comerciantes y políticos, como Benjamín Galíndez, Rogelio Martínez, los hermanos Minetti y García Faure.

⁴⁶ El diario *Los Principios* decía San Jerónimo 82 pero debió decir 81. Esto fue producto de un error involuntario del tipiado litográfico. La guía de 1912 registra a Troisi con comercio -sin especificar rubro- en San Jerónimo 166, y aunque sabemos que continuó ocupando ese sitio hasta su muerte en 1921, la Guía de este último año tampoco lo registra como fotógrafo. En ese año moría trágicamente en su estudio y vivienda, donde residía ya separado de Emilia Leal Ordóñez, con sus tres hijas, educadas en colegios católicos.

⁴⁷ El inmueble incendiado era de dos plantas y contaba de dos patios y dos zaguanes, el laboratorio ocupaba una habitación del segundo zaguán, entre una «pieza toilet» y el cuarto de impresiones, desde donde se originó el incendio, debido a una complicada instalación eléctrica según determina el peritaje de Adolfo Doering, cuyo informe libera a Troisi de culpa y cargo según el juez Carlos Tagle. Juzgado de 3ª Nominación en lo criminal, A.H.P.C., Legajo 14. Exp. 1, Año 1912.

⁴⁸ M. Teresa Monterisi, «El asociacionismo católico de los inmigrantes italianos en la ciudad de Córdoba desde fines del siglo XIX hasta 1914,» en *Por la señal de la cruz, estudios sobre la iglesia católica y sociedad en Córdoba, s. XVII -XX*, comp. Gardenia Vidal y Pablo Vagliante (Córdoba: Ed. Ferreyra, 2002), 209-37.

En este caso observamos estrategias propias del campo fotográfico: contratos comerciales con el mercado de postales y *vistas* para edición de revistas y periódicos nacionales y extranjeros; exposiciones en salones nacionales e internacionales; localización de su atelier en un lugar estratégico. En cambio, no parece haber utilizado la publicidad y avisos comerciales para ganar clientela.

Todo indica que son sus redes con intelectuales las que le abren el camino para sobresalir y destacarse en el campo fotográfico. Sin embargo, el éxito de su actividad no fue suficiente para resguardarlo del olvido. Quizá la tragedia del incendio ayudó en ese sentido.

Otra es la trayectoria del belga Martín Henin quien, aunque tuvo contactos comerciales con el mercado editorial de revistas y de postales, no parece haber desplegado un espectro de redes sociales que le facilitaran el camino hacia un mejor pasar económico y social. Tampoco le conocemos estudios o algún tipo de oficio previo que lo llevara más tarde a ocuparse de este *métier* y a empadronarse como fotógrafo en el Registro Cívico Municipal de 1922.⁴⁹

La particularidad de Henin fue radicar su estudio y vivienda en un barrio donde si bien sus habitantes podían requerir y hacer un uso social de la fotografía, la afluencia de vecinos no era tan alta como para obtener los beneficios que le hubiera dado una más amplia y diversa clientela. Fue el fotógrafo de retratos y sucesos del propio barrio. Efectivamente, sus registros incursionan en cierta actividad documentalista de las actividades barriales: la instalación de un circo, actos escolares, la llegada del Príncipe de Saboya, etc.

Llegó a la Argentina en 1889, a la edad de 17 años. Se radicó con su familia -padres y cuatro hermanos- en una pequeña localidad provincial, Villa Concepción del Tío, y fue la trágica muerte de su padre lo que provocó el desmembramiento familiar y la llegada de nuestro fotógrafo a la capital cordobesa.⁵⁰ No fue posible determinar cuáles fueron sus oficios o estu-

⁴⁹ Dato extraído del Registro Cívico Municipal de 1922, serie Documentos 1922, Archivo Histórico. Municipal. Agradezco este aporte a Ana Sofía Maizón.

⁵⁰ Cuando en 1894 Martín Henin, de origen belga, declara el asesinato de su padre, Martín Henin, de 62 años –también belga (quien no ha testado, dice la partida) y viudo de Desideria Baquete-, contaba con 22 años de edad y domicilio en Villa Concepción del Tío. Según declaraciones del vice cónsul belga, se conoció que los bienes fueron distribuidos entre sus cuatro hijos, dos de los cuales vivían en casa de Juan Vencenat, en Depart-

dios, si los tuvo. Sus primeros registros datan de 1905 y, como ya se señaló, siempre consignó su rúbrica y dirección exacta, con tinta blanca. Según palabras de su nieta era un profesante de la religión católica y asiduo asistente a la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos en donde había conocido a su esposa, María Lambandt, con quien tuvo siete hijos.⁵¹

Las necesidades económicas que la nieta confiesa, lo habrían llevado a impulsar la proyección de cintas y *vistas* en el biógrafo *Paris-Londres* que funcionaba en el bar de la esquina de la actual Ovidio Lagos y 24 de Setiembre. Los recuerdos de su hija, relatados por la nieta, rememoran las vacaciones de los años 30 y 40 en la localidad de Tanti, alojados en el hotel de Villa García o el Hotel Castaño, cuando el fotógrafo se trasladaba para trabajar en la temporada veraniega obteniendo la imagen del turista en el paisaje serrano. De allí se explica que la mayoría de las postales cordobesas editadas por Kapelusz y Rosauer lleven la firma de Henin. Otra manera de obtener reconocimiento y quizá algún rédito económico era exponer sus fotos en las vidrieras de la Casa Muñoz con motivo de los concursos organizados para el aniversario de la fundación de la ciudad.

Henin se adaptó a los requerimientos del campo fotográfico como proveedor de imágenes del mercado gráfico; fue reconocido en su barrio y requerido por la Iglesia Católica para perpetuar eventos singulares. Su descendencia no cruzó la frontera de su propia trayectoria.⁵²

mento San Justo, y dos en la casa de Carlos Bracke, de esta ciudad. Este último era propietario de una fábrica de carruajes, donde seguramente se formó como armador su hermano Arturo, quien años más tarde llegó a ser propietario de una fábrica de carros. AHPC, Juzgado de 3era. en lo Civil, 1907, f. 34 -15.

Seguramente quienes se quedaron en la primera vivienda fueron sus dos hijas, Natalia y Julia, las que sabemos que regresaron a Europa y murieron en la 2da. Guerra Mundial.

⁵¹ Allí pudo haber estrechado vínculos con la familia Despontin y Chammas, empresarios y comerciantes de larga data en la historia cordobesa. Entrevistas realizadas el 31 de agosto, el 15 de setiembre de 2006 y el 11 de diciembre de 2007 a su nieta, Alicia Binetti Henin.

⁵² De sus dos hijas, Julia se radicó en un barrio alejado, en Los Bulevares. Allí, ella y su marido francés cultivaban flores para vender en la ciudad, trasladadas por su marido en una jardinera. La más pequeña, Natalia, a quien alcancé a conocer en 2007, cuidada por su hija, ocupaba una casita precaria de un barrio popular de Córdoba. Ninguno de los siete hijos continuó con el oficio del padre, y menos aún resguardaron la colección de negativos. Sus nietos dismantelaron la casa quemando todo rastro, solo parecen haberse salvando los negativos de vidrio, que podrían haber sido resguardados si el Archivo Provincial hubiera aceptado el importe solicitado, en los años '80. Hasta ahora no he logrado saber de su paradero. Entrevista a Alicia Binetti Henin, 31 de julio 2012.

Algunas reflexiones

En comparación con otras ciudades americanas, la profesionalización de las artes en el territorio argentino tuvo un desarrollo más tardío. Esta aseveración es entendible si comprendemos las diferentes formas en que se fueron insertando los países en el mundo colonial, formas que conllevaron también experiencias y manifestaciones de representaciones diversas.

Como explica Graciela Silvestri, la escasa importancia simbólica de estas lejanas tierras para la Corona Española permiten entender y sintetizar estas diferencias que llevaron a que en el resto de Latinoamérica y en Brasil, por distintos motivos, hubiera una temprana institucionalización de los saberes y de las artes.⁵³ En esos países fueron muchos los nativos que descollaron en el campo fotográfico a base de formación y de premiaciones. Por ejemplo, en Arequipa, Emilio Díaz y Max T. Vargas competían por ganarse la clientela de elite con sus retratos. Ambos formados en el campo de la plástica conformaron el Centro Artístico fundado en 1890. El segundo, con sagacidad empresarial, llegó a otras ciudades de Perú y Bolivia exponiendo en diferentes salones sin dejar de lado la venta de sus imágenes en revistas, publicaciones ilustradas y postales.⁵⁴ Otro es el caso de Carlos Endara Andrade, ecuatoriano, radicado en Panamá en 1886, quien después de haber estudiado dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes y en la escuela de Pintura de su país de origen, ancló en Panamá su trayectoria, diversificada entre la fotografía y la pintura.⁵⁵

En Córdoba, a fines del siglo XIX -como analiza Victoria López-, el Ateneo congregó a una elite de universitarios, ingenieros, médicos, artistas, entre los que no habrían estado presente nuestros fotógrafos. En Buenos Aires, la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, en 1898, pudo haber sido la base de alguna forma de institucionalización, al compartir

⁵³ Graciela Silvestri, *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Edhasa, 2011), 69.

⁵⁴ AA.VV., *Max T. Vargas y Emilio Díaz, Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926)* (Perú, Instituto Peruano de Arte y Diseño, 2007).

⁵⁵ Mario Lewis Morgan, *100 Años Panamá, 100 Portadas de Épocas, vida y Obra de Carlos Endara Andrade (1865-1954)* (Panamá: Edit. Panamericana Formas e Impresos S.A. 2009). Agradezco a Tomas Bondone el obsequio de este libro.

sus miembros, derroteros, prestigio, premios e intercambio de información.⁵⁶

Los cuatro fotógrafos que hemos presentado aquí fueron parte de esta legión de inmigrantes que bien pudieron hacerse de un oficio sin aprendizaje previo ni estudios.⁵⁷ Ni artistas ni gráficos, obtuvieron un lugar y reconocimiento en la sociedad cordobesa. Conformaron ese espectro de individualidades que se inscriben en la gran movilidad social que caracterizó el desarrollo aluvional de Argentina; desarrollo que también llevó implícita la fuerza de las relaciones sociales y políticas, facilitadoras de logros y espacios. La gran movilidad social de los fotógrafos locales contrasta con su escasa movilidad geográfica, tan característica en los ofician-tes andinos. Éstos, con empresas familiares, podían dejar a su socio y trasladarse a ciudades como La Paz, Santiago de Chile, etc. En algunos casos, estas empresas continuaron entre sus descendientes: varones o mujeres que conocieron el oficio y sobre todo, cómo salvaguardar del olvido los innumerables registros fotográficos.

En Córdoba, y por esta movilidad social, los hijos varones de Tey se destacaron en la medicina. Los hijos de Henin parecen haber desechado la opción de continuar con el oficio de su padre quien, aparentemente, no pudo brindarles la posibilidad de cursar estudios o alcanzar profesiones «destacadas». Las hijas de Pilcher, dos de ellas «bien casadas» y otra soltera, no fueron las «señaladas» para continuar con el oficio del padre, quien, en 1892, debió rematar todo su equipamiento debido a deudas contraídas.

¿Y las hijas de Troisi y de Henin? Al parecer, la fotografía no era aún un oficio común entre mujeres en una sociedad conservadora donde la distinción se medía en títulos de doctor, en habilidades para relacionarse y contraer matrimonio, o bien, en el hecho de ser un extranjero excéntrico.

Aunque marcados por un acontecimiento colectivo como fue la migración, fueron distintas disposiciones las que llevaron a los ofician-tes del primer subperíodo a cruzar la frontera de sus *propiedades*. Fotógrafos sin premios ni titulaciones, supieron ganarse un lugar en el oficio y hoy sus

⁵⁶ Laura Malosetti Costa, «Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario,» en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, tomo II, coord. José Emilio Burucúa (Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 2010), 195.

⁵⁷ No conocemos sus maestros, salvo el de Ramón Ramón Casas quien recibió instrucción en el oficio del alemán Otto Graenitz, siendo todavía muy joven, en la ciudad de Rosario, según cuenta su nieta.

testimonios están presentes en archivos y colecciones privadas y sus apellidos se entremezclaron con la élite cordobesa y nacional. En este sentido, si bien reconocemos que los fotógrafos de los dos subperiodos actuaron en épocas con posibilidades de movilidad social diferentes, el circuito social de las imágenes también fue otro, al presentar distintas dinámicas de producción, circulación y consumo de las mismas y al existir nuevos patrones de visualidad. Esta situación podría haber incidido en el ocultamiento de la autoría de los últimos fotógrafos.

Ni artistas, ni gráficos, son parte de esa legión de trayectorias insertas en la pirámide social con sus intrincadas redes no tan inclusivas. Hoy sus miradas nos devuelven los códigos de visualidad imperantes durante siete décadas, además de fragmentos de una ciudad que ha conservado muy poco su memoria fotográfica.

Bibliografía

- AGÜERO, Ana Clarisa y Diego GARCÍA, eds. 2010. *Cultura interiores, Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*. Argentina: Ediciones Al Margen.
- BOIXADÓS, M. Cristina. 2008. *Córdoba Fotografiada entre 1870 y 1930. Imágenes urbanas*. Córdoba: Editorial de la Universidad de Córdoba.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual, Itinerario de un concepto*. Capital Federal: Montessor Jungla Simbólica.
- BURUCÚA, José Emilio, coord. 2010. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Marcela GENÉ, comps. 2009. *Impresiones porteñas, Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ensayo Edhasa.
- MAUAD, Ana María. 2008. *Poses E Fragrantes. Ensaio sobre história e fotografias*. Niteroi: Universidad Federal Fluminense.
- GUTIÉRREZ, Ramón. 1997. Historia de la fotografía en Iberoamérica, Siglos XIX y XX. En *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*, coords. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y Ramón GUTIÉRREZ, 345-426. Madrid: Manuales Arte Cátedra, Ediciones Cátedra.

Entre vigías y representaciones. Vistas panorámicas postales de la ciudad de Córdoba (1898-1914)

Mariana Amanda Egúa*

Introducción

Este trabajo pretende dar cuenta de los orígenes de la circulación masiva de imágenes panorámicas de la ciudad de Córdoba, Argentina, entre los años 1898 y 1914, al tiempo que plantea una singular propuesta de análisis sobre las características de esta circulación. La intención aquí es demostrar que los motivos panorámicos postales son portadores de información acerca de las representaciones de una determinada sociedad; información que algunas veces se presenta de forma clara y expresa, y otras, de manera sutil y cifrada. Particularmente, entre los años 1899 y 1914, persiste en Córdoba un mismo imaginario vehiculizado a través de las postales panorámicas y constituido en base a una fusión de elementos locales y foráneos, provenientes de la cultura occidental decimonónica.

¿Cuáles fueron los motivos para que una gran cantidad de postales panorámicas de Córdoba coincidan en el mismo rumbo de observación? ¿Qué visibilidades y visualidades se promueven desde esa orientación? y finalmente ¿Qué relación se establece entre el contexto histórico de Córdoba y el imaginario de ese momento?

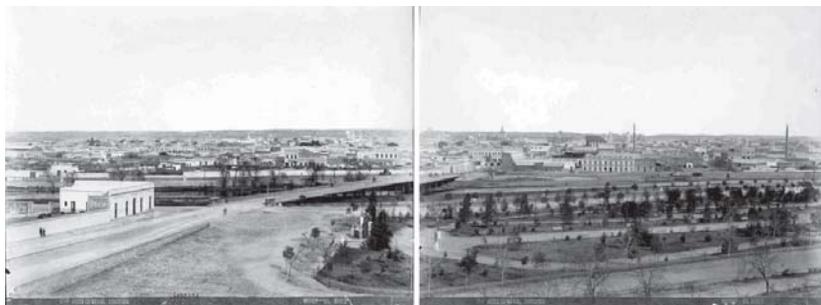
Con estas preguntas como guías, el artículo se estructura en dos partes: una, donde se presenta el contexto general; otra, referida al análisis específico de las imágenes, tanto de lo visual como de lo visible. Aquí se busca observar el grado de similitud entre tarjetas postales y registros foto-

* Arquitecta. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. marianaegua@gmail.com

gráficos; indagar en la información que va más allá del contenido visual; y examinar el modo en que es captado un paisaje en tanto referencia de un lugar en particular, en este caso, de la ciudad de Córdoba.

Dentro de una pequeña colección de tarjetas postales que guardo desde hace mucho tiempo, existe un grupo de temática particular que me provoca una inmensa curiosidad y que los especialistas en cartofilia denominan «postales topográficas». ¹ Entre ellas hay un conjunto popularizado como «vistas panorámicas» o «generales» ² que presentan capturas fotográficas de la ciudad obtenidas desde un punto distante y elevado, y donde la amplitud del ángulo de toma es considerable. Sin embargo, en los casos en que estas fotografías fueron utilizadas en postales, el encuadre original de la imagen apareció recortado. Es curioso que hayan circulado por el mundo de esta manera, sesgadas, hacia fines del siglo XIX e inicios del XX.

Vale como ejemplo la secuencia perteneciente al fotógrafo Carlos Enrique Moody -ca. 1896-, y la postal editada por Roberto Rosauer -ca. 1905-, donde resultan evidentes las filiaciones a pesar de los re-encuadres.



«Vista General Córdoba», albúminas en ensamble, N° 250-252, Buenos Aires: Moody, ca. 1895, extraída de la Casa B.G.W.

¹ En el *Diccionario de Tarjetas Postales* publicado en forma virtual por Hector Pezzimenti del Centro de Estudio e Investigación de la Tarjeta Postal en Argentina (CEITPA) relaciona este término topográfico con las postales que muestran en su frente a ciudades, regiones o paisajes.

² Desde un punto de vista fotográfico, resulta más apropiado encontrar epígrafes referidos a la vista, que al paisaje, ya que en las primeras no existe cometido estético sino, más bien, de registro científico. Es importante tener en cuenta que las *vues pittoresques* y las *coutumes* constituyeron parte esencial de la tradición iconográfica del S. XIX, trasladada luego a la fotografía. En el campo del coleccionismo, la diferencia entre «vista» y «paisaje» en la



Vista General de Córdoba

214 Editor R. Rosauer, Rivadavia 572. E. C. Moody, Fotogr.

«Vista General de Córdoba», tarjeta postal, N° 214, Buenos Aires: Ed. R. Rosauer (E. C. Moody Fotogr.), ca. 1900.

El original fotográfico y el recorte postal que alcanzara mayor circulación dentro de las vistas de Córdoba.

Como éstas, he reunido quince tarjetas postales de Córdoba, editadas entre 1898 y 1914 -algunas de ellas han retornado desde rincones muy lejanos-, en cuyos frentes se visibilizan los tradicionales componentes urbanos. Entre ellos, los campanarios dejan su impronta, sobresaliendo más que cualquier otro elemento, quizás porque desde un siglo antes de nuestro recorte temporal ya se instituían como recurso literario de viajeros: desde mediados del siglo XIX fue ésta la representación de la ciudad de Córdoba.

La primera vista encontrada, tomada desde un punto distante del oriente, fue hecha hacia 1715 para una publicación de la Real Audiencia de Charcas, por un autor anónimo. La imagen hace hincapié en las altas torres eclesiales y en algunos espacios abiertos de la ciudad. Pasado un siglo, esta tradición se mantuvo en otra vista bosquejada hacia el oriente

tarjeta postal, resulta meramente temática. «Vista» se adapta en este ramo al registro urbano y «paisaje» a lo rural, montañoso, lacustre o de abiertos con una mínima expresión de lo urbano.

del territorio por el militar D'Hastrelen, durante un viaje exploratorio realizado por el Río de la Plata –ca.1830-.

A mediados del siglo XIX se verificó, sin embargo, un cambio de orientación en estos registros, pues el cuadrante más representado pasa a ser el norte, incluso a nivel fotográfico. Este hecho provoca una creciente difusión de las imágenes de Córdoba a través de la prensa y las artes gráficas:

Cada ciudad se parece a sus creadores, y éstos son hechos por la ciudad. (...) Lo que hace diferente a una ciudad y otra, no es tanto su capacidad arquitectónica (...) cuanto más bien los símbolos que construyen sus propios moradores. Y el símbolo cambia como cambian las fantasías que una colectividad despliega para hacer suya la urbanización de la ciudad.³

Sabemos que la orientación de la mirada de las postales respondió más al recorte subjetivo del editor postal que a la del propio fotógrafo; ambos fueron partícipes de la construcción de una trama -virtual- de arraigo, en tanto inmigrantes o hijos de inmigrantes europeos que adquirieron el oficio en Argentina: muchos de ellos se radicaron en el Gran Buenos Aires, algunos mantuvieron el accionar itinerante y recorrieron el interior del país,⁴ mientras que sólo unos pocos tuvieron domicilio real en Córdoba.

La información transmitida en aquella postal fotográfica resulta inseparable de la elección realizada por Moody y Rosauer conforme a moti-

³ Armando Silva, *Imaginario Urbanos*, 5ª ed. (Bogotá: Arango Editores, 2006), 13.

⁴ Por ejemplo, Roberto Rosauer, emigrante del imperio austróhúngaro, radicado en Buenos Aires, resultó ser el editor ejemplar en el rubro postal, cimentado a partir del comercio filatélico. Desde 1901 renovó actividades al aprovechar la estrecha relación con la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, grupo que le abriera las puertas al imaginario de todo el país, e incluso de Córdoba. Los asiduos viajes de Rosauer al exterior, por asuntos filatélicos, le facilitaron realizar impresos postales de calidad, incluso a color. Hacia 1909, el éxito comercial alcanzado le permitió su radicación definitiva en la Patagonia, y la finalización de actividades para un viraje a lo agrícola-forestal. Carlos E. Moody, hijo de ingleses, inició labores junto a su tío, el reconocido fotógrafo Arturo Boote, de Buenos Aires. En 1893 recorrió de forma independiente el país en búsqueda de las clásicas *Vistas*. La interrupción de las importaciones de insumos fotográficos hacia 1914, concluye la obra prolífica de Moody, quien se dedicó entonces de lleno a las enmarcaciones y venta de cuadros.

vaciones y a coordenadas espacio-temporales que terminaron delimitando un fragmento de Córdoba, como un verdadero filtro entre realidad y representación.

Pero el imaginario no se conforma sólo de la propia imagen de Córdoba -vista panorámica-, sino de la relación de ésta con su uso como adjunto epistolar: una significación -inmanencia- y un efecto en la conciencia colectiva -trascendencia-. Por eso, el imaginario se asocia a una significación subjetiva y mental, suscitada desde la faceta tangible de las imágenes, para formar un «vínculo temático susceptible de ser analizado como corpus documental en unidad semántica precisa».⁵

Desde fines del siglo XIX y hasta la primera gran ofensiva mundial, resulta innegable la cercanía existente entre imaginarios e ideología liberal. El énfasis de las vistas urbanas, tanto a un lado como al otro del mar, estuvo puesto en ponderar un estilo de vida basado en la pluralidad cultural -al menos en apariencias- donde se decía aceptar, reconocer y tolerar la existencia de diferentes pensamientos y realidades. La meta fue posicionar a la sociedad clasista y destituir a la estamental. Para ello la burguesía cercana al poder se envolvió en discursos que promocionaron los diálogos y debates, además del cultivo de las diferencias determinadas por la subjetividad y la identidad individual.

De panópticos y paisajes

Con la mirada puesta en alcanzar una auténtica objetividad surgió durante el positivismo la experimentación con lentes, proyectores, telescopios, microscopios y cámaras oscuras.⁶ Los estudiosos pensaron que esta tecnología podía ayudar principalmente a restringir los condicionamientos culturales, al aumentar la capacidad de descripción y análisis del mundo circundante:

⁵ Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI* (Buenos Aires: Prometeo, 2006).

⁶ La cámara oscura es un instrumento óptico que permite obtener una proyección plana de una imagen externa sobre la zona interior de su superficie. Fue inventada en Bagdad por Alhacén nacido hacia el 965. La frase «camera obscura» fue acuñada por Johannes Kepler en su tratado «Ad Vitellionem Paralipomena» (1604), donde se expone el funcionamiento que servirá para desarrollar posteriormente el invento del telescopio. [En línea] http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1mara_oscura [Consulta: octubre de 2012]

La visión se convierte en el principio canalizador a través del cual la razón intelectual y el orden del mundo de los sentidos se pueden interrelacionar, al tratar la mente y el cuerpo como aspectos inequívocos del ser. El ojo se representa como la ventana hacia el alma racional (...)⁷

La invención del registro fotográfico en 1839 y su posterior divulgación pública impulsaron las representaciones más disímiles del mundo moderno y revelaron de forma subyacente los conflictos existentes entre el hombre y su medio. En este sentido, el modo de ver moderno es comparable al régimen escópico⁸ que Bentahm⁹ describe como panóptico¹⁰, asimilable al reflejo intimidante de un espejo: hacia las puertas mismas del siglo XIX¹¹ emergen «pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible.»¹²

⁷ Denis Cosgrove, «Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista,» *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (AGE), no. 34 (2002): 65.

⁸ Escópico/a, es una palabra fuera de diccionario, originada en el campo del psicoanálisis y rescatada por los estudios interdisciplinarios de cultura visual. Desde el ámbito artístico, la utilización de «régimen escópico» es utilizada de forma similar al de «cultura visual» y alude a la existencia de un cierto modo de ver en cada época, determinado por un conjunto de aspectos históricos, culturales y epistémicos. Un régimen escópico supone entonces un modo de mirar característico en una determinada temporalidad. Este tema ha sido varias veces abordado por diversos autores como: John Berger, *Modos de Ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010); Michael Baxandall, *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento* (Barcelona: Gustavo Gili, 1978); Martin Jay, «Scopic Regimes of Modernity,» en *Vision and Visuality*, ed. Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1988).

⁹ Jeremy Bentham (1748-1832), filósofo y jurista inglés, fue el fundador de la teoría moderna de la utilidad. En 1791 diseñó el panóptico, un prototipo edilicio diseñado para modificar, encauzar y reeducar los comportamientos de presidiarios, enfermos, alienados, obreros y hasta niños aprendices, a partir de un hipotético control exhaustivo por parte de la autoridad.

¹⁰ Panóptico deriva de panoptismo, de «pan»: todo; «opt»: visión e «ismo»: sistema. Fue una doctrina de inicios del siglo XIX que combinaba la aplicación de tres elementos: la vigilancia, el control y la corrección (moral) social.

¹¹ Michel Foucault aborda este tema en su libro *Las palabras y las cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968) donde revela la aparición del personaje moderno y sus características desde «Las Meninas», la conocida pintura de Diego de Velázquez y Silva, pintor de la corte española de mediados del siglo XVII.

¹² Michel Foucault, *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002), 204.

El registro fotográfico aparece como un instrumento que vehiculiza esta representación centralizada, este poder moral *universal* que representa la floreciente figura del estado-nación dentro de la sociedad en formación. Particularmente, la utilidad de la fotografía panorámica parece surgir garantizada desde el propio ambiente positivista, como una postrera representación racional «donde las nuevas naciones deseaban reconocerse en una visión optimista del teatro universal, desde una mirada exclusivamente occidental.»¹³

La esencia manifiesta en la panorámica remite a una fuente de sentido centrada en la acción del productor/fotógrafo y en la pasividad del receptor, como cómplice necesario. Esto es, mientras el observador/ciudadano queda enmarañado en la trivialidad de una pseudo-realidad presentada en la panorámica, el autor acciona valores relacionados al devenir de la civilización. «La ideología propulsora de las panorámicas busca legitimar así el paradigma cultural occidental por encima de cualquier otro.»¹⁴

El paisajismo decimonónico es otro emergente de la episteme moderna¹⁵, diferente de la visión panóptica. Sus orígenes se remontan a los inicios del pensamiento moderno, donde el artificio de la perspectiva redundó en una posición supletoria de la naturaleza al acomodarla al punto de vista del observador y bajo una estrategia de orden y dominio.¹⁶

¹³ Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad (1805-1925)* (Madrid: Fundación Mapfre, 2006), 42.

¹⁴ Boris Kossoy, *Fotografía e historia* (Buenos Aires: La Marca, 2001), 94.

¹⁵ La episteme es el conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas. Particularmente, la episteme moderna es un cuerpo de saberes que se inicia, en una primera etapa, junto al desarrollo científico racional, un poco antes del Renacimiento. Es retomada luego en la racionalidad científica del siglo XVIII y XIX, cuando el positivismo combina la observación experimental y la precisión matemática. Justamente, es en el siglo XIX cuando por primera vez la pintura del paisaje es considerada como un género pictórico independiente, relacionada con esa visión racional.

¹⁶ «La «otricación» de la naturaleza se originó en el Renacimiento, entre los siglos XIV y XV. La pintura renacentista se centró en la indagación cognitiva y espacial en torno al ser humano y su lugar en la naturaleza y en la historia, a través de la perspectiva: el «ver a través». El medio fue entonces un universo alterno cuantificable, tridimensional y apropiado y/o intervenido por el universo humano (...). G. Pálsson, «Relaciones Humano Ambientales,» en *Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas*, coord. T. Ingold y G. Pálsson (México: Siglo XXI editores, 2001), 83.

Luego del viraje empirista de la naturaleza a la esfera científica, los positivistas vieron una dualidad de elementos naturales y culturales recreados en las aptitudes útiles y objetivas de la geometría descriptiva y la perspectiva.¹⁷ Ambas situaciones suscitaron un modelo descriptivo del paisaje que luego fue puesto en duda por un reflejo más apropiado y subjetivo. Ese cambio fue provocado por el movimiento romántico, hacia el final del siglo XVIII y principio del siglo XIX.¹⁸ Uno de los temas más consagrados de esta tendencia fue justamente el paisajismo pictórico, donde la naturaleza adquirió relevancia en la visión subjetiva del autor. Una estética basada en la *circunstancia del Yo*¹⁹ que tradicionalmente identificó a algunos colectivos sociales:

El paisaje representa la manera en que ciertos grupos sociales se han concebido y significado a sí mismos y a su mundo a través de su relación imaginada con la naturaleza y mediante la idea del paisaje, han subrayado y comunicado su propio rol social y el de los otros con respecto a la naturaleza externa.²⁰

Si el paisaje romántico materializaba los preceptos de los grupos acomodados fue porque un paisaje ordenado y bello se constituía en causa -y también consecuencia- de un adecuado orden moral y de una sociedad «civilizada». Esta inspiración subyacía en las ilustraciones de literaturas de viajeros, en los registros científicos y hasta en artículos periodísticos, «en los cambios lumínicos dependientes del clima, las estaciones y horas del

¹⁷ «Aunque la pintura con sus derivados menores (grabado, dibujo, acuarela) se aventura ya en la liberación de los propósitos útiles, durante los primeros años del siglo XIX permanecerá en la práctica corriente más cerca de la arquitectura y de la topografía, de la ciencia y de la técnica, de lo que puede imaginarse hoy.» Graciela Silvestre, *El lugar común* (Buenos Aires: Edhasa, 2011), 50.

¹⁸ «Una vertiente significativa, de este pensamiento dominado por la observación objetiva, será la observación de la naturaleza entendida como disposición científica, no ya centrada en la imaginación, aunque de todas formas muy contributivas al forjado de la estética sublime del Romanticismo(...)» Roberto Fernández, «Paisaje de Paisajes. Panorama de tendencias,» *Revista X*, no.2 (otoño 2009):2. [En línea] http://www.salvador.edu.ar/vrid/imaef/a_lat-05.pdf [Consulta: septiembre 2012]

¹⁹ María Isabel Martínez Paradas, «El paisaje romántico,» *Revista I+E* III, no. 26 (agosto 2006). [En línea] http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaen-se/n26/26060129.pdf [consulta: octubre de 2012]

²⁰ Denis Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscapes* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1998), 15. Traducción propia.

día, que evocaron el color, aún en lo monocromo, con el objetivo de alcanzar la impresión.»²¹

El siguiente grabado de Córdoba de mediados de siglo XIX, de origen francés, ejemplificó estos aspectos del devenir de la civilización y del adecuado orden moral, y resultó un paradigma para futuros registros de la ciudad.



«Vista de la ciudad de Córdoba/ tomada desde los altos del camino al Tucumán», Litografía, (autor: T. Müller s/dibujo: Charles de Chapearouge). París: Lemercier, 1863. Fuente: Archivo del Museo Histórico Nacional. Este dibujo inspiró a los panoramas fotográficos desde el norte de Córdoba a fines del XIX. Muestra claramente los edificios religiosos, el Paseo Sobremonte, las defensas, y el imponente cordón montañoso oeste.

La vista desde Los Altos de 1863 resultó ser una representación uniforme de Córdoba a pesar de la variedad de componentes urbanos. Aquí el autor adoptó el cuadrante norte -por vez primera en las imágenes de Córdoba- y tomó recaudos desde una pauta cultural occidental: era el hombre moderno quien se alzaba por encima de la naturaleza y no al revés, tal como ocurría en otras orientaciones, donde lo rural parece debilitar la presencia urbana y jerarquizar los remates de iglesias.

Hay un sentido pragmático en la actitud del sujeto a la izquierda, en su dedo alzado, en su docencia, y en la nivelación de los edificios reli-

²¹ Graciela Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, 1ªed. (Buenos Aires: Edhasa, 2011), 52.

giosos dentro de la homogeneidad del tejido urbano, desde donde emerge el espíritu laico. La fuerte presencia del cauce fluvial y el imponente cordón montañoso occidental de la estampa, fija las coordenadas de un preciso asentamiento mediterráneo. El hecho de no mostrar puentes deja ver cierto retraimiento material en Córdoba. La fila de mujeres con cestos/cántaros en la cabeza señala un cruce natural de río e indica sus tradicionales usos en el bajo -como lavandería, abastecimiento de agua, higiene personal-, y también la precariedad.

A pesar de las limitaciones técnicas de la litografía, este paisaje de Córdoba, si bien no goza de relevancia artística, es altamente descriptivo: transmite un saber -tal vez, fruto de la consustanciación del artista con el paisaje-; una visión integral que resalta igualdades -por ejemplo, las cúpulas y torres góticas-; y alteridades -los hábitos de los personajes en primer y segundo plano-. Es decir, presenta lo necesario para alcanzar una representación identitaria.

La fotografía del paisaje urbano

No pasó mucho tiempo entre el anuncio de la *Révolution dans les arts du dessin* de los periódicos franceses²² y el inicio, hacia 1839, de una búsqueda de los fotógrafos que iba más allá de los límites del imaginario tradicional.²³ Las cámaras encontraron inspiración en la estética romántica, en toda estrategia funcional a la ideología dominante, en el advenimiento de las metrópolis y, sobre todo, en los denominados «panoramas».²⁴

²² Citado por Anne McCauley, «Arago, l'invention de la photographie et le politique,» *Etudes photographiques*, no.2 (Mai 1997). [En línea] <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html> [Consulta: diciembre 2012]

²³ Martin Jay en su tesis *Downcast Eyes* asevera que la fotografía desde sus inicios era vista como un «espejo de la realidad», logro de la aventura filosófica cartesiana y triunfo de la razón instrumental: como si la fotografía validase el régimen escópico perspectivista que se había identificado con la visión misma después del Quattrocento.

²⁴ La fotografía panorámica y el interés por una representación más allá del límite del cuadro fotográfico se remontan a los inicios de la misma. Varios autores destacan el desarrollo del «Diorama» -la imagen continua y sin fragmentar- de Daguerre y los experimentos de Fox Talbot -patentados luego como «Myriorama»-, ambos destinados a componer imágenes a partir de la yuxtaposición de copias de negativos, como inicio de la concepción panorámica en fotografía. El primer intento de una verdadera cámara panorámica fue la

Para Mauad, un nuevo registro de visualidad se originaba a partir de dos dialécticas o patrones:

(...) el primero asociado a lo pintoresco que tiende a verse más como ideal imaginado de lo que exactamente está siendo visto. El segundo que buscaría representar el espacio modernizado y civilizado [y que] tendrá como ícono de la modernidad al paisaje urbano.²⁵

Efectivamente, las representaciones del nuevo paradigma visual fueron consolidadas en base a dos aspectos fotográficos, uno «cuasi» documental y otro cívico. El primero se ejemplificó en los daguerrotipos panorámicos de París anteriores a 1850, los que nos acercan puentes y bordes del Sena, en una instancia previa a las transformaciones y la consagración de los grandes monumentos.²⁶ El otro aspecto, el cívico, se dio inspirado en nuevos contextos del ejercicio de la ciudadanía, en el *ver y ser vistos* de peatones y vehículos en los boulevares, avenidas, espacios verdes y en la exhibición universal de las principales capitales europeas: «...en el momento preciso en que las sociedades industriales occidentales están invadiendo y colonizando la totalidad del globo.»²⁷

Megaskop, construida por Friedrich von Martens en 1844. La cámara tenía muchas piezas móviles constituidas por placas curvadas de cristal. Era difícil de operar y de elevado valor monetario. Las primeras cámaras panorámicas prácticas de gran angular fijo estuvieron disponibles hacia el final del siglo XIX. Kodak y otros popularizaron la fotografía panorámica en el siglo XX, con una serie de fácil uso. Esto puede profundizarse en Michael Zajac, *A Landscape database integrating photographic virtual reality* (University of Manitoba, 1998). [En línea] <http://hdl.handle.net/1993/1486> [Consulta: octubre de 2012]

²⁵ Ana María Mauad, «A inscrição na cidade: paisagem urbana nas fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta,» en *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias* (Niteoi: Editora da UFF, 2008), 117-8. Traducción propia.

²⁶ Charles Marville fue contratado para fotografiar París entre 1852 y 1870 y documentar cómo era la ciudad antes de la reforma propuesta por el barón Haussmann. En ese momento, París sufrió el gran cambio estructural: aparecieron los amplios boulevares y el sistema de alcantarillado, entre otras cosas. En el proceso, muchas de las pequeñas calles y callejones que definen al París del siglo XIX fueron destruidos. Como resultado, cerca de 900 fotografías en el archivo de la ciudad de París dan cuenta de esquinas que ya no existen y edificios medievales bajo escombros.

²⁷ Père Freixa, «La visión panorámica,» *La Vanguardia*, no. 454 (2003) [En línea] <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110301/54121736565/la-vision-panoramica.html> [Consulta: mayo de 2011]

En este sentido, desde 1870 y hasta el conflicto armado iniciado en 1914, derivado del pujante nacionalismo económico, se avalaron acciones imperialistas con el fin de afianzar un nuevo sistema económico, a partir de los avances de la segunda revolución industrial.²⁸ No al azar las fotografías de las grandes urbes industriales y las pequeñas ciudades nacientes dejaban traslucir loas al petróleo, la electricidad y el ferrocarril. Fueron escasas las imágenes que reflejaron la profunda crisis ambiental experimentada en las grandes metrópolis, como consecuencia este desarrollo.

Las siguientes tres fotografías de Córdoba reflejan lo anterior: la transformación de la periferia cordobesa, el pasaje de lo rural a lo urbano, el tendido de la energía eléctrica y el ferrocarril, la apertura de calles y puentes y la incorporación de nuevos espacios, siguiendo un modelo de transformación de dependencia occidental. Un nuevo espacio cívico que, paradójicamente, parece carecer de ciudadanos.



Sin título (Panorámica con viaducto en construcción), albúmina, Autor: H. Sellack, Córdoba: 1873. Fuente: Colección Lic. Santiago Paolantonio, OAC. –UNC. La construcción del paso del fcc en los bordes rurales de la ciudad.

²⁸ A finales del siglo XIX, surgen los pan-nacionalismos, en los que las naciones se definen por la creación de un estado y la extensión del territorio. Se pretende con ello anexas nuevos espacios y asimilar una población. Las naciones europeas afianzarán el poder del Estado conquistando territorios de forma militar, con la intermediación de las sociedades geográficas y desde lo ideológico-económico. El impacto fue enorme. Cambiaron radicalmente la sociedad, la geografía y la cultura de estos territorios, gracias a las transformaciones tecnológicas de las comunicaciones.



Sin título (Puente metálico de 1881 a la altura de la Calle Ancha), albúmina, atribuida a Jorge Pilcher, ca. 1880. Fuente: Diario Clarín, Bs. As. El nuevo puente que reemplazará el antiguo cruce a pie de orillas (a la der.) y el tendido eléctrico que llega al medio casi rural.



Albúmina, «Nº 39», Autor: J. B. Pilcher, Córdoba: ca. 1887. Fuente: Dra. Cristina Boixadós. Parque Elisa cerrado con rejas perimetrales, ingreso principal y dos secundarios. Grupo escultórico, glorieta, puente sobre lagunilla, pañol de herramientas.

La primera vista panorámica fotográfica fue capturada por un académico germano con el fin de difundir el espacio físico donde ejercía. Se observa aquí un desdoblamiento: por un lado, la trama urbana -las torres eclesiales brillan al mediodía-, por otro, los yermos bordes periféricos. En primer plano se divisa un terraplén y la construcción de un paso a nivel que permitirá la circulación del Ferrocarril Central Córdoba. Un asentamiento precario se extiende más allá. Aquí resulta inminente la transformación y un nuevo orden de usos urbanos reflejado en la extensión de servicios a la periferia.

La segunda vista panorámica fotográfica fue obtenida por un reconocido fotógrafo, Jorge B. Pilcher, cercano al poder de los hermanos Juárez y a las obras promovidas por este gobierno. El puente metálico que se retrata, construido en 1881 en el lugar de un antiguo cruce a pie, extiende el alcance de la Calle Ancha, la principal de la ciudad, a la periferia, donde algunos pocos ranchos ya señalan la transformación que se anticipaba en la anterior fotografía, con la extensión del tendido eléctrico en el área.

La última de las vistas panorámicas, obtenida por el mismo fotógrafo, Jorge B. Pilcher, con una diferencia aproximada de seis años, mantiene el perfil propagandístico de la anterior. El Parque Elisa, que llevó el nombre de la esposa de Juárez Celman, aparece aquí ya inaugurado y emplazado en el terreno vacante de las rancherías. En la imagen se observa el parque cercado por rejas perimetrales, un ingreso principal y dos secundarios y algunas callejuelas que delimitan los parterres sin árboles. Hacia el interior puede verse un grupo escultórico y glorieta, lagunilla y puente, pañol de herramientas y sala de bombeo. Unas mujeres recorren su borde todavía sin definir, aunque no se observa una marcada presencia de usuarios. Este registro responde a la nueva conciencia social de modernidad, donde no se debía prescindir de estos espacios públicos como núcleos higienistas de la ciudad industrial. Pozzamai los menciona como soportes aptos para la formación y vehiculización del imaginario social de la sociedad burguesa.²⁹

Los espacios abiertos urbanos sobrellevaron en la llamada «lógica de la modernidad»³⁰, una retórica de visibilidades³¹ y visualida-

²⁹ Zita R. Possamai, «Fotografia e cidade,» *ArtCultura* 10, no.16 (2008). [En línea] <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1497/2752> [Consulta: febrero de 2011]

³⁰ Ana María Mauad, «A inscrição na cidade», 117-8. [traducción propia]

³¹ Visibilidad es el contenido -el qué- del discurso visual. En las primeras formas de socie-

des.³² Las primeras, como experiencias que distinguen al habitante de la ciudad, al sentar y hacer notar su presencia en el imaginario. Las segundas, como evocadoras de principios precedentes y de carácter evidentemente ideológico, materializados como expresión urbanística:

Estas visualidades se hacen presentes y palpables en las visibilidades panorámicas decimonónicas, tan accesibles al público masivo desde los diversos medios de comunicación –prensa, revistas de ilustración, álbumes conmemorativos, cartes de visite³³, tarjetas postales- como efectivos para los procesos sociales y colectivos de identificación, que confirmaran «el orden de la civilización (...) y afirman la diferencia mediante la comparación...»³⁴

De forma particular, el intercambio global de postales promovido desde Europa central hacia 1878 penetró en lo más íntimo y cotidiano de las costumbres de la época. Así, todo lo que mereció la pena ser visto o conocido del mundo apareció en postales producidas por profesionales y aficionados, en carrera para lograr primicias fotográficas que atrajeran a los editores. «Un paisaje real y una educación novedosa que llevará en poco tiempo a la destrucción de los cánones clásicos»³⁵ -en referencia al paradigma romántico que entraba en vigor-

dad, la visibilidad de los individuos, acciones y eventos estaba intrínsecamente unida al hecho de compartir un lugar común. Ante el desarrollo de los medios de comunicación, la visibilidad resultará independiente de las circunstancias y los eventos pasarán a ser visibles aún encontrándose en contextos distintos y distantes.

³² Visualidad es la elección -el por qué- del discurso visual. Hablar de visualidad significa ahondar en los posibles parámetros de significados que ofrece la imagen en un contexto espacio-temporal, en relación a las estructuras sociales, políticas y culturales. La visualidad es lo objetivo y lo subjetivo, en sumatoria.

³³ Desde 1858, se impone en Europa la *carte de visite*, un peculiar formato 6 x 9 cm., obtenido mediante una cámara dotada de seis objetivos que podía obtener hasta media docena de fotografías en cada toma, lo que unido a su bajo coste y facilidad de reproducción, motivó su utilización por parte de aficionados. Esta variante anticipa el nacimiento de los álbumes fotográficos.

³⁴ Olivier Debroise, «Del paisaje,» *Luna Córnea*, no. 6 (1995). [En línea] http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero6/olivier_debroise.html [Consulta: julio de 2012]

³⁵ Graciela Silvestre, «Postales argentinas,» en *La Argentina en el Siglo XX*, ed. Carlos Altamirano (Buenos Aires: Ariel/Universidad Nacional de Quilmes, 1999), 114.



Albúmina, sin título, atribuida a J. B. Pilcher, (1883). Fuente: Archivo Histórico de la Municipalidad de Córdoba. Coincide con la perspectiva de calle Alvear. No se muestran obras ni espacios públicos desde éste ángulo, sólo un amplio cauce de bordes marginales. Una publicación en Madrid del mismo año, basado en ésta y sucesivas vistas de Córdoba, confirman pertenecer a la misma licitación, a pesar de los agregados imaginarios (toros, peregrinos alineados, costanera, trenes, chimeneas y fumarolas).

Cierto es que esta lógica surgió a fines del siglo XX, con anterioridad a las innovaciones técnicas, las impresiones a color y a los formatos múltiples.³⁶ Las postales panorámicas cuentan con una larga línea de ascendientes que recrearon esta ilusión en la que el hombre se para ante el mundo y lo hace «coleccionable», prefiriendo claramente los temas urbanos.

³⁶ Múltiple a partir del pliegue de la medida estándar postal: doble, triple, cuádruple y hasta de seis cuerpos en línea horizontal.

Córdoba en foco

La primera panorámica oficial de la ciudad de Córdoba de la que se tiene conocimiento fue obtenida por medio de una licitación -alegando importancia y utilidad- hacia el verano de 1883, durante la intendencia del Dr. Juan Manuel La Serna³⁷ y en los siguientes términos:

(...) Desde el punto que sea más conveniente frente a la casilla del kilómetro tres del F.C.N.C.N.³⁸, [y] comprenderá toda la ciudad, desde el Cementerio hasta San Vicente. Se remitirá un ejemplar de dicha vista con un suscinto [sic] resumen histórico y estadístico á las Municipalidades de las capitales argentinas y á los periódicos ilustrados(...).³⁹

El hecho no resultaba ajeno a lo que venía aconteciendo en el resto del país. Las formas «óptimas» de divulgación y representación de la Nación Argentina habían comenzado a desplegarse. «*La fotografía cobraba un rol fundamental como registro* tecnológico para legitimar lo obrado por la

³⁷ La Serna fue diputado provincial cordobés por el departamento Unión durante dos períodos. Luego integró el Concejo Comunal Ejecutor -entidad que junto con el Concejo Comunal Deliberativo ejercía el gobierno de la ciudad de Córdoba- y fue su presidente a partir del 1° de abril de 1882. En 1883 se reforma la Constitución Provincial, creándose el cargo de intendente municipal. El gobernador Miguel Juárez Celman lo designó en este cargo el 1° de febrero -asume el 13 de marzo de ese mismo año- por tres años, al cabo de los cuales sería designado para otros tres.

³⁸ Gracias al especialista en temáticas ferroviarias cordobesas, el Sr. Rodrigo Respini, se confirma que corresponde al Ramal CC7 de la Estación Alta Córdoba en dirección a la Estación Mitre. La sigla «F.C.N.C.N.», era del Ferrocarril Nacional Central Norte, que inició sus actividades hacia 1880/1881, privatizado luego como «F.C.C.A.», o Central Argentino. Según Respini, el Km. 0 se ubicaría a la altura del empalme de las dos estaciones, cercano a una garita ubicada en las puertas de la Estación de Los Altos -en Alta Córdoba-. Si el apeadero de la Bajada Roque Sáenz Peña se indica en el km. 2.5, es probable que la garita del km.3 haya estado ubicada en las inmediaciones de la Bajada Alvear, cuyo puente fue inaugurado con posteridad al 1899.

³⁹ Archivo Histórico Municipal. Documentos del Departamento Ejecutivo, 2/11/1883, f. 38, ratificados por el Libro de Sesiones del Concejo Deliberante, 2/11/1883, f. 171. No hemos dado con el dato acerca del ganador de la licitación, debido a la ausencia de los libros correspondientes en el Tribunal de Cuentas. Sí hemos corroborado el monto de pago máximo estipulado para la licitación: \$ 500,00 nacionales, una buena cantidad, teniendo en cuenta que resulta equiparable a dos mensualidades del Sr. Intendente, según el presupuesto aprobado en el año 1884.

élite dirigente argentina (...)»⁴⁰, de proyección casi simultánea a la de linaje cordobés.⁴¹

Antes del tendido ferroviario, nunca había resultado tan viable la puesta en escena de las ciudades del interior. La licitación del intendente Juan Manuel La Serna nos lo confirma, pues aquella toma se realizó en un punto panorámico precisamente mensurado por la vía férrea, entendida como cordón pujante entre ciudad y provincia, como ligazón a la organización político-nacional. Ahora bien, aunque había pasado una década desde que Sarmiento señalara a Córdoba para la radicación de dos importantes instituciones nacionales y para la realización de una exposición, no hay información directa referida a estas cuestiones en la vista norte, sino de forma externa. Los protagonistas de la panorámica de 1883 resultan ser la ciudad y el río, en igual proporción. A la distancia se ve la urbe plena de campanarios y torres cívicas y el horizonte que se recorta en la hondonada cordobesa. En los primeros planos, el cauce amplio del río, de bordes irregulares, sin lineamientos, sin cruces ni trabajos ribereños, visibilizan más ausencias que presencias: la gesta del gran dique, río arriba, necesario para el desarrollo urbano de Córdoba.⁴²



«Córdoba», autor anónimo. Fuente: Muestra «Ciudad Imaginaria», curada por T. Bondone, 2012. (Colección Sr. Daniel Sale) Esta fotografía fue base para el óleo: «Vista norte de Córdoba en 1895», del maestro Onorio Mossi para un comitente oficial. Permite realizar comparaciones acerca de los agregados en la pintura: la tupidez del follaje, el paso de un tranvía, el tratamiento paisajístico del parque, la preeminencia de algunas instituciones sobre otras, etc.

⁴⁰ Carlos Mascota, *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del S. XX* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2007), 23.

⁴¹ Hay que tener en cuenta que la dirigencia municipal y provincial, entre 1880-1883, estaba aliada a los hermanos Juárez, uno de los cuales llega a la presidencia entre los años 1886-1890. Su administración cae luego en una profunda crisis económica, coletazo de otra a nivel mundial.

⁴² El original paredón del Dique San Roque se levantó en 27 meses, entre octubre de 1886 y fines de 1888, motorizado por los intereses políticos del «juarismo» gobernante en la provincia y la presidencia nacional.

La contraposición entre centro y periferia resulta explícita en la anterior fotografía. Ambos buscan ajustarse y coexistir en pos del posicionamiento en el escenario nacional y provincial, a instancias de un proceso de expansión y transformación devenido en modernización. La élite cercana al poder⁴³ jugó un importante rol en este asunto y las fotografías permiten sondear su in-visibility a través de la celeridad de los cambios sociales y económicos iniciados:

La ciudad se animó a salir del cóncavo de su valle (...), con la incorporación de incipientes urbanizaciones cercanas y el nacimiento de otras. El trazado de la cuadrícula se expande en distintas orientaciones facilitada por puentes y vías ferroviarias que permiten sortear los accidentes naturales en una configuración irregular (...).⁴⁴

Uno de los espacios cuya imagen tradicional se vio más alterada desde lo fotográfico fue el filo del propio casco histórico. Allí las imágenes reflejan la incesante labor registrada en el tendido de redes que permitieron la extensión urbana a la periferia y que favoreció una mixtura de usos entre lo residencial y lo industrial. Nuevos patrones de asentamiento alcanzaron visibilidad debido a la expansión y el surgimiento de los pueblos -hoy barrios- anexados a la Ciudad:

Hasta 1870, la urbanización respondió a la necesidad de nuevos espacios, mientras que la de la década de los ochenta, improvisada y coyuntural, estuvo determinada en gran medida por la euforia económica de esos años (...) la urbanización de Córdoba dependió del crecimiento demográfico, del movimiento de capitales y de las posibilidades del fraccionamiento de la tierra urbana.⁴⁵

⁴³ Un grupo de hombres, a través de la función pública y de sus respectivas ocupaciones, intervino de forma activa en la construcción de la ciudad. Sobre esta temática puede profundizarse en M. Cristina Boixadós, *Las tramas de una ciudad, Córdoba entre 1870 y 1895. Elite urbanizadora, infraestructura, poblamiento...* (Córdoba: Ferreyra, 2000).

⁴⁴ Ana Beatriz Ammann, *El discontinuo tejido urbano. Intervenciones urbanas y estrategias discursivas en la transformación de Córdoba: Barrio Güemes de un fin de siglo a otro* (Córdoba: Dirección General de Publicaciones – U.N.C., 1997), 32.

⁴⁵ M. Cristina Boixadós, *Expansión y Subdivisión del Espacio Urbano / Córdoba a fines del siglo XIX*, 1989. Trabajo inédito.

Primeramente, la cuadrícula fundacional fue trazada en la prolongación hacia los bordes. Nuevas tramas surgieron por el cambio de orientaciones y magnitudes y por la incorporación de un modelo importado de París, el diseño a la Haussmann, cuya influencia favoreció la puesta en valor de la *Calle Ancha*, con el puente metálico en su cabecera, hacia 1881. El ferrocarril resultó de capital importancia -sólo visible a través de viaductos, rieles, y señales- en la desavenencia del claustro urbano: la ampliación del su área de influencia y cierta conformación industrial a lo largo de las vías contribuyeron con eso.

Cabe señalar que el afianzamiento de todas estas transformaciones encontró en los inmigrantes una mano de obra decisiva⁴⁶, alentada por las proyecciones de la llamada *Generación del 37*.⁴⁷

Ante la proximidad del Centenario Patrio, la elite dirigente supo imbuir ideológicamente a la sociedad para forjar un imaginario que, en los inicios del siglo XX, fuera «más allá de lo hegemónico y homogéneo, dirigido a la diversidad de los símbolos y héroes patrios, la tradición gaucha, los mansos *salvajes*»⁴⁸ y -sobre todo- las vistas múltiples del país

En este contexto, los fotógrafos que durante las décadas del 1870 y 1880 retrataron a Córdoba y a otras ciudades, pudieron sacar rédito de las tomas realizadas -mucho antes del agotamiento del mecenazgo estatal y del desgaste político de 1890- durante un incipiente surgimiento de editores nacionales con dependencia externa.⁴⁹

Cierto es que hacia inicios de siglo pudo haberse visualizado poca renovación de temas desde las fotografías, aunque éstos parecen haber sido más que eficientes, según los intereses del mercado editorial concentrado

⁴⁶ Cierto es que sin este factor social producto de distintos oleajes -uno anterior a 1888 y otro anterior a 1914- de nacionalidades diversas y con una pluralidad de oficios -incluido el fotográfico-, difícilmente hubieran acontecido los cambios que se fueron generando en Córdoba.

⁴⁷ Una generación que buscaba: «Construir a partir de cero una cultura, romper con la tradición colonial y fundar en el desierto(...)», cita extraída de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia* (Buenos Aires: Ariel, 1997), 23.

⁴⁸ Puede profundizarse en Mariana Giordano, «Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX,» *Arbor* CLXXXV, no. 740 (2009): 1283-98.

⁴⁹ Puede profundizarse en Mariana Eguía, «La producción de las primeras postales en la ciudad de Córdoba,» en *Estudios de Historia de Córdoba en el siglo XX*, coords. M. Cristina Boixadós y Ana Sofía Maizón (Córdoba: Ferreyra Editor, 2010), 53-88.

por entonces en Buenos Aires, desde donde se distribuía al resto del país y al mundo. Los más diversos ámbitos de la vida social, cultural y educativa de Córdoba se encontraron plasmados -junto al de otras provincias- en los formatos más disímiles, incluso en las series postales.

La postales, a diferencia de las fotografías, constituían un medio más cívico que -pseudo- documental. En las vistas de las postales se presentó, en Argentina, gracias a la edición, un predominio urbano: edificios públicos, calles y arterias centrales, sectores industrializados y hasta espacios abiertos de mágica grandeza. En estos recursos que resultaban indispensables para alcanzar una civilización, podemos verificar aquella visualidad de orden y progreso que en las fotografías no resulta tan claramente inducida. Aún así, la variedad de vistas, en postales, impide establecer un carácter definido para identificar una ciudad en particular.

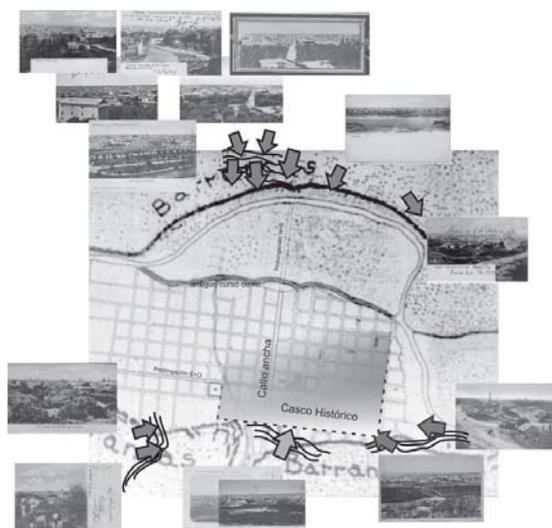
Graciela Silvestri señala como única perspectiva urbana de canon paisajístico romántico, al puerto de Buenos Aires, lograda a partir de un formato múltiple panorámico. Para el caso de Córdoba, esto bien pudo haberse dado en las vistas capturadas desde los bordes de la ciudad, sólo que el formato postal múltiple resultó excepcional o comercialmente adaptado a formato simple: vale como ejemplo la composición de postales organizadas por cuadrantes de captura sobre una trama urbana cordobesa del siglo XIX.

Los editores postales pusieron en circulación la naturaleza que circundaba a Córdoba desde una u otra orientación, pero representando una presencia urbana plana y homogénea, donde los remates de iglesias y demás instituciones -exhibidas o no de forma deliberada- evocaron -una y otra vez- a la ciudad colonial. De manera que no es casual que Boixadós ensayase para Córdoba una representación visual similar, y con un agregado: «...entre la Sevilla Americana y la Docta, [donde] no es menor el acento en mostrar la topografía rodeada de barrancas y ranchos.»⁵⁰

Ahora bien, cuando se analizan detenidamente las tarjetas postales recolectadas, estas revelan ciertas variantes promovidas a partir de los recortes fotográficos. Desde la postal panorámica más antigua -que circuló en el año 1898-, hasta la última de nuestro período -editada en 1914-, el centro histórico cordobés se configuró a partir de una contienda espacial y

⁵⁰ M. Cristina Boixadós, «Las imágenes de Córdoba publicadas en los Álbumes del Centenario,» en *Estudios sobre la historia de Córdoba, S. XX*, coords. M. Cristina Boixadós y Ana Sofía Maizón (Córdoba: Ferreyra Editor, 2010), 50.

a instancia de los límites topográficos dados por el río, el arroyo o las barrancas. En las primeras postales de nuestro período de análisis prevalecen las principales entidades coloniales e instituciones de la República tanto como los espacios abiertos públicos, dentro de un mar de construcciones planas. Se observa también la tímida presencia de tinglados industriales y chimeneas. Con respecto a la existencia de ranchos, se da una situación un tanto paradójica, ya que alcanzan mayor visibilidad en las postales desde el oeste de la ciudad. Puede haber sucedido que en ocasión de otras orientaciones los editores las hayan recortado buscando nuevos encuadres.⁵¹ Resulta curiosa también la discontinua presencia del cordón serrano de Córdoba, más allá de la calidad o resolución de la imagen. Por lo general la serranía se encuentra atenuada o desdibujada, tanto en las vistas orientales como en las demás orientaciones, cuando podría presentarse como telón de fondo. Sin embargo, se la excluye.



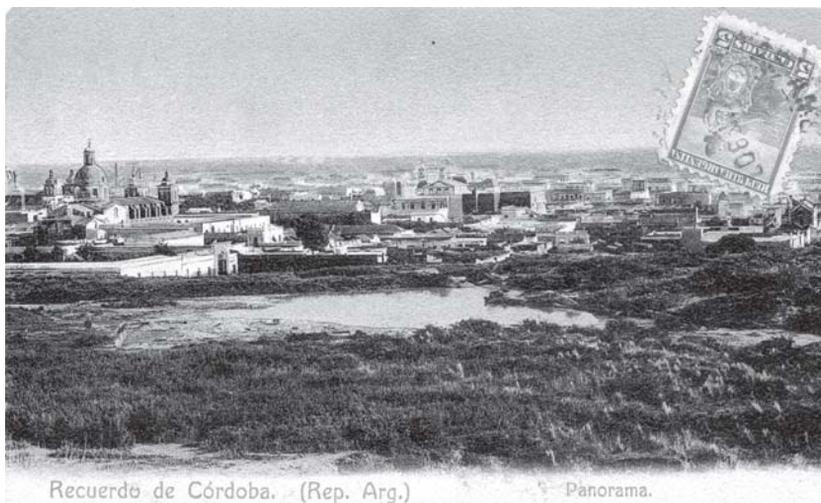
La colección de postales de vistas panorámicas de Córdoba, ubicadas en su correspondiente orientación y barreras topográficas. Es evidente en éste, la reiteración de la vista norte.

⁵¹ Si bien las postales testimoniadas tienen casi el mismo motivo de los álbumes centenarios, estas tomas fueron capturadas un poco antes de 1890 por los miembros de la Sociedad Fotográfica de Aficionados de Buenos Aires, con una genuina voluntad de realizar registros etnográficos. No hemos hallado otras imágenes que publiciten este aspecto rústico de Córdoba -si presente en las Sierras-, que se esconde, recorta o desdibuja, tal como sucede en los grabados producidos desde el Observatorio Astronómico.

A partir de aquí, profundizaremos la mirada en las vistas panorámicas capturadas desde el norte de la ciudad, por ser éstas las más reiteradas dentro del período establecido. Su abundancia quizás se deba a la permanencia de aquel paradigma cultural insinuado en el grabado francés de 1863.⁵²

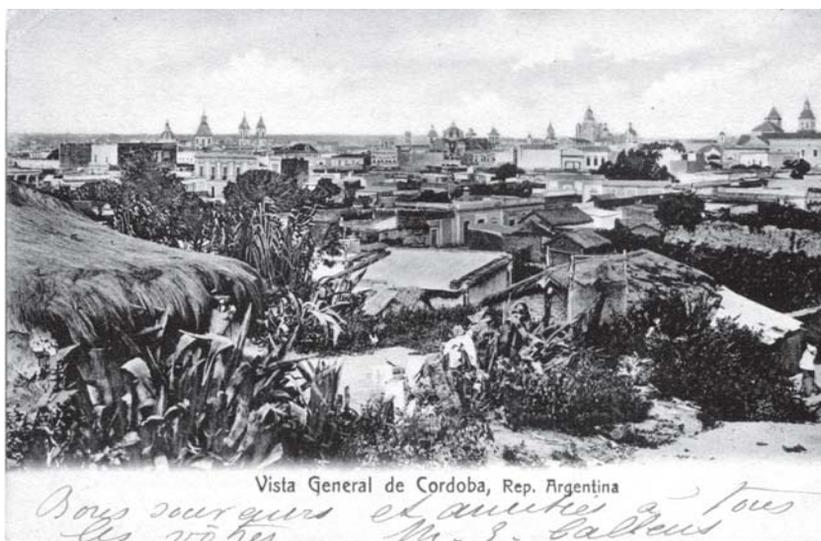


Desde el norte: «Córdoba» (Tarjeta postal), Hamburgo: V. Albert (atribuido a J. Pilcher), ca. 1883, sin circular.



Desde el sur: «Recuerdo de Córdoba, Argentina. Panorama» (Tarjeta Postal), Buenos Aires: R & J. Barbieri (autor desconocido), circulada 1907.

⁵² En el anexo fotográfico de este trabajo se adjunta la línea de tiempo y grilla cronológica, donde vemos claramente esta reiteración.



Desde el oeste: «Vista general de Córdoba, Rep. Argentina» (Tarjeta Postal), Buenos Aires: R. Rosauer. Neg. S.F.A.A. (atribuido a Hoobs, ca 1890) circulado en 1910.



Desde el este: «Córdoba. Panorama de la Ciudad» (Tarjeta Postal), Buenos Aires: F.K.L. (autor desconocido), circulado en 1924.

Desde el norte, todas las tarjetas postales, con excepción de la producida en la licitación municipal de 1883, coinciden con la clásica composición panorámica de la pintura de Mossi, *Córdoba en 1895*⁵³, que da cuenta de un particular momento político-cultural y que corresponde al ocaso del centralismo político de los Juárez. Se desconoce con certeza el nombre del fotógrafo y la fecha del registro que inspiró esta pintura, rubricada en 1895, pero sí podemos afirmar que esta vista panorámica fue reiteradamente emulada desde el imaginario cordobés durante el período que abarcamos. En todas las postales del cuadrante norte de Córdoba se presentan orillas elevadas y rehundidas, sólo visibles a partir de otros elementos que las visibilizan: el propio cauce del río, debajo de un denso follaje; las barrancas, detrás del tejido urbano y los remates arquitectónicos; los desniveles, tras la continuidad de la cinta pétreo de las calles y los puentes. La elite cercana al poder también resulta visible, aunque de forma subyacente, en el «aparato» que impulsa la extensión urbana y la actividad industrial de Córdoba.



«Recuerdo de Córdoba - Rep. Argentina» (Tarjeta postal múltiple), Ed. Tamburini, ca. 1900. Sin circular. Analizando los componentes materiales es factible aseverar que la toma fotográfica de Córdoba fuera capturada pasado 1890, y de factible autoría de la firma local, «S. Troisi, foto».

En el caso de la única postal boreal de Córdoba de formato múltiple panorámico -varias veces editada en formatos menores y que encontramos con mucho esfuerzo-, observamos cómo el primer plano del cuadrante destaca la parquización en tanto se deja ver el follaje que ocupa los espacios vacantes. Resulta innegable el cuidado puesto por los editores al momento de establecer la selección del motivo central -y su posterior recorte- que luego pusieron en circulación. Muchos eludieron la fortuita presencia de

⁵³ La obra fue realizada por el maestro italiano Honorio Mossi -seguramente unos años antes de lo que indica su título: hacia 1890 y antes de la crisis de mediados de año-, basándose sin dudas en la toma fotográfica que se adjunta en la página 105 de este trabajo. No podría ser sino un cometido oficial el destino de este cuadro, obviamente.

los ranchos -al este de la vista original-, o esquivaron los bordes yermos paralelos al ferrocarril -al este y oeste de la vista-. No obstante, es importante resaltar aquí que los recortes fotográficos encontrados tampoco alcanzaron a privilegiar la extensión del parque.⁵⁴

Otro dato que resulta evidente en las postales boreales es la jerarquización del corredor N-S de Córdoba, la avenida General Paz, para maquillar el origen colonial de la ciudad. Fue en esta antigua *Calle Ancha de Santo Domingo*⁵⁵ donde se alzaron las estatuas de los próceres cordobeses - la del caudillo General Paz, en 1887, y la del codificador Dr. Vélez Sársfield, en 1897- que impulsaron el cambio de nombre. En dicha arteria, hacia 1889, fue emplazado el mencionado Parque Elisa, conectado a la calle por un puente metálico que luego fue reemplazado por otro, en 1910, con la intención de erradicar toda alusión a la obra del juarismo. Con mucho detenimiento, puede verse en las panorámicas la presencia de este puente metálico. Podría pensarse que la avenida General Paz se visibilizó como un ingreso jerarquizado a la ciudad⁵⁶, teniendo en cuenta el potencial desarrollo urbano del cuadrante norte, en dirección a los Altos y a la tradicional estación de ferrocarril.⁵⁷ Sin embargo, el foco de esta vista es coincidente con la de otros panoramas del mundo y responde a una tradición motivada por los monumentales cruces urbanos.⁵⁸

Los puentes, en tanto obra pública, resultaron importantísimos y esenciales para cualquier ciudad mediterránea, pero aún más para Córdoba, si tenemos en cuenta las barreras topográficas que restringieron su cre-

⁵⁴ Gracias al legado de un familiar, guardo una copia fotográfica de los tres motivos centrales de la panorámica, apuntadas con alguna rúbrica que hace suponer su pertenencia al ámbito oficial. Requirió mucho tiempo ubicar la postal panorámica completa -6 módulos en total-.

⁵⁵ Este nombre se repite en la trama urbana de varias ciudades españolas.

⁵⁶ No al azar, algunas reseñas literarias provenientes de viajes durante el presente período, señalaban a esta misma arteria como la de ingreso principal a la ciudad. La recopilación de relatos realizada por Segreti y algunos otros aportados por C. Boixadós y S. Maizón, me permiten detenerme en este punto que, por cuestiones de espacio, será retomado en un siguiente trabajo.

⁵⁷ Hacia el norte de la ciudad, en el barrio de Alta Córdoba, se encuentra la estación del Central Córdoba -hoy Gral. Belgrano- con destino a Tucumán y todo el noroeste del país. Al este del centro de la ciudad, se encuentra la estación del Central Argentino - hoy Gral. Mitre-, con conexión al puerto de Buenos Aires.

⁵⁸ Desde París a Lima, y desde Santiago de Chile a Londres. Buenos Aires, no presenta esta característica, evidentemente por su geografía litoral.

cimiento durante buena parte de su historia.⁵⁹ He aquí otro aspecto de las visualidades de Córdoba: una obra de arte ingenieril que incide en el transporte, las inversiones, las expansiones urbanas; una elite urbanizadora que hasta la crisis de 1890 aprovechó su cercanía con el poder de los Juárez.

A diferencia de la toma licitada de 1883, la intervención del cauce del río expondría el dominio del hombre, al igual que la existencia de un caudal presumiblemente manso gracias a la habilitación del primer dique, hacia 1891. No hay referencia al entorno serrano desde la ciudad, pero sí una tímida presencia en las barrancas linderas.

Las barrancas del sur aparecen como parte de un gran telón de fondo que impide jerarquizaciones eclesiales en las postales, salvo la linterna de la Catedral distinguida fácilmente por su altura, pero no por su imponente. Pocos componentes alcanzan a distinguirse por encima de las barrancas. Algunas veces se encuentra presente el perfil del chalet de Don Miguel Crisol -urbanizador de los Altos del Sur y gestor del primer diseño paisajístico de Carlos Thays en Argentina- cuyo parque incipiente es casi inapreciable desde este punto de vista panorámico. Tampoco hay novedades de la Escuela de Agricultura, cuyo primer edificio se inauguró en 1902, en proximidades al Chalet Crisol. Ambos hechos -el parque y la escuela sin inaugurar- y la continuidad del puente metálico que se indica arriba, demuestran que las vistas fotográficas utilizadas en este cuadrante hasta 1914 inclusive, fueron poco innovadoras, pues se detuvieron en el tiempo, antes del 1900. Los motivos de esta situación se desconocen. Quizás se debió a una carestía económica -como la crisis de 1890- que impidió las renovaciones a nivel técnico, logístico y hasta humano. Probablemente sea por eso que la referencia a la Córdoba industrial tampoco mereció una fuerte visualidad en las postales. Las chimeneas, si bien aparecen dispersas como únicos hitos verticales en contraposición a las lejanas torres eclesiales, se muestran dormidas, sin energía, ni humos constantes.

En conclusión, las referencias a la higiene y a las nuevas formas de sociabilización son las que más se fomentan desde el único formato múltiple postal norte: cuestiones que, como dijimos anteriormente, resultan un tanto anacrónicas.

⁵⁹ La única postal que no corresponde a esta perspectiva de alineación -la 1ª de la página 105- es la toma más antigua de todas, la de la licitación de 1883. No posee ningún tipo de cruce vial, quizás por esto fue poco difundida como postal.

Por otro lado, la parquización del río, la costanera, el parque, las veredas anchas de la avenida, los canteros de los boulevares, son resaltados en esta toma, como también un delicado sentido ornamental: la proliferación de grupos escultóricos, rejas, pérgolas, lámparas, barandas de fundición, etc. Esto podría explicar la nueva visibilidad de todos los cuadrantes, pues hay un esfuerzo político manifiesto de sostener a la imagen como medio narrativo, vehiculizadora de los valores cívicos de la ciudad. Pero el registro más popularizado no es éste, sino otro, recortado.

La persona que llevó adelante el recorte bien pudo pertenecer al entorno oficial apenas posterior a la caída de los Juárez en 1890. Esta idea se reitera cuando se observa desde la distancia al casco de Córdoba: se vuelven a disolver discordias y jerarquizaciones de símbolos eclesiales y académicos, como ocurriera a mediados del XIX. En el caso de las postales simples también parece haberse evitado la exaltación política, omitiendo cualquier referencia a la obra pública del gobierno saliente: el puente parece lejano o recortado, el parque y su equipamiento parecen negados y hasta poco valorados. La ciudad en general se presenta taciturna.

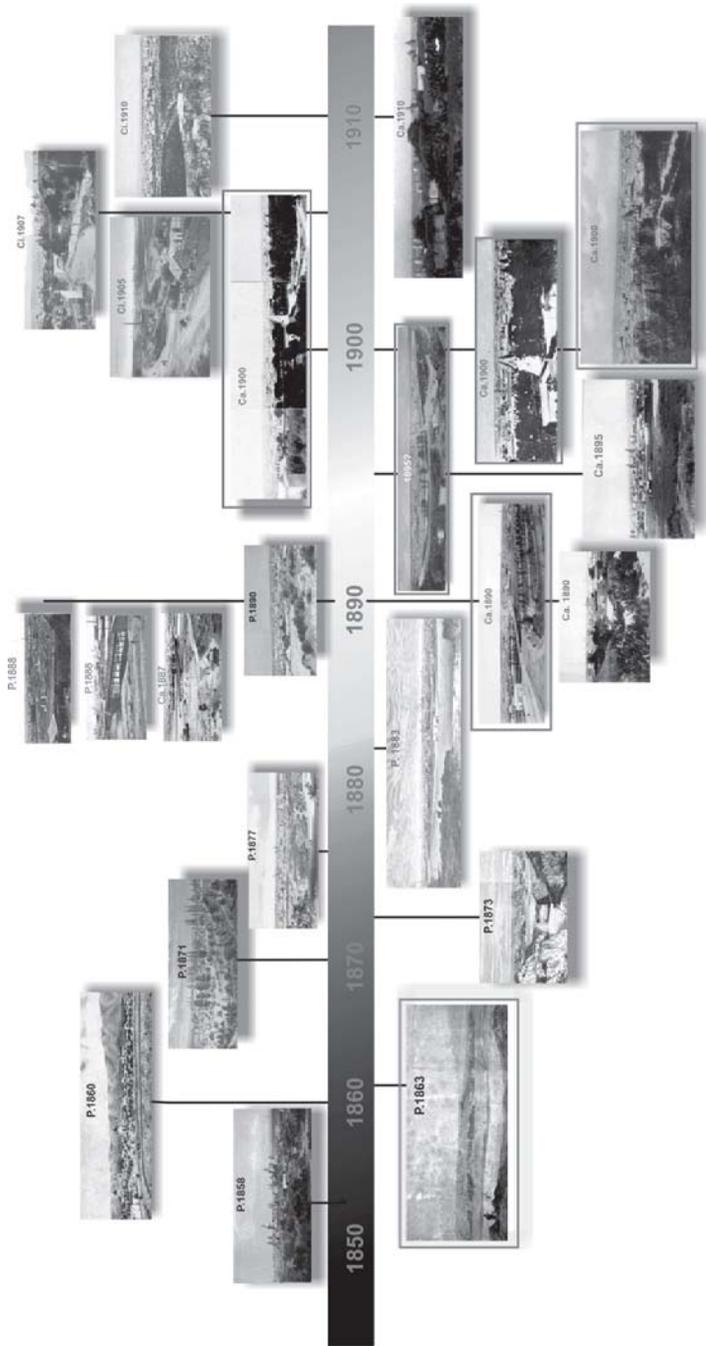
La temática panorámica en la postal de Córdoba podría leerse en términos de un discurso visual coherente con el canon paisajístico decimonónico, que a diferencia del caso Buenos Aires, fue popularizado desde un formato reiteradamente acotado y sometido. Las miradas fueron re-encuadradas para reafirmar un discurso hegemónico que buscó mostrar el control prudente del hábitat como forma de transmitir visos de urbanidad. En las miradas totales resulta difícil separar sujeto y objeto -según la cultura visual romántica-, es decir, ambos se presentan como aspectos indisolubles de la realidad de Córdoba. En oposición a esto, las lecturas parciales se perciben como integradas a un guión mayor, como capítulos de un mismo libreto.

Sabemos que es en la visualidad donde redundan los ideales tales como libertad, igualdad y justicia. En nuestro caso, estos fueron promovidos por una elite que luego de la crisis de 1890 se encontró en ruinas a nivel financiero, aún cuando Córdoba - dentro de nuestro período de análisis- gozaba de una posición acomodada respecto del país. Esta situación se reflejó de manera sutil en la falta de renovación de las condiciones urbanas necesarias para el ejercicio de la ciudadanía, como lo demuestran los recortados espacios de sociabilidad existentes en las imágenes que circularon masivamente, o la neutralización de las instituciones y demás emble-

mas que habían puesto en jaque la promesa de una «civilización» más proba.

Una vez más, la mirada optimista que legitima a Córdoba en el elenco teatral occidental.

Anexo gráfico 1 – vistas panorámicas de la ciudad de Córdoba (en recuadro 1883-1914).



Anexo gráfico 2- Cuadro comparativo entre cuadrantes y cronologías.

	1840	1843	1850	1855	1860	1865	1870	1875	1880	1885	1890	1895	1900	1905	1910
vista este															
imagen 1-2															
imagen 3-4		1846													
imagen 5					1860	1865									
imagen 6-7										1889					
imagen 8										1889				1905	
imagen 9-10															
imagen 11															1910
vista norte															
imagen 1					1863		1873	1877							
imagen 2-3															
imagen 4-5									1883	1885					
imagen 6									1885						
imagen 7															
imagen 8															
imagen 9-10															
imagen 11											1890-1895?	1895	1900	1905	1907
imagen 12-13-14															1910 x 3
vista oeste															
imagen 1							1871								
imagen 2-3-4								1877		1885					1910
imagen 5-6-7										1890				1905 x 2	
imagen 8-9-10															
imagen 11-12-13													1895	1903	1905
total															
															23

Repositorios y bibliografía

Archivos públicos y colecciones privadas consultados

Archivo de la Academia Nacional de Ciencias.

Archivo Histórico Municipal de la Ciudad de Córdoba.

Colección Daniel Sale, Uruguay.

Colección de la autora, Córdoba.

Colección Dra. M. Cristina Boixadós, Córdoba.

Colección Mág./Lic. Santiago Paolantonio, Córdoba.

Colección Marcelo Loeb, Buenos Aires.

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. 1997. *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.

AMUCHÁSTEGUI, Rodrigo H. 2008. *Michel Foucault y la visoespacialidad. Análisis y derivaciones*. Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. [En línea] <http://www.eumed.net/tesis/2009/rha/rha.zip> [Consulta: julio de 2012]

ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges, coords. 1989. *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus.

BERMAN, Marshall. 1998. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Barcelona: Siglo XXI.

BOIXADÓS, M. Cristina y MAIZÓN, Ana Sofía, coords. 2010. *Estudios de Historia de Córdoba en el siglo XX*. Tomo I. Córdoba: Ferreyra Editor.

BOIXADÓS, Cristina y EGUÍA, Mariana. 2010. Descubriendo un fotógrafo entre académicos y periodistas de Córdoba próximo a 1910. Ponencia presentada en «Jornadas Conjuntas del Área de Historia del CIFYH y la Escuela de Historia FFyH – UNC», 25 al 27 de agosto, en Córdoba, Argentina.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. 1984. *Images et imaginaires d'architecture: dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIXe et XXe siècles*. Paris: Centre G. Pompidou.

CIRLOT, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Lábor.

COMMENT, Bernard. 1999. *The Panorama*. London: Reaktion Books.

- COROMINES, Joan. 1992. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredós.
- COSGROVE, Denis E. 1998. *Social Formation and Symbolic Landscapes*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- COSGROVE, Denis E. 2002. Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, no. 34: 63-89. [En línea] <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiar?codigo=660033> [Consulta: mayo 2011]
- ECCO, Umberto. 2010. *Historia de la Belleza*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo.
- EPIFANIO, H. y MARCET E. 1996. Enrique Moody, un empresario fotógrafo. En *V Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires.
- FERRARI, Roberto. 2008. *Los libros con fotografías montadas, un encuentro secreto*. Buenos Aires: Alada [En línea] <http://www.alada.org.ar/publicaciones10.html> [Consulta: mayo de 2012]
- FRASER GIFFORDS, Gloria. 1999. La postal mexicana. *Artes de México*, no. 48.
- FREIXE, Pèr. 2003. La visión panorámica. *La Vanguardia*, no.454, suplemento Cultura[s]. [En línea] <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110301/54121736565/la-vision-panoramica.html> [Consulta: mayo de 2012]
- FOUCAULT, Michel. 2002. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIORDANO, Mariana. Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. *Arbor* CLXXXV, no. 740 (noviembre-diciembre 2009):1283-98. [En línea] <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/395/396> [Consulta: febrero 2012]
- GORELIK, Adrián. 1998. *La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. 2006. *El archivo escotómico de la modernidad*. Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel A. El descrédito de la Visión: paisaje urbano, fotografía y verdad. *La Fuga*, no. 5 (2007). [En línea] <http://www.lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326> [Consulta: julio de 2012]
- JARAUTA, Francisco, ed. 1991. *La transformación de la conciencia moderna*. Murcia: Universidad de Murcia.
- JAY, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. California: University of California Press.

- MASOTTA, Carlos. 2007. *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del S. XX*. Buenos Aires: La Marca.
- MASOTTA, Carlos. 2008. *Álbum postal*. Buenos Aires: La Marca.
- MASOTTA, Carlos. 2008. Mapas profanos, vistas panorámicas e imágenes alternativas. Formas de la frontera austral argentino chilena en Ushuaia. *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 11 (junio). [En línea] <http://www.antropologiavisual.cl/masotta.htm#Layer2> [Consulta: agosto 2012]
- PÉREZ BERGLIAFFA, Mercedes. 2011. Imágenes para contar un país. *Ñ Revista de Cultura*, no. 399. [En línea] http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/historia/imagenes-contar-pais_0_484751530.html [Consulta: marzo de 2012]
- PEZZIMENTI, Héctor. 1997. *Apuntes de Postales: Vistas y Paisajes*. Buenos Aires: CEITPA.
- PEZZIMENTI, Héctor. 2001. *Diccionario de Tarjetas Postales*. Buenos Aires: CEITPA. [En línea] <http://www.geocities.ws/ceitpa/diccionario.htm> [Consulta: julio 2011]
- POSSAMAI, Zita R. 2008. Fotografia e Cidade. *ArtCultura* 10, no. 16. [En línea] <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1497/2752> [Consulta: febrero de 2011]
- PRECKLER, Ana María. 2003. *Historia del arte universal de los Siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- ROJAS MIX, Miguel. 2006. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- SILVA, Armando. 2006. *Imaginario Urbanos*, 5ª ed. Bogotá: Arango Editores.
- SEGRETI, Carlos. 1973. *Córdoba, Ciudad y Provincia (Siglos XVI-XX) según relatos de viajeros y otros testimonios*. Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba.
- TELL, Verónica. 2009. Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación. Ponencia presentada en el «Meeting of the Latin American Studies Association», 11 al 14 de junio, en Río de Janeiro. [En línea] <http://es.pdfsb.com/readonline/5a5642436451422f58584231446e746e566b593d-2427961> [Consulta: febrero de 2011]
- TOLLINCHI, Esteban. 1989. *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del Siglo XIX*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- URQUIJOTORRES, Pedro S. y BARRERA BASSOLS, Narciso. 2009. Historia y paisaje: Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios* 5, no. 10: 227-52.

Las instituciones en el papel: el plano del municipio cordobés de 1894

Ana Sofía Maizón*

Introducción

La necesidad de hacer inteligible en un solo plano de lectura las diferentes formas del mundo -lo que a nivel empírico implicaba un universo de percepciones (formas, colores, cortes, continuidades, etc.)- provocó que lo que comúnmente llamamos cartografía se fuese desprendiendo del conjunto de creaciones del hombre para pasar a adquirir un estatuto de espejo de lo real.

Si bien la práctica de representar la Tierra pudo estar ligada en un comienzo a la necesidad de ubicarse y relacionar «lo conocido» con lo «nuevo por conocer», fue también, por lo menos en el caso europeo, una estrategia reclamada por el Estado moderno del siglo XIX para (re)presentar y (re)crear imaginarios. A través del mapa se podían proponer encubiertamente los deseos y aspiraciones que los estadistas deseaban forjar en sus poblaciones, por ejemplo, podía mapearse una supuesta tradición unificada.¹

* Licenciada en Historia. CIECS- CONICET/ CIFFyH –Universidad Nacional de Córdoba. asofi72@hotmail.com

Parte del siguiente trabajo fue puesto en consideración en las Primeras Jornadas de Visibilidad y Espacio: Imágenes y narrativas (Universidad Autónoma de Entre Ríos, 3 y 4 de octubre de 2011) y a posteriori fue fortalecido con los comentarios enriquecedores de los allí presentes más los de la Dra. Carla Lois.

¹ De acuerdo a Benedict Anderson, el mapa, junto al censo y el museo, fueron tres instituciones del poder que sirvieron a los Estados coloniales del siglo XIX para implantar la gramática del nacionalismo. Benedict Anderson, «El censo, el mapa y el museo,» en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 228-59.

De esta manera la cartografía se legitimó con un estatuto científico específico por el cual comenzó a ser apoyatura de las investigaciones, pero no en el sentido de «fuentes para», sino en el carácter de anclar lo que era real por fuera del discurso, por ende, sin necesidad de discusión o tratamiento metodológico.

A partir del giro lingüístico, ciertas prácticas culturales fueron discutidas por su supuesto carácter impersonal para introducir en sus análisis preguntas que van desde el momento de la elaboración misma a la recepción: cómo se construye en ellas la significación y bajo qué intencionalidades, en qué medida se reflejan las reglas institucionales en las cuales están inscritas y por qué dan lugar a una pluralidad de lecturas.

Como consecuencia, aquellas imágenes que se decodificaban como mimesis de lo real, la fotografía por ejemplo, también fueron motivo de discusión en el llamado giro visual o *visual turn*, ahora repensadas como partes del inagotable mundo de las representaciones y pudiendo ser leídas como documentos, al igual que un texto escrito. Ello llevó a considerar cómo en ellas se coagula una manera específica de concebir el mundo social, pero bajo pretensiones de semejanza.

Al hacer un repaso por el quiebre que produjo el giro visual o pictórico sobre los estudios culturales, Martin Jay recuerda las palabras que Hal Foster escribió en *Vision and Visuality*, libro que reunió las discusiones surgidas en el seno de la *Dia Art Foundation* de New York al finalizar los ochenta:

Although vision suggests sight /as a physical operation, and visibility sight as a social fact, the two are not opposed as nature is to culture: vision is social and historical too, and visibility involves the body and the psyche. Yet neither are they identical: here, the difference between the terms signals a difference within the visual –between the mechanisms of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations– a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein.²

² Nótese que la distinción entre las categorías visión y visibilidad para Foster no es comparable al binomio naturaleza-cultura. Tampoco son homogéneas en sí mismas. H. Foster, *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), ix. Citado en Martin Jay, «Cultural relativism and the visual turn,» *Journal of Visual Culture* 1, año 2002: 268. [En línea] <http://>

A pesar de que podamos suponer que la cartografía, por su aproximación al mundo de las imágenes, pudo haber sufrido ciertos cuestionamientos, aún la misma se reserva en los imaginarios el vínculo de reflejar en sí misma lo que es real afuera; en este sentido, todavía existe una distancia entre «ver el mapa» y «ver a través del mapa»³; por lo que resta conocer cuál es el funcionamiento social de los mismos.

Adherimos a las teorías que encuentran en la cartografía un signo en sí mismo y por ende, plausible de ser analizado como un conjunto textual, es decir, como una modalidad específica de representación de la realidad:

[...] construido según categorías, esquemas de percepción y de apreciación, reglas de funcionamiento que nos llevan a las condiciones mismas de producción. La relación del texto con la realidad (que tal vez podamos definir como aquello que el texto mismo plantea como real al constituirlo en un referente fuera de sí mismo) se construye según modelos discursivos y divisiones intelectuales propias a cada situación de escritura⁴.

Se trata pues de identificar, a partir de las operaciones discursivas, las huellas que dejan en el texto las condiciones de producción⁵. Así, un conjunto textual responde a sus condiciones de producción, circulación y recepción, y es esto lo que se analizará a lo largo del artículo.

Si nos sumergimos en el contexto general de las producciones cartográficas, en el marco temporal que el presente artículo abarca, no es posible reconocer una imagen oficial del territorio del Estado argentino. Si bien existían distintos mapas, estos eran muy diferentes entre sí. Esta falta de precisión a la hora de cartografiar preocupaba a los gobernantes y a los intereses que eran puestos en juego. Recién a fines de la década del '30 del siglo XX llegaría el marco regulatorio que legisló y normalizó la construcción de mapas del territorio argentino.⁶

vcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/3/267 [Consulta: marzo de 2012]

³ Carla Lois, «Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual,» *Scripta Nova* XIII, no. 298, 1º de septiembre de 2009. [En línea] <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-298.htm> [Consulta: diciembre de 2011]

⁴ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa, 1992), 40.

⁵ Eliseo Verón, *La semiosis social* (Barcelona: Gedisa, 1996).

⁶ Las resoluciones y decretos dictados entre 1935 y 1940 establecen el control de las

Bajo ese contexto, esta investigación tuvo como disparador el plano catastral del municipio de la ciudad de Córdoba elaborado en 1894 por el ingeniero civil Belisario A. Caraffa, el cual tuvo la particularidad de haber sido ofrecido en venta por su autor a la misma comuna. Esta oferta de la imagen cartográfica nos lleva a pensar más allá del plano catastral como producto, y nos inserta en otro interrogante: ¿Cómo era el contexto institucional de aquellos que producían visual y cartográficamente a Córdoba?

A través de la deconstrucción de las lógicas internas y externas al plano de Belisario A. Caraffa, se propone como objetivo general comenzar a indagar sobre la posibilidad de existencia de una cultura visual cartográfica de y para la ciudad de Córdoba.

Los propósitos puntuales de este artículo girarán en torno a la relación entre el plano y las circunstancias históricas específicas. Nos preguntaremos también por la lectura y uso que propone el municipio a partir de la compra del plano catastral.

A nivel metodológico, se recurrió a deconstruir el plano a partir de sus conexiones con un contexto específico de producción, circulación y recepción. Con ello pudo desentrañarse cuáles eran las dinámicas generales que regulaban la producción de imágenes cartográficas provinciales, cuáles eran las instituciones de información territorial y quiénes participaban en ellas.

Espacios de la cartografía

Una de las cuestiones inherentes a la hora de pensar en cómo se organizaron los Estados Modernos es la referida a la administración y organización del recurso de la tierra:

(...) el territorio y la propiedad fueron componentes fundamentales de los estados nacionales que se formaron en el siglo XIX; sólo en la medida en que encontramos pruebas de la progresiva defini-

imágenes cartográficas por parte del Instituto Geográfico Militar. Ver Malena Mazzitelli Masticchio y Carla Lois, «Pensar y representar el territorio: dispositivos legales que moldearon la representación oficial del territorio del Estado argentino en la primera mitad del siglo XX,» 4to. Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, 2004. [En línea] http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/carla_lois.htm [Consulta: marzo de 2011].

ción de la propiedad y el territorio nacional sabemos del avance en la construcción estatal.⁷

De este modo, las imágenes cartográficas debían su relevancia a su capacidad de concentrar una información sumamente valiosa: la espacial o territorial. Por ello, más que planos o mapas eran, potencialmente, el poder y el control sobre las tierras mismas, tanto públicas como privadas.

Partiendo de la premisa fundamental por la cual la medición del territorio y el producto consecuente, como el levantamiento de planos catastrales, no es sólo una mera cuestión técnica, sino que atañe también al saber que pone en juego poder y control, el siguiente apartado tiene como objetivo adentrarse en las primeras capas de las estructuras políticas para observar el lugar reservado a la confección de planos. Es decir, se intentará deconstruir las redes establecidas entre un saber específico y la administración pública provincial y municipal. ¿Qué marco institucional encontraron en Córdoba aquellos que sabían representar cartográficamente el espacio?

El Departamento Topográfico

A nivel nacional podemos observar que la tierra no fue un recurso menor, sino que el dinero proveniente de su venta y locación integraba el Tesoro nacional: así quedó establecido en la Constitución Nacional de 1853. De ello podemos inferir que igual de importantes eran aquellos saberes-lenguajes que permitían conocer y controlar este recurso.

En el caso del gobierno provincial, la preocupación por una política de manejo de tierras tuvo su puntapié inicial en la Ley sobre Tierras sancionada en octubre de 1862.⁸ El ordenamiento de este recurso que se sorteaba entre lo público y lo privado fue responsabilidad de una Comisión de Agrimensores designada por el Poder Ejecutivo. Sus principales funciones fueron la mensura, amojonamiento y trazado de planos topográficos de aquellas tierras fiscales designadas por el Ejecutivo para la venta.

⁷ Juan Carlos Garavaglia y Pierre Gautreau, eds., *Mensurar la tierra, controlar el territorio. América Latina, siglos XVIII-XIX* (Rosario: Prohistoria, 2011), 13.

⁸ *Compilación de leyes, decretos, acuerdos de la Excma. Cámara de Justicia y demás disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba desde 1810 a 1870*, Tomo II (Córdoba: Imprenta del Estado, 1870), 223.

No podemos entender esta política de tierras públicas abierta en la década del sesenta si no la vinculamos al desarrollo de la colonización oficial y al proyecto ferroviario que vinculó Rosario con Córdoba. El ingreso de la vía férrea al suelo cordobés (trayecto Bell Ville-Villa María) implicó obligaciones y compromisos que debía asumir el gobierno provincial para con la empresa constructora. No sólo fueron responsabilidades en su presente -se cedía una legua de tierra a cada lado de la vía-, sino que también se avizoraron oportunidades para un futuro, ya que con el paso del ferrocarril se inició el juego de valorización de esa tierra.

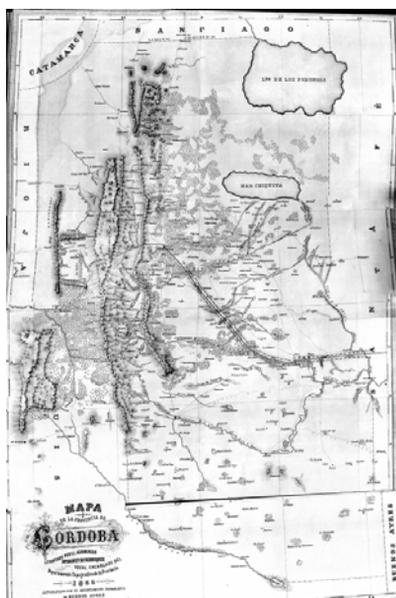
La Comisión de Agrimensores derivó en diciembre de 1862 en la creación de una oficina pública: el Departamento Topográfico⁹ (en adelante DT). Compuesto por un presidente y dos vocales, su primera obligación fue levantar el plano Catastral General de la Provincia con la correspondiente identificación de los terrenos de propiedad pública y el agregado de notas sobre calidad de pastos, montes y aguadas. Se reflejaba de esta manera la importancia de la tierra fiscal.

Con respecto a los planos de mensuras, se establecía en el artículo cuarto que debían extenderse en hojas de papel que tuvieran trazada una escala igual y un sello del DT. Los precios variaban de acuerdo a la superficie representada.¹⁰

En esta ley de creación del DT se establecieron los cuidados esenciales para el resguardo de la información que se levantaba, ya que se instauró un archivo de planos con todas las mensuras que practicaba y aprobaba el Departamento.

⁹ *Compilación de leyes, decretos, acuerdos*, Tomo II, 236.

¹⁰ Se establecía de una cuadra de superficie a cien, un peso plata; de ciento una a quinientas, dos pesos; de quinientas una a mil seiscientas, cinco pesos; de mil seiscientas una a dos leguas, diez pesos; de dos leguas una cuadra a cuatro leguas, quince pesos; de cuatro leguas arriba, veinticinco pesos. *Ibíd.*



Mapa de la provincia de Córdoba,
Departamento Topográfico, 1866



Mapa de la provincia de Córdoba,
Departamento Topográfico, 1871.

Fuente: Archivo central de cartografía histórica, biblioteca y museo.

Ambas fueron las primeras representaciones cartográficas surgidas de la oficina provincial topográfica fundada en 1862. En el primer mapa, firmado por el Agrimensor Santiago Echenique (vocal) se observa el detalle de los lotes adyacentes a la vía del Ferrocarril Central. El segundo mapa (1871) fue firmado por Thompson C. E. (Presidente), Dr. Santos Núñez y Dr. Rafael Soria (vocales). En la leyenda destacan sus autores que la parte sudeste, noreste y oeste son aproximativas en tanto no se han explorado todavía. Si bien se observa poca precisión en la representación de las fronteras, la imagen es rica en detalles hidrográficos y orográficos.

Las mensuras fueron reglamentadas a partir de las Instrucciones para agrimensores sancionadas entre abril y agosto de 1863. Estas reconocían explícitamente, como modelo a seguir, las ya existentes en la provincia de Buenos Aires, incluso algunos artículos fueron copias textuales de las mismas¹¹. Este tipo de norma deja en claro que no existía un único modo de

¹¹ Tal es el caso de los artículos referidos a calibración de instrumentos, prohibición del uso de cuerda de cáñamo, etc.

mensurar y cartografiar el espacio y por ello el Estado debía asegurarse la uniformidad de la práctica y de la información catastral. Las instrucciones normalizaban las operaciones técnicas, como así también, advertían sobre aquellas situaciones -no siempre técnicas- con las cuales hubiera podido encontrarse el agrimensor una vez en el campo; por ejemplo, que parte del terreno no fuese accesible o que alguno de los objetos topográficos no hubiese sido aún denominado por sus pobladores.

Según las Instrucciones de 1863, tanto el plano como los instrumentos debían cumplir con los requisitos de exactitud y precisión. En el caso del plano, realizado en papel sellado, el agrimensor debía consignar los objetos topográficos (tanto los accesibles como los no accesibles), la escala utilizada y los cursos de agua (ríos, arroyos, cañadas y lagunas permanentes), con sus respectivos nombres (en el caso de no tenerlos, ellos serían nombrados en común acuerdo entre el agrimensor y el interesado).¹² También se incluía la escala y la firma del agrimensor, lo que indica una relación de propiedad-responsabilidad del mismo sobre su plano.

Los instrumentos de medición eran supervisados por el Departamento Topográfico que en caso de hallarlos defectuosos prohibía su uso. Se obligó a utilizar la cadena metálica -se abandona la cuerda de cáñamo- y a emplear instrumentos para medir ángulos con minutos de grado.

También se establecía en estas Instrucciones que cada expediente de mensura debía ser presentado con duplicado de las diligencias y plano exacto del terreno para ser resguardado en el archivo del DT.¹³

En lo que respecta al papel de planos, estos fueron normalizados por un decreto promulgado en agosto de 1863. Allí se establecía que el DT debía pasar al Ministerio de Hacienda el número de hojas que creía necesarias para la venta estampando en cada una de ellas su sello en tinta

¹² No es llamativo encontrar esta preocupación por los cursos de agua si pensamos en el modelo económico agroexportador dominante, y en que hasta no hacía poco -década de los '50-, se proyectaba un circuito de ríos interiores navegables.

Este proyecto de ríos interiores navegables y comunicados al Paraná tuvo una larga vida. En la memoria del Departamento Topográfico de 1889 se menciona como obra pública nacional necesaria en la provincia a los estudios sobre el Río Tercero, con el fin de hacer navegable el río en toda su extensión. Eso motivó además el proyecto del Ing. Huergo, referido a un canal de navegación directo desde la ciudad de Córdoba hasta el Río Paraná. Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante AHPC); Gobierno; Tomo 6 (Año 1890), f. 36

¹³ *Compilación de leyes, decretos, acuerdos*, Tomo II, 251-257.

azul, mientras que a su vez, el Ministerio debía contrasellar con los sellos correspondientes al precio de cada hoja. La venta del papel de planos era responsabilidad del DT.

Junto al nacimiento de este Departamento se dio la apertura de los siguientes libros: libro de agrimensores públicos, libro de antecedentes e instrucciones para mensuras, libro de denuncias del DT como tribunal topográfico, catálogo o registro general catastral, registros catastrales por departamento, libro de copias de notas o informes que el DT elevaba a otras autoridades, libro de contabilidad (por venta de papel sellado), y libro de operaciones y cálculos que se practicaban para levantar el plano de la provincia.¹⁴

Recién en 1877 se procedió a la redacción del primer Reglamento Interno de esta oficina pública. La importancia de la documentación que allí se producía y la necesidad de su control no fue un detalle menor, ya que a la citada obligación de archivar la información se agregó la de elaborar memorias e inventarios. Se estableció como responsable del archivo al secretario, y los únicos autorizados a consultarlo eran el presidente del departamento y el 1er. vocal, éste último era el encargado de inspeccionarlo, pero haciéndolo siempre en presencia del secretario. El archivo se nutría permanentemente, en tanto era obligación presentar cada expediente con su correspondiente plano original y copia.

El control sobre la documentación existente también estaba regulado: se permitió la consulta de planos pero prohibiendo su salida de la oficina. Esta norma al parecer fue flexible, ya que en el año 1886 el Ing. Carlos Casaffoush comunica que ha devuelto al Departamento los planos de obras de riego, los cuales habían sido retirados, bajo autorización, para sacarles copias destinadas a la empresa constructora.¹⁵ Sin embargo, al año siguiente, el mismo ingeniero pidió planos y documentos que se refiriesen a los estudios practicados por el Ing. D. Jorge Thompson en el río Anisacate y Río Segundo. Esta nota es contestada por el entonces director del Departamento Topográfico, B. Julio Bergman, quien recuerda que existía la conveniencia «(...) que los planos originales del Departamento Topográ-

¹⁴Decreto aprobado el 27 de agosto de 1863, *Compilación de leyes, decretos, acuerdos*, 239.

¹⁵AHPC, Gobierno, Tomo 8, Año 1886, f. 68. Cabe recordar que en julio de 1885 el gobierno firmó un contrato con la sociedad integrada por el Ing. D. Carlos A. Casaffoush y Estevan Dumesnil para la dirección y construcción de las obras de irrigación de los altos de esta ciudad.

fico jamás salgan de él. Es aconsejado por la práctica (...).¹⁶ Alternativamente se lo autorizó a sacar copias pero en la misma oficina.

La necesidad de aumentar el número de funcionarios que trabajaban para esta oficina fue reflejada en la Ley N° 1032, sancionada en agosto de 1886, que dividió al Departamento Topográfico en dos secciones: Geodesia y Obras Públicas. Fue la primera de estas reparticiones la que se relacionó con la tutela y control de las tierras fiscales, sus mensuras y levantamiento de planos, y con la cooperación para el perfeccionamiento de la carta geográfica de la provincia.

En la citada ley se repiten las disposiciones referidas al resguardo de la documentación, ya que se estableció la organización, en cada una de las secciones, de un archivo que guardase todos los originales de los expedientes. Con respecto a las copias o duplicados de toda pieza, incluidas mensuras y planos, éstas se debían asentar en un libro especial y el secretario aparecía como responsable. En lo que hace al control de los funcionarios que trabajaban para el DT -cuyo número había aumentado a 20-, se dispuso que cada uno de ellos, al momento de abandonar su puesto, entregase a su sucesor un inventario de todos los documentos y enceres del servicio a su cargo.

Desde la sanción de esta ley N° 1032 pasó un año hasta la redacción de un nuevo reglamento interno cuyos responsables fueron Belisario A. Caraffa y Sebastián Tessi. Las consecuencias por el retraso en la elaboración de este documento fueron motivo de denuncia por quien era en ese momento director en reemplazo, B. Julio Bergman¹⁷. En una nota del 9 de diciembre de 1886 elevada al Ministro de Gobierno, Bergman denunció irregularidades en las comunicaciones entre el Poder Ejecutivo y el Departamento Topográfico, ya que las mismas no eran supervisadas por el director del Departamento sino que se producían directamente con el presidente de cada sección. De esta manera advierte que si el director no supervisaba estas comunicaciones, «[...] se rebajarían de ese modo la disciplina y la

¹⁶ AHPC, Gobierno, Tomo 15, Año 1887, f. 129r.

¹⁷ B. Julio Bergman era vice-director del Departamento Topográfico y presidente de la sección de Obras Públicas pero al estar ausente el director del DT- Santos Núñez- debe asumir temporalmente el puesto máximo ya que la ley N° 1032 en su artículo 10 establecía como obligaciones del vice-director reemplazar al director en caso de ausencia o impedimento.

moral administrativa y sus puestos quedarían reducidos a mi humilde juicio a las proporciones de una quimera.»¹⁸

La información inédita que el DT, a partir de su creación, comenzó a producir, generó una mecánica peligrosa, ya que se volvió de consulta obligada por otras oficinas y fue inevitable la reproducción de copias. En este nuevo reglamento interno del año 1887 se manifestó esta preocupación y se fijó como obligación llevar registro de las copias fieles que las secciones expedían.

El reglamento incluyó la instalación de un nuevo espacio físico, necesario para su funcionamiento tanto como para garantizar la legitimidad del saber producido, pues de esta manera podía ser caracterizado como autorizado y actualizado: se trataba de la biblioteca. Su organización era responsabilidad del secretario, mientras que el director, junto a los jefes de las dos secciones, determinaban cuáles debían ser las nuevas adquisiciones bibliográficas.

En el siguiente cuadro pueden verse sintetizados los sucesivos marcos regulatorios que fueron organizando al Departamento Topográfico desde su creación.

Departamento Topográfico (1862-1894)

Cuadro I. Principales reglamentaciones relacionadas al funcionamiento del Departamento Topográfico (1862-1894)

Mes/Año	Disposiciones legales
Octubre de 1862	Leyes sobre Tierras: Comisión de Agrimensores
Diciembre de 1862	Creación del Departamento Topográfico
Agosto de 1863	Instrucciones para agrimensores
Junio de 1877	Reglamento Interno
Agosto de 1886	División del Dpto. Topográfico: sección de Geodesia y Obras Públicas
Febrero de 1888	Reglamento Interno
Octubre de 1894	Instrucciones para agrimensores

Fuente: elaboración propia en base a las compilaciones de leyes, decretos y demás disposiciones públicas dictadas en la provincia de Córdoba entre 1862 y 1894.

¹⁸ AHPC, Gobierno, Tomo 8, Año 1886, f. 66r.

Hasta aquí hemos descrito brevemente cuál fue el marco institucional provincial que rodeó a las producciones cartográficas del territorio cordobés. Si observamos esta actividad en el terreno municipal reconocemos cierta coincidencia temporal, ya que también fue 1862 la fecha de creación del puesto de Ingeniero municipal, cargo que tenía entre sus actividades la confección de planos de la ciudad a escala grande.

El Ingeniero municipal

El establecimiento de este cargo público no estuvo libre de inconvenientes. En un primer momento su creación conflictuó puntualmente los límites, ya establecidos por el sistema representativo, entre el Municipio y la Legislatura provincial. Erróneamente fue creado por el Concejo Deliberante puesto que correspondía al Poder Legislativo la creación y supresión de puestos.¹⁹

Sobre la figura del Ingeniero municipal recaían las siguientes funciones: delineación de calles, construcción de edificios públicos o su reparación, construcción de puentes, empedrados y modificación de caños, tasaciones, presupuestos, nivelación y distribución de aguas, aprovechamiento de las corrientes, desagües de pantanos y el levantamientos de planos de la ciudad en escala grande.²⁰

El ingeniero Félix Revol fue el primero en desempeñarse en esta área y el primero también en denunciar de manera explícita otro de los inconvenientes que rodearon por largo tiempo a esta función: la incompatibilidad entre la envergadura de las obligaciones establecidas para el ingeniero municipal y su bajo reconocimiento salarial. Revol, al poco tiempo de haber sido designado pidió un aumento de sueldo, argumentando que el tipo de actividades que debía realizar, tales como el levantamiento del plano de la ciudad, la nivelación y delineación de calles, absorbía una gran cantidad de tiempo y «(...) que ni en parte se hallan compensadas [sic]».²¹ Con la creación de este puesto se estableció un sueldo de setecientos pesos

¹⁹ Las notas emitidas entre el gobierno provincial y municipal referidas a este conflicto pueden consultarse en Archivo Histórico Municipal de la Ciudad (en adelante AHMC), Documentos, A 2-3, f. 301-302, f.314, f. 336-340

²⁰ AHMC, Actas, A 1- 1, f. 306

²¹ AHMC, Documentos, A 2-3, f. 294

anuales; salvando las diferencias, en cuanto a las magnitudes territoriales que manejaban, al crearse en 1862 el Departamento Topográfico provincial se estableció un sueldo anual de dos mil cuatrocientos pesos para el presidente, mientras que los vocales recibían mil doscientos pesos al año.

Factores como un presupuesto municipal reducido, sueldo insuficiente y atraso en las tareas que debían realizarse llevaron a la supresión del puesto de Ingeniero municipal en 1866. Recién hacia 1869 la municipalidad retomará su preocupación y urgencia de dotar a esta ciudad en expansión de un funcionario con habilidades y conocimientos en materia de planificación y ordenamiento urbano.

Otro de los problemas fue la escasa existencia de ingenieros diplomados en Córdoba, ya que la carrera recién ingresó a la oferta universitaria en 1879 con el establecimiento de la Escuela de Ingeniería para la formación de arquitectos, ingenieros civiles y agrimensores.

Como no es el objetivo de este artículo realizar un inventario de los funcionarios públicos que se desempeñaron en esta área, sino el de desentrañar a la cartografía como práctica emergente de determinadas dinámicas políticas y sociales es que observamos, a lo largo de este período, cómo el Municipio fue incapaz de contratar uno de los saberes más urgentes -la ingeniería-, en tanto el sueldo que ofrecía era inferior a lo que se esperaba. Ello explicaría la renovación permanente de los funcionarios que ocupaban este puesto, advirtiendo que para estos profesionales era tal vez más conveniente trabajar como contratistas de obras públicas necesarias para el municipio (alumbrado, adoquinado, etc.), que como funcionarios municipales.

Además, las condiciones para desempeñar las tareas de planificación urbana eran desfavorables, ya que no existía la apoyatura de material cartográfico que sentara antecedentes. El motivo de denuncia más repetido fue la imposibilidad de verificar líneas de edificación en el contexto de una ciudad en expansión. Así lo expresa en el año 1874 Pedro Serrano, presidente del Concejo Comunal Ejecutor:

Se ha tocado hasta el presente con innumerables dificultades en lo relativo a los trabajos topográficos del Ingeniero Municipal por la falta absoluta de planos á que debiera sujetarse, teniendo que tomar por base en sus operaciones, trabajos aislados, y sin importancia alguna; haciéndose imposible de esta suerte el arreglo de las

calles de la ciudad y quintas, por no existir, como llevo dicho, punto alguno de partida fijo, para tales operaciones.²²

De esta manera, la elaboración de planos topográficos, y más aún catastrales, fue un objetivo repetido, constante, inconcluso para los funcionarios de esta área municipal. Cabe advertir que los planos topográficos mantienen una ligazón con cuestiones que hacen a la infraestructura de una ciudad (condiciones físicas del terreno), mientras que los catastrales se relacionan a las preocupaciones administrativas y contributivas del municipio.

Si bien existieron planos previos de la ciudad de Córdoba, el primer trabajo catastral fue el realizado por el agrimensor Ángel Machado.²³ Éste ofreció a la municipalidad, junto al agrimensor Eleazar Garzón, la ejecución de un catastro parcelario; propuesta que fue aceptada hacia fines de 1884. Por otra parte, el gobierno provincial, obligado por ley, contribuyó con veinte mil pesos nacionales para la ejecución de esa obra.

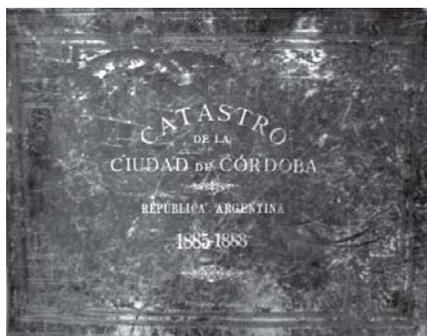
La realización demoró varios años. Una vez comenzado el trabajo, se presentó un álbum de copias fotográficas de los planos de detalle titulado *Catastro de la Ciudad de Córdoba, 1885 -1888*, donde su contratista y director, Ángel Machado, aclaraba que contenía las labores realizadas hasta el 1º de noviembre de 1888 y que estimaba la conclusión de la tarea en 1889.

Los resultados de este trabajo, conocido por la posteridad como Catastro Machado, sólo se sujetan a la delimitación territorial que el Municipio sufría en ese momento, es decir, 4 leguas de superficie.²⁴

²² AHMC, Documentos, año 1874, A 2-12, f.61

²³ Ángel Machado fue aprobado como agrimensor público por el Departamento Topográfico el 15 de diciembre de 1875. Posteriormente y en el año 1888 obtuvo el título universitario de agrimensor nacional. Archivo Central de Cartografía Histórica, Biblioteca y Museo [en adelante ACCHBM], *Acuerdos y Disidencias 1863-1925* y Archivo Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba [en adelante AGHU], *Libro de gados*, N°2, año 1806-1893.

²⁴ El radio definitivo de doce Km. para el municipio de la ciudad de Córdoba recién se establecerá en el año 1893 y por Ley provincial N°1295. *Leyes de la provincia de Córdoba, leyes N° 1211 a 1352, años 1891 a 1894*, Tomo X (Córdoba: Establecimiento gráfico Los Principios, 1917)



Tapa y primer hoja del Álbum fotográfico de los planos de detalle del *Catastro de la ciudad de Córdoba*, año 1885-1888, director y contratista Ángel Machado. Fuente: Archivo Histórico de la Municipalidad de Córdoba.

Competencias en la legitimación del saber: la Universidad

Si relacionamos a la cartografía con instituciones encargadas de proveer saberes que irían construyendo un territorio, debemos mencionar como primer antecedente en Córdoba a la Academia de Ciencias creada por decreto presidencial en 1869. Desde su origen será una institución para la formación de profesionales locales articulada también con el horizonte científico-cultural que planteaba el Estado.²⁵

La Academia funcionó como academia-facultad hasta que en octubre de 1876 se originó en el interior de la UNC la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas. Ante esta institución la Academia Nacional de Ciencias se reorganizó por medio de un reglamento interno aprobado en el año 1878, en el cual se definía como auxiliar científico a disposición del poder político y bajo los objetivos de exploración del territorio y difusión de resultados.

La autonomía y separación fue un hecho y fue la Facultad la que quedó como encargada de la educación de los científicos locales. Su pri-

²⁵ Con ello nos referimos a la relación que muchas veces tejió el Estado con los hombres de ciencia en tanto fueron contratados en expediciones, campañas, etc., para ir cubriendo una determinada imagen acorde al «progreso», «modernización», abundancia de recursos naturales, etc.

mer plan de estudios, aprobado en 1878, se orientó a la formación e instrucción de médicos, boticarios nacionales, agrimensores e ingenieros nacionales, profesores de ciencias naturales y profesores para la enseñanza universitaria superior ó técnica.²⁶

Así en las últimas décadas del siglo XIX la Ingeniería fue considerada como la ciencia troncal de los demás saberes, en tanto hacia 1892 encontramos la oferta de carreras diversificada entre ingeniero civil, ingeniero-arquitecto, ingeniero geógrafo y maestro de obras.

Es justamente la figura del agrimensor la que más originó roces y distinciones institucionales ya que podía ser, desde 1863, una habilitación examinada y otorgada por el Departamento Topográfico (agrimensor público) o, a partir del año 1878, un título de grado universitario (agrimensor nacional).

El título de agrimensor público obtenido por la vía provincial exigía tener más de 20 años y conocer el idioma del país. Esto último deja en evidencia tal vez un filtro a los extranjeros residentes en la ciudad que manejaban estas áreas de conocimiento y quienes que por medio de estos puestos podían insertarse en los engranajes de la vida política. Además de estos dos requisitos formales, se valoraban sus condiciones de idoneidad por medio de un examen que contenía dos partes: ejercicios de aritmética y el dibujo de un plano topográfico.

A diferencia de lo anterior, el título de agrimensor nacional que la universidad comenzó a emitir, según el plan de estudios de 1878, implicaba una formación de dos años de duración con el manejo de las siguientes áreas: matemáticas aplicadas a la agrimensura, teoría de los instrumentos, ejercicios prácticos de mensuras y nivelaciones, dibujo topográfico, agrimensura superior y medio año de elementos de geología mecánica y óptica de la física experimental.²⁷

El contraste entre la formación de los agrimensores públicos y agrimensores nacionales quedó de manifiesto en una nota elevada en noviembre de 1884 al decano de la facultad, D. Oscar Doering, emitida por José R. Figueroa, Félix de Sarria -ambos funcionarios del DT- Luis Revol y A. Galíndez. A través de dicha carta solicitaban el título de agrimensor nacio-

²⁶ Archivo Central e Histórico de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales [en adelante AFCEFYN], Archivo de la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas, 1874-1877, fs.389-396

²⁷ AFCEFYN, «Archivo de la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas», 1874-1877, f.390

nal, ya que éste era requisito para poder trabajar en otras provincias. Amparaban su pedido en sus largas trayectorias como agrimensores públicos en un contexto de no existencia de la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas en la ciudad:

[...] y ser insuficiente el número de agrimensores que satisficiesen las crecientes necesidades del trabajo y poder abrir nuevos horizontes a la inteligencia y actividad de la juventud para quien hasta entonces no había más carrera que la del foro [...]²⁸

Estas incompatibilidades de títulos deben leerse o incluirse en un contexto de larga duración por el que venía atravesando la Universidad de Córdoba: el proceso de secularización iniciado a fines del siglo XVIII y arraigado en el XIX.²⁹ Su oferta de saberes se diversificó, y en el caso de la facultad que aquí compete, fue el poder estatal el que gestionó su creación por medio de un decreto presidencial. Es por ello que en algunos campos se producirá un progresivo traspaso de legitimidades en la producción de capitales culturales, desde la esfera estatal a la universitaria, quedando luego la casa de altos estudios como la institución por excelencia. Ello terminará de madurar con el decreto firmado en el año 1881 por el cual el gobierno provincial cordobés reconocía los títulos universitarios haciendo innecesario cualquier otro tipo de examen de idoneidad. Así, en las *Instrucciones para agrimensores* de 1894 se estableció que podían ejercer la profesión de agrimensor en el territorio de la provincia los que poseyeran título legal.

Estas *Instrucciones* vinieron a reemplazar a las que existían desde hacía ya 30 años.³⁰ La fundamentación de esta nueva reglamentación estuvo bajo la responsabilidad del director del departamento, Benjamín Domínguez, y en sus palabras está la explicación de cuáles fueron las lógicas que gobernaron las prácticas topográficas hasta entonces: las *tolerancias* de ayer son las *negligencias* de hoy:

²⁸ AFCEfyN, «Solicitudes y certificados, 1885-1891», f. 245

²⁹ Para más información ver Ana Clarisa Agüero, *Local/nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)* (Tesis doctoral, FFyH, Córdoba, 2010), Capítulo II.

³⁰ Las anteriores instrucciones para agrimensores habían sido aprobadas por decreto el 4 de agosto de 1863. ACCHBM, Acuerdos y Disidencias 1863-1925, f.2r.

[...] este Departamento ha modificado en mucho, entre otras disposiciones, aquellas tolerancias que tuvieron razón de ser, cuando se empleaba la cuerda de cáñamo para medir y la aguja para tomar los ángulos, pero que no son adoptables con los elementos de que se dispone en la actualidad; conservar esas tolerancias, sería más bien encubrir un proceder negligente, que doblarse á los defectos inevitables en la práctica de las operaciones.³¹

De esta manera observamos cómo hacia fines del siglo XIX saber mensurar el territorio y representarlo no sólo implicó una supervisión estatal, sino también una legitimidad académica universitaria.

La actuación de Belisario Caraffa en el Departamento Topográfico

Una vez repasados los lugares oficiales que existían en Córdoba para mensurar y representar gráficamente el territorio, podemos dedicarnos a nuestro objetivo específico: desentrañar la venta al municipio del plano catastral de la capital realizado por el ing. Belisario A. Caraffa. No es la venta en sí nuestro objetivo, sino tratar de comprender cómo puede verse en el plano un emergente de prácticas y dinámicas propias del momento histórico. ¿Por qué ese documento provino de las manos de Belisario Caraffa? ¿Por qué decidió venderlo? ¿Qué fue lo que cargó de legitimidad al mismo?

Belisario A. Caraffa, nacido en la provincia de Catamarca en 1867, egresó como ingeniero civil de la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas (UNC) un 3 de diciembre de 1892, a la edad de 25 años.³²

Un dato no menor ha sido que la inserción de Caraffa al Departamento Topográfico se produjo a los 18 años, cuando aún no había obtenido su título profesional. Ese primer cargo fue el de vocal de 2ª clase. Se advierte que quien ocupaba este puesto era, según lo establecido en el Reglamento interno de 1877, el responsable de compilar los datos gráficos para confeccionar la carta geográfica de la provincia.³³

³¹ *Compilación de leyes, decretos y demás disposiciones de carácter público dictadas en la provincia de Córdoba* el año 1894. Tomo XXI (Córdoba: Edición oficial, 1895), 286

³² Así encontramos registrado su título y diploma en AGHU, Libro de Grados, N°2, f.119

³³ *Compilación de leyes, decretos y demás disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba en el año 1885*, (Córdoba: Imprenta de «El Interior», 1886), 158.

A fines de noviembre de 1886 otro decreto nombró a Caraffa ahora presidente de la sección de Geodesia lo que le otorgó acceso y responsabilidad sobre la única oficina pública encargada de operaciones de mensura (por orden judicial o administrativa), levantamientos de planos y cooperación con la carta geográfica de la provincia. En otras palabras, se ubicó al frente de la dependencia que ejerció el control sobre las tierras, incluyendo el archivo interno que resguardó expedientes y copias practicadas desde 1862. En este cargo Caraffa estará de manera ininterrumpida desde 1886 hasta 1892.

En el año 1892 renunció el vicedirector del Departamento Topográfico y director de la sección de Obras Públicas, Carlos S. Cuadros, quien a posteriori fue recordado como el primer ingeniero cordobés. Ese puesto vacante fue ocupado en el mes de julio del citado año por B. Caraffa, aunque su desempeño fue muy breve pues renunció en noviembre de ese mismo año. No obstante, volvió a desempeñar este cargo recibido de ingeniero civil a partir de marzo de 1893 hasta enero del año siguiente, momento en que un decreto lo nombró director de la Oficina de Riego.

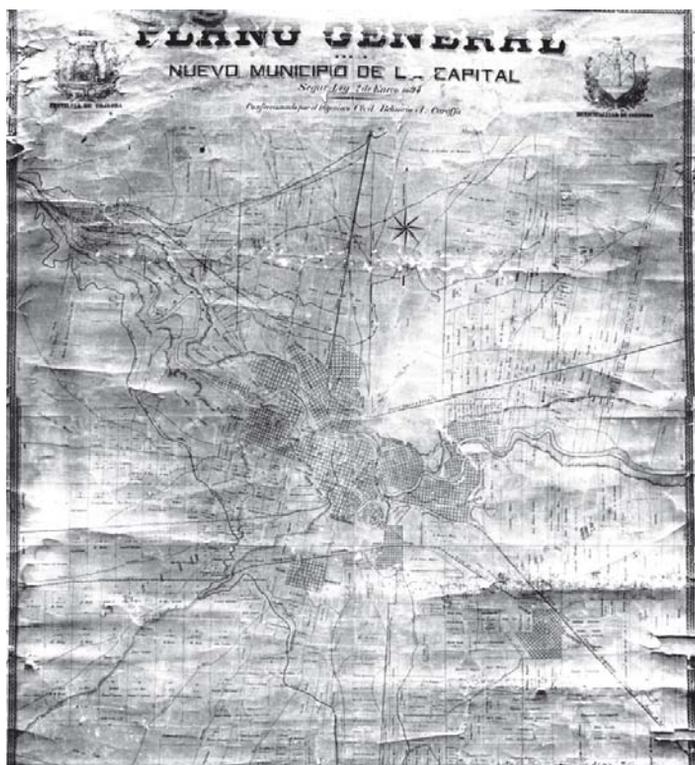
Un dato que no se puede dejar de mencionar es que hacia junio de 1892 Caraffa fue designado, junto a Ponciano Vivanco y Genaro Pérez, miembro de la comisión encargada de levantar el inventario de todos los bienes inmuebles que pertenecían a la Provincia y estuviesen situados en el Departamento Capital. Su principal cometido era investigar y constatar la forma y extensión de cada propiedad, su destino y el origen de su adquisición. Para ello eran dotados de una facultad especial, en tanto podían revisar los archivos de las oficinas públicas, practicar investigaciones y recabar informes de todos los empleados de la administración, los cuales debían prestar también cooperación en todo lo que se les indicase. Nada se estableció con respecto a la remuneración, es más, el censo, una vez presentado, fue aprobado por decreto en diciembre del citado año y en su artículo segundo se dan las gracias por el trabajo «(...) que desinteresadamente han confeccionado con laboriosidad, inteligencia y celo».³⁴

En 1894, Belisario Caraffa no sólo seguía en las dependencias públicas como director de la Oficina de Riego sino que también se insertó en el ámbito universitario como profesor suplente de la cátedra de Trigonometría.

³⁴ *Compilación de leyes, decretos y demás disposiciones de carácter público dictadas en la provincia de Córdoba* el año 1894, 546

metría y Dibujo.³⁵ Es justamente ese año en el que se produce el amojonamiento y la venta del plano al municipio de la capital, el cual había sido delimitado con un radio de 12Km en la ley orgánica de municipalidades sancionada a fines de 1893.

La llegada del plano al municipio



Plano General del Nuevo Municipio de la Capital, según ley 2 de enero de 1894. Confecionado por el ing. Civil Belisario A. Caraffa. Fuente: Archivo Central de Cartografía Histórica, Biblioteca y Museo.

³⁵ En el ámbito universitario Belisario Caraffa se desempeñó también como docente en las cátedras de Proyectos, planos y presupuestos (1896), Trigonometría y Dibujo (1893/1897), Geodesia (1904). Además fue delegado de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales ante el Honorable Concejo Superior (1908) y decano de la misma facultad desde 1919 y hasta su jubilación en 1921. AGHU. *Serie Documentos*.

Un decreto del 26 de enero de 1894 ordenó al Departamento Topográfico el trazado del perímetro del municipio o departamento de la Capital en tanto éste era el único en toda la provincia que se había ensanchado hasta doce kilómetros en cada rumbo.

Con este fin encontramos una nota de Rey Domínguez, presidente del DT, elevada a principios de marzo de 1894 al ministro de Gobierno Astrada, expresando que para proceder a la delimitación del perímetro del municipio se hacía necesario construir cuarenta y ocho mojones a colocarse cada dos kilómetros.³⁶

El 14 de mayo, Domínguez comunica que se terminó el deslinde del municipio y «(...) determinó las poblaciones comprendidas en él». Realiza también una salvedad en esta nota al advertir que no puede informar sobre las operaciones técnicas «[...] por cuanto los planos y demás trabajos no se han podido presentar a estudio por terminarse recién la operación.»³⁷

De esta manera los documentos nos llevan al 17 de agosto de 1894, cuando Belisario A. Caraffa ofrece en 5.000 pesos nacionales el *Plano General del Nuevo Municipio de la Capital* con dimensiones de 1,40 mts. de alto por 1,20 mts. de ancho. Recordemos que al momento del ofrecimiento B. Caraffa ya no estaba en el Departamento Topográfico pero sí había sido durante casi nueve años interrumpidos funcionario de esta dependencia.

Por la argumentación de fondo de la nota de venta, el plano no es sólo un instrumento sino también un bien de distinción, ya que luego de reconocer que será de utilidad para los intereses comunales, Caraffa afirma: «[...] es un obsequio de estos que me permito presentarle a su consideración esperando de su ilustrado criterio una resolución favorable.»³⁸ Para el Ingeniero, la idoneidad del Concejo Municipal hacía innecesario seguir con argumentos que justificaran la compra del plano.

¿Por qué para Caraffa el municipio tenía que comprarle ese plano? La primera razón que éste menciona es que comprende todas las propiedades encerradas en el radio determinado por la Ley Orgánica de Municipalidades: las mismas están individualizadas o identificadas con el nombre

³⁶ AHPC, Gobierno, año 1894, tomo 11, f. 192

³⁷ AHPC, Gobierno, Año 1894, Tomo 11, f. 195

³⁸ AHMC, Documentos, año 1894, Tomo A 2-21, f. 313.

de sus propietarios, superficie y dimensiones lineales; se agrega al plano la situación de la ciudad y villas formadas a su alrededor, el trazado de caminos generales y vecinales, canales maestros y secundarios de las obras de riego de los Altos de Córdoba.

Luego de estos breves pero fundamentales argumentos, Caraffa aclara que el plano ha sido terminado en esos días, y que será el original el que va a entregarse al municipio. Además, con el plano, transfiere sus derechos de autor a la comuna, aclarando la inexistencia de copias del mismo.

Agrega que no hay una actividad especulativa en tanto «[...] si se toma en consideración los gastos que me he visto precisado a hacer apenas si llega a cubrirlos dejándome una utilidad bien exigua.»³⁹ Los sueldos que recibió Caraffa en el Departamento Topográfico no superaron los tres mil pesos anuales, recién en el cargo de director de Obras de Riego alcanzará la retribución de 3.600 pesos anuales.

La pregunta que nos surge es cómo accedió a esta información si ya para 1894 no era funcionario del Departamento Topográfico. ¿Acaso fue producto de sus trabajos en años anteriores con acceso a archivos, expedientes de mensuras y demás documentos de carácter reservado?

Luego de la nota de ofrecimiento del plano, el expediente fue sometido a estudio en la comisión de Obras Públicas municipal integrada por Juan Biale Massé, M. Amuchástegui y Ángel Machado. Éste último fue el responsable del anterior catastro del municipio y al ocupar cargos directivos en la Facultad de Ciencias Físico Matemáticas conoció a Caraffa, no sólo como alumno, sino también como colega.

En noviembre de 1894 esta comisión autorizó la compra del plano y en el proyecto de ordenanza que la misma formuló se agregó como obligación no sólo ceder los derechos de autor, sino también entregar una copia en tela del mencionado plano. Con respecto al pago, se estableció por mensualidades de mil pesos cada una. También la comisión fijó la impresión de dos mil ejemplares, vía licitación pública, colocándolos a la venta en la ciudad y fuera de ella, buscando de esta manera compensar el dinero gastado.⁴⁰

El dictamen fue tratado en la sesión del 20 de noviembre del citado año y el informante frente al resto del concejo fue el Dr. Biale Massé. Se

³⁹ AHMC, Documentos, 1894, f. 314.

⁴⁰ AHMC, Documentos, 1894, f. 311-312.

aconsejó la compra por ser un instrumento necesario y actualizado para los fines fiscales y recaudadores. Otro de los argumentos expuestos en la sesión fue el de haber sido evaluado favorablemente por el ing. Ángel Machado desde el punto de vista técnico y cartográfico.

En la discusión, en particular, fueron modificados algunos artículos del proyecto proveniente de la comisión de Obras Públicas. Con respecto a la cantidad de ejemplares a imprimir, se redujeron de dos mil a mil las impresiones, en tanto para el concejal Pablo Cottenot, también docente de la Facultad de Ciencias Exactas, no muchos propietarios estarían interesados en su compra. Este mismo concejal amplía el artículo y advierte que debe incluirse en el aviso de licitación que las piedras litográficas quedarán como propiedad municipal para evitar que otros hagan impresiones «[...] defraudando así los intereses municipales.»⁴¹

Finalmente la ordenanza N° 260 decretó la compra del plano general del municipio confeccionado por Belisario A. Caraffa.

Repercusiones

Los diarios a los que se pudo acceder reconocen el exhaustivo trabajo de Caraffa en la elaboración del plano y la conveniencia de su compra por parte del municipio⁴².

El diario *Los Principios*, afín al cuerpo católico de Córdoba, sólo informó sobre la sesión y transcribió la ordenanza. Para el diario *La Libertad*, vinculado al club Unión Cívica de la Juventud, el plano era valioso por dos dimensiones, que al parecer, debían leerse de manera separada: la técnica/cartográfica y la informativa. Además, que el plano fuera ofertado ahorrraba esfuerzos burocráticos y monetarios ya que «[...] la confección, ordenada administrativamente, costaría al tesoro una suma muchísimo mayor de la que el autor del trabajo pide como remuneración de su obra.»⁴³

⁴¹ AHMC, Actas de Sesiones, Año 1894, f.139r.

⁴² Debido a tareas de conservación la consulta de fuentes periodísticas en algunos reservorios ha sido dificultosa. Sólo han podido consultarse los diarios *Los Principios* y *La Libertad*.

⁴³ *La Libertad*, 18 de agosto de 1894, 1

En marzo de 1895 el entonces director del Departamento Topográfico, Rey Domínguez, propuso la modificación del reglamento interno. Consideramos que una de las reformas que éste sugirió, el cuidado en el manejo de los archivos, estuvo vinculada a estas ventas informales de planos. El archivo del DT estaba desentendido del director ya que se encontraba bajo la dirección de las secciones con autonomía propia:

Un archivo de la importancia del que tiene este Departamento fuente en muchos casos para resolver grandes cuestiones de interés público y privado debe merecer una reglamentación especial en el modo de llevarlos, ser confiados a los empleados con responsabilidades determinadas, y sin embargo el reglamento no contiene nada al respecto, como tampoco relativo al registro de propiedades, sala de catastración ni sobre las relaciones de estas tres ramas tan íntimamente ligadas en sus tareas.⁴⁴

Conclusiones

Si consideramos al material cartográfico como emergente de ciertas prácticas político-sociales, la venta del plano del municipio en 1894 por parte de Belisario A. Caraffa nos permite realizar algunas observaciones.

Desde mediados del siglo XIX la agrimensura se constituyó en uno de los saberes urgentes para el Estado que tuvo que esperar unas décadas más para ver a esta disciplina ingresar a la oferta educativa universitaria. Como solución paliativa, el Estado provincial sólo exigió condiciones mínimas para habilitar a aquellos que podían mensurar el territorio.

Los distintos cargos que por decreto fue ocupando Caraffa lo ubicaron en la puerta de acceso a una información más que valiosa para el momento histórico: aquella referida al espacio que se iba configurando como territorio provincial. Su bagaje de información cartográfica y su capacidad de estar atento ante el nacimiento de un municipio explican el por qué de la elaboración del plano catastral sin encargo oficial. Los principales atractivos de esta imagen fueron, por un lado, el de presentar de manera ordenada la situación de la propiedad, y por otro, el de determinar a los propietarios, ante el fisco, en su condición de contribuyentes.

⁴⁴ AHPC. *Serie Gobierno*, Año 1895, Tomo 11, f. 102r-103

Consideramos que esta trayectoria de Caraffa en el Departamento Topográfico dio más legitimidad a su plano que su título universitario, más aún si tenemos en cuenta que en 1894 Caraffa sólo tenía un año y medio de egresado como ingeniero civil.

Podemos concluir que hacia fines del siglo XIX la cartografía en Córdoba estuvo fuertemente relacionada a las voluntades políticas, tanto provincial como municipal, siendo considerada herramienta fundamental para visualizar la situación de la tierra. Una vez que el gobierno provincial conoció cuáles eran sus propiedades (1892-93), la Legislatura procedió a delimitar el ejido municipal de la capital (1893). Si bien su extensión era de doce kilómetros según la imagen catastral de Caraffa, puede observarse que las propiedades que finalmente terminaron integrando el municipio, en su mayoría, llevan nombres y apellidos de la esfera privada. Si la provincia hizo extender el municipio de la capital -espacialmente- fue cediendo las propiedades privadas, no las públicas.

El vacío informacional municipal fue llenado con la imagen catastral de Caraffa que se convirtió en un instrumento fiscal más que primordial y necesario.

Repositorios consultados

AFCEfyN: Archivo Central e Histórico de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

AGHU: Archivo General e Histórico de la Universidad Nacional de Córdoba

AHMC: Archivo Histórico Municipal de la Ciudad

AHPC: Archivo Histórico de la Provincia de Córdoba

ACCHBM: Archivo Central de Cartografía Histórica, Biblioteca y Museo.

IP: Información Parlamentaria. Poder Legislativo de la Provincia de Córdoba

Fuentes inéditas

Actas de Sesiones y Documentos del Concejo Deliberante. AHMC

Solicitudes y certificados, libro de actas de exámenes. AFCEfyN, Años 1882-1891

Libro de grados, Documentos 1891-1893, Documentos 1896, AGHU

Departamento Topográfico, Serie Gobierno, Años 1874-75, 1885-1895. AHPC

Fuentes éditas

Compilación de Leyes, Decretos y Demás Disposiciones de carácter público dictadas en la Provincia de Córdoba, Años 1810-1870, 1874-1877, 1885-1896. (IP)

Compilación de las Ordenanzas y Demás Disposiciones Dictadas por el Honorable Concejo Deliberativo, Año 1894-1895, (AHMC)

Diario *Los Principios*, Córdoba, año 1894

Diario *La Libertad*, Córdoba, año 1894

Bibliografía

AGÜERO, Ana Clarisa. 2010. *Localnacional. Córdoba: cultura urbana, contacto con Buenos Aires y lugares relativos en el mapa cultural argentino (1880-1918)*. Tesis doctoral, UNC, Córdoba.

ANDERSON, Benedict. 1991. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 2º ed. México: Fondo de Cultura Económica.

BOIXADÓS, M. Cristina. 2006. Las representaciones cartográficas de la ciudad de Córdoba entre 1870 a 1930. En *Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía*, coord. Carla Lois. Buenos Aires: UBA.

CHARTIER, Roger. 1999. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

CICUTTI, Bibiana. 2006. Notas sobre el discurso cartográfico: planos en el Rosario del '900. En *Imágenes y lenguajes cartográficos en las representaciones del espacio y del tiempo. I Simposio Iberoamericano de Historia de la Cartografía*, coord. Carla Lois. Buenos Aires: UBA.

FERREYRA, Ana Inés. 2011. La organización de la propiedad en la provincia de Córdoba: de la etapa de las autonomías provinciales al Estado Nacional, siglo XIX. *América Latina en la Historia Económica*, no. 35, (enero-junio):179-207.

GARAVAGLIA, Juan Carlos y Pierre GAUTREAU, eds. 2011. *Mensurar la tierra, controlar el territorio. América Latina, siglo XVIII-XIX*. Rosario: Prohistoria ediciones.

HARLEY, J.B. 2005. *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: FCE.

- JAY, Martin. 2002. Cultural relativism and the visual turn. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, 267-278. [En línea] <http://vcu.sagepub.com/cgi/content/abstract/1/3/267> [Consulta: marzo de 2012]
- LOIS, Carla. 2009. Imagen cartográfica e imaginarios geográficos. Los lugares y las formas de los mapas en nuestra cultura visual. *Scripta Nova* XIII, no. 298 (septiembre). [En línea] <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-298.htm> [Consulta: diciembre de 2011]
- MAY DE CARRANZA, Elsa. 1993. *Los Ingenieros Municipales y la obra pública en la Ciudad de Córdoba (1860-1900)*. Córdoba: Archivo Histórico Municipal de la Ciudad (inédito).
- MAZZITELLI MASTRICCHIO, Malena y LOIS, Carla. 2004. Pensar y representar el territorio: dispositivos legales que moldearon la representación oficial del territorio del Estado argentino en la primera mitad del siglo XX. 4to. *Congreso Virtual de Antropología y Arqueología* [En línea] http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/carla_lois.htm [Consulta: marzo de 2011]
- PAGE, Carlos A. 2005. Formación y desarrollo de las reparticiones oficiales de agrimensura, ingeniería y arquitectura. Profesionales con actuación en Córdoba 1850-1900. *Revista de la Junta Provincial de Historia*, no.2: 141-160.
- VERÓN, Eliseo. 1996. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Entre *vergüenzas*, peligros y *audacias*... Moralidades e imágenes en torno al delincuente desde las perspectivas de los foto-reporteros (Córdoba, 1920-1950)

Natalia V. Bermúdez*

«Adolescentes cambian sexo por drogas. En el barrio Marqués de Sobremonte Anexo, una chica de 16 años quedó embarazada por conseguir una bolsita de fana»¹; «Flagelo. El paco hace estragos en Villa El Libertador. Aumenta el delito y la marginalidad».²

Estos titulares de La Voz del Interior de los últimos años, elegidos al azar, ponen en escena una serie de cuestiones nodales para el problema que pretendo tratar en este artículo. Las formas discursivas allí expuestas nos remiten a asociaciones directas entre violencia, delito y sectores populares (sobre todo jóvenes). Cuando aparecen en los relatos de los periodistas, en el sentido común, en nuestras propias creencias y prácticas y más aún en la base de las políticas públicas, usualmente se enumeran distintas causas vinculadas a la falta de educación, a las patologías del individuo, a su irracionalidad e incivilidad. Puede advertirse de este modo que al culpabilizar de alguna manera a los «violentos» o «delincuentes», despojándolos de los atributos propios de una persona, estos fundamentos obturan cualquier posibilidad de análisis y silencian procesos económicos y políticos particulares y estructurales, e históricamente conformados.³

* Doctora en Ciencias Sociales. CONICET, IDACOR-Museo de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. natibermudez@yahoo.com.ar

¹ *La Voz On Line*, 12 de julio de 2008. [En línea] http://archivo.lavoz.com.ar/08/07/12/secciones/sucesos/nota.asp?nota_id=221285 [Consulta: octubre de 2010]

² *La Voz On Line*, 14 de enero de 2008. [En línea] http://archivo.lavoz.com.ar/08/01/14/secciones/sucesos/nota.asp?nota_id=152678 [Consulta: octubre de 2010]

³ Rosana Guber analiza particularmente estos procesos históricos en Argentina. Rosana

Ahora bien, podemos encontrar que la gran mayoría de las investigaciones académicas de nuestros días que abordan temáticas vinculadas a las violencias y delito en Argentina⁴ -en la que incluyo mi propio trabajo⁵-, no se detienen especialmente a profundizar en aquellas formaciones históricas que permiten comprender y complejizar estas representaciones en el presente, más allá del reconocimiento de una «relación bastante directa entre la aplicación del modelo económico neoliberal y el desarrollo de la violencia urbana que experimentó la Argentina en la última década»⁶.

Si observamos los diarios de Córdoba de comienzos del siglo pasado, encontraremos que las noticias y sus titulares no distan significativamente de aquellas mencionadas al comienzo de este artículo. En el marco de un proceso de modernización de la ciudad al que los mismos periodistas hacen referencia en los diarios, se asocia al delito con los sectores populares⁷, cuyos hábitos y costumbres resultan contrapuestos a una Córdoba *culta*⁸ y en expansión. Los estudios dedicados a este período convergen en

Guber, «El cabecita negra o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina,» en *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*, comps. R. Guber y Visakovsky (Buenos Aires: Editorial Antrópofagia, 2002).

⁴ Me refiero, entre otros, a los trabajos de Alejandro Isla y Daniel Míguez, *Heridas Urbanas. Violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa* (Buenos Aires: Editorial de las Ciencias/FLACSO, 2003); Gabriel Kessler, *Sociología del delito Amateur* (Buenos Aires: Paidós, 2004) y Sofía Tiscornia, *Burocracias y violencia. Estudios de antropología jurídica* (Buenos Aires: Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004).

⁵ Mi tesis de doctorado «Entre *tuiciones*, *ajuste de cuentas* y *muerdes injustas*. Una etnografía sobre las clasificaciones, los valores morales y las prácticas en torno a las *muerdes violentas* (Ciudad de Córdoba, Argentina)» aborda cuestiones como éstas en el presente.

⁶ Isla y Míguez, *Heridas Urbanas*, 303.

⁷ Paulina Brunetti se preocupa por analizar el inicio del proceso modernizador en Córdoba a partir de la crónica policial roja de los diarios de 1900-1914. Al respecto, la investigadora sostiene que en estas historias de la prensa escrita se «descubre los juicios y valoraciones éticas sobre el sector social que protagonizaba tales sucesos», es decir, sobre los sectores populares, dejando por fuera a los estratos sociales más altos. Paulina Brunetti, *Relatos de prensa. La crónica policial en los diarios cordobeses de comienzos del siglo XX (1900-1914)* (Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, 2006), 15. De modo similar Lila Caimari advierte que en Buenos Aires la prensa escrita aborda al delincuente común en tanto «masculino, adulto, urbano, de clase baja», Lila Caimari, *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores 2004), 167.

⁸ De ahora en adelante, el empleo de las cursivas remite a categorías nativas, por lo que el uso de esas u otras palabras sin cursivas da cuenta de un trabajo propio del investigador de

esbozar asimismo la aparición de cierta «sensibilidad civilizada»⁹ desde fines de siglo XIX que exige el ordenamiento de las costumbres de una ciudad en movimiento, por lo que la sociabilidad cordobesa ideal es enunciada en la prensa en relación a las llamadas *buenas costumbres*, la civilidad y la tranquilidad.¹⁰

Cabe considerar a partir de lo expuesto el iluminador trabajo de Norbert Elias que se preocupa por analizar los procesos vinculados a las violencias en una larga duración para desnaturalizarlos, e invertir la pregunta que se suele generar en el presente: «¿cómo es posible que tantas personas convivan de manera relativamente pacífica, tal como ocurre en nuestra época en las grandes sociedades [...]?»¹¹. Según el autor, se ha producido una especie de pacificación de los individuos por la transforma-

transformarlas en categorías analíticas, usualmente más amplias o abarcativas que las anteriores. El uso de las comillas simples, por su parte, procura resaltar una palabra, o bien marcar cierta ambigüedad o ironía, tanto con términos nativos como con los de uso académico.

⁹ Cristina Boixadós, *Las tramas de una ciudad. Élite urbanizadora, infraestructura, doblamiento... Córdoba entre 1870 y 1895* (Córdoba: Ferreyra Editor, 2000). Coincido con aquellos autores que dan cuenta de la dificultad de concebir la modernidad en términos homogéneos para Córdoba, «las características de originalidad frente a la despersonalización, de elitismo frente al avance democratizador, e incluso de cosmopolitismo como una realización radicalizada del universal moderno son ideas que pueden aplicarse con énfasis variado». Ver Gardenia Vidal, «Introducción» y «La retórica y los repertorios de acción colectiva en la Reforma de 1918,» en *La política y la gente. Estudios sobre modernidad y espacio público, Córdoba, 1880-1960*, comp. Gardenia Vidal (Córdoba: Ferreyra Editor, 2007), 10. Más específicamente en Córdoba, la tensión entre lo moderno y el conservadurismo, y entre los grupos laicistas y la Iglesia Católica tienen un papel importante en la construcción de esa modernidad. En este sentido, los historiadores la adjetivan de diferentes maneras, como «modernidad resistida y ficticia» [Ver Cristina Boixadós, *Las tramas de una ciudad...*]; «modernidad católica» [Ver: Pablo Vagliente, «Asociativismo católico inmigrante: el caso de la Sociedad Católica Popular Italiana de Socorros Mutuos de Córdoba en la primera mitad de la década del veinte,» en *La política y la gente*, comp. Gardenia Vidal]; «modernidad conservadora» [Ver: Jessica Blanco, «Religión y espacio público en la Argentina moderna. El caso de la Acción Católica Argentina (1931-1941)», en *La política y la gente* comp. Gardenia Vidal]; «modernidad provinciana» [Ver: Waldo Ansaldo, «Una modernización provinciana: Córdoba 1880-1914», *Estudios* 7 y 8, (junio 1996-junio 1997): 51-80.]

¹⁰ Natalia Bermúdez, «Representaciones e imágenes de las violencias y el delito en el diario (Córdoba, Argentina, 1920),» *Justiça e História* 14 (2007).

¹¹ Norbert Elias, «Civilización y Violencia,» *Reis, Revista española de Investigaciones sociológicas* (enero-marzo 1994): 141-51.

ción civilizadora tan fuertemente arraigada en la estructura interna de la personalidad, como auto-coacción. De hecho, que el tabú contra los «violentos» esté inculcado de tal manera en las personas de las sociedades-Estado, «tiene que ver con la creciente eficacia del monopolio estatal de la fuerza»¹². Junto con la interiorización de las coacciones sociales en las conciencias individuales, se formulan ideales que definen formas adecuadas o correctas de comportamiento individual para legitimar determinado orden social, y por medio de los miedos y de las vergüenzas, el individuo trata de evitar las acciones no permitidas, lo socialmente no aceptado para cada clase. Estos procesos descritos por Elias pueden echar luz sobre el problema planteado aquí, esto es sobre la relación establecida entre las tendencias hacia una modernización de Córdoba y la puesta en escena de aquellas moralidades propias de las *buenas costumbres* -y por tanto de todo aquello y de todos aquellos que quedan por fuera de esta clasificación social-. Ciertos actores y hábitos que conllevarían a la violencia y al delito, merecen ser visibilizados y controlados por el diario a través de foto-reporteros y periodistas, que de algún modo se erigen como «emprendedores morales».¹³

Repararemos en este trabajo entonces en la noción de vergüenza como andamiaje para comprender los sentidos atribuidos por los foto-reporteros a las moralidades que pretendían defender en una ciudad que se transforma en términos positivos, pero que al mismo tiempo debe conservar ciertos valores¹⁴. Por un lado, en ese contexto y de acuerdo a las pers-

¹² Norbert Elias, *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica), 163. Traducción propia.

¹³ Desde una perspectiva relacional Becker advierte que para comprender las conductas «desviadas» deben considerarse también a quienes se posicionan como «emprendedores morales», al pretender crear y hacer cumplir las normas. Howard Becker, *Los extraños. Sociología de la desviación* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971).

¹⁴ Se hace necesario afirmar que los valores deben entenderse como productos de la acción social, no como algo puramente ético, sino valores cognitivos, conceptos cuya ética se construye en ellos mediante una serie de luchas. De modo que los valores intervienen en la organización y producción de comportamiento, a la vez que son medios de expresión de puntos de vista parciales e interesados que los actores mantienen en relación a lo que conciben como «bueno» o «malo», «correcto» o «incorrecto» y más o menos legítimo e ilegítimo, de acuerdo a los contextos y a los recursos que se puedan movilizar. Fernando Balbi, *De leales, desleales y traidores. Valor moral y concepción de política en el peronismo* (Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2007). Por otra parte, sería inconducente dar por sentado las vinculaciones establecidas entre las moralidades y las clasificaciones sociales

pectivas de los periodistas, ciertas personas le provocan *vergüenza* a la población en general, dadas sus prácticas no legitimadas de acuerdo a la ciudad *culta* que se pretende defender. Por otro lado, los periodistas le adjudican *desvergüenza* tanto a delinquentes como curiosamente a policías. Desvergüenza que implica incapacidad para demostrar *vergüenza* en tanto reconocimiento de los actos cometidos, lo que provoca irritación en el periodista que plasma esta sensación tanto en las imágenes como en las palabras. Desvergüenzados que terminan resultando peligrosos porque se desvían de las normas que no reconocen, o no respetan.

Ahora bien, estos personajes no aparecen como personas pasivas en la prensa, puesto que también adquiere relevancia el costado peligroso pero fascinante del delincuente. Los periodistas resaltan continuamente la *audacia* de quienes terminan ridiculizando la función policial, de modo que estos matices le otorgan a la crónica condimentos para entretener al lector. La *audacia* viene a señalar entonces la falta de auto-coacción de los delinquentes frente a los uniformados y la ineficacia de estos para combatir el delito.

Una vez expuesto esto, conviene resaltar los imbricados objetivos que persigue este trabajo. Por un lado, pretendo comenzar a indagar sobre las clasificaciones sociales y las moralidades puestas en juego por fotoreporteros en torno al delincuente, en el período de 1920 a 1950, a través de las imágenes de la prensa escrita cordobesa en el marco de cierto modelo civilizador que se pretende erigir como principio de legitimación de un orden social. Y por otro, y a tono con la temática de este libro, este texto procura contribuir a la discusión sobre el uso de las imágenes en el quehacer antropológico, por lo que algunas consideraciones serán desmenuzadas en esta dirección más adelante.

sobre los delinquentes, atribuyéndolas mecánicamente a sistemas o valores culturales, religiosos, políticos, judiciales. Tales generalizaciones terminan desembocando en análisis apriorísticos, que reproducen el sentido común sobre estos temas, o bien, en determinaciones ahistóricas y esencialistas. Sostener una mirada etnográfica situada y procesual no significa, sin embargo, exponer que tales influencias y marcos de significación no existan, cayendo en un reduccionismo analítico. Se trata en todo caso de atender a una serie de recaudos metodológicos para tratar de remitir los valores a factores sociales menos abstractos tales como instituciones, entramados de relaciones y procesos sociales específicos, apeándonos en definitiva a los descubrimientos propiamente etnográficos. Fernando Balbi, *De leales, desleales y traidores*.

Construyendo el enfoque

El uso reflexivo de la imagen

Particularmente, los usos de la fotografía en la investigación antropológica nos insertan en una discusión que ciertamente atravesó a todas las ciencias sociales. La imagen ha contribuido a la documentación de aspectos visuales de la cultura cuyas características «trascienden la capacidad de representación del lenguaje escrito»¹⁵. Dada esta fuerza de representación, el uso dominante de la imagen se centró en el aspecto meramente documental de la realidad social, en tanto ejemplo de lo escrito que viene a otorgar veracidad y realismo. Sumado a esto, la fotografía fue usada estratégicamente para legitimar la «autoridad etnográfica» del antropólogo, ya que autentifica la presencia del investigador en el campo¹⁶ (el «haber estado allí») como bien señalan las críticas de la antropología posmoderna.¹⁷

Ahora bien, para nuestro propósito conviene señalar que no era sólo en el campo académico donde se le otorgaba a la fotografía tal carácter realista, sino que los propios fotógrafos y lectores la concebían -y aún muchos lo siguen haciendo- en términos objetivos, como reflejo de lo real, oscureciendo así la intervención del fotógrafo y del medio en la producción de la imagen. De tal modo que para comprender los sentidos construidos en torno a las imágenes, no podemos soslayar el contexto socio-histórico, tanto del productor de la fotografía como de sus lectores, que se manifiesta en reglas y en convenciones de interpretación y lectura colectivas¹⁸. Precisamente, es en relación a ello que la dicotomía a la que nos hemos enfrentado en las últimas décadas, entre realismo y no realismo,

¹⁵ Luciana Aguiar Bittencourt, «Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica,» en *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, orgs. Bela Feldman-Bianco y Míriam Moreira Leite (Brasil: Papirus Editora, 2004), 198.

¹⁶ Esto mismo puede pensarse para el periodista ya que la legitimación social dependía significativamente de la creencia en que sus autores habían presenciado in situ los hechos que narraban.

¹⁷ Entre otros, George Marcus y Dick Cushman «Las etnografías como textos,» en *El surgimiento de la antropología posmoderna*, comp. Carlos Reynoso (Barcelona: Gedisa, 1998).

¹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1994).

puede conducirnos a obviar estos marcos culturales de producción e interpretación propios de cada período.

El presente trabajo se inscribe entonces dentro de aquellas investigaciones que problematizan tanto una perspectiva documental como reflexiva de la fotografía¹⁹, dado que ambas maneras resultan constitutivas del trabajo etnográfico, pero también de las diversas interpretaciones del productor de la imagen y del lector de la misma.

Los foto-reporteros

Este texto plantea asimismo una preocupación que nos remite una antropología que se define en relación a la etnografía²⁰, tradicionalmente más ligada al trabajo de campo en donde se cohabita con grupos o comunidades, que a la investigación en archivos. No obstante, en los últimos años cada vez más estudios se llevan adelante en el marco del análisis de documentos desde esta perspectiva²¹, procurando interpelar los archivos y documentos²² con preguntas, problemas y teorías clásicas de la disciplina antropológica. De modo que si asumimos a la etnografía como «un tipo

¹⁹ Tal como Aguiar Bittencourt, se «considera a la fotografía como un medio para elucidar las representaciones creadas por el sujeto cognoscible [...] y las estrategias discursivas usadas en la construcción de un conocimiento sobre 'otro'», Aguiar Bittencourt, «Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica», 200-201.

²⁰ Guber, «El cabecita negra o las categorías».

²¹ Para una discusión sobre los presupuestos epistemológicos que sustentan estas investigaciones ver el trabajo de Fraya Frehse, «Os informantes que jornais e fotografias revelam: para uma etnografia da civilidade nas ruas do passado,» *Estudos Históricos* 36 (julho-dezembro de 2005): 131-56.

²² Esta investigación se realizó a partir de la Colección de la Hemeroteca de la Legislatura de la Provincia de Córdoba, ubicada en el Cabildo Histórico de esta ciudad. Tanto los archivos en sí mismos como el trabajo en ellos, forman parte de una interesante reflexión que une el pasado con el presente. Más allá de que excede el objetivo de este trabajo, conviene siempre problematizar sobre los diversos usos de los archivos y de los documentos allí organizados, lo cual nos remite a instituciones especializadas e interesadas, a clasificaciones sociales, culturales y políticas de la información, a sistemas de relaciones de poder. «El paso del tiempo otorga a los documentos un valor y poder diferente a los de su origen. Les otorga valor histórico e identitario. Ludmila da Silva Catela, «El mundo de los archivos,» en *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, comps. Ludmila da Silva Catela y Elizabeth Jelin (Madrid: Siglo veintiuno editores, 2002), 202. Como sostiene la antropóloga, los archivos son en definitiva, activos gestores de memorias.

de análisis que da por supuesto la diversidad de lo real»²³ y que tiene por objetivo aprehender la perspectiva de los actores desde una postura lo menos etnocéntrica posible, la misma se convierte en una clave de acceso fértil para abordar también «papeles».

En este caso, nuestros «nativos» se encarnan en los foto-reporteros de la época, en tanto muestran una particular forma de construir a un «otro» en relación con la defensa de determinados valores dentro de los procesos de modernización de Córdoba ya mencionados. Comprender las perspectivas de estos periodistas implica abordar tanto las imágenes tomadas como las palabras que las acompañan, que dan cuenta de una práctica profesional que excede el momento de la toma fotográfica. Así concebido el rol, nos puede ofrecer pistas tanto sobre las relaciones fortuitas entre fotógrafo y fotografiado, es decir, con víctimas, victimarios y testigos del delito, así como también revelarnos los vínculos establecidos con funcionarios policiales y judiciales que terminan siendo muchas veces fuentes centrales de las crónicas. El abordaje planteado aquí persigue el propósito de interpretar las perspectivas de nuestros «nativos» advirtiendo todas estas dimensiones posibles en los contextos mismos de producción de una fotografía.

Por su parte, el período abordado en este texto responde específicamente a la trayectoria laboral de Antonio Novello²⁴, quien se incorporó al diario *La Voz del Interior* en los años veinte contratado como «jefe de fotógrafos». Novello desarrolla su actividad junto a otros, considerados sus «colaboradores», hasta mediados de la década del 50.²⁵

²³ Fernando Balbi y Ana Rosato, «Introducción. Representaciones sociales y procesos políticos», en *Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social* (Buenos Aires: Editorial Antropofagia, 2003), 16.

²⁴ Antonio Novello, aficionado a la fotografía, nació en Italia en 1886 y llegó a la Argentina en los primeros años del siglo XX. Luego de su paso por Entre Ríos, se afincó en Córdoba en 1904. Murió el 22 de septiembre de 1964. Cristina Boixadós, Marta Palacios y Silvia Romano, *Fragmentos de una historia, Córdoba, 1920-1955, fotografías periodísticas de la Colección Antonio Novello* (Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Centro de Documentación Audiovisual, 2005), 7.

²⁵ Entre los que se encontraban Oscar Natale, los hermanos Rafael y José Ramírez, Miguel Osuma, José Caruso; y en los años treinta se incorporaron sus hijos Juan y Carlos. Una vez que Novello se jubila en 1958, su hijo Carlos Novello se hace cargo del área de fotografía de *La Voz del Interior*. Ver: Boixadós, Palacios y Romano, *Fragmentos de una historia, Córdoba, 1920-1955*.

Tanto Novello como gran parte de los fotógrafos de la época eran extranjeros y se legitimaban en cuanto tales. Además de desempeñarse en el diario, ocupaba un importante lugar en el mercado fotográfico de ese período. Ubicado en un punto estratégico de la ciudad de Córdoba, su estudio ofrecía servicios para eventos sociales diversos como compromisos, casamientos, aniversarios, fiestas. Lo interesante es que algunas de estas fotografías eran publicadas en la sección «Galería social» del mismo diario en el que se desempeñaba.²⁶ Funerales, actos políticos, monumentos y paisajes de la vida cotidiana eran también parte del fecundo repertorio de temáticas que aparece en su acervo y que excedían los requerimientos del diario.²⁷

Ahora bien, ya en la época fue discutida la consideración de los fotógrafos de prensa o foto-reporteros como «periodistas profesionales»²⁸, de lo cual resultan algunos puntos fundamentales.

En primer lugar, el trabajo tanto de un fotógrafo o foto-reportero como el de un periodista, tiene las mismas implicancias a efectos de este trabajo. Esta mirada no intenta desconocer las especificidades y prácticas laborales de cada oficio-profesión, sino más bien pretende otorgarle un mismo estatus en la producción de sentidos sobre el delito y sus protagonistas.

En segundo lugar, estudiar discursos y fotografías de prensa, describirlos e interpretarlos²⁹, conforma una tarea que no comienza ni acaba en

²⁶ Cristina Boixadós, «El fotoperiodismo en las imágenes de Antonio Novello, reportero gráfico del diario La Voz del Interior de Córdoba,» en *Memorias del 8º Congreso de Historia de la Fotografía* (Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2006), 73-8.

²⁷ El archivo de Antonio Novello se encuentra en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA) dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba, donde han sido recuperadas alrededor de 8000 placas de su acervo fotográfico.

²⁸ Silvia Romano da cuenta de cómo fue discutida la inclusión de los fotógrafos y dibujantes como periodistas profesionales en el anteproyecto de ley de contrato colectivo de trabajo redactado durante el primer congreso de la Federación de Periodistas en 1938. Silvia Romano, «Los fotógrafos y la fotografía en la prensa, 1920-1955,» en *Fragmentos de una historia, Córdoba 1920-1955*, 15.

²⁹ Asimismo, los factores expuestos hacen necesaria la descripción de la fotografía contextualizada en un espacio físico concreto. Así, la fotografía de prensa se ubica en una publicación de manera «relacional»: aparece «en relación» con un texto que la condiciona, la describe, la explica, la fija o la complementa; se publica diagramada en una sección y en un espacio específicos, con un tamaño particular, que incide en la relevancia que el diario

las imágenes mismas, sino que requiere, como se advirtió, la consideración de su contexto de producción. Siguiendo esta lógica se abordarán también los relatos que intentan anclar el sentido de la imagen³⁰ y orientar su interpretación³¹. Se ha tenido en cuenta para ello el análisis de los siguientes parámetros: las características propias de la prensa escrita; el diario y su pertenencia ideológica; la propia práctica periodística que determina la concepción de los discursos, su selección y publicación; la subjetividad de los periodistas puesta en la selección y combinación de imágenes³², en la elección de los protagonistas de las mismas y en la relación entre el texto y las fotos. Además cabe advertir que en casi todos los diarios, los periodistas y fotógrafos de la época eran exclusivamente varones.

Se parte, en tercer lugar, de la consideración de los periodistas y de los medios de comunicación —y dentro de ellos, de la prensa escrita— en tanto actores sociales, por lo cual resulta necesario abordarlos dentro de los procesos políticos y culturales en los que se encuadran. En tanto actores políticos influyentes, los periodistas y fotógrafos fueron parte activa en la construcción de las definiciones de los problemas sociales³³ al ponerles palabras e imágenes. Los medios guardan para sí el poder de decir y significar y es en este proceso que se convierten en transmisores de orientaciones y modelos «hegemónicos»³⁴. En este sentido, «el reportero gráfico, to-

le da al tema y a la nota, con un grado determinado de frecuencia y de secuenciación en el tiempo, puede estar vinculada además, a otras noticias, propagandas e imágenes.

³⁰ Barthes, *La cámara lúcida*.

³¹ Se ha analizado un corpus de unas 150 fotografías para el período abordado, y a partir de las mismas se ha indagado en el contexto de su publicación: los epígrafes, la crónica que la contiene, los titulares, las secciones más habituales, etc.

³² Boltanski señala que las fotografías pueden ser consideradas como obra de la cultura, elaboradas en base a un sistema de normas del periódico o de una «cultura» específica. Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003). A partir de que las fotografías de prensa manifiestan una construcción subjetiva con características distintivas, debe tenerse en cuenta que la perspectiva fotográfica es «periodística», pero entrelazada a su vez con las trayectorias de los propios fotógrafos. Ver en este libro el artículo de Cristina Boixadós, «Entre artistas y gráficos. El lugar de la fotografía y de los fotógrafos de Córdoba entre 1870 y 1930».

³³ Siguiendo lo planteado por Remi Lenoir «Objeto sociológico y problema social,» en *Iniciación a la práctica sociológica*, P. Champagne, R. Lenoir, D. Merllié y L. Pinto (Méjico: Siglo XXI, 1998).

³⁴ Es necesario advertir que este trabajo no pretende de modo alguno introducirse en las discusiones sobre la recepción de los medios, ni tampoco atravesar el análisis de las teorías

davía no reconocido por su oficio, fue un entusiasta de los nuevos momentos de la vida política³⁵. Tal como advierte Brunetti, la aparición en 1904 del diario *La Voz del Interior* se enmarcó en un período de cambio de un periodismo de opinión y partidista hacia otro que se podría llamar de información, ligado a las lógicas comerciales y masivas, e independizado económicamente de los partidos.³⁶ De todos modos, *La Voz del Interior*, integrante de la élite intelectual laicista, fue asociado al Partido Radical de la época³⁷, por lo que sus periodistas y fotógrafos respondían en mayor o menor medida a estos entramados políticos.

De crónicas policiales

Tal como sostienen numerosos autores, la violencia y el delito son asuntos altamente «noticiables», puesto que conjugan cierta espectacularidad con una escenificación de los miedos sociales, por lo que resultan narrativamente atractivos para la lógica mediática. Esto parece consonante con la intención de la prensa, a comienzos de siglo, de captar nuevos lectores. Brunetti, al analizar la crónica policial de la prensa cordobesa (1900-1914), reconoce una narrativa «hiperbólica y desmesurada»³⁸ en la cobertura de homicidios, suicidios y uxoricidios.

Asimismo, la crónica policial tuvo su génesis en una matriz narrativa, toda vez que apeló a la ficción; típico de la prosa literaria o los versos costumbristas con tonos picarescos.³⁹ Es por esto que no era común la

de la comunicación que, con distintos matices y grados, abordan las influencias de los medios de comunicación masiva a la hora de imponer representaciones sobre la realidad. No podemos explicar por ello, los impactos sobre diferentes sectores sociales siguiendo las nociones de delito y de violencias propuestas por los medios.

³⁵ Cristina Boixadós, «Rostros y rastros de la política», en *Fragmentos de una historia*.

³⁶ Otros diarios editados en Córdoba pero de menor continuidad en el tiempo, fueron *Los Principios*, *La Opinión*, el diario *El País*, y el *Córdoba*. Romano, «Los fotógrafos y la fotografía en la prensa», en *Fragmentos de una historia*. Resulta curioso advertir cómo *La Voz del Interior* defiende esta modernización de forma más conservadora incluso que el diario *Los Principios*, asociado a los sectores católicos.

³⁷ Vidal, «Introducción» y «La retórica y los repertorios», en *La política y la gente*.

³⁸ Brunetti, *Relatos de prensa*, 12.

³⁹ La crónica policial fue uno de los primeros géneros periodísticos que se puede rastrear hasta hoy y que se consolidó como tal en el siglo XX. Según Martini, el delito en los medios se mostró como producto de la barbarie, lugar de anclaje de todo tipo de desvíos, un enemigo del orden social en una sociedad intercultural constituida por el apote nativo, criollo e inmigratorio. Stella Martini. «Memorias, crónicas y testimonios: la violencia,

preocupación periodística por conservar la «objetividad» en estos escritos, antes bien, los textos se fusionaron con la fantasía, el sentimentalismo, la narración dramática y el «deber ser», «las operaciones discursivas generadoras de estas no se referirán, entonces, principalmente a hechos o conceptos sino sobre todo a sus resonancias afectivas, a una lógica pática o de la participación emotiva. Pero, al mismo tiempo, la crónica policial encuentra sus condiciones de posibilidad en las rupturas y desviaciones de las normas propias de una comunidad, en esa distancia denominada ‘descohesión social’ que cada época define diferente»⁴⁰. Por ello, conviene señalar la importancia de este tipo de construcción narrativa para encarar la promoción de determinados valores morales, y también para clasificar a quienes no los encarnan. En este género, las fotografías cobran una especial importancia ya que permiten enriquecer con una buena dosis de detalles y «realidad» las páginas del diario. Durante la década de 1910, pero sobre todo desde los años 20, y condicionada tanto por el avance tecnológico como por los vaivenes políticos, la fotografía fue ampliando su participación en temas policiales, deportivos y políticos en *La Voz del Interior*, asemejándose al diario porteño *Crítica* en cuanto al uso de la imagen para la denuncia.⁴¹

Desvergonzados: delincuentes y policías en los años ‘20

En un trabajo anterior⁴² he mostrado cómo en la prensa escrita de los años 20 confluía una interesante complejidad histórica que ponía en juego una diversidad de actores y disputas sociales: los mismos periodistas, la institución policial⁴³, conflictos políticos y tensiones por la reforma

el orden y la ley en la prensa gráfica nacional» (ponencia presentada en las «Jornadas Espacio, Memoria, Identidad», Universidad Nacional de Rosario, septiembre, 2004). Desde este enfoque, las representaciones de los delincuentes se fundaron sobre sujetos pobres y patologizados del 1900 –esto es, el homicida pasional, la mujer que defiende su honor, el inmigrante que mata a la concubina en el conventillo-. Desde principios de siglo, la crónica combina influencias de la literatura naturalista y la criminología positivista, Caimari, *Apenas un delincuente*.

⁴⁰ Brunetti, *Relatos de prensa*, 10-11.

⁴¹ Romano, «Los fotógrafos y la fotografía en la prensa, 1920-1955,» en *Fragmentos de una historia*.

⁴² Bermúdez «Representaciones e imágenes de las violencias,» en *Revista Justiça e História*.

⁴³ Según las fuentes consultadas, la policía de Córdoba depende del Ejecutivo provincial

universitaria de Córdoba. Estas disputas se venían produciendo desde la década anterior por la revuelta de los universitarios y la Reforma de 1918⁴⁴ -la universidad posteriormente intervenida en abril del 23-, las luchas gremiales, el enfrentamiento de las facciones del partido gobernante. Sumado a esto, los problemas dentro del radicalismo -que se encuentran relevados en el diario- referidos a sus abstenciones electorales y a la sucesión de interventores en la provincia durante la década del 20, también fueron centrales en esta época.⁴⁵

desde 1860 (*La Voz del Interior*, 10 de septiembre de 1928, 12). Hasta mitad de la década del '30, momento en que Sabbatini -gobernador radical que asume en 1936- y el Ministro de Gobierno, Santiago del Castillo, realizaron una «reorganización y profesionalización de la policía provincial, la policía cordobesa no estaba formalmente unificada. Existía, por un lado, la policía de la capital que actuaba en la ciudad de Córdoba y su radio de influencia. Por otro lado, los policías del interior de la provincia eran denominados 'policía de Campaña'... Sólo la policía de la capital había sido parcialmente reorganizada durante la gobernación de Ramón J. Cárcano en 1927". Remodelando los edificios e identificando «los temas que los policías debían combatir: juego clandestino, 'vagancia infantil' y venta de armas... Aun así, no mejoraron la calidad de las fuerzas», según Barreneche. Como se advertirá en lo que sigue, en nuestro texto, «la policía cordobesa era muy mal vista por la población en general y por la oposición política en particular. Es que los gobernantes conservadores previos a Sabbatini la utilizaron, como ocurrió en otras jurisdicciones, para perseguir y encarcelar a los disidentes». Muchas veces los policías eran los vecinos «de mayor representación social», y aunque desde comienzos del siglo XX se intentó profesionalizar y formalizar la estructura policial con las Escuelas de Policías, escalafones y ascensos, nunca terminó de depender de los contactos políticos con el ejecutivo provincial. Osvaldo Barreneche, «La reorganización de las policías en las provincias de Buenos Aires y Córdoba, 1936-1940,» en *Procesos amplios, experiencias y construcción de las identidades sociales. Córdoba y Buenos Aires, siglos XVIII-XX*, coords. Beatriz Moreyra y Silvia Mallo (Córdoba: Publicación del centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos Segreti» y Universidad Nacional de Córdoba, 2007) 12-3.

⁴⁴ Durante los años veinte el diario *La Voz del Interior* se dedicó a informar los temas vinculados a la universidad. Según Gabriela Schenone «se convirtió en el medio de difusión exclusivo que utilizaron los agentes promotores de la Reforma, los estudiantes, para convocar a la opinión pública y expresar los fundamentos y acciones del movimiento. El diario recibía de 'los rebeldes' la información sobre lo que acontecía y a la vez presenciaba todas las instancias del conflicto....convirtiéndose en un dispositivo fundamental de la protesta. La politización de la prensa cordobesa en torno al conflicto se venía desarrollando desde antes de 1918. Cuando llegamos a 1923 el clima de los enfrentamientos en la universidad se reflejaba en sus editoriales», Gabriela Schenone, «La protesta universitaria de la década del veinte: Córdoba, 1923,» en *La política y la gente*, 145.

⁴⁵ Gardenia Vidal, *Radicalismo de Córdoba 1912-1930* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1994).

En estas fotografías se muestran a tres varones: a la izquierda está el victimario y a la derecha, su cómplice, ambos de barrio La Hilacha. Sugestivamente la imagen del policía ha sido ubicada entre los delincuentes, como mediando entre ambos, pero a la vez, en un mismo campo visual, dado que los periodistas en esta época no distinguían moralmente uniformados de delincuentes. Es bajo esas imágenes que se presenta a la víctima, en plano horizontal, tomada de costado, de modo que su cara aparece pero el fotógrafo evita el plano de frente. La disposición de este conjunto de fotos otorga un contraste notorio y dinámico que dispara diferentes interpretaciones en el lector.

Por su parte, las descripciones resaltan el estado de *beodez* que explica la violencia de estos individuos: «la víctima fue asesinada estando en un completo estado de beodez, de una feroz puñalada por la espalda, que le atravesó pulmón e importantes heridas. Se comprobó que otro sujeto sostenía a la víctima para facilitar la agresión»⁴⁶. Como en este caso, en la mayoría de las crónicas policiales de la época pueden observarse varias imágenes relacionadas entre sí a través de las cuales el foto-reportero relata una historia con diversos involucrados. Esta selección fotográfica narra una crónica con peso propio, casi independientemente del texto, al mismo tiempo que la enriquece con un efecto realístico-emotivo-dramático. Siguiendo esta lógica, a partir de la lectura de la noticia se pueden localizar geográficamente las escenas delictivas de la ciudad y referenciarlas al interior de la historia leída, o bien proyectarla hacia todos los habitantes de los espacios populares mencionados. El tipo de composición de cuerpos y rostros que realizaron los foto-reporteros en las imágenes que se publicaron en el diario resultó configuradora de una estética marginal/delictiva. En esta dirección puede sostenerse entonces que se produce cierta territorialización del delito⁴⁷, y por tanto, de quienes le provocan vergüenza a la

⁴⁶ *La Voz del Interior*, 3 de mayo de 1923, 10.

⁴⁷ Puex advierte cómo a los sectores populares se les adjudican diversas «funcionalidades» en diferentes contextos históricos. Estas no son inmóviles, sino que se van redefiniendo a lo largo del tiempo, de acuerdo a las luchas de poder, los intereses políticos, inmobiliarios... La autora se centra en el periodo que va desde la última dictadura militar argentina hasta la actualidad para analizar los procesos de territorialización de las villas en Buenos Aires, y las nociones y supuestos que nominan y clasifican a sus pobladores sostenidos desde la perspectiva de la marginalidad; cabe inquirir entonces cómo fue concibiéndose este proceso que termina asociando delito/pobreza en la etapa previa a la descripta por Puex. Este llamado proceso de territorialización que tomo aquí, se refiere entonces a un

ciudad. La adjudicación de la *vergüenza* a los protagonistas de estas imágenes, como categoría clasificatoria, construye fronteras entre quienes responden a los parámetros morales deseables para la ciudad y quienes no lo hacen.

En aquellas crónicas en las que los periodistas clasifican ciertas prácticas como *vergonzosas* pueden marcarse diferenciales en torno al espacio urbano donde las mismas se producen.

«Carteristas en plena Avenida General Paz a una señora le arrebatan la cartera en plena Avenida General Paz, hecho que es una vergüenza para una ciudad culta y adelantada como la nuestra»⁴⁸. Tanto el robo como las riñas callejeras y los asesinatos consecuentes de estas peleas no deberían ocurrir en algunos sectores de la ciudad *culta y adelantada*, precisamente porque se oponen a la cultura y al progreso. En cambio, en otros sectores de la ciudad, sobre todo en algunos barrios y periferias, ciertos comportamientos son deducibles y esperables del *elemento popular*, y explican tanto el presente como un fin predestinado. A diferencia del ejido central asociado a la cultura, en los barrios nombrados, en lo que sigue, se ponen en relación una serie de escenas fotográficas, actores, comportamientos y preferencias políticas tales como *elemento popular/demócratas/alcohol*.

«San Vicente, bate el récord de sucesos sangrientos en la ciudad. Anoche se produjo una batalla campal, resultando herido grave a balazos y otro de un botellazo en la cabeza. La policía no toma las medidas convenientes para que el elemento popular no se entregue a los desmanes que se suscitan por los excesos del alcohol que se ofrece con demasiada prodigalidad». Y un poco más abajo: «hacen presagiar días de sangre. El sábado por la noche hubo tiroteos por San Vicente, todos eran demócratas, la policía no los molestó para nada».⁴⁹

Las perspectivas de los foto-reporteros en torno a la vergüenza pueden hallarse en los indicios que nos brindan no sólo quiénes aparecen retratados, sino también las poses que captan de los delincuentes.

proceso de identificación y estigmatización violenta de un territorio particular dentro del espacio urbano, por parte no sólo de las autoridades públicas, sino también del conjunto de la sociedad, que imparte fronteras tanto reales como imaginarias, Nathalie Puex, «Las formas de la violencia en tiempos de crisis: una villa miseria del conurbano bonaerense,» en *Heridas Urbanas*, comps. Alejandro Isla y Míguez (Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, 2003).

⁴⁸ *La Voz del Interior*, 22 de enero de 1925, 12.

⁴⁹ *La Voz del Interior*, 2 de febrero de 1925, 12.

UN ROBO COMPLETAMENTE ESCLARECIDO

Una casera que desvalija una casa — Después de una larga búsqueda, el oficial Tundidor, de la tercera, secuestra todo lo robado

En los tiempos que corremos hay que tener cuidado con las personas que se toman para el servicio, pues, en la mayoría de los casos, resultan malas y llenas de cualidades nada recomendables.

acar ropa, trajes de hombre y señora y todo cuanto se le ponía al paso, teniendo buen cuidado de sacar todas las cosas nuevas o en perfecto estado. Sacó como para llenar un carro

del señor Galindez guardaban sus pequeños ahorros en monedas de diez y veinte centavos.

También se alzaron con la caja que contenía más de sesenta pesos en níquel y media Libra Estrella

Descubiertos —

Cuando un día el señor Galindez tuvo que venir a la ciudad fué a su casa a buscar unas cosas y se apercebó que los muebles habían sido violentados y sacado su contenido de ellos.

Inmediatamente hizo la denuncia en la Seccional 3a donde se empezaron a practicar las averiguaciones del caso.

La Rodríguez declara —

Como primera providencia se dió a la Mariana Rodríguez quien acusada ante el acusado declaró lo robado, a excepción de las cosas que había empeñado, estas han en poder de Rodríguez, dando también el domicilio de éste así que con datos imprecisos.

Encaminada la pesquisa por el lado se llegó a constatar que en un rancho del Barrio La Gloria, en el callejón Parana esquina a la de San Lorenzo, habitado por una anciana de 90 años, Margarita S. de Brionuevo, se encontraba parte de lo robado.

Interrogada ésta por el oficial Inspector Melitón Tundidor, a cargo de quien estaba el esclarecimiento



Ropas que fueron encontradas en el rancho del Barrio de la Gloria y la autora del robo

Ladrones, ó por lo menos "entre sin que por el momento se diera cuenta el dueño de casa dado que

«Un robo completamente esclarecido», *La Voz del Interior*, 12 de febrero de 1925.

«Un robo completamente esclarecido. Una casera que desvalija una casa. En los tiempos que corremos hay que tener cuidado con las personas que se toman para el servicio, pues, en la mayoría de los casos, resultan malas y llenas de cualidades nada recomendables».⁵⁰

En esta imagen aparece la mujer delincuente con la mirada hacia abajo, sosteniendo sus manos, rodeada por los objetos que supuestamente ha robado como señala el epígrafe: «ropas que fueron encontradas en el rancho de Barrio La Gloria y la autora del robo»⁵¹. Resultan de esta combinación de actitudes y elementos retratados, una serie de estrategias visuales para enlazar ciertos valores morales -o antes bien, la falta de ellos- a personas y oficios concretos. Estos valores suelen ser reforzados en los epígrafes y notas que acompañan las fotos. Ahora bien, en el ejemplo, por un lado,

⁵⁰ *La Voz del Interior*, 12 de febrero de 1925, 12.

⁵¹ *Ibíd.*

se trata de una delincuente mujer, hecho poco frecuente en las crónicas de la época⁵², por otro lado, la postura en la que ha sido fotografiada denota 'vergüenza' por lo acontecido. En la construcción de la escena se resalta una especie de reconocimiento ante la cámara y ante el ojo del fotógrafo de sus «malos actos». La demostración de «haber estado allí» por parte del periodista se vuelve central para comprender las interacciones que se establecían entre todos los actores involucrados en una escena. La mujer delincuente aparece ante la cámara -y ante la presencia del foto reportero- ciertamente intimidada. Y esa es la imagen publicada por el medio.

Como se muestra en la nota que sigue, la policía también aparece vinculada a la *vergüenza* que le ocasionan a la población. Los periodistas denuncian la administración selectiva del delito que se fundamentaría en la inclinación política de los uniformados.⁵³ Es en este sentido que los reporteros, en tanto guardianes morales, dan a conocer a qué tipo de delincuentes se deberían detener: «mientras se pasean orondos los ladrones, los caftens y los «macr off», la policía de investigaciones se limita a requisar de armas y detener mujeres de existencia airada».⁵⁴

⁵² Cabe señalar que las mujeres aparecían frecuentemente en vinculación con crímenes pasionales, sin embargo, no eran mostradas como victimarias, sino que se justificaban sus homicidios porque eran relatados como consecuencia del sufrimiento y de las penas de amor.

⁵³ Del mismo modo, Caimari señala que para Buenos Aires «el diario Crítica no era el único diario popular que trataba a las instituciones represivas y punitivas con severidad. Las denuncias de abusos y mala infraestructura siempre fueron frecuentes en la prensa, y en los años veinte lo seguían siendo en muchos diarios de gran tirada», Caimari *Apenas un delincuente*, 214.

⁵⁴ *La Voz del Interior*, 5 de febrero de 1925, 12.

DURANTE LAS HORAS DE LA NOCHE SE PERPETRARON TRES ROBOS EN PLENO CENTRO

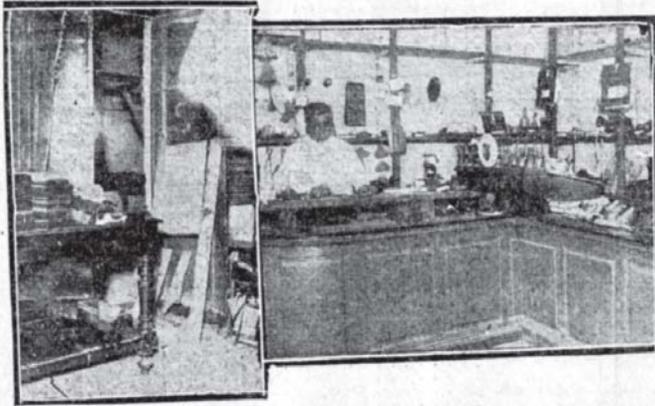
El departamento de Investigaciones es una dependencia inútil — ¿Quiénes son y dónde están los ladrones?

Un jefe de policía auto y un jefe de investigaciones poco escrupulosos están empeñados en sostener una situación insostenible, pese al clamor público, que pide a gritos su alejamiento del cargo que cada uno de ellos detenta y que han con-

mo lo está, en sostener a empleados tercios q' contra la opinión general, se han aferrado a una situación hecha para hombres más capaces y con un concepto más decente de lo que significa la custodia de los intereses de la población, situa-

construcción en la segunda cuadra de la calle Colón y se introdujeron a las casas situadas en el lugar ya expresado y que colindan por un patio.

Parece que los ladrones estaban dispuestos a cargar con todo lo que



1. Ventana que da a la sastrería de Soto, rota por los ladrones.—2. Interior de la casa Mancini, que también fue visitada por los ladrones

vertido nuestra ciudad en la Jauja de los ladrones de todas especies, desde el descuidista hasta los asaltantes de domicilios.

No sabemos hasta donde puede llegar la impasibilidad del ejecutivo que sordo a los clamores que a cada minuto se hacen públicos, no se da por entendido, empeñado co-

ción que desgraciadamente, lleva miras de prolongarse hasta que el pueblo cansado de soportar tanta desverguenza, empiece a hacerlos por sus propios medios, castigala y hacia encabritar a cárcel.

Es mal llama comisaría de investigaciones, que no es sino un vergonzoso refugio de ladrones y de cómplices, debe ser desalojada de una vez por todas, dando así las

había a su alcance, pudo se no por esa proximidad un coche de alquiler que para abogar el rol de aquellos causaban, el surti

El hecho —

Debió producirse entre las 20 y 21 horas, puta, el comerciante

«Durante las horas de la noche se perpetraron tres robos en pleno centro», *La Voz del Interior*, 24 de enero de 1925.

En estas imágenes se observa: «1. Ventana que da a la sastrería de Soto, rota por los ladrones. 2. Interior de la casa Mancini que también fue visitada por los ladrones», y el cuerpo de la nota señala: «no sabemos hasta donde puede llegar la imposibilidad del ejecutivo... empeñado como lo está, en sostener a empleados tercios que contra la opinión general, se han aferrado a una situación hecha para hombres más capaces y con un concepto más decente de lo que significa la custodia de los intereses de la población... hasta que el pueblo cansado de soportar la desverguenza, em-

piece a hacer justicia por sus propios medios. Comisaría, vergonzoso refugio de ladrones y cómplices.⁵⁵

Podría decirse entonces que los periodistas, a la vez que señalan la *desvergüenza* de algunos, le adjudican la capacidad de sentir vergüenza a otros, esto es, a quienes son capaces de reconocer lo ‘equivocado’, lo ‘erróneo’, el ‘mal’ que ciertos sujetos encarnan. En la categoría de *pueblo*, se ubican a aquellos capaces de reconocer y respetar las reglas, entre los que se sitúan los mismos periodistas –autodenominados como la «voz» de la población, en consonancia con el papel que les otorga el nombre del diario-. De modo que quienes demuestran a través de sus actos no poseer *vergüenza*, aparecen acusados por los periodistas en las crónicas. Dentro de este contexto de enunciación las imágenes muestran a quienes se acusa, exponiendo todos los significantes de pertenencia de clase. La policía aparece retratada en el mismo plano visual que el delincuente, o bien, simbólicamente, en su ausencia, toda vez que la víctima es captada solitaria e indefensa en el lugar donde sufrió el hecho.

Individualización del peligro en las décadas ‘30 y ‘40

Si bien en los diarios cordobeses sobresalen ciertas ambigüedades respecto a este proceso de modernización, aparece de una u otra forma la necesidad de resguardar el orden y las buenas costumbres, fundamentalmente, de las personas que usan el espacio público.⁵⁶ Recordemos que Argentina recibía por entonces la constante llegada de extranjeros al país, «el flujo de inmigrantes que adquirió vértigo en la década del ‘80, disminuyó hacia 1890 y a partir de 1905 se recuperaron los niveles favorables anteriores. La primera guerra mundial también interrumpió el proceso, ya que entre 1915 y 1919 hubo saldos migratorios internacionales negativos. Pero una vez finalizado el conflicto, comienza un nuevo periodo de inmigración hacia el país que duró hasta aproximadamente 1930»⁵⁷. Cierta-

⁵⁵ *La Voz del Interior*, 24 de enero de 1925.

⁵⁶ Natalia Bermúdez y Graciela Tedesco, «Retretas, festejos, paseos. Imágenes de la sociabilidad en plazas y parques de la Ciudad de Córdoba, 1910-1930,» en *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad* (Córdoba: CIFFyH- Universidad Nacional de Córdoba, 2009).

⁵⁷ Ana Sofía Maizón, «La problemática de la vivienda popular en la Ciudad de Córdoba (1898-1930)» (tesis de licenciatura, Escuela de Historia, FFyH, UNC, 2006), 2.

mente estos procesos conllevaron impactos significativos sobre la estructura urbana⁵⁸ y las formas de sociabilidad deseables. Particularmente se observa una tensión en los artículos periodísticos de la época entre el modelo de civilización que conlleva la modernidad⁵⁹, y la aparición de una heterogeneidad de públicos que ponen en peligro la moral y la pacificación.

Dentro de este contexto, a lo largo de las décadas del treinta y del cuarenta, se puede observar ciertas transformaciones en la manera en que el foto-reportero capta a los protagonistas de las crónicas policiales.

En los años treinta, la sección «Policiales» no aparece en todas las ediciones del diario, pero pueden relevarse breves notas en «Actividades por los Tribunales de Justicia», o en «Edictos Judiciales», aunque no se estilaba acompañarlas de fotografías. En la década del cuarenta, la sección Policiales, también usualmente ubicada en la última página del diario, no adquiere la relevancia de los años anteriores: las notas se reducen de tamaño y las fotografías escasean.⁶⁰ Algunas notas sobre delitos pueden encontrarse en otras secciones tales como «Sucesos Varios», «Tribunales», o «Hurtos», pero allí tampoco se encuentran acompañadas de imágenes.

Observemos las siguientes páginas:



«El matador de Abel Ayezra fue detenido», *La Voz del Interior*, 14 de mayo de 1933.

⁵⁸ Según el Censo Nacional de población realizado en el año 1914, los habitantes de la ciudad de Córdoba ascendían a 134.857, de los cuales 104.587 eran argentinos, y 30.270 extranjeros. Como señala Maizón, la estructura agro exportadora de la época resintió durante buena parte de la década el poder adquisitivo de los sectores populares, debido a la dependencia de las fluctuaciones internacionales de los precios. *Ibíd.*

⁵⁹ Vidal «Introducción» y «La retórica y los repertorios de acción colectiva en la Reforma de 1918,» en *La política y la gente*.

⁶⁰ Las ausencias de imágenes venían acompañadas del impacto de las guerras mundiales en el acceso a elementos de impresión, máquinas y repuestos.

«El matador de Abel Ayerza fue detenido. Se reactualiza así el crimen de la temida ‘maffia’...El siniestro personaje que lleva por nombre Juan Vinti, es uno de los detenidos.... Sobre él pesan las más graves acusaciones y a juzgar por las referencias hechas por su hermano Carmelo y otros detenidos por complicidad en el crimen, es quien ultimó cobardemente al joven Ayerza».⁶¹

Las fotos de los delincuentes aparecen en primer plano en desmedro de la composición de la escena, tal como era característico en la década anterior. El centro de la atención recae en el delincuente individualizado, separado de un contexto. Más allá de lo legal y del actuar de la policía, el foto-reportero a la vez que advierte a los pobladores de una ciudad en expansión de quiénes se tienen que cuidar, expone al delincuente a la condena social, legitimando su posición a través de la imagen que rememora la toma policial. Resulta sugestivo advertir que esta práctica que intentó evitar el anonimato del ‘peligroso’ se sostuvo precisamente en ese marco de crecimiento de la ciudad de Córdoba, como si el periodista pretendiera preservar las lógicas vecinales de control y condena moral de quienes se conocen entre sí.

Otra de las significativas diferencias que pueden encontrarse con respecto al período anterior reside en que el periodista no se encuentra especialmente preocupado por destacar la procedencia del que delinque, ni su condición social. Este proceso de territorialización del delito y de su asociación a una clase social particular aparece ya ciertamente naturalizada, como telón de fondo de las crónicas y fotografías.

⁶¹ *La Voz del Interior*, 14 de mayo de 1933.

Dejaron de Existir Dos de las Víctimas del Sangriento Suceso Ocurrido en San Francisco

EL CRIMINAL DEMUESTRA TRANQUILIDAD

En cuanto al niño que también fuera herido ha experimentado una sensible mejoría

EL SUMARIO

Pese a los esfuerzos realizados por los facultativos del establecimiento donde fueron internadas, con intervalos de pocas horas, dejaron de existir dos de las víctimas del sangriento suceso registrado anteayer en la ciudad de San Francisco y del cual dieffamos cuenta en nuestra edición pasada.

El victimario que permanece alojado en el local de la Jefatura policia departamental, donde se instruye el correspondiente sumario bajo la dirección del escribano general señor Falcó, se muestra completamente tranquilo y satisfecho de su bárbara obra, lo que pone en evidencia la perversidad de sus instintos.

CRIMINAL NATO

El galponero Arsenio Nández, es el tipo característico del criminal nato. Individuo carente de toda sensibilidad humana, podría calificarse como a una bestia. Inseguro y despiadado hasta con los suyos que llevaban su propia sangre, fué en su hogar un verdadero terrorífico, hasta que su propia esposa sin fuerza para continuar soportando sus criminales tratos, se aventuró a abandonarle a costa de denegar sus más criminales amenazas.

Más tarde, el galponero fué a vivir en común con María Mónica Linares, mujer joven que a esa fecha era madre de una niña de cierta edad y de esa unión nació otro niño, que en la actualidad como ya lo informamos cuenta tres meses.

SE SEPARAN

Como consecuencia de los castigos corporales que Nández hacía oblieto a María Mónica y a su hija mayor, ésta llevándose consigo al pequeño hijo del asedio, volvió al domicilio de su padre, quedándose allí a vivir en com-



María Mónica Linares, amante de Arsenio Nández, el bárbaro individuo que en la tarde del domingo en la ciudad de San Francisco, hizo mortalmente a dos de sus hermanas, cumpliendo una criminal amenaza. Seguramente María Concepción Linares, que fué herida por Nández mortalmente de un tiro de escopeta. En último término, otra de las hermanas Linares, María Nélida, que falleció a causa de los golpes que con el arma mencionada le propinó el nombrado criminal. Al costado, Arsenio Nández, el brutal autor del crimen.



que los días transcurrieron fué acumulando un odio acerrral hacia las hermanas de María Mónica, llegando a proferir serias amenazas contra toda la familia.

Y en la tarde del domingo cumplió sus criminales intenciones, haciendo de muerte en la forma que lo hicimos conocer en nuestro número anterior a las hermanas de su ex-amante, María Concepción y María Nélida Linares y de gravedad a un niño que esta última llevaba en brazos al ser atacada por el homicida.

DEJAN DE EXISTIR

María Concepción, que fuera herida de un tiro, de escopeta, por

«Dejaron de existir dos de las víctimas del sangriento suceso ocurrido en San Francisco», *La Voz del Interior*, 22 de septiembre de 1942.

En este caso, se produce un efecto visual de contraposición de imágenes. Mientras las mujeres víctimas son mostradas de cuerpo entero en un mismo cuadro visual, el hombre clasificado como *criminal nato* aparece más abajo en una postura relajada, de cierta sorna, enfrentando con su mirada a la cámara y por tanto al fotógrafo. Tal comportamiento resulta controvertido sólo si se lee la imagen en relación con los titulares que nos advierten sobre el asesinato. La estrategia narrativa de quien intenta anclar la interpretación de la fotografía se dirige a asociar esta desvergüenza con la animalidad del asesino: «el criminal demuestra tranquilidad». Y más abajo: «criminal nato. El galponero Arsenio Nández es el tipo característico

de criminal nato. Individuo carente de toda sensibilidad humana, podría clasificársele como a una bestia. Impulsivo y despiadado hasta con los que llevaban su propia sangre...».⁶²

En consonancia con lo que se viene analizando cabe considerar aquí que poseer ‘vergüenza’ implicaría la asunción de otra actitud y postura corporal por parte del *criminal* frente a la mirada del fotógrafo, lo cual atenuaría el juicio que se vierte sobre él. La vergüenza lo convertiría en persona, con cierta sensibilidad y conciencia por el acto cometido. Tal sensibilidad y conciencia referirían al orden de lo humano. Pero la carencia de estos atributos, fundamentada por el periodista, no sólo en el acto cometido, sino también en su mirada desafiante, en su tranquilidad y porte, lo aleja de lo humano y lo acerca a la animalidad. Si bien el uso de ciertos supuestos de la criminología positivista⁶³ conformaba una práctica de época, aquí podemos observar también que lo moral sigue operando para clasificar a las personas y emitir juicios sobre ellas.

El rol de denuncia que se adjudican los foto-reporteros mantiene ciertas regularidades con la década anterior respecto a la descripción de la fuerza policial. Las fotos destacan aquí el carácter investigativo de los periodistas, quienes compiten por la primicia y los descubrimientos de pruebas e indicios. Observemos:

⁶² *La Voz del Interior*, 22 de septiembre de 1942.

⁶³ Caimari realiza un interesante análisis sobre las teorías de la degeneración, la criminología -fundamentalmente lombrosiana- y la literatura, como marcos culturales para comprender el discurso periodístico. En su libro la autora reconoce la presencia en las crónicas de la época de cierto «sentido común criminológico» que no necesariamente iba acompañado con los consensos académicos. Caimari, *Apenas un delincuente*.

Saquearon un Kiosco Sito en Av. E. Olmos Esquina San Martín

Los ladrones operaron con una audacia digna de la negligencia policial

AHORA LOS BUSCAN

Si bien es cierto que los amigos de lo apuro han proseguido su fructífera labor sin que la policía haya podido poner coto a sus desmanes, desde hace un tiempo a esta parte no se registran hechos del que se ha probado en la mañana de ayer.

El valor intrínseco de lo despojado, su ocultad no suena una cantidad considerable, pero los delincuentes han demostrado a las autoridades policíacas lo que nos espere de cometer y concuerdan en esta forma lo que hemos repetido en ocasiones de ocasión, al referirnos a la falta de vigilancia que existe en la ciudad.

Cuando podrá apreciarse en la realidad que a continuación hacemos, la audacia puesta en juego con tanto éxito por los ladrones, es realmente sorprendente, no quedando lugar a dudas que para dar el golpe han venido estudiando desde tiempo atrás el momento oportuno, para llevar a cabo sus propósitos sin despertar las sospechas del representante policial apostado a pocos metros y del sereno particular.

EL HECHO —

En la mañana de ayer se presentaron al gabinete de robos y hurtos de la División de Prevenciones el señor Carlos Julio Almeida, domiciliado en la casa de la calle 25 de Mayo número 57, quien denunció que entre las horas 1 y 7 de la mañana personas que desconoce, lo habían obligado a sacar de diferentes marcas por valor de \$ 171.85 y la suma de \$ 110 en efectivo.

El hecho había sido consumado en el kiosco que se sitúa en la esquina de la Avenida Olmos, con la esquina San Martín.

Para dar a cabo sus propósitos los ladrones utilizaron un procedimiento que llama la atención del estado que registra la policía, cuando del kiosco y además tomaron algunas vitrolas.

ladrones y trabajadores con tal seguridad que se permitieron tomar algunos vitrolas del kiosco y marcharse con un gran paquete en el que llevaban los cigarrillos y cigarrillos rotundos.

Tanto el sereno particular, el agente de policía y los empleados de investigaciones que se encuentran en la esquina se ocuparon de los efectos del control, como así también los conductores de automóviles de abullar a que nos fueron retirados, manifestaron no haberse percatado de persona o personas que se habían apropiado de los vitrolas por el lugar y momento en que se consumó el robo.

SON ESPECIALISTAS —

En el segundo semestre del año pasado y con intervalo de tiempos, otros sujetos similares al que fue

¿Empezará Ahora la Rach...



Un audaz robo fue cometido en la mañana de ayer, en el kiosco que se sitúa en la esquina de la Avenida E. P. Olmos con la esquina San Martín, en parte en una de las partes más céntricas de la ciudad y por lo tanto de más plena vigilancia. Los autores del hecho han demostrado una ocultad a toda prueba y oscuridad en el "trabajo", por lo que no será de extrañar que prosigan su dañina actividad.

«Ayer por la mañana», *La Voz de Interior*, 8 de junio de 1933.

En la cobertura de un robo en el centro de la ciudad, se destaca que «los ladrones operaron con una audacia digna de la negligencia policial». «Un audaz robo fue cometido en la mañana de ayer. La audacia puesta en juego con tanto éxito por los ladrones es realmente sorprendente, no quedando dudas que para dar el golpe han venido estudiando desde tiempo atrás el momento oportuno, para llevar a cabo sus propósitos sin despertar las sospechas del representante policial apostado a unos metros y del sereno particular».⁶⁴

Significativamente la *audacia* de los delincuentes aparece en la mayoría de estas crónicas en términos relacionales, esto es en directa vinculación con la *negligencia* de la policía. No se pone énfasis en las capacidades de los maleantes ni en sus hazañas. La audacia destacada en unos busca reforzar discursivamente la ineficacia y desvergüenza de otros. Cuando no se encuentran los delincuentes a mano para ser acusados por la imagen, el foto-reportero toma el barrio, el local y en todo caso a la víctima. La ausencia de una cara visible atrapada por el ojo del fotógrafo dirige la atención a denunciar la inacción judicial.

⁶⁴ *La Voz de Interior*, 8 de junio de 1933.

Audacia que entretiene. Imágenes y palabras en los años '50.

Al comenzar a indagar en el diario informaciones vinculadas al delincuente en la década del 50⁶⁵, puede percibirse que la sección policial aparece compartiendo espacio, o bien con información general, o bien con deportes. Es decir que las secciones relativamente fijas a lo largo de la década que abordan estos temas son denominadas «Sociales-Información», «Comentarios», «Deportes-Policía», o bien «Información Policial». Esto se diferenciaría de décadas anteriores donde en general a esta sección se le dedicaba mayor espacio, presentando mayor cantidad de noticias e imágenes. Sin embargo, debe considerarse que al incluirla junto a «deportes», se hace hincapié en las cualidades narrativas de este género periodístico. De la mano del afianzamiento de otros medios de comunicación, el diario incluye progresivamente otros elementos que colaboran con el entretenimiento de su lector.

De modo similar a la década anterior, en los años '50, las fotografías tienden a individualizar los rostros de los delincuentes. En las páginas de los diarios de esta época se escatiman las imágenes, probablemente producto del contexto mundial de posguerra. Por ello es que puede llamar la atención del lector, la frecuente aparición de las siguientes fotografías, en las que se muestran contrapuestas varias personas, dispuestas unas al lado de otras.

⁶⁵ Cabe recordar que los procesos políticos de la provincia y del país en esta década estuvieron cargados de conflictos y tensiones. El mando de la provincia de Córdoba fue disputado por gobernadores e interventores, cabe recordar a: Juan Ignacio San Martín (1949-1951), Atilio Antinucci (1951-1952), Raúl Felipe Lucini (1952-1955), Dalmiro Videla Balaguer como interventor (1955-1956), Medardo Gallardo Valdez, interventor (1956-1958), Arturo Zanichelli (1958-1960) y Juan Francisco de Larrechea (1960-1961) también como interventor. Efraín Bischoff, *Historia de Córdoba* (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra 1979), 702. También aquí puede observarse que los registros fotográficos evidenciaban la postura del diario, ya que se le daba mayor publicidad a los actos electorales radicales, frente a la cobertura del partido peronista.



«Punguistas detenidos en Leones»,
La Voz del Interior, 13 de marzo de 1958.



«Notas de la vida social. Galería de novias»,
La Voz del Interior, 13 de marzo de 1958.

La mayoría de las fotos que muestran a varones hacen referencia a *delinquentes*, mientras que las mujeres de la alta sociedad son las que prevalecen en las notas de la vida social, y más específicamente en la galería de novias. Los rostros femeninos son tomados siempre en pose, con miradas fijas en dirección lateral, y sus peinados armados y ropas finas denotan cierto arreglo para la ocasión⁶⁶. La mayoría de estos varones, en cambio, resultan fotografiados mirando hacia el frente, en una toma típicamente policial, siguiendo el tono acusatorio con que se los retrata. Aquellos que osan mirar al fotógrafo en forma desafiante, suelen constituirse en foco de crítica en los textos que acompañan las imágenes. Contraposición de escenas, entonces, de una juventud femenina delicada, entusiasta por formar un hogar, y varones delincuentes, en este caso *punguistas*⁶⁷, que actuaban en la localidad de Leones y que son enunciados al final de la nota por su nombres de pila. Las fotos aparecen publicadas, en un caso, resaltando lo que es considerado como una virtud de la mujer de la época, y en otro, para salvaguardar a los lectores. Personas *delinquentes* ante los cuales el periodista sigue situándose como en la década anterior desde la función social de develar los rostros de los mismos y sus actividades. Podemos decir entonces que en esta década se prolonga aquel rol moralizante que los foto-reporteros se adjudican, incluso estableciendo una mayor complicidad con el lector. La frecuencia de este conjunto de imágenes, sumado a la toma del rostro del delincuente -típicamente policial-, otorga al fotógrafo la capacidad de recortar la polisemia de las imágenes y circunscribirlas a la acusación para la condena moral y social del delincuente.

⁶⁶ *La Voz del Interior*, 13 de marzo de 1958.

⁶⁷ *La Voz del Interior*, 13 de marzo de 1958.

Por otra parte, las composiciones fotográficas se enriquecen de escenas y detalles. La *audacia* de los delincuentes también forma parte de los relatos e imágenes de esta década.

PRIMA DIEZ Año del Libertador General San Martín — LA VOZ DEL INTERIOR. — Viernes 21

La Detención de un Precoz Ladronzuelo, Permitió Aprender a una Gavilla de Muchachones que Robaban Automóviles Para Pasearse

A un Empleado de la Policía Uniformada Corresponde el Exito de Esta Pesquisa

En corta lapso aquellos custodiaron enteros vehículos que luego abandonaron en distintos sitios de la ciudad

LA detención y persecución puesta al servicio de la comisión que la fuerza encomendada, ha permitido a un subdito de la policía uniformada, que constantemente se encuentra en la actividad con un aumento en sus facultades, llevar el cumplimiento de una serie de delitos que con abrumadora frecuencia se venían sucediendo en nuestra ciudad y en los que al lado los autores son personas peligrosas, demuestran en cambio una actividad audaz y la que se nota, una "clonación" indiferente por lo que en todo de una frecuencia podía hacer la acción policial, al extremo que para "coger" que el "chabón" de aquellos se vea otro que pasará a ser un "jaque" a los autores de esta obra y agitada vida social.

En del caso señalar que la División de Investigaciones, que como se previa designación, le dio, dentro del organismo policial en el momento oportuno para el esclarecimiento de delitos, en la medida permitida por la ley, no obstante que en la actualidad se halla desempeñada como tal, lo relativo al desarrollo de los más peligrosos elementos para el caso de complot. Por los datos la situación que en los últimos acontecimientos de carácter policial, se haya visto una oportuna ampliación en su actuación por la policía de seguridad, dada, a la que ha tenido lugar a falta de ella, sin contar en muchos casos con elementos especializados, el comportamiento de hechos que han demandado hábiles proyecciones.

Los robos de automóviles

En el dominio policial, por la información sobre de los delitos que se cometen, la presión de la fuerza investigadora administrada en los últimos meses se han venido sucediendo en esta ciudad los robos de automóviles de gran valor, que se cometen en la vía pública y se también del comercio general, que dice volver a volver con sus vehículos, como de quienes se apropiaron de ellos por circunstancias de fuerza y no por voluntad, los dejaban en

Formaron una Banda "Sportmen" del Delito



Aparecen en el grabado de izquierda a derecha Cristóbal y Orlando Bares (a "Indi", Gabriel Estroñado Novoa y José Torres (a "Francisco", José Caldas (a "Chano Chano", Roberto Viquez (a "Puro Puro") y Gerardo Nieto (a "El Zabañón", cinco muchachos que se habían dedicado en la ciudad a robar de esta ciudad y que se dedicaban a robar automóviles, con el sólo propósito de pasear en ellos, para luego de apagarlos el combustible, los abandonaban en el sitio que les convenía para ser vendidos. Frente a ellos que formaban una banda de "sportmen" del delito, ya que sólo en muchas ocasiones llegaron a aprehenderse de efectos que encontraron en los vehículos y que les fue fácil llevarse consigo

«La detención de un precoz ladronzuelo, permitió aprehender a una gavilla de muchachones que robaban automóviles para pasearse», *La Voz del Interior*, 21 de abril de 1950.

«El hobby... no era otro que pasear y tener en jaque a los sabuesos de esta docta y agitada urbe mediterránea»⁶⁸, dice esta crónica, donde se relata en detalle el accionar policial y las prácticas ligadas al robo de automóviles. La fotografía, sin embargo, no muestra las caras de los *muchachones* en primer plano, sino que aparecen en conjunto, con actitud relajada, posando en la comisaría de la ciudad. En este caso, no se resalta la desvergüenza de quienes posan en la foto. Por el contrario, tanto las palabras como la fotografía dan cuenta de cierta picardía de los *muchachones*, siguiendo el argumento de que esos vehículos eran abandonados luego de un paseo y «sólo en contadas ocasiones llegaron a apropiarse de efectos que encontraron en los vehículos y que les fue fácil llevarse consigo»⁶⁹. Es decir

⁶⁸ *La Voz del Interior*, 21 de abril de 1950.

⁶⁹ *Ibid.*

En estas imágenes se muestra el acontecimiento en tres etapas. Cabe resaltar que en las dos últimas fotografías, la toma de diversos protagonistas involucra a otros actores en la nota, más allá de la víctima o del victimario. La foto que capta el movimiento denota la acción de los militares y civiles que formaban comisiones para buscar el escenario del crimen. Pero también da cuentas de la actuación del foto-reportero quien comparte la preocupación por investigar junto a los demás, convirtiéndose, al igual que aquellos, en protagonistas de la crónica.

Este espacio aparece como *convertido por la violencia* y tiene como víctimas de malos tratos perpetrados por *malhechores*, a una familia de barrio San Vicente. La audacia es vinculada al modo de operación de estos delincuentes: «en pleno día y por espacio de dos horas, lo que da idea de la extraordinaria audacia de los delincuentes, tres desconocidos asaltaron un domicilio en un populoso sector de San Vicente». ⁷⁰

La *audacia* condimenta así la narrativa de quienes con su desvergüenza o ingenio popular enfrentan a la fuerza policial. Más allá de los contextos políticos y de la profesionalización de la policía que incidían sobre la mirada de los periodistas, podemos decir que el foto-reportero se ha sedimentado en su función moralizante y pedagógica, y el entretenimiento del lector se convierte en uno de los principales objetivos de este período para el que se reservan diversos personajes, escenas y peligrós.

Comentarios Finales

Lila Caimari señala que la prensa porteña entre 1880 y 1910 puede comprenderse en el marco de una cultura criminológica que dio fértiles fundamentos a las crónicas del periodismo ávido de lo sensacional, centrado por esos años en el delincuente más que en el delito. ⁷¹ Para las décadas posteriores, Caimari observa una preocupación creciente por el delito y el crimen en diarios de circulación nacional como La Nación, la Prensa, Caras y Caretas, entre otros, apartando el interés por la historia del delincuente y sus circunstancias.

A diferencia de esto, el énfasis en el delincuente se mantiene en el diario La Voz del Interior y si bien el discurso criminológico y policial

⁷⁰ *La Voz*, 21 de abril de 1950.

⁷¹ Caimari, *Apenas un delincuente*.

encuentra también viabilidad en estas crónicas, interesa resaltar por un lado, la confluencia del interés por la persona que delinque y el carácter moral y pedagógico de las prácticas fotográficas y periodísticas; y por otro lado, que la defensa de ciertos valores se efectúa desde argumentos y lógicas predominantemente vecinales, más que criminológicas. Tanto las fotos como las crónicas, durante este período, en *La Voz del Interior*, hallan su fundamento en la defensa de una moralidad que se ve amenazada, que es puesta en peligro por personas, sus hábitos y comportamientos.

La vergüenza, el peligro y la audacia resultan categorías nodales para comprender de qué modo en la prensa se vinculan ciertos valores morales con el proceso de modernización de Córdoba. Cierta 'orden moral' a resguardar en la época abordada demarca así una serie de parámetros normativos en torno a lo «bueno» y a lo «malo», y por ende, a clasificaciones sociales sobre el delincuente y sobre las personas que encarnan esas *desviaciones*.

La vergüenza resulta marcada en imágenes y sobre todo en palabras, como parámetro para dar cuenta de quiénes van a tono con la Córdoba culta y moderna descrita, y quiénes quedan por fuera de tales exigencias. Desde la perspectiva de los foto-reporteros, la vergüenza aparece como aquello que deberían manifestar los delincuentes tras el acto cometido, como supuesto reconocimiento de lo que estaría mal y en tanto señal de un posible arrepentimiento. Quienes consiguen manifestar vergüenza resultan consecuentemente capaces de reconocer cuáles constituyen los comportamientos adecuados. En este sentido, son los periodistas quienes le adjudican tal capacidad a la población en general -y a sí mismos-, porque la vergüenza aparece frente a lo que el «otro peligroso» le ocasiona, generalmente delincuentes de sectores populares. Y más aún, se atribuyen la capacidad de señalarlo y de plasmarlo a través de la cámara.

Pero también la policía es señalada como desvergonzada. Las expectativas de los periodistas se orientan a señalar que es el 'Estado', es decir, la institución policial y por extensión el gobierno, quienes deberían presentarse como los guardianes morales, y quienes deben personificar el bien y las cualidades que se les exige. Y, en este reclamo, el diario mismo se convierte en aquello que pretende instituir, también protegiendo la moral común. Es decir que los periodistas pretenden que sea el Estado -y no la iglesia- quien encarne el eje moral y normativo de la sociedad, por lo que se resalta la vulneración de la moral común de los propios uniformados, que termina por desdibujar este papel.

Al comienzo de nuestro análisis las imágenes aparecen territorializando al delito y a los delincuentes. Las imágenes anclan a los protagonistas de las crónicas en sectores específicos de la ciudad, mostrando cierto interior de la provincia así como las periferias y barrios de la ciudad como característicos de la delincuencia. En cambio, en el ejido central, si bien el delito ocurre, no es 'natural', por lo que resulta criticado porque no va a tono con la cultura y el progreso defendidos.

A medida que la ciudad se va expandiendo hacia los barrios y aumentando su población, los foto-reporteros procuran individualizar al delincuente y evitar su anonimato a través de la publicación no sólo de sus rostros sino también de los nombres y apellidos. En estos períodos la fotografía adquiere la capacidad de acusar al delincuente -y mostrarlo en su desvergüenza y desfachatez- apelando a las lógicas vecinales de condena social, desde un posicionamiento doble: por un lado, legitimando la práctica a partir de las imágenes con tomas típicamente policiales, y por otro, apelando a valores asociados a las *buenas costumbres*.

La audacia de los que delinquen no sólo demarca la ineficacia policial sino que agrega condimento a la crónica en un tono picaresco, burlesco e irónico, que otorga sustento al rol moralizante que los periodistas pretenden adjudicarse en disputa con otros actores sociales, especialmente con la policía y los gobiernos de turno. Como se ha visto, al apelar a los lectores desde sus «discursos englobantes», los foto-reporteros instalan su autoridad moral y legitimidad en defensa del «bien común», en tanto representantes de la sociedad en general -en frases tales como «lo que todos piensan» «lo que la gente ve»-, posicionándose como un vecino más. Al mismo tiempo, los periodistas se ubican como actores sociales y políticos al introducir en las noticias sus experiencias personales y su participación en los eventos de la época, mostrándose como víctimas o centros de persecución policial o bien como investigadores privilegiados de los delitos.

Finalmente, puede decirse que la perspectiva de los foto-reporteros consagra aquellos valores contrarios a la violencia, ya sea en relación a los robos, a los asesinatos o a las riñas callejeras. De esta manera, los periodistas denuncian a quienes no han incorporado en las conciencias individuales aquellas coacciones sociales necesarias para el *progreso*, la *cultura* y las *buenas costumbres*. Tanto unos como otros se convierten así en los principios de legitimación de la modernidad, con tonada conservadora y clásica.

Bibliografía

- AGUIAR BITTENCOURT, Luciana. 2004. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. En *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, orgs. FELDMAN-BIANCO, Bela y Míriam MOREIRA LEITE. Brasil: Papirus Editora.
- ANSALDI, Waldo. 1996-1997. Una modernización provinciana: Córdoba 1880-1914. *Estudios*, no. 7 y 8 (junio): 51-80.
- BARTHES, Roland. 1994. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- BALBI, Fernando. 2007. *De leales, desleales y traidores. Valor moral y concepción de política en el peronismo*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- BALBI, Fernando Alberto y Ana ROSATO, eds. 2003. *Representaciones sociales y procesos políticos. Estudios desde la antropología social*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- BARRENECHE, Osvaldo. 2007. La reorganización de las policías en las provincias de Buenos Aires y Córdoba, 1936-1940. En *Procesos amplios, experiencias y construcción de las identidades sociales. Córdoba y Buenos Aires, siglos XVIII-XX*, coords. Silvia MOREYRA y Beatriz MALLO. Córdoba: Publicación del centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos Segreti» y Universidad Nacional de Córdoba.
- BARRENECHE, Osvaldo y Diego GALEANO. 2008. Notas sobre las reformas policiales en la Argentina, siglos XIX y XX. *Cuadernos de Seguridad* 8-12, Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos, Buenos Aires (2008): 73-112.
- BECKER, Howard. 1971. *Los extraños. Sociología de la desviación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BERMÚDEZ, Natalia. 2010. Representaciones e imágenes de las violencias y el delito en el diario (Córdoba, Argentina, 1920). *Revista Justiça e História* 7, no.14. Secretaria do Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul.
- BERMÚDEZ, Natalia y Graciela TEDESCO. 2009. Retretas, festejos, paseos. Imágenes de la sociabilidad en plazas y parques de la Ciudad de Córdoba, 1910-1930. *Cuadernos de Historia. Serie Economía y Sociedad*. Área de Historia del CIFYH. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- BISCHOFF, Efraín. 1979. *Historia de Córdoba*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- BLANCO, Jessica. 2007. Religión y espacio público en la Argentina moderna. El caso de la Acción Católica Argentina (1931-1941). En Vidal 2007, 63- 90

- BOIXADÓS, Cristina. 2000. *Las tramas de una ciudad. Élite urbanizadora, infraestructura, doblamiento... Córdoba 1870 y 1895*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- BOIXADÓS, M. Cristina, Marta PALACIOS y Silvia ROMANO. 2005. *Fragments de una historia, Córdoba, 1920-1955. Fotografías periodísticas de la Colección Antonio Novello*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Centro de Documentación Audiovisual.
- BOIXADÓS, M. Cristina. 2005. Rostros y rastros de la política. En BOIXADÓS, PALACIOS y ROMANO 2005, 19-39.
- BOIXADÓS, M. Cristina. 2006. El fotoperiodismo en las imágenes de Antonio Novello, reportero gráfico del diario La Voz del Interior de Córdoba. En *Memorias del 8º Congreso de Historia de la Fotografía*, 73-8. Buenos Aires: Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía.
- BOURDIE, Pierre. 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BRUNETTI, Paulina. 2006. *Relatos de prensa. La crónica policial en los diarios cordobeses de comienzos del siglo XX (1900-1914)*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
- CAIMARI, Lila. 2004. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- SILVA CATELA, Ludmila da. 2002. El mundo de los archivos. En *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, comps. Ludmila da SILVA CATELA, y Elizabeth JELIN. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- ELIAS, Norbert. 1989. *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELIAS, Norbert. 1994. Civilización y Violencia. *Reis*, Revista española de Investigaciones sociológicas (enero-marzo): 141-151.
- FREHSE, Fraya. 2005. Os informantes que jornais e fotografias revelam: para uma etnografia da civilidade nas ruas do pasado. *Estudos Históricos* 36, Rio de Janeiro (julho-dezembro): 131-56.
- GAYOL, Sandra. 2004. Presentación. En *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870-1970*, Graciela ZUPPA. Mar del Plata: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- GUBER, Rosana. 2002. El cabecita negra o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina. En *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*, comp. R. GUBER y S. VISAKOVSKY. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- ISLA, Alejandro y Daniel MÍGUEZ. 2003. *Heridas Urbanas. Violencia delictiva y*

- transformaciones sociales en los noventa*. Buenos Aires. Editorial de las Ciencias/FLACSO.
- KESSLER, Gabriel. 2004. *Sociología del delito Amateur*. Buenos Aires: Paidós.
- LENOIR, Remi. 1998. Objeto sociológico y problema social. En *Iniciación a la práctica sociológica*, CHAMPAGNE, P.; LENOIR, R.; MERLLIÉ, D.; PINTO L. México: Siglo XXI.
- MAIZÓN, Ana Sofía. 2006. *La problemática de la vivienda popular en la Ciudad de Córdoba (1898-1930)* Tesis de Licenciatura, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- MARCUS, George y Dick CUSHMAN. 1998. Las etnografías como textos. En *El surgimiento de la antropología posmoderna*, comp. Carlos REYNOSO. Barcelona: Gedisa.
- MARTINI, Stella. 2004. Memorias, crónicas y testimonios: la violencia, el orden y la ley en la prensa gráfica nacional. Ponencia presentada en las Jornadas «Espacio, Memoria, Identidad», Universidad Nacional de Rosario.
- PUEX, Nathalie. 2003. Las formas de la violencia en tiempos de crisis: una villa miseria del conurbano bonaerense. En: *Heridas Urbanas*, comps. Alejandro ISLA y Daniel MÍGUEZ. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
- ROMANO, Silvia. 2005. Los fotógrafos y la fotografía en la prensa, 1920-1955. En BOIXADÓS, PALACIOS y ROMANO 2005, 11-7.
- SCHENONE, Gabriela. 2007. La protesta universitaria de la década del veinte: Córdoba, 1923. En VIDAL 2007, 143-164.
- TISCORNIA, Sofía, comp. 2004. *Burocracias y violencia. Estudios de antropología jurídica*. Buenos Aires: Editorial Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- VAGLIENTE, Pablo. 2007. Asociativismo católico inmigrante: el caso de la Sociedad Católica Popular Italiana de Socorros Mutuos de Córdoba en la primera mitad de la década del veinte. En VIDAL 2007, 43-61.
- VIDAL, Gardenia. 1994. *Radicalismo de Córdoba 1912-1930*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- VIDAL, Gardenia, comp. 2007. *La política y la gente. Estudios sobre modernidad y espacio público, Córdoba, 1880-1960*. Córdoba: Ferreryra Editor.
- VIDAL, Gardenia. 2007. La reforma universitaria de 1918 y su repercusión en los resultados electorales. En VIDAL 2007, 115-41.

Fabricando autos y distinción... Imágenes de industria y ciudad en la Córdoba de los años '50 y '60

Graciela María Tedesco*

Situado en las afueras de la ciudad de Córdoba y creado a inicios de los años cincuenta, barrio Residencial Santa Isabel fue el lugar donde por enero de 1955 se instaló la primera fábrica automotriz de producción en serie del país: Industrias Kaiser Argentina (IKA). El nacimiento de esta empresa a partir de un convenio entre Henry J. Kaiser Company de Estados Unidos, el Estado nacional presidido por Juan Domingo Perón e inversores privados, se vinculó al impulso de la industria metal mecánica brindado por la Ley de Promoción Industrial de 1951, que beneficiaba con exenciones impositivas a las firmas industriales que se establecieran en Córdoba.¹ Asimismo, otras políticas estatales posteriores enmarcadas en el desarrollismo de la década del sesenta² dieron continuidad a este apoyo a la industria extranjera y facilitaron la permanencia de dichas empresas en nuestro país.³

* Doctora en Ciencias Sociales. Museo de Antropología, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. gramtedesco@gmail.com

¹ Por ese entonces llega también a Córdoba la firma FIAT, a partir de un acuerdo con IAME y SEVITAR, para producir tractores y maquinaria agrícola (Fiat Someca Construcciones Córdoba, más tarde Fiat Concord). Posteriormente, esta firma levanta la planta de Grandes Motores Diesel y, al ganar en 1956 una licitación para la producción de 300 locomotoras Diesel y sus remolques, sienta las bases para la constitución de Fiat Materfer, destinada a la producción de material rodante ferroviario.

² Arturo Frondizi (presidente entre 1958 y 1962) aplicó una política desarrollista diseñada por su asesor Rogelio Frigerio, que puso énfasis en el desarrollo económico impulsado por el capital extranjero, al que se le dio facilidades para su instalación y para el envío de ganancias hacia los países de origen del capital.

³ Empresas como IKA estuvieron ligadas al proceso de expansión del modelo de producción fordista (entre las décadas de 1940 y 1970), con producciones a gran escala, alta

Hacia finales de 1960 en Industrias Kaiser Argentina (IKA) trabajaban alrededor de 10.000 empleados, mientras que otro número importante lo hacía en talleres, comercios, pensiones, comedores, empresas de transporte vinculados al movimiento de la fábrica. A este respecto Cristina Rocca señala que «en pocos años miles de personas se vieron involucradas con la empresa. Es por eso que «la Kaiser» como decían los cordobeses, se ligó a la expansión industrial y a su imaginario de modernización y progreso». ⁴

La firma Kaiser dirigió la empresa a lo largo de doce años. En 1967 vendió buena parte de sus acciones a la Régie Nationale des Usines Renault y se constituyó la firma IKA-Renault, incorporando directivos franceses. En 1975 Renault compró las acciones restantes de Kaiser y ésta se retiró definitivamente del país. De este modo la fábrica toma el nombre Renault mantenido hasta el presente, con excepción del lapso comprendido entre 1992 y 1997 cuando se llamó CIADEA (Compañía Interamericana de Automóviles S.A.).

Mi interés por barrio Santa Isabel, donde realicé trabajo de campo etnográfico entre los años 2008 y 2009, se vinculó al intento de comprender la manera en que sus vecinos construyen memorias sobre la vida cotidiana y los eventos de violencia política ocurridos en el pasado reciente de Córdoba, en los que la empresa ocupa un importante lugar.⁵ En este sentido los vecinos más antiguos de Santa Isabel se referían en primer lugar al tiempo de «los norteamericanos», «cuando la fábrica era una fábrica» y «ayudaba al barrio». Esta imagen vinculada a Industrias Kaiser Argentina se diferenciaba del relato construido acerca de Renault, en el que según los vecinos «los franceses dejaron de dar» y «cambiaron las políticas de la empresa». Esto me permitió observar algunas temporalidades que atraviesan la trayectoria barrial, donde los recuerdos sobre la fábrica cumplen un importante rol en tanto ayudan a los vecinos a construir una imagen sobre sí mismos. ¿En qué se apoyan estos recuerdos?, ¿qué lugar ocupan las fotografías?

división del trabajo, cadenas de montaje, innovación tecnológica y el crecimiento de la demanda masiva para el consumo.

⁴ María Cristina Rocca, *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta* (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009), 54.

⁵ Graciela Tedesco, «*Aquí hay toda gente trabajadora... Experiencias cotidianas y memorias sobre el pasado reciente en un barrio de la ciudad de Córdoba*» (tesis de doctorado, IDES/UNGS. 2010).

En este artículo me centraré en un conjunto de imágenes que formaron parte de algunas publicaciones producidas por IKA en el periodo en el que la empresa fue conducida por «los norteamericanos». Dichas fotografías son consideradas, al decir de Mauad, construcciones de memorias en sí mismas que contienen un conjunto de reglas visuales que moldean nuestras experiencias.⁶ En este sentido ellas pueden ser pensadas como «documentos» que guardan índices del pasado e informan sobre hechos y formas de vida del mismo; y como «monumentos» que conforman una determinada visión de mundo, imágenes que en el pasado la sociedad estableció para ser recordada en el futuro.⁷ A partir de esto, elijo analizar un conjunto de fotografías que aparecen en distintos números de la revista *Gacetika* y en el libro *IKA 10 años*, publicaciones editadas por la empresa entre fines de los cincuenta y mediados de los sesenta.⁸ Estos registros visuales captados por el equipo fotográfico de IKA, nos aproximan al trabajo de producción de una imagen sobre la empresa y sobre su relación con la comunidad cordobesa. En esta dirección, las imágenes contribuyen a la transmisión de ciertos significados y anulan otros, al mismo tiempo que dignifican y jerarquizan lo fotografiado, tornándolo memorable.⁹ Esto se vincula a una visibilidad que, como indica Ulpiano Meneses¹⁰, supone atender a las prescripciones culturales y sociales, y a los criterios normativos sobre lo que es visible y lo que no, en un determinado momento. De esta manera, qué eligió mostrar la empresa en su paso por Córdoba y por qué esto se tornó visible y memorable entre el público cordobés, constituyen el foco de análisis de este trabajo.

A partir de estas cuestiones, se indagan a continuación los sentidos que atraviesan las imágenes fotográficas de la empresa IKA en el marco del

⁶ Ana María Mauad, *Poses e flagrantes: Ensaios sobre histórica e fotografias* (Niterói: Editora de Universidade Federal Fluminense, 2008), 63.

⁷ Jacques Le Goff, «Documento/Monumento,» en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991).

⁸ Si bien produjeron otras publicaciones, como por ejemplo el periódico *Promoción* editado por la División de publicidad de IKA y destinado a los Concesionarios IKA, y el *Boletika*, destinado al personal de la Planta, no se lograron encontrar ejemplares de los mismos para este trabajo.

⁹ Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1994).

¹⁰ Ulpiano Bezerra de Meneses, «Rumo a uma 'história visual',» en *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, org. J.S. Martins; C. Eckert y S.C. Novaes (Bauru: EDUSC, 2005), 33-56.

proceso de desarrollo industrial de los años cincuenta y sesenta, intentando mostrar que así como fue importante para esta empresa fabricar autos con alta tecnología industrial y posicionarse en el mercado latinoamericano, lo fue también el producir una imagen cercana a valores de tradición y distinción para captar el apoyo del público cordobés. De este modo, sugiero que dicho trabajo de visibilidad se afirmó en claves de novedad y progreso, pero también de pasado y prestigio; coincidiendo además con un momento (década del sesenta) en el que la fuerza de esos valores tradicionales en Córdoba comenzó a ser cuestionada.

Imágenes públicas, sentidos ocultos

La tarea de dar a conocer a IKA y tejer lazos con instituciones, medios de comunicación y diferentes sectores de la sociedad cordobesa estuvo a cargo de su oficina de Relaciones Públicas, la cual desempeñó una actividad novedosa y con un alto nivel de profesionalización para ese entonces en Córdoba. Como relató uno de los vecinos de Santa Isabel que trabajó en dicha oficina desde 1963 hasta que se jubiló, en la época de IKA: «...trabajaba mucha gente en Relaciones Públicas. Los jefes eran especialistas, vivían subiendo y bajando del avión».¹¹ Entre sus diversas ocupaciones, la oficina se encargaba de la publicidad y las actividades de prensa; elaboraba para ello revistas, gacetillas, folletos, libros conmemorativos, organizaba eventos, festejos comunitarios, donaciones, visitas a la planta, etc. En relación a esto, Rocca señala:

[...]lograr persuadir al público de que había una solidaridad de destino entre empresa y comunidad, fue el objetivo de logro máximo de Relaciones Públicas. Al respecto, Kaiser propuso convertirse en vanguardia social. Actuó desde el primer momento con la convicción de aquella solidaridad, lo que le otorgó potencia y eficacia capaces de generar supremacía frente a la limitación conservadora de la vieja manera empresarial. Se comportaba como una vanguardia industrial y ponía en juego estrategias audaces para insertarse en la naciente sociedad de consumo cordobesa, argentina y latinoamericana.¹²

¹¹ Entrevista personal a Sebastián realizada en julio de 2009.

¹² Rocca, *Arte, modernización y guerra fría*, 57.

Las fotografías cubrían un amplio espacio en las publicaciones producidas por la oficina de Relaciones Públicas. El «Equipo Fotográfico IKA», cuyo sello divisé detrás de las fotografías guardadas en dos cajas de archivo en la Academia Argüello¹³, se encargaba de registrar los eventos relacionados con la empresa. Cuando visité dicha escuela pude consultar materiales gráficos que me resultaron de utilidad para contextualizar las publicaciones analizadas (*Gacetika* y libro *IKA 10 años*). Encontré aquí también dos carpetas tamaño oficio en las que se habían pegado tiras de negativos en blanco y negro con números correlativos escritos a mano. Los mismos contenían el registro de actividades escolares patrocinadas por la empresa (actos, fiestas escolares y bailes realizados en el golf de Villa Allende, actividades deportivas y de enseñanza formal), tomados por el Equipo Fotográfico IKA y destinados a formar parte de las publicaciones de la empresa.

La revista *Gacetika*¹⁴ comenzó a publicarse en el año 1957 y tuvo frecuencia mensual hasta inicios de los sesenta. Luego pasó a ser bimensual. En sus ediciones podemos encontrar artículos escritos por especialistas y textos relacionados con la temática industrial. Si bien el tema de la industria ocupó un lugar central, apareció también en sus páginas información ligada a la historia, la arquitectura, los desarrollos técnicos y el esparcimiento; lo cual indica la pretensión de una circulación más amplia.

El libro *IKA 10 años 1955-1965*¹⁵ producido por la empresa para conmemorar sus primeros 10 años en Córdoba, recurre a un gran número de fotografías (algunas a página entera o doble página) para mostrar el vertiginoso desarrollo de Kaiser en su primera década en Córdoba. Editado para esa fecha particular, su difusión estuvo dirigida principalmente a instituciones, organismos gubernamentales, empresas privadas y personas vinculadas a la rama industrial. En sus páginas realiza un recorrido por diferentes sectores de la empresa, retratando sus trabajadores y espacios de

¹³ A esta escuela concurrían en sus inicios los hijos del personal extranjero de IKA y era subsidiada por la misma. Luego pasó a ser apoyada por Renault y actualmente es un colegio privado. La institución guarda algunos materiales ligados al tiempo de IKA. Agradezco al personal de esta institución su generosa colaboración durante mis visitas.

¹⁴ Encontré algunos números de esta revista en la hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades- UNC. Otros ejemplares me fueron facilitados por la Dra. Cristina Boixadós, de su colección personal.

¹⁵ Dos vecinos de barrio Santa Isabel que trabajaron en la fábrica me mostraron este libro, que guardaban en las bibliotecas de sus casas.

producción. Hacia el final del libro, se ilustran las actividades recreativas, eventos y tareas educativas impulsadas por IKA.

Como pude advertir, el recurso visual ocupó un lugar relevante en las publicaciones y en la difusión de las actividades fabriles. Estos registros coincidían en estilo y provenían del mismo archivo fotográfico utilizado por la oficina de relaciones públicas.¹⁶ A continuación se analizarán los sentidos que atraviesan las imágenes publicadas por la empresa en ese momento. Esta indagación implica, como sugiere Kossoy, «descifrar la realidad interior de las representaciones fotográficas, sus significados ocultos, las finalidades para las cuales fueron producidas».¹⁷ En este sentido, lo visible y lo oculto se complementan y nos ayudan a penetrar en la narrativa visual de la empresa, para lo cual recorro aquí tres ejes que considero fundamentales en la producción de dicha narrativa. El *primer eje* se vincula al encuentro entre la industria moderna y la ciudad tradicional que supone un relato de confluencias, donde presente y pasado conviven en el espacio urbano. El *segundo eje* se centra en las fotografías que la empresa escoge para mostrar a sus trabajadores como personal calificado, especializado y con cierta distinción social. El *tercer eje* explicita los sentidos vinculados a una empresa comprometida con la comunidad, impulsora de la cultura y ligada al saber académico. De este modo, realizaremos un recorrido por el contenido visual de las imágenes, buscando reflexionar sobre las visibilidades y sentidos que las atraviesan.

I. La industria en la ciudad

Una fábrica precursora y única en su tipo: esa es la manera en que IKA se muestra en las imágenes y textos abordados. Así, en las primeras páginas del libro de los 10 años de IKA en Córdoba, señala:

(...) al descubrir el déficit automotor que registraba el país, Henry Kaiser propuso al gobierno argentino la radicación del equipo de kaiser de los Estados Unidos como una solución práctica, rápida y

¹⁶ Además de las imágenes, encontré que algunos textos eran también coincidentes en ambas publicaciones.

¹⁷ Boris Kossoy, «Estética, memoria e ideología fotográficas. Decifrando a realidade interior das imagens do passado,» *Acervo* 6, no. 01/02 (Janeiro/dezembro 1993): 22.

fácilmente viable para los problemas configurados por el desequilibrio existente entre el abastecimiento y las necesidades locales de automotores (...)La creación de la primera y más grande fábrica de manufactura en serie de automóviles de la Argentina también fue la respuesta a una necesidad.¹⁸

Se afirma aquí que IKA viene a llenar un «vacío» existente en la rama automotriz, introduciendo técnicas inéditas y aportando al desarrollo del país. En este sentido, IKA no constituye sólo una empresa sino la solución para un problema local, logrando una rápida inserción en el medio. Prestemos atención a los registros que ayudan a construir esta idea. En las primeras páginas del libro IKA 10 años, encontramos una fotografía de la planta automotriz en una toma aérea del año 1965. La fábrica ocupa el foco del retrato pero también se le da un lugar importante al paisaje llano de los alrededores de la fábrica que se extiende hasta el horizonte.



Libro *IKA 10 años*, 1965

La fotografía intenta presentar las dimensiones materiales alcanzadas en el transcurso de ese tiempo, apoyándose en la expansión de su infraestructura edilicia y en el efecto brindado por la imagen captada desde

¹⁸ *IKA 10 años, 1955-1965* (Córdoba: IKA- Departamento de Publicaciones, 1965), 8.

arriba. Dicha foto aparecerá de forma reiterada en diferentes soportes gráficos y audiovisuales (folletos, cartillas, revistas, libros, documentales) producidos por la empresa, asumiendo el rol de imagen símbolo: se la encuentra también en el libro institucional de los 50 años de la fábrica en Córdoba (2005) o en el libro fotográfico editado en el año 2010. Asimismo, la toma ayuda a construir la idea de un «vacío» existente antes de la llegada de la fábrica, en tanto se apoya en el contraste entre la materialidad edilicia de la Planta y sus alrededores prácticamente desiertos. Así, la revista *Gacetika* N° 71¹⁹ muestra un paisaje de campo llano y sin árboles, sobre el que aparecen varios pilares alineados y algunos obreros trabajando para la construcción de la fábrica. Al girar la página se observa una vista aérea de los edificios de la Planta en 1964, acompañada de la leyenda «9 años después», evidenciándose el contraste. Una composición similar aparece en la revista *Gacetika* N° 79²⁰ donde se observan primero las excavaciones iniciales de la Planta en 1955, en la página siguiente se ven las instalaciones industriales ya levantadas pero vacías, y a continuación en la tercera hoja, una imagen de una línea de producción en pleno funcionamiento. El libro *IKA 10 años* del año 1965 presenta también en sus primeras páginas fotografías de los cimientos de la fábrica, para mostrar luego las construcciones industriales edificadas. De este modo, la contraposición entre «un antes y un después» de la fábrica intenta subrayar el crecimiento y la expansión logrado por la industria durante esos años en ese sector de la ciudad:

Evolución. Hace diez años, Santa Isabel -en los alrededores de la ciudad de Córdoba- era un gran espacio vacío. Hoy es un fabuloso taller lleno de vida. En los trece meses que mediaron entre la colocación de la piedra fundamental y la salida del primer jeep argentino, el 27 de abril de 1956, se construyeron 73.381 metros cuadrados de edificios y llegaron desde Estados Unidos 9.000 toneladas de equipos. Se emplearon, entre otros materiales, 4.900.000 kilos de acero, 2.000.000 de ladrillos y 9.800.000 kilos de cemento.²¹

El relato sobre el paso de un espacio «vacío» a uno «lleno» como indica este texto, dio un lugar central a la fábrica y supuso invisibilizar

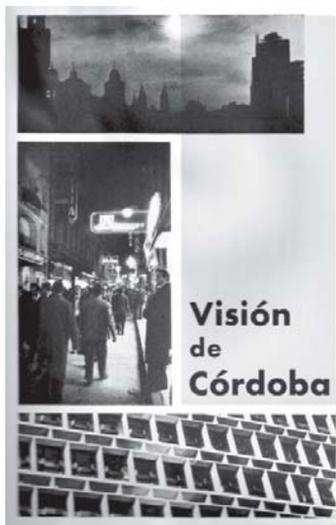
¹⁹ *Gacetika*, Año VII (julio-agosto de 1964).

²⁰ *Gacetika*, Año VIII (noviembre- diciembre de 1965).

²¹ *Gacetika*, Año VIII.

aquello que existía en la zona de forma previa a su llegada. De este modo, barrio Santa Isabel aparece como un lugar deshabitado y desierto antes de la llegada de la empresa, a pesar de que había comenzado a ser loteado por el año 1950 y ya era habitado por varias familias en 1955. La imagen dada por IKA fue coincidente con los recuerdos de muchos de los vecinos que durante mi trabajo de campo señalaron que el barrio surgió a partir de la instalación de la fábrica. Sólo aquellas personas de mayor edad que compraron lotes previos al año 1955, relataron que el barrio se había iniciado antes de esa instalación. Asimismo, otra cuestión que se invisibilizó fue el hecho de que Santa Isabel se encontraba junto a un área con un crecimiento sostenido desde su creación en la década del '30: Villa Forestieri (rebautizado en 1950 como Villa El Libertador). De este modo, centrar la mirada en la empresa y no en su contexto fue uno de los caminos elegidos por la oficina de relaciones públicas de IKA para incrementar su relevancia.

La industria llega a la ciudad y en este contexto IKA intenta construir un imaginario de pertenencia y encuentro con Córdoba. La ciudad aparece así en las imágenes de IKA como un lugar de confluencia entre matices modernos y tradicionales que se enriquecen y retroalimentan mutuamente. El uso de fotografías en forma de *collage* o retratando algún espacio urbano donde se advierten superposiciones pretende mostrar esa coexistencia.



Imágenes de la ciudad. *Gacetika* N° 54, julio de 1962

Córdoba es exhibida como un lugar en el que la industria no desplaza a las tradiciones, sino que más bien las refuerza e impulsa: «En apenas diez años se ha modificado esencialmente el rostro de la ciudad, se lo ha revestido de ese carácter singular y de ese dinamismo extraño que surgen de la coexistencia entre lo muy viejo y lo moderno». ²² De este modo, la tradición parece revitalizarse en esta mirada sobre la ciudad industrial. Como se observa en el collage fotográfico que aparece más arriba («Visión de Córdoba»), las cúpulas de las iglesias, los transeúntes en el centro y la fachada de un edificio moderno se combinan y conviven en Córdoba. La imagen es acompañada por el siguiente texto:

La característica de Córdoba es un conflicto. Porque Córdoba es fundamentalmente el conflicto entre la vieja ciudad de provincia y la moderna ciudad industrial. Y esto lo vemos en su arquitectura y en las múltiples manifestaciones de sus gentes. Si la casa es lo que el hombre es, nada mejor para conocerlo que una vista a vuelo de pájaro de la ciudad: lo nuevo y lo viejo entrelazado, lo viejo que se abate, o resiste o se transforma; lo nuevo que irrumpe hacia el cielo, cuadrangular y matemático. ²³

Una industria que se integra y dinamiza una ciudad conocida por su arraigada historia y tradición aparece en reiteradas oportunidades en las publicaciones de IKA. La industria es de este modo factor de novedad y desarrollo, y al mismo tiempo respetuosa de la tradición y las costumbres locales. En este sentido, se sugiere que así como IKA involucra un conjunto de cambios, implica también permanencias y continuidades con el pasado.

Visibilizando esta cuestión, aparece en distintos números una sección llamada «Eco de Córdoba» que reproduce avisos clasificados y noticias del 1800, rememorando el vocabulario y la cotidianeidad local. ²⁴ La

²² *Gacetika*, Año VIII, 22.

²³ *Gacetika*, N° 54 (julio de 1962).

²⁴ Así por ejemplo, en la revista *Gacetika* N° 54 aparece la sección «Eco de Córdoba de 1862», agradeciendo al «Instituto de estudios americanistas». En la *Gacetika* N° 66 (noviembre 1963, 28- 29), aparece «Eco de Córdoba. Noviembre de 1863», señalando: «reproducción obtenida por gentileza del Dr. Alberto Vélez de su colección particular». En la *Gacetika* N° 71 (julio-agosto de 1964) expresa: «Agosto Eco de Córdoba 1864». Este retorno en una centuria, mostraba lo noticiable en ese momento e indicaba la importancia que IKA daba al pasado.

edición N° 54 de *Gacetika* reproduce asimismo en su contratapa el acta de fundación de la ciudad de Córdoba del 6 de julio de 1573, firmada por Gerónimo Luis de Cabrera y por el escribano de su majestad. En relación al pasado que se muestra, hay una época que adopta mayor protagonismo en las publicaciones: el periodo colonial. De este modo la revista *Gacetika* N° 72²⁵ publica un artículo titulado «Cómo se vivía en la Córdoba histórica» que brinda una semblanza de la vida cotidiana colonial acompañada con ilustraciones de damas antiguas, caballeros y religiosos conversando entre iglesias y conventos. En la contratapa del N° 79 de *Gacetika*²⁶ aparece una fotografía de las puertas enrejadas de la Catedral. En la *Gacetika* N° 54²⁷ se muestra asimismo una imagen de la galería del Cabildo, y en una nota titulada: «La memoria de la ciudad» aparecen en la *Gacetika* N° 76²⁸ fotos del museo Sobremonte (ex casa del virrey).²⁹ Aquí se señala: «la industria se halla presente en la mayor parte de la vida del hombre actual. Pero es singularmente importante descubrir los módulos culturales de aquellas comunidades donde la industria surge y se desarrolla. Sumergirse en las diversas salas del Museo Histórico Colonial ‘Marqués de Sobremonte’ es una manera de redescubrir Córdoba».

Se torna relevante señalar en relación a esto, que *Eco de Córdoba* fue el nombre de un diario perteneciente a la familia Vélez, publicado entre 1862 y 1886. Dicho diario se encargaba de difundir el pensamiento de la Iglesia Católica y recibía aportes del obispado para su sostenimiento. En él escribían miembros de la jerarquía eclesiástica e intelectuales universitarios afines que tuvieron un lugar importante en la política de Córdoba. Gastón San Clemente, «La prensa y la política facciosa: Córdoba 1879-1886,» en *La política y la gente. Estudios sobre modernidad y espacio público, Córdoba, 1880-1960*, comp. Gardenia Vidal (Córdoba: Ferreyra Editor, 2007).

²⁵ *Gacetika*, Año VII (septiembre-octubre de 1964): 24.

²⁶ *Gacetika*, Año VIII (noviembre-diciembre de 1965).

²⁷ *Gacetika* (julio 1962): 12-15.

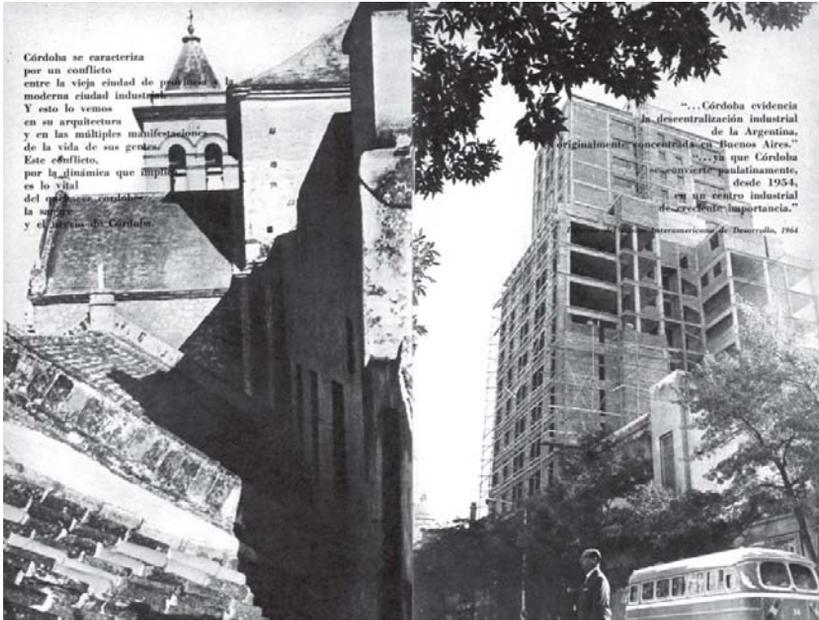
²⁸ *Gacetika*, Año VIII (mayo-junio de 1965): 24-27.

²⁹ Gobernador Intendente de Córdoba del Tucumán (1783-1797) y Virrey del Virreinato del Río de la Plata (1804-1807).



Museo Sobremonte. *Gacetika* N° 76, 1965

De este modo, las notas e imágenes acuden a construir una memoria de Córdoba ligada a la etapa colonial que se apoya particularmente en referencias a las iglesias y edificios gubernamentales de ese periodo que persisten en la ciudad. La arquitectura urbana tiene entonces un lugar relevante en los registros visuales, en tanto permite advertir cómo distintos estilos y épocas se superponen. Así, mostrar en paralelo cúpulas de iglesias y edificios de departamentos en altura se convertirá en un recurso frecuente en la narrativa visual de IKA.



Imágenes en Libro *IKA 10 años*, 1965

Las marcas de un pasado y la aparición de construcciones modernas ubican la tensión en la arquitectura de la ciudad. Esto coincide con un despertar de los estudios que se ocupan del «problema» de la expansión urbana e industrial, y que ganarán también un lugar de interés en las publicaciones de IKA. En consecuencia, un artículo escrito por miembros del Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura en Córdoba y publicado en el Número 71 de *Gacetika*³⁰, recorre diferentes momentos arquitectónicos en Córdoba (época colonial, últimas décadas del siglo XIX, primeras del XX, hasta llegar a mediados del XX) señalando: «el vuelco que ha tenido la economía de la provincia por la instalación de las nuevas industrias, por la alta concentración de actividades administrativas, comerciales, culturales y turísticas, lo expresa claramente el extraordinario desarrollo que ha alcanzado la arquitectura en estos últimos años.» La nota

³⁰ Raúl Halac, Noemí Goytía, Nilda de Silvestre y Rodolfo Gallardo, «La arquitectura en Córdoba,» *Gacetika*, no. 71, año VII (julio-agosto de 1964): 11-18. Cabe resaltar que los autores de la nota eran arquitectos del Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura en Córdoba.

culmina con una imagen fotográfica en la que desde una ventana de rejas coloniales se advierte un edificio antiguo (de inicios del XX) y uno moderno. Un texto a modo de epígrafe de la imagen indica: «y así, uno comprueba cómo la vieja ciudad se ha enriquecido y cómo pueden convivir, sin excluirse, sin anularse, todas las épocas de la arquitectura, conformando poco a poco el expresivo rostro de una ciudad.»



Gacetika, N° 71, 1964

De esta manera, se observa que en esta relación entre la industria y la ciudad no fue una impronta en la innovación, sino más bien la construcción de un imaginario en el que la empresa se encontraba en sintonía con la lógica local y las tradiciones, lo que caracterizó la visibilidad construida por IKA.

II. Un «saber hacer» especializado y local

Otro aspecto que adopta una presencia central en las publicaciones es el de la técnica y los avances en la industria. Aquí los textos e imágenes intentan transmitir el optimismo industrial que se contagia en diferentes puntos del país y que presentan gran potencial de crecimiento.³¹

En las páginas de las revistas *Gacetika* y del libro *IKA 10 años* se observan abundantes fotografías de hombres trabajando y manejando máquinas en pleno proceso industrial. Los operarios adquieren en estas imágenes pleno protagonismo: son retratados durante su labor, de cuerpo entero o de la cintura hacia arriba y vestidos con ropa de trabajo. Se capta así el movimiento del cuerpo y sus manos al trabajar, mostrando un saber especializado y una alta capacitación.

³¹ Así, por ejemplo, un artículo sobre la fábrica de acero Somisa en Buenos Aires aparece en *Gacetika* no. 66, Año VI (noviembre de 1963): 20-3. Un artículo llamado «Zapla. La dimensión desconocida» hace un repaso por la historia de Altos Hornos de Zapla como industria siderúrgica creada en 1943. *Gacetika*, no. 76. Año VIII (mayo-junio de 1965): 20-3. Otra nota titulada «La industria del Mar» muestra los distintos astilleros y puertos de nuestro país en la *Gacetika*, no. 79, año VIII (noviembre-diciembre de 1965): 14-5. De manera coincidente, al explorar algunas ediciones de diarios de Córdoba de esa época encontré que las noticias sobre la industria tenían una aparición casi cotidiana. Los avances técnicos, la firma de convenios, las visitas a las fábricas, las notas sobre los conflictos y acuerdos gremiales, formaban parte de una información frecuente en los periódicos.



Trabajadores en línea de producción. Libro *IKA 10 años*, 1965

Particularmente el libro de los 10 años de IKA muestra un despliegue de imágenes vinculadas a los operarios en distintas secciones de la Planta. Los mismos son retratados en las líneas de producción, manejando máquinas, cargando materiales, caminando, etc. En relación a esto, según me expresaron varios vecinos de Santa Isabel, la mano de obra calificada o especializada fue una característica de las empresas automotrices, y «una cualidad propia del trabajador argentino» o más específicamente del «cordobés». ³² En relación a esto, este «saber hacer» calificado adoptaba un carácter local y era resaltado por la empresa IKA en las imágenes que elegía publicar, ayudando a construir así su propio prestigio. Asimismo, aparecen en diversas notas y fotografías sobre los ensayos y proyectos que permiten mejorar los productos de la empresa y fortalecer el saber técnico. ³³

³² Esto lo vinculaban al hecho de que la empresa estatal IAME (Industrias Aeronáuticas y Mecánicas del Estado), creada en 1952, en el predio de la Fábrica Militar de Aviones en Córdoba, había ayudado a formar a gran número de trabajadores. Este ente estatal tuvo la misión de promocionar el material aeronáutico: la investigación, proyectos, construcción y reparación de aviones; y desarrollar la industria automotriz.

³³ Los artículos mostraban especialización, conocimiento y organización moderna en las diferentes ramas de la empresa. Así por ejemplo: «Poliestireno expandido. Telgopor mejora la técnica de fundición», *Gacetika* 72. Año VII (septiembre-octubre de 1964): 9.» Ingeniería y construcciones Kaiser S.A.» y «Aluminio Anodizado» Galvanotecnia, *Gacetika* 79.

Se ligan a esto los registros que retratan el apoyo de IKA a la formación técnica y educación de los jóvenes del instituto IKA. Esta escuela, creada en 1962, se encontraba en predios de la fábrica y dependía de la misma. Asistían a ella jóvenes de distintas partes del país que luego de un riguroso examen de ingreso obtenían una beca de estudio.³⁴ Una nota publicada en el N° 71 de *Gacetika* señala:

la educación técnica adquiere en nuestro tiempo una importancia fundamental. La demanda de personal especializado va en aumento. Y ello requiere una preparación adecuada. (...) Ha sido teniendo en cuenta estos factores que Industrias Kaiser Argentina ha propiciado la creación del Instituto IKA, en el que se imparte enseñanza dentro de los planes de estudios aprobados por el consejo nacional de Educación Técnica.³⁵

En la nota aparecen fotografías de las instalaciones del colegio, de los estudiantes tomando clases en aulas, en las canchas, y con mamelucos en algún taller. De este modo, una empresa vinculada a la formación y al futuro forma parte de la imagen que la misma intenta transmitir.

Por otra parte, si en relación a las imágenes de los operarios y empleados de la Planta el foco se ubica principalmente en sus cuerpos y manos, en el caso de los ejecutivos y directivos ocurre algo diferente. En las páginas finales de la revista *Gacetika* solían anunciarse los nombramientos de los cargos jerárquicos de la empresa. Aquí aparecían retratados los rostros de los nuevos ejecutivos y se los individualizaba en su especialidad y conocimiento. Los mismos están casi siempre mirando hacia el lente de la cámara, visten de manera formal (camisa, saco y corbata) y están sentados; se indica el cargo al que serán destinados, su nombre completo, y su formación o trayectoria laboral, para expresar el grado de capacitación para la tarea asignada.

Año VIII (noviembre-diciembre de 1965): 9-13 y 16-9.»Control de calidad. El camino de la superación industrial», *Gacetika* 66. Año VI (noviembre de 1963): 5-15, donde se observan imágenes de técnicos controlando piezas, maquinarias e instrumentos de medición.

³⁴ Kaiser brindaba becas para asistir a este secundario técnico en el que se estudiaban oficios vinculados a la fábrica. En la mayoría de los casos, los estudiantes que egresaban del instituto IKA entraban a trabajar a la Planta.

³⁵ *Gacetika*, Año VII (julio-agosto de 1964).

DESIGNACIONES

El presidente de Industrias Kaiser Argentinas, Ing. James F. McClellan anunció las siguientes designaciones:

Director de Operaciones



Ing. Carl Olsson. Con sede en Buenos Aires. Participará bajo su responsabilidad en actividades de Fabricación, Ingeniería de Calidad y Suministro de Materiales de IKA, afiliadas y subsidiarias. También ejercerá autoridad directa sobre las operaciones de Planta Principal, Planta de Forja y Galvanoplastia, Trenado, S. A. e ICKSA. A la vez coordinará las operaciones entre IKA y las compañías Manufacturera Textil, IAKSA, Perforal S. A.

Director a Cargo de Asuntos Legales



Tesorero



Ingresó a la organización el señor Jacques Gratière para hacerse cargo de estas funciones, a las que aporta una vasta experiencia financiera.

Director Secretario



Ejerce estas funciones el señor Manuel X. Ordóñez. Además de sus responsabilidades actuales tendrá a su cargo las operaciones de la Fabricación Kaiser de la Argentina.

División Operaciones

El Director de Operaciones de IKA, afiliadas y subsidiarias, Ing. James F. McClellan, dio a conocer la organización y funcionamiento de las áreas confiadas a su responsabilidad. Consecuentemente anunció el nombramiento de nuevos directivos y la asignación de otras responsabilidades a los titulares de las divisiones existentes con anterioridad.

Planta Santa Isabel



Robert Beas, Gerente General, Viceuldo a IKA desde sus comienzos, salvo un período en que ejerció las funciones de Director Gerente de una nueva planta instalada por Kaiser Jeep en Sidney, Australia. En IKA fue Gerente de Producción y Gerente de Operaciones hasta asumir sus funciones actuales.

Asesoramiento de Calidad



Lucien Combes asumió la asesoría de calidad en la planta de Santa Isabel, responsable de la planta de Calidad en Italia. Su anterior cargo fue Gerente de la división de Control de Calidad habiéndose iniciado su actividad representante de la IKA.

Compras



Jules Lenzler asumió la asesoría de compras. Ing. Enrique Fernández de Cossío, Ingeniero y Compras, asumió la asesoría de compras.

Nuevos Proyectos y Planificación



«Nuevas designaciones». *Gacetika*, N° 76, 1965

Las características compositivas de estas imágenes permiten presentar a los empleados de jerarquía y diferenciarlos. En este sentido es interesante recordar que, como indica Simmel, «en el marco del cuerpo humano el rostro posee la más extrema medida de esta unidad interna (...) para la vista entrenada a este respecto los cuerpos se diferencian, ciertamente, de igual modo que los rostros; pero no explican esta diferencia como lo hace el semblante.»³⁶ Retratar el rostro de estos empleados jerárquicos y marcar características distintivas de su persona, va en dirección de conferirles distinción.³⁷

Algunas de las personas que entrevisté en Santa Isabel y que trabajaron en la fábrica manifestaron que la mayor parte de los cargos de jerarquía se encontraron ocupados por ejecutivos de procedencia norteamerica-

³⁶ George Simmel, «La significación estética del rostro,» en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (Barcelona: Ediciones Península, 2001), 284 y 287.

³⁷ Como Halbwachs señala, estos rasgos «le distinguen de todos los que le rodean e incluso entre sus pares y le confieren un rango que sólo él puede ocupar». Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 270.

cana y luego francesa, pero también por profesionales locales provenientes de familias tradicionales y sectores de élite de Córdoba. En relación a esto, al leer algunos registros de comisiones directivas, se advierte rápidamente la presencia de apellidos conocidos en el medio local, buscados quizá por la empresa para asegurar una cierta posición.

Vemos entonces que las notas e imágenes elegidas para hablar de las personas que trabajaban en IKA hacen hincapié en su habilidad, conocimiento y distinción. De este modo, tanto los operarios como el personal jerárquico fueron mostrados como personas con un «saber hacer» y una formación que se manifestaba a través de sus movimientos corporales en el caso de los primeros, y de su rostro e individualidad en el caso de los segundos.

III. De industria y cultura

El tercer eje alrededor del cual la oficina de relaciones públicas de IKA mostró la empresa y la vinculó a la comunidad cordobesa, se encuentra ligado a las actividades recreativas y culturales auspiciadas por la firma. En este sentido, en los distintos números de *Gacetika* y del libro de los 10 años se plasman fotografías sobre los eventos culturales, educativos y deportivos realizados en el predio de la Planta y en otros lugares de la ciudad, aludiendo a lazos «gratuitos» que se tejían con la comunidad y que abarcaban la beneficencia, la recreación, el deporte, la cultura.³⁸ En relación a esto, durante el trabajo de campo en Santa Isabel los vecinos me relataron en varias oportunidades que «en el tiempo de los norteamericanos la fábrica daba», es decir, brindaba ayuda mediante donaciones de materiales, mano de obra, herramientas y alimentos, a algunas instituciones y escuelas de la provincia (como por ejemplo el Cottolengo Don Orione); y que también realizaba actividades gratuitas en el predio de la planta abiertas a la comunidad. Estas «actividades internas» consistían en la realización de talleres culturales (teatro, fotoclub, pintura), labores manuales (tejido, cerámica, costura, guitarra, cocina), prácticas deportivas (fútbol, básquet, handball, judo, buceo, pin pon) dictadas por los mismos empleados y auspiciadas

³⁸ Halbwachs advierte en este sentido que la sociedad respeta la riqueza porque ella respeta a las personas acaudaladas, y ella respeta a las personas ricas en razón de las cualidades morales que se suponen en ellas. Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 300-01.

por la empresa. En relación a esto, uno de los recuerdos que surgieron en las entrevistas fue el de los recitales y fiestas que IKA organizaba periódicamente en su salón comedor.



«Tardes culturales y deportivas». *Gacetika*, N° 54, 1962

Las imágenes de la revista *Gacetika* o del libro de los 10 años muestran un público asistente numeroso y familiar. Estas actividades eran desarrolladas los fines de semana en las instalaciones de la Planta (comedor, canchas) y en el salón del instituto IKA, presentando una fábrica preocupada por brindar a sus empleados y familias espacios recreativos. En relación a esto, Rocca llama la atención sobre el contexto político e histórico en el que la empresa ofreció lugar a estas actividades recreativas: el periodo de Guerra Fría:

La oficina de relaciones públicas de la empresa canalizó la política exterior norteamericana de posguerra, llamada Guerra Fría, basada en una lucha ideológica contra la Unión Soviética, en todos los campos de la vida, pero especialmente en el espacio educativo y

cultural, en este caso latinoamericano, con el objetivo declarado de impedir el avance del comunismo y de captar voluntades para el «mundo libre», es decir, «el mundo occidental y cristiano.»³⁹

Esta cuestión nos invita a considerar las vinculaciones entre el contexto cordobés y el internacional a inicios de los sesenta, donde pueden hallarse muchos de los sentidos comunitarios presentes en las acciones de la oficina de relaciones públicas.

Entre las actividades culturales impulsadas por IKA, las Bienales Americanas de Arte ocuparon un lugar especial. Siendo originalmente una muestra de pintura sudamericana organizada por la escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, la misma se convierte en Bienales Americanas de Arte a partir del apoyo económico y organizativo de IKA. Estas bienales se desarrollan en 1962, 1964 y 1966, brindando la posibilidad a la empresa de generar vínculos con un público más amplio, y de relacionarse con diferentes instituciones y actores. Como se señala en *Gacetika* N° 54⁴⁰:

el acontecimiento celebrado en Córdoba se irradió hacia el ámbito americano y mundial. Muchos lo vivieron de cerca. El público de la ciudad, el personal de IKA y las empresas asociadas –directos gestores de la realización, las autoridades de la nación y de la provincia, los representantes diplomáticos de las naciones amigas, las personalidades artísticas, intelectuales, de la industrial y del comercio, los hombres de prensa, toda la comunidad.

En dicha nota se muestran también las pinturas premiadas en la Primera Bienal Americana. A partir de la Segunda Bienal, el Pabellón Argentina de la Universidad Nacional de Córdoba se convierte en la sede central de la muestra.

³⁹ Rocca, *Arte, modernización y guerra fría*, 23.

⁴⁰ *Gacetika* (julio 1962): 12-5.



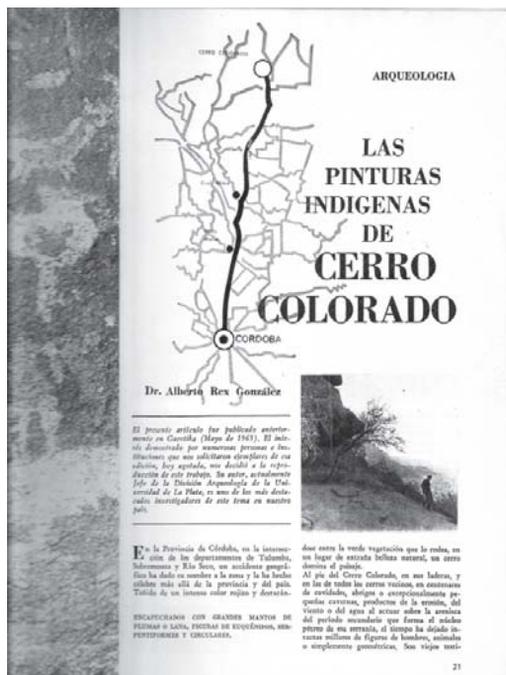
Pabellón Argentina (UNC) durante la 2ª Bienal Americana de Arte.
Libro *IKA 10 años*, 1965

Las muestras se constituyen en un nexo importante entre la empresa y la Universidad, y un evento del que ambas se benefician: IKA al asociarse al prestigio académico y la alta cultura; la Universidad al coorganizar una muestra de nivel internacional.⁴¹ De este modo, IKA busca emparentarse con la larga trayectoria y prestigio educativo de la Universidad. Cristina Rocca sugiere en relación a esto que las Bienales Americanas de Arte «resultan ilustrativas de la manera en que la empresa patrocinante, Industrias Kaiser Argentina (IKA) concebía e invertía en el arte, en la medida en que el prestigio y valor simbólico del mismo podía sumar y aumentar su propio prestigio industrial.»⁴² Es por ello que las imágenes y notas que aparecen en algunas ediciones *Gacetika* registran también las disertaciones y clases magistrales que los artistas y especialistas invitados a

⁴¹ Una nota sobre la 2da. Bienal Americana de Arte expresa: «Córdoba. Tradición y modernismo. También se la conoce en América como 'la docta', poseedora de una Universidad con tres siglos de civilización y cultura». *Gacetika*, no. 72, Año VII (septiembre-octubre de 1964): 4.

⁴² Rocca, *Arte, modernización y guerra fría*, 23.

las bienales daban en la UNC.⁴³ También resulta importante reparar en la presencia en esta revista de artículos científicos escritos por profesores e investigadores universitarios.⁴⁴ Pueden encontrarse así numerosas notas referidas a estudios e investigaciones que indican el interés de la empresa por el campo académico en coincidencia con la modernización y profesionalización científica producida en el medio nacional y local hacia la década del '60.



Artículo sobre arqueología en *Gacetika* N° 79, 1965

⁴³ Un artículo escrito por Raúl Bulgheroni (director de la escuela de arte de la UNC) titulado «La enseñanza artística en la Universidad» es ilustrativo de esta cuestión. *Gacetika*, no. 71, año VII (julio-agosto de 1964): 7-10.

⁴⁴ Algunas notas de este estilo son: «El Centro atómico de Bariloche» por Dr. Jorge Marticorena, *Gacetika* no. 72 año VII (septiembre-octubre de 1964): 12-5. «Arqueología. Las pinturas indígenas de cerro Colorado» por Dr. Alberto Rex González, *Gacetika* no. 79, año VIII (noviembre-diciembre de 1965): 20-25. «La cerámica de Mina Clavero. Un curioso ejemplo de arte popular cordobés» por Ana Elsa Montes de González, *Gacetika* no. 71, año VII (julio-agosto de 1964): 39-42.

Recapitulando: Mostrar una fábrica moderna, tradicional y prestigiosa

En su análisis sobre las clases sociales y sus tradiciones, Halbwachs sugiere que las nuevas instituciones no logran imponerse sin que se les otorgue el mismo prestigio que las instituciones antiguas.⁴⁵ En este sentido, se requiere que por algún tiempo y hasta que se hayan consolidado, las primeras se encuentren de cierta forma ocultas por las segundas. Esta cuestión vino a iluminar el análisis acerca del modo en que IKA construyó una narrativa visual en base a notas de continuidad entre la fábrica y el pasado cordobés, y a los vínculos existentes entre la misma y ciertos grupos e instituciones de nuestro medio. En este sentido, se identificaron tres ejes organizadores principales de la narrativa a partir de la cual la empresa buscó visibilizarse y ganar aceptación en el espacio local. El *primer eje* implicó mostrar los cambios traídos por la industria a la ciudad y a la sociedad cordobesa en términos de continuidad con las costumbres y la historia local, donde si bien se mostraba la modernidad industrial, se lo hacía en armonía con el pasado. De este modo las imágenes retrataban la superposición entre construcciones nuevas y antiguas, valorizando en particular aquellas que recordaban el periodo colonial, como las iglesias y los edificios administrativos. En este sentido, los retratos elegidos por IKA hacían evidente la preferencia por marcar el encuentro entre una industria y una ciudad vinculada a la época colonial y a los valores cristianos que inspiraba. El *segundo eje* implicó observar el lugar otorgado al «saber hacer» de quienes trabajaban en la fábrica, a través de imágenes que evidenciaban el conocimiento especializado de los operarios y personal jerárquico. En este sentido, los retratos de los operarios en plena faena y manejando maquinarias especializadas fueron una de las maneras de mostrar una alta capacitación en la industria metalmeccánica. Por su parte, el uso de la imagen también indicó la singularidad del personal ejecutivo de la empresa, quienes aparecían mostrando su rostro y con una actitud distinguida. De este modo, la presentación del cuerpo de sus empleados fue utilizada para producir sentidos ligados al trabajo y a una fábrica especializada, quedando invisibilizadas otras cuestiones como las condiciones laborales precarias al interior de las instalaciones fabriles, la contaminación producida por la empresa, los conflictos gremiales. Finalmente, el *tercer eje* supuso evidenciar imáge-

⁴⁵ Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*.

nes que reflejaban una empresa preocupada por el tiempo libre de sus empleados y por elevar el nivel cultural de la comunidad cordobesa. En este sentido, las fotografías registraban las actividades deportivas y culturales desarrolladas en el predio de la fábrica, y las Bienales Americanas de Arte auspiciadas por IKA. Brindar actividades de carácter gratuito y recreativo para los empleados que implicaran un «progreso» cultural, permitió a la empresa construir prestigio mientras alejaba al comunismo del entorno industrial. Asimismo, la elección de la Universidad Nacional de Córdoba como sede de las Bienales y su vínculo con profesores e investigadores de dicha institución, brindó a la empresa cercanía con este saber superior y de tradición en Córdoba.

De este modo, las imágenes escogidas por IKA implicaron claves de novedad y modernidad, pero también de tradición, distinción y prestigio; siendo éstas partes de una estrategia de visibilidad mediante la cual la fábrica ganó rápida aceptación en el contexto local. Las fotografías aportaron su efecto de realidad⁴⁶ y muchas de estas imágenes se tornaron símbolo del desarrollo industrial metal mecánico de mediados del siglo XX en Córdoba.

Como señaló Halbwachs, toda actividad técnica además de producir bienes, venderlos y hacer valer la riqueza, debe inspirarse en las costumbres y tradiciones de una sociedad.⁴⁷ En tal sentido, IKA no hizo valer sólo su saber técnico o industrial, sino que apeló a representaciones más amplias y vinculadas a otros grupos sociales y en particular a las de cierto sector social de poder con el que entabló una alianza estratégica. Éste, un sector empresario y liberal, de familias tradicionales de elite, religioso y respetuoso de las costumbres.

Reparar en esta cuestión nos posibilita comprender los sentidos generados por su relato. IKA se presentó entonces como una «vanguardia» y una industria moderna que pretendía producir un desarrollo vinculado a la comunidad, pero también con un discurso atravesado por un intenso conservadurismo que buscó la aceptación de aquellos grupos con poder local, quienes le brindaron seguridad y la convirtieron en su aliada.

⁴⁶ Annateresa Fabris, «Discutiendo a imagen fotográfica,» *Domínios da Imagen*. Ano I, N. 1, Londrina (Noviembre 2007): 31-41.

⁴⁷ Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*.

Caminos abiertos, palabras finales

Las fotografías, afirma Mauad, constituyen en sí mismas una construcción de memoria y contienen reglas visuales que moldean nuestras experiencias.⁴⁸ A lo largo de este trabajo las imágenes fotográficas nos permitieron observar el modo en que una empresa llegada a Córdoba a mediados de la década del '50, construyó durante el decenio siguiente claves de visibilidad que implicaron sentidos y memorias sociales más amplias, varias de ellas ligadas a cierto sector de elite y poder en Córdoba. De esta manera, además de mostrar un saber técnico e industrial, otros saberes fueron puestos en juego y ayudaron a construir una imagen que, como pude advertir, también se vislumbra en los relatos de antiguos vecinos de Santa Isabel identificados con ese periodo.

No obstante, una cuestión complejiza este panorama, si bien su tratamiento excede los límites de este texto. A partir de los años '60 comienzan a actuar en la escena pública de Córdoba, grupos y actores que contrastan con los valores tradicionales resguardados por ese sector en el que se inscribió IKA. Estos grupos que emergen se encuentran próximos a sectores de menores recursos (movimientos villeros, sacerdotes tercermundistas, etc.), se inclinan por una ideología de izquierda (agrupaciones estudiantiles y políticas, algunas de las cuales comenzaban a incursionar en acciones armadas), o son parte de movimientos obreros sindicalizados que encuentran su fuerza en la acción colectiva y la movilización (el movimiento obrero cordobés comenzaría a tomar relevancia por esta época).⁴⁹ Estos sectores presentan una mirada diferente a la mantenida por los gru-

⁴⁸ Mauad, *Poses e flagrantes*.

⁴⁹ La década del '60 es atravesada políticamente por la proscripción del peronismo y por continuos golpes militares que interrumpen periodos de gobiernos radicales. En este contexto, los sindicatos se convierten en un actor político importante. En 1969 el movimiento sindical protagoniza una protesta (a la que se suma el sector estudiantil) sin precedentes en el país, el «Cordobazo», al oponerse a las políticas económicas y gubernamentales del presidente de facto Onganía. Asimismo, el contexto político internacional y el local van a producir la aparición de numerosas agrupaciones juveniles de tendencia revolucionaria (Fuerzas Armadas de Liberación (FAL), Partido Comunista Revolucionario (PCR), Vanguardia Comunista (VC), Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), Montoneros, entre otras). Toman también relevancia por esa época los movimientos de base territorial, con preocupaciones sociales y políticas cercanas al campo popular.

pos dominantes hasta ese momento. En este sentido, una posible derivación implicaría indagar el lugar que estas agrupaciones comenzaron a ocupar en Córdoba y la manera que interpelaron al sector empresarial y de elite cordobés. Por otra parte, otro itinerario a seguir supondría preguntar cómo estos grupos influyeron en la visualidad de esa época y modificaron el discurso de ciertos sectores acomodados de Córdoba. O bien, se podría inquirir en los puntos de contacto (o no), entre sus narrativas visuales y las de la elite local. Si bien podríamos seguir incorporando otros caminos probables, considero igualmente importante indagar en los modos de recorrerlos. Como se observó, las imágenes, publicaciones y relatos, el análisis de espacios y materialidades, pueden ser herramientas importantes en esta exploración, al ayudarnos a trazar puentes entre presente y pasado, y entre lo visible y lo invisibilizado en un determinado momento.

Bibliografía

- DUBOIS, Philippe. 1994. *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- FABRIS, Annateresa. 2007. Discutiendo a imagen fotográfica. *Domínios da Imagem* 1, (Noviembre): 31-41.
- HALBWACHS, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. España: Anthropos.
- KOSSOY, Boris. 1993. Estética, memoria e ideología fotográficas. Decifrando a realidade interior das imagens do pasado. *Acervo. Revista do Arquivo Nacional* 6, no. 01/02 (Janeiro/dezembro): 13-24.
- LE GOFF, Jacques. 1991. Documento/Monumento. En *El orden de la memoria. El tiempo como imaginaria*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- MAUAD, Ana María. 2008. *Poses e flagrantes: Ensaio sobre histórica e fotografias*. Niterói: Editora de Universidade Federal Fluminense.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. 2005. Rumo a uma «história visual». En *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*, orgs. MARTINS, J.S; ECKERT, C; NOVAES, S.C., 33-56. Sao Paulo: EDUSC.
- ROCCA, María Cristina. 2009. *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- SAN CLEMENTE, Gastón. 2007. La prensa y la política facciosa: Córdoba 1879-1886. En *La política y la gente. Estudios sobre modernidad y espacio público*,

Córdoba, 1880-1960, comp. VIDAL, Gardenia. Córdoba: Ferreyra Editor.

SIMMEL, George. 2001. La significación estética del rostro. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península.

Documentos de la empresa

Libro *IKA 10 años, 1955-1965*. 1965. Córdoba: IKA-Departamento de Publicaciones

Revista *GACETIKA* (Números varios, años 1958 a 1965). Córdoba: IKA-Departamento de Publicaciones

Sobre los autores

Natalia V. Bermúdez

Doctora en Ciencias Sociales (UNGS-IDES) y Magíster en Antropología (FFYH-UNC). Actualmente se desempeña como profesora asistente en la licenciatura en antropología de la Universidad Nacional de Córdoba. Es investigadora asistente del CONICET en el IDACOR, Museo de Antropología (FFYH-UNC), donde se desenvuelve en el Equipo de Antropología Social. Dirige y participa en varios proyectos que concentran los siguientes temas de interés: antropología de la muerte, conflictos socio-políticos, violencias y prácticas políticas y espacio urbano. Actualmente dirige el proyecto «Y los muertos no mueren. Una antropología sobre formas de visibilización, espacialización y prácticas políticas de los allegados a muertos en contextos de violencia urbana (Córdoba, Argentina)» y participa como integrante del proyecto dirigido por la Dra. Cristina Boixadós «Representaciones e imágenes de Córdoba entre 1870 y 1960» radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH-UNC).

María Cristina Boixadós

Doctora en Historia de la Universidad Nacional de Córdoba, docente de la carrera de Cine y Televisión de la Facultad de Artes e Investigadora del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH) y del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA). Dirige actualmente el proyecto «Representaciones e imágenes de Córdoba entre 1870 y 1960» aprobado y subsidiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba. Autora de un importante número de artículos y libros referidos a la historia de la ciudad de Córdoba y sus primeras imágenes fotográficas tales como *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930*, *imágenes urbanas* (2008) *Ciudad visible, Córdoba en 1910* (2009) y junto a Mariana Eguía fue responsable de la compilación *Imágenes con historia (1870-1970)* publicado en el año 2013 a razón de cumplirse los cuatrocientos años de la Universidad Nacional de Córdoba.

Mariana Amanda Eguía

Arquitecta - Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba. Maestranda en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos - Facultad de Arquitectura y Urbanismo dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán.

Docente -con 14 años de antigüedad- en el nivel medio público, privado provincial. Docente universitaria de la Carrera Arquitectura en las cátedras «Historia de la Arquitectura y del Urbanismo I» (nivel 2) e «Historia de la Arquitectura y del Urbanismo II» (nivel 3) de la Universidad de Mendoza - Subsede Cervantes, Río Cuarto.

Adscripta –ad honorem- al Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC, en el equipo de investigación del Área Historia dirigido por la Dra. María Cristina Boixadós, y al Centro Marina Waisman de Formación de Investigadores en Historia y Crítica de Arquitectura, FAUDI - UNC, en el equipo de investigación del Mág. Arq. Joaquín Peralta.-

Ana Sofía Maizón

Licenciada en Historia (Escuela de Historia, Universidad Nacional de Córdoba, 2006). Becaria doctoral Conicet con lugar de trabajo en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (CIECS). Se desempeña desde el año 2012 como Profesora asistente en la carrera de Cine y Televisión de la Facultad de Artes. Adscripta desde el año 2006 a diversos proyectos dirigidos por M. Cristina Boixadós y radicados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.

Sus trabajos académicos y su tesis doctoral- en curso- abordan la historia de la ciudad de Córdoba a principios del siglo XX a partir del accionar del gobierno municipal, grupos promotores urbanos y el comportamiento vecinal.

Graciela María Tedesco

Doctora en Ciencias Sociales (Instituto de Desarrollo Económico y Social / Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires); Magíster en Antropología (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba); y Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Córdoba). Docente en las carreras de Antropología y Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba. Participa en proyectos de investigación desarrollados en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades y en el Museo de Antropología (UNC). Ha publicado «Aquí es toda gente trabajadora. Experiencias cotidianas y memorias sobre el pasado reciente en un barrio de la ciudad de Córdoba» (2012) y «Entre sectores, calles y casas. Una etnografía sobre las relaciones sociales de jóvenes en conflicto con la ley» (2009); además de diversos artículos vinculados a sus principales líneas de investigación: memoria, espacio urbano, vida cotidiana y violencia.



La presente edición se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2013 en FERREYRA EDITOR, Av. Valparaíso km. 6½, Córdoba, Argentina.
E-mail: ferreyra_editor@yahoo.com.ar

