
Los espejismos del documento.

El recorte y la verosimilitud

Liliana Nicolai, Stella Porfiri, Viviana Rossetti
Nimio (N.º 4), pp. 28-36, septiembre 2017
ISSN 2469-1879
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>
Facultad de Bellas Artes. Universidad
Nacional de La Plata

LOS ESPEJISMOS DEL DOCUMENTO

EL RECORTE Y LA VEROSIMILITUD

THE MIRAGES OF THE DOCUMENT CLIPPING AND VERISIMILITUDE

Liliana Nicolai | liliananicolai@msn.com

Stella Porfiri | stellaporfiri@hotmail.com.ar

Viviana Rossetti | araca@clp.com.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 07/05/2017 | Aceptado: 15/08/2017

RESUMEN

Este trabajo es la síntesis de un proceso de investigación en el Museo Histórico Nacional (MHN) que se inició analizando el concepto de verosimilitud en la obra de Juan Manuel Blanes *La ocupación militar de Río Negro-1879*. A partir de la documentación abordada, planteamos como hipótesis de trabajo que la obra de Blanes conforma *un sistema significativo histórico e ideológico, occidental y civilizado*. En la serie que establecimos con motivo de nuestra investigación, encontramos que el concepto de verosimilitud se ponía en cuestión, ya que la imagen era fruto de una construcción de visualidad, nunca neutral.

PALABRAS CLAVE

Verosimilitud; ideología; representación; poder; imagen

ABSTRACT

This work is the synthesis of an investigative process in the National Historical Museum that began by analyzing the concept of verisimilitude in the work of Juan Manuel Blanes *La ocupación militar de Río Negro-1879* [The Military Occupation of Rio Negro-1879]. Based on the documentation discussed, we propose as a working hypothesis that Blanes' work forms a significant historical and ideological, western and civilized system. In the series that we established as the reason for our investigation, we find that the concept of verisimilitude was questioned, since the image was the result of a construction of visuality, never neutral.

KEYWORDS

Likelihood; ideology; representation; power; image



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

La visita al Museo Histórico Nacional (MHN), en el marco de la cátedra Teoría de la Historia, fue nuestro primer encuentro con *La Conquista del desierto*, la obra de Juan Manuel Blanes¹ que nos proponíamos analizar. Ante ella tuvimos la confirmación de que no se trataba de una imagen ajena, ya que la obra había formado parte de nuestro acervo cultural por la etapa de formación escolar y también era conocida por su presencia cotidiana en las transacciones comerciales en la Argentina de hoy: los billetes de cien pesos. El primer descubrimiento fue que el título que teníamos como registro no era tal; el verdadero era *La ocupación militar de Río Negro-1879*.

El museo es «fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una tradición nacional armoniosa, organizada alrededor de los “grandes hombres” de Mayo y las guerras de emancipación, que sirvieron de ejemplo y guía a las generaciones futuras» (Malosetti Costa, 2010: 73). A nuestro entender, tal descripción encubre en el término *armonioso* un relato hegemónico cristalizado en las necesidades de instituir valores para la conformación del Estado-Nación, donde la historia se cuenta desde los héroes y donde se invisibiliza, en este caso, a los habitantes originarios del *desierto*. Como expresa Nico Hadjinicolaou: «Si la ideología en general tiene por función disimular las contradicciones, la ideología dominante, las ideologías de las clases dominantes hacen a fortiori lo mismo» (Hadjinicolaou, 1974: 14).

En palabras de Laura Malosetti Costa, el MHN tuvo una clara función pedagógica enfocada en la transmisión de valores y de sentimientos nacionales. Así, convocó para su conformación a un conjunto de hombres públicos (elite política), que incluía a dos ex presidentes y generales de la nación: Bartolomé Mitre y Julio Argentino Roca. La figura de Mitre es paradigmática, ya que fue el autor de los grandes relatos que dieron forma al diseño historiográfico del MHN, que se presenta como una continuación de las historias de Belgrano y de San Martín, consideradas las bases de la historia oficial.² Al respecto, la autora afirma: «El MHN fue, ante todo, una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército» (Malosetti Costa, 2010: 73). En este sentido, las representaciones de hechos históricos, de pertenencias y de atributos militares tuvieron un lugar preponderante en la conformación de su patrimonio y reforzaron la idea de la construcción del Estado-Nación moderno. El MHN fue inaugurado como museo municipal en 1889 y nacionalizado al año siguiente.

Hasta aquí, un panorama del nacimiento y de la misión del MHN. El archivo del museo, por supuesto, estaba en sintonía con esa identidad. Abordar sus fondos era nuestro objetivo, ya que nos brindaría información relacionada con la obra de Blanes. Accedimos a una carpeta que contenía documentación exclusivamente referida a dicha obra; este material enriqueció y modificó el planteo original. En

¹ Juan Manuel Blanes. Pintor uruguayo (1830-1901).

² Nos referimos al libro *Historia de Belgrano y de la Independencia Argentina* (1889) y a *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana* (1887, 1888, y 1890); ambas escritas por Bartolomé Mitre.

ese proceso pudimos comprobar lo que Paul Ricoeur afirma con relación a la función del investigador en tanto interpelador de los documentos: «No hay observación sin hipótesis ni hecho sin preguntas. Los documentos sólo hablan si se les pide que verifiquen, es decir, que comprueben la verdad de semejante hipótesis. Interdependencia, por tanto, entre hechos, documentos y preguntas» (2004: 231). El archivo, en principio, resulta desconcertante, colosal, un adversario contra el cual luchar. «¿Cómo decidir entre lo esencial y lo inútil, lo necesario y lo superfluo, entre un texto significativo y otro que consideramos repetitivo?» (Farge, 1991: 57).

Nos propusimos contextualizar la información, confrontarla y contrastarla. En este punto, la visita al archivo fue una situación de aprendizaje, un espacio de diálogo abierto, un proceso que comenzaba con la tensión entre la pasión y la razón. En principio, nuestras hipótesis de trabajo se regularon por nuestros conocimientos previos. Sin embargo, zambullidas en la documentación surgieron cruces y hallazgos que generaron nuevas miradas e interrogantes. De esta manera, el eje original del trabajo, el concepto de verosimilitud a partir del cuadro de Juan Manuel Blanes, se enriqueció y se modificó en su planteo con la documentación contenida en una carpeta y con la información complementaria obtenida por fuera del archivo, que puso en jaque nuestra capacidad de aprehender las formas en que se articula el juego entre la realidad y la ficción. Así, pusimos en debate los supuestos sobre el artista, la obra, los documentos y el propio archivo.

LA CIRCULACIÓN QUE EMPODERÓ A UNA IMAGEN

La historia de la Argentina se conformó por opuestos: unitarios/federales, conservadores/radicales, peronistas/antiperonistas, progresistas/neoliberales, entre otros. Estos pares contraponen dos modelos de país y representan, en cada caso, distintas formas de pensamiento. La historia oficial mitrista no sólo se impuso en el momento de génesis del Estado Nación, sino que signó la educación de sucesivas generaciones de argentinos que, salvo por breves interregnos donde la corriente revisionista puso en cuestión esa mirada, crecieron convencidos de que esa era la única historia o realidad posible. Las imágenes cobraron un papel fundamental en el *aparato pedagógico* que dio lugar a la homogenización del pensamiento y a la constitución del ser nacional.

La imagen se impuso porque, tal como señala Louis Marin, «el cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer [...] es a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio de la potencia y su fundación como poder» (Marin, 1992: 76-77). La obra que analizamos se incorporó y dio forma a nuestros imaginarios visuales, no tanto por el conocimiento de la obra pictórica, sino, fundamentalmente, por el recorte y la circulación de los billetes de cien pesos.

Según el análisis de Sofía Oguic, para constituir el archivo del MHN Adolfo Carranza su primer director tuvo como criterio *la autenticidad*, en tanto consideró «a las imágenes pictóricas y su valor como representación rigurosa de una realidad acontecida en el pasado» (2013: s/p). Asimismo, en todos los casos en los que existieran daguerrotipos o fotografías, Carranza los valoraba especialmente porque tomaba como garantía de verdad la posibilidad que ofrecía el dispositivo mecánico. El criterio de valor, entonces, requería de una presencia efectiva y para que fuera eficaz era imprescindible la *verosimilitud*.

A partir del material documental recopilado y analizado al decir de Arlette Farge, *domesticado*, planteamos como hipótesis de trabajo que la obra de Blanes conforma un sistema representacional histórico e ideológico, occidental y civilizado, el cual analizaremos desde tres instancias: el cuadro exhibido en el MHN, la fotografía de Antonio Pozzo de 1879 y el billete de cien pesos. La imagen funciona como soporte ideológico y como refuerzo del poder político vigente en diferentes momentos históricos de la Argentina.

LA OCUPACIÓN MILITAR DE RÍO NEGRO-1879

La ocupación militar de Río Negro-1879 [Figura 1] fue un encargo que solicitó el Ministerio de Guerra Argentino al pintor uruguayo Juan Manuel Blanes, al conmemorarse el aniversario de la gesta patriótica del 25 de Mayo. Si bien «la obra fue concluida en 1896» (Amigo Cerisola, 1994: 326), la adquisición se concretó recién en marzo de 1898.



Figura 1. *La ocupación militar de Río Negro-1879* (1896), Juan Manuel Blanes. Óleo sobre tela. 7,10 x 3,55m. Museo Histórico Nacional

La pintura representa al general Julio A. Roca al frente de la expedición. Al confrontar a las figuras representadas en la imagen con documentación, comprobamos que la obra es una construcción. Muchos de los personajes retratados no coexistieron en ese tiempo y espacio, pero era relevante presentarlos como protagonistas de ese evento por su carga simbólica. Tal como lo explicita el Coronel Retirado Jorge Aníbal Brihuega en un informe:

El cuadro no expresa rigurosamente la verdad histórica, dando importancia prioritaria al acontecimiento. Entre otras razones [...] el Cnl. Levalle y Racedo y el Tcnl. Uriburu, no estuvieron allí; Cplln. Espinoza llegó a Choele Choel el 28 mayo [...] y Tcnl. Rufino Ortega recién el 22 jun (Brigüega, 1990: s/p).

Con relación al tema de la construcción de la imagen, Félix Luna afirma:

El 25 de mayo se celebró con tiro de fusiles y dianas triunfales. El grueso de la columna no alcanzó ese día, enculados sus oficiales por haberse perdido el histórico momento. No importa: ellos también figuran en el enorme cuadro que pintó Blanes para inmortalizarlos, como aparecen así mismo muchos jefes que no estuvieron allí, como Levalle, Racedo, Ortega y otros. Pero el arte es así [...]. En realidad, lo más inexacto del cuadro de Blanes es la indumentaria con que nos muestra: impecables uniformes, charreteras y bordados, cuando en esta expedición cada uno iba vestido y abrigado del mejor modo que le parecía (1994: 145).

Como dato inherente a la pintura histórica, las dimensiones del cuadro son monumentales (7,10 metros de ancho por 3,55 metros de altura). Fue concebida como parte inseparable del edificio del MHN, sitio de su primer emplazamiento, a modo de mural.

LA FOTOGRAFÍA DE ANTONIO POZZO DE 1879

En el nomenclador de la pintura de Blanes se expresa que, en pos de buscar de la verosimilitud, el artista trabajó para realizar la pintura con fotografías. La documentación del archivo nos permitió comprobar que no solo se basaba en las fotografías de campo de Antonio Pozzo³ [Figura 2], sino, también, en retratos que daban cuenta de detalles y de atributos, como elementos que contribuían a la construcción de la verosimilitud demandada por la pintura histórica y por el relato mítico representado en la obra.

³ En 1879 el fotógrafo Antonio Pozzo y su ayudante, Alfredo Bracco, se agregaron a la incursión comandada por el general Roca. Luego, los ingenieros Carlos Encina y Evaristo Moreno se sumaron como topógrafos y agrimensores a la Expedición a los Andes de 1882-1883. Ambos poseían además conocimientos y equipos fotográficos.



Figura 2. Campaña del Desierto. Ejército Argentino en la rivera del Río Negro. Choele-choel (1879), Antonio Pozzo

Entendemos que el medio fotográfico aparece imbricado como anticipación y que es símbolo del arribo de la técnica como fase inaugural de la civilización. La fotografía de Pozzo se puede pensar en tanto registro documental del *acontecimiento histórico* y también desde la construcción de sentido; el fotógrafo es autor de su obra: selecciona, oculta, destaca, cuida el enfoque. Al respecto, es oportuno citar el análisis de John Tagg:

Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral [...]. Como medio de registro, llega a la escena investida con una autoridad especial [...] con un poder para ver y registrar [...] No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad [...]. Las fotografías nunca son «prueba» de la historia; ellas mismas son lo histórico (2005: 85-87).

Con relación al mismo tema, Verónica Tell afirma:

Guiadas en buena medida por criterios extra-estéticos y atravesadas por las condiciones de una práctica científica, las connotaciones de estos registros fotográficos derivan, en última instancia, de una serie de presupuestos políticos e ideológicos: la política de ocupación y explotación territorial y la ideología del progreso que la sustenta (2009: s/p).

Para concluir, el documentalista visual de la campaña ocupó un lugar privilegiado, fue al mismo tiempo protagonista y realizador, constructor y perpetuador del momento.

EL BILLETE DE CIENTO PESOS

La obra de Blanes se reprodujo en los años noventa en el anverso del billete de cien pesos [Figura 3] con un recorte arbitrario, por el cual se dejó ver solo a la cúpula militar de la campaña y se eliminó al conjunto de indios y al grupo de científicos que el artista había representado en ambos extremos. La primera serie de este billete fue emitida el 3 de diciembre de 1999 en el marco de la Ley de Convertibilidad de 1991.⁴



Figura 3. Imagen comparativa del billete argentino de cien pesos con la obra original de Blanes. Archivo digital de *La voz del interior* de Córdoba

Consideramos pertinente hacer referencia al aporte de Natalia Majluf. La autora investiga distintos dispositivos visuales que sintetizan el concepto de Estado Nación, como la figuración misma de lo político -quién encarna el poder y de qué medios se vale para reforzarlo-. Lo expresa de la siguiente manera:

⁴ El Decreto Nro. 2128 del Poder Ejecutivo de la Nación Argentina dispuso en 1991 la puesta en vigencia a partir del 1 de enero de 1992 de la *Línea Peso* que estableció la relación cambiaria fija entre un dólar estadounidense y diez mil australes.

Así, el traspaso del poder político se materializa, por lo general, en el anverso de la moneda, considerada la cara principal precisamente por encontrarse en ella el emblema de la autoridad que la emite. El reverso, en cambio, jugará más bien el papel de un mero suplemento, que tan solo *califica* la imagen del anverso, al evocar narrativas que expresan más bien las ideas políticas puntuales del nuevo régimen (Majluf, 2010: 89-90).

El billete de cien pesos, tomado como materialización del poder político, replica en el anverso una versión de la obra de Blanes y en el reverso destaca el rostro de Julio Argentino Roca, lo que, al decir de Majluf, complementa y en este caso también refuerza el sentido del anverso. No fue por casualidad que este billete se imprimió durante el gobierno neoliberal de Carlos Menem: la imagen era representativa del retorno a los valores oligárquicos y conservadores del siglo XIX. Un dato destacable es que hasta el año 2015⁵ este era el billete de mayor nominación en la Argentina.

⁵ Desde el año 2012 comenzó a circular el billete de cien pesos con el retrato de Eva Perón. En la actualidad, ambos coexisten.

UN ARCHIVO EN BUSCA DE OTRAS VOCES

En la serie que establecimos como motivo de nuestra investigación encontramos que el concepto de verosimilitud se pone en cuestión en cada objeto y es fruto de una construcción de visualidad, nunca neutral, en un doble sentido: el que se vincula a la especificidad de cada registro y el que se refiere al carácter simbólico, político e ideológico de las elecciones de quien los produce o encomienda. El archivo nos planteó un nuevo desafío, un cuarto recorte: ¿qué verosímil construye en sí mismo?, ¿cuáles son los documentos que incluye o excluye? y ¿qué verosimilitud encierran esos documentos?

Para acercarnos a estas respuestas no podemos eludir la impronta que el paradigma tradicional conservador tuvo en su conformación. Sin embargo, rescatamos la incorporación de otras miradas en la carpeta que abordamos como núcleo documental de nuestro trabajo.

Los escritos de Roberto Amigo Cerisola, Laura Malosetti Costa o Graciela Silvestri introducen al archivo del MHN en los debates actuales de pluralidad, inclusión, diversidad cultural y género, entre otros. Si bien no se incluye ni se profundiza sobre el genocidio ni sobre la reivindicación de los derechos territoriales de los pueblos originarios, podemos pensar que este repositorio se inscribe en una alternativa superadora, que tiende a generar un archivo de carácter más plural e inclusivo. La organización de un corpus documental que propicia la diversidad de voces posibilita conformar un repertorio en permanente revisión y actualización, que contribuye a la construcción de la identidad nacional desde un pensamiento crítico. El archivo nos confronta con la noción de espejismo:

pensamos que arribamos a conclusiones, pero estas resultan provisorias; forman parte de un *continuum* y nos conducen, siempre, a nuevas preguntas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amigo Cerisola, Roberto (1994). «Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina». En *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII coloquio internacional de historia del arte* (pp. 324-331). México: UNAM.

Farge, Arlette (1991). *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons.

Hadjimicolau, Nicos (1974). «Clases sociales y lucha ideológica de clases». En *Historia del arte y lucha de clases*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Luna, Félix (1994). *Soy Roca*. Buenos Aires: Sudamericana.

Majluf, Natalia (2010). «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)». En *Revista Histórica*, (XXXVII.1), pp.73-108. Lima: Museo de Arte de Lima.

Malosetti Costa, Laura (2010). «Arte e Historia». En Castillo, Américo. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71-88). Buenos Aires: Paidós.

Marin, Louis (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la “figurabilidad” del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (pp. 420-447). Madrid: Taurus.

Oguic, Sofía (2013). «Una aproximación a la incidencia de Adolfo P. Carranza en la construcción iconográfica de la historia argentina». *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Ricoeur, Paul (2004). «Fase documental. La memoria archivada. El tiempo histórico». En *La memoria, la historia y el olvido* (pp. 198-236). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tell, Verónica (2009). «Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación». Prepared for delivery at the 2009 Meeting of the *Latin American Studies Association*. Rio de Janeiro.

Tagg, John (2005). «Prueba, verdad y orden. Los archivos fotográficos y el crecimiento del Estado». En *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (pp.85-87). Barcelona: Gustavo Gilli.

FUENTES DOCUMENTALES

Briguega, Jorge (1990). «Informe: Ocupación Militar del Río Negro 1879» (carpeta 3-IX-1898-f.4375).