

Laura Malosetti Costa

# Los primeros modernos

Arte y sociedad en Buenos Aires  
a fines del siglo XIX



**Laura Malosetti Costa**

# **Los primeros modernos**

ARTE Y SOCIEDAD EN BUENOS AIRES A FINES DEL  
SIGLO XIX



La fundación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 generó en Buenos Aires un clima de confrontación y polémica en torno a la posibilidad de un arte plástico nacional y moderno. Las *bellas artes* se discutieron en relación con su importancia estratégica como elemento transformador del destino de la nación.

Laura Malosetti Costa analiza la actividad artística plástica en Buenos Aires durante las últimas décadas del siglo XIX para situarla en el contexto más amplio de la historia política, económica, social y cultural del país. Identifica el surgimiento, el apogeo y la crisis de un proyecto llevado adelante por un grupo de artistas — Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ángel Della Valle y Ernesto de la Cárcova, entre otros—, y propone una novedosa coherencia entre sus prácticas y las imágenes que crearon en sus obras. Para eso, recorre la intensa actividad crítica desplegada por sus protagonistas en la prensa y las elecciones en la construcción de espacios de exhibición y difusión de sus producciones, y las vincula con sus decisiones estilísticas e iconográficas. Se detiene en algunas obras en particular para indagar en detalle los procesos creativos y la recepción por parte del público. Un

público vasto, no erudito, que fue en definitiva el que las consagró como piezas fundamentales de la historia del arte nacional.

A veinte años de su primera edición, *Los primeros modernos* es una obra crucial e insoslayable para acercarse a aquel período clave de la historia cultural argentina, cuyas pinturas siguen siendo admiradas, valoradas y resignificadas por el público y los artistas contemporáneos.

LAURA MALOSETTI COSTA  
(Montevideo, 1956)

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires y académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Asimismo, es investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora regular de Arte argentino y latinoamericano del siglo XIX en la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Desde 2021, además, se desempeña como decana de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. Ha sido investigadora visitante en la University of Leeds en el Reino Unido, en la École des Hautes Études en Sciences Sociales y el Institut Nationale d'Histoire de l'Art de París, en la Universidad Nacional Autónoma de México, entre otras instituciones.

Ha publicado numerosos ensayos en revistas especializadas y volúmenes colectivos. También editó, en colaboración, los libros: *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (2005) y *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina* (2013). El Fondo de Cultura Económica ha publicado su

compilación *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)* (2008).

# Índice

Portada

Sobre este libro

Sobre la autora

Prólogo a la nueva edición

Agradecimientos

Introducción

Primera parte. Itinerarios de un proyecto

I. Arte y civilización

II. La hora de Blanes

Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires

III. La sociedad de los artistas

IV. Arte, industria, progreso

V. Pintores y poetas I. De La Ilustración Argentina al viaje a Europa

Segunda parte. El regreso de Europa

VI. París-Buenos Aires: Sívori y Schiaffino

VII. Buenos Aires-Chicago: La vuelta del malón

VIII. Itinerarios de la pobreza. De La sopa de los pobres (Venecia) a Sin pan y sin trabajo

IX. Pintores y poetas II. El Ateneo

X. Schiaffino, Darío y el proyecto modernista

Consideraciones finales

Bibliografía y fuentes

Láminas

Lista de ilustraciones

Índice de nombres

Créditos

## **Prólogo a la nueva edición**

**P**RONTO SE CUMPLIRÁN veinte años de la primera publicación de este libro, que resultó casi un milagro en medio de la debacle desencadenada por la crisis de diciembre de 2001 en Argentina. Fue posible gracias al decidido apoyo del entonces director de la editorial, Alejandro Katz. Todavía recuerdo el tumultuoso día de su presentación en la Feria del Libro, el 23 de abril de 2002, con renuncia (la cuarta en poco más de tres meses) del ministro de Economía incluida.

Si bien se reimprimió varias veces, el libro está agotado desde hace años. Aun así, se ha seguido leyendo, a menudo fragmentariamente, en cursos de arte, de historia, y en cátedras universitarias de diversas disciplinas. Hoy se reedita en medio de otro escenario de crisis, esta vez global, de incalculables alcances y destino incierto. Este nuevo escenario invita a volver a dedicar una mirada crítica a aquel período clave de nuestra historia cultural. Agradezco al nuevo director de la editorial, Gastón Levin, y, como siempre, a la inestimable editora Mariana Rey la posibilidad de encarar esta nueva edición.

Decidimos volver a publicar el texto original casi sin cambios, solo introduciendo correcciones a algunas

imprecisiones, errores u omisiones que fui encontrando a lo largo del tiempo y que fueron evidentes solo para especialistas en el período, quienes me acercaron generosamente algunas observaciones puntuales. La novedad importante en esta reedición es el índice de nombres que no nos había sido posible realizar en aquel tumultuoso 2001 y que estimo imprescindible para facilitar consultas específicas de referencias, a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas.

Quisiera aquí explicar estas decisiones, proponiendo una reflexión acerca de qué cambió en los estudios y las aproximaciones críticas sobre esos años finales del siglo XIX, y sobre todo por qué entiendo que los argumentos y las líneas de análisis desplegados en este libro se sostienen y merecen volver a pensarse frente a los desafíos de este conmocionado presente.

Al momento de la primera publicación de *Los primeros modernos*, el tramo final del siglo XIX era la zona más “oscura” de la historia del arte argentino, se veía lleno de “betunes” y copias poco originales de las tendencias más conservadoras de los salones europeos. Desarmar los prejuicios respecto de un completo período artístico requiere no solo nuevas ideas, sino también un sólido manejo de fuentes documentales para sostenerlas. Cuando encaré la investigación para este libro, gracias a la sabia y generosa dirección de José Emilio Burucúa para mi tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires (UBA), el acceso a archivos documentales era realmente una odisea. No solo

los archivos privados se encontraban cerrados o accesibles apenas a algún crítico o historiador amigo, sino que los archivos públicos también eran a menudo manejados de ese modo. Sin embargo, algunas familias de aquellos artistas vieron con agrado la revaloración de sus antepasados ilustres y me brindaron acceso a sus papeles y colecciones familiares. Pero el trabajo hemerográfico fue crucial: el rastreo de fuentes periodísticas del período fue la herramienta fundamental para sostener las hipótesis, y a partir de las consultas y preguntas que recibo a menudo, creo que esa profusión de citas de fuentes primarias (diarios, revistas, catálogos, etc.) es uno de los aspectos más valorados de *Los primeros modernos*, aun cuando la política de acceso a los archivos de arte ha cambiado mucho. Gracias a iniciativas pioneras, como la de Mauro Herlitzka con la Fundación Espigas (hoy alojada en la Universidad Nacional de San Martín [UNSAM]), y sobre todo gracias a la democratización que las colecciones digitalizadas han impuesto a la circulación de la información, los archivos hoy son muchísimo más accesibles.

Durante estos casi veinte años, además, nos dedicamos junto con colegas, restauradores e investigadores, discípulas, becarias y becarios, estudiantes de Historia del Arte y de Restauración, en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC-TAREA) de la UNSAM, al rescate, la organización, el cuidado y la digitalización de archivos de artistas e instituciones artísticas, como el de

Pío Collivadino, el Archivo Ruiz de Olano (de Lía Correa Morales de Yrurtia y Rogelio Yrurtia), el de la Dirección de Parques y Paseos de la Ciudad, y el de Ricardo Carpani, entre otros. La figura y constancia de investigadores, restauradores y auténticos rescatadores de archivos, como Luis Priamo y Nora Altrudi, han sido y siguen siendo cruciales inspirando con su ejemplo y construyendo equipos.

En estos veinte años, se han multiplicado y complejizado los estudios críticos sobre diferentes aspectos de las artes y la vida cultural en esas décadas finales del siglo XIX y un poco más allá, en el período llamado “de entresiglos”. Trabajos como *Los dueños del arte*, de María Isabel Baldasarre,<sup>1</sup> sobre la formación del coleccionismo y su paso a la esfera pública; los de Marta Penhos sobre las relaciones entre arte y ciencia en la construcción de las imágenes de los pueblos originarios del paisaje y la cartografía;<sup>2</sup> los de Roberto Amigo sobre la pintura de tema histórico;<sup>3</sup> el de Verónica Tell sobre la fotografía del período;<sup>4</sup> el de Georgina Gluzman sobre las mujeres artistas;<sup>5</sup> el de María de Lourdes Ghidoli sobre representaciones y autorrepresentaciones de la comunidad afroporteña;<sup>6</sup> los de Sandra Szir y Claudia Roman sobre artes gráficas y cultura visual;<sup>7</sup> los de Patricia Corsani y Carolina Vanegas Carrasco sobre la escultura;<sup>8</sup> el de Laurens Dhaenens sobre la crítica de arte en el contexto internacional;<sup>9</sup> además de los trabajos de Marcelo Nusenovich y Tomás Bondone en Córdoba,<sup>10</sup> y otros tantos

artículos, tesis doctorales y de maestría, entradas razonadas de catálogos y monografías que sería difícil enumerar aquí, han contribuido muchísimo a complejizar y ampliar el interés por el período de entresiglos, tanto en Argentina como en otras naciones latinoamericanas. En estas dos décadas, se ha desplegado en Brasil, Chile, Colombia, México, Paraguay, Perú y Uruguay un importante volumen de investigaciones y valiosos aportes al estudio de diversos aspectos de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XIX latinoamericano, del que sería imposible dar cuenta aquí.

Entre las exposiciones que han contribuido a dar visibilidad a diversos aspectos de aquel *fin de siècle* porteño, cabe mencionar “Primeros modernos en Buenos Aires” (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2007), “Mirar, saber, dominar, imágenes de viajeros” (Bellas Artes, Buenos Aires, 2007), “Las armas de la pintura. La nación en construcción” (Bellas Artes, Buenos Aires, 2008), “Entresiglos. El impulso cosmopolita en Rosario” (Museo Castagnino+Macro, Rosario, 2012), “Memoria de la Escultura 1895-1914” (Bellas Artes, Buenos Aires, 2013), “Collivadino, Buenos Aires en construcción” (Bellas Artes, Buenos Aires, 2013), “La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX” (Bellas Artes y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2014), entre otras. Pero tal vez fueron las tres exposiciones conectadas que llevamos adelante en 2016 en homenaje a Ernesto de la Cárcova (Bellas Artes, Museo de Calcos y Escultura Comparada

Ernesto de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes [UNA] y edificio de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales [IDAES] en el campus UNSAM) el proyecto más significativo que nació en este libro y lo trajo al presente de la mano no solo de las investigadoras y restauradores que participaron en él, sino también de los artistas, colectivos de artistas y organizaciones sociales que formaron parte.<sup>11</sup>

*Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova, cuyo proceso de elaboración y problemática recepción son analizados en el capítulo VIII, se volvió tempranamente un icono de la protesta social. Sujeto de innumerables citas y reappropriaciones a lo largo del tiempo —de Antonio Berni a Carlos Alonso, entre otros—, en el ambiente convulsionado de la crisis de 2001 comenzó a verse en las calles en obras de colectivos de artistas solidarios con los hombres y las mujeres que nuevamente quedaban sin pan y sin trabajo en Argentina.<sup>12</sup>

En 2016, se cumplieron ciento cincuenta años del nacimiento del artista que nunca más, desde la exposición póstuma organizada por su viuda en 1928 en la Asociación Amigos del Arte, había tenido una exposición retrospectiva. En el contexto de una ola de despidos de empleados del Estado, y en particular de empleados de museos, bibliotecas e instituciones culturales, con la que cerró 2015 y comenzó 2016, un gran equipo de investigadores, educadores y artistas trabajamos en una propuesta que integró tres ámbitos bien distantes entre sí, todos ellos

vinculados con la obra y su autor.<sup>13</sup> En el Bellas Artes, se exhibió la reedición de aquella exposición póstuma en una sala, y en la sala contigua, *Sin pan y sin trabajo*, exhibida por primera vez junto a su boceto y a una imagen radiográfica que reveló su largo y trabajoso proceso de creación, acompañada de numerosas reapropiaciones y citas de artistas a lo largo del tiempo hasta ese momento, incluyendo creaciones para las redes sociales y trabajos de los niños del barrio La Carcova. Al mismo tiempo, en el Museo de la Cárcova de la UNA (ex Escuela Superior de Bellas Artes, fundada por Ernesto de la Cárcova en 1923), se inauguró la exposición “Las Bellas Artes de la Cárcova”, que recuperaba el proyecto educativo de aquel “dandi socialista”, sus primeras iniciativas y discípulos, y los lujosos mobiliarios donados por él para aquella antigua caballeriza municipal que habían destinado para su escuela.<sup>14</sup>

Pero tal vez el aspecto más innovador e importante del proyecto fue el que se llevó a cabo en el barrio La Carcova, crecido en uno de los vertederos de basura más grandes que rodean la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la llamada Área Reconquista.<sup>15</sup> La Carcova se llama así porque la calle que la atraviesa lleva el nombre de Ernesto de la Cárcova. Esa vía desemboca —ironías del destino— en una fábrica abandonada. No son muchos los vecinos del barrio (cuyo nombre se pronuncia diferente, sin el acento en la primera vocal) que recuerden o sepan la razón de ese nombre. Como parte del proyecto, trabajamos desde la

UNSAM con directores, profesores de artes plásticas y otros profesionales que colaboran en las escuelas y en la Biblioteca Popular del barrio para vincular a las y los alumnos de esas instituciones con el nombre y la historia de su barrio, y dedicarse —a partir de *Sin pan y sin trabajo*— a temas como la injusticia y la exclusión social. Sobre la base de esas actividades, emprendieron con sus maestros una reflexión que resultó en una jornada de arte y una exposición en el edificio de Ciencias Sociales de la UNSAM, en las que se estamparon remeras, se realizó un evento musical, una obra de teatro y se exhibieron dibujos, *collages*, cortos cinematográficos y una pintura mural. La presencia en la exposición del Bellas Artes de algunas fotos y registros de esa experiencia pretendió, también, tender puentes de comunicación horizontales e inclusivos entre realidades hoy muy distantes y, sobre todo, poner en escena la vigencia de los ideales de un artista que, proveniente de los estratos más privilegiados, trabajó toda su vida de un modo sincero y comprometido por una sociedad mejor y más justa.<sup>16</sup>

El proyecto en su conjunto puso en evidencia la productividad del trabajo con los archivos históricos para proponer una intervención significativa de la historia del arte en el presente. Las tres exposiciones realizadas en 2016 pusieron en escena no solo la obra del artista y sus reapropiaciones a lo largo del tiempo, su labor en la construcción de instituciones educativas y el destino de ellas, sino también las tensiones actuales en todos esos

ámbitos y la potencia de la figura del artista y su cuadro para inspirar nuevas utopías.

En general, en estos veinte años, ha habido una significativa revaloración y apropiaciones críticas de las obras que se analizan en este libro por parte de artistas contemporáneos. Ellas y ellos han retomado aquellas piezas fundantes del arte nacional y las han resignificado, las han traído de nuevo al presente no solo en sus asuntos, sino también en su manera de encararlos. Este libro ha dialogado mucho con esas nuevas generaciones de investigadores y de artistas.

Esas reapropiaciones críticas de obras como *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, de Juan Manuel Blanes, *Le lever de la bonne [El despertar de la criada]*, de Eduardo Sívori, *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, entre otras —además del caso ya analizado de *Sin pan y sin trabajo*—, por parte de numerosos artistas contemporáneos, grupos de artistas, autores de caricaturas, novelas gráficas, intervenciones en las redes virtuales, etc., han dado un nuevo giro a la valoración de aquellas cuestiones críticas que las grandes pinturas del siglo XIX pusieron en escena. Artistas como Roberto Jacoby, Fermín Eguía, Daniel Santoro, Alberto Passolini, RES, Leonel Luna, Tomás Espina, Jacqueline Lacasa, en Uruguay; artistas gráficos como Miguel Rep, Scalerandi y Ferro (autores de varias tapas de la revista *Fierro*); los colectivos GAC, Erroristas y muchos otros cuyos nombres no conozco pero cuyas producciones he visto en exposiciones,

revistas y publicaciones periódicas, piezas gráficas, publicaciones virtuales y a menudo en los muros de la ciudad citan, discuten y resignifican piezas clave de aquella utopía transformadora que pensó el arte como instrumento privilegiado para un futuro mejor, más justo y más feliz.

En este sentido, tras largos, complejos (y en buena medida aún abiertos) debates acerca de la Modernidad, el modernismo, sus límites y alcances, su eventual caducidad de la mano de las teorías acerca de la posmodernidad, los estudios poscoloniales y las teorías sobre la globalización, en un escenario global en el que, pese a todo, se mantienen inmensas desigualdades culturales en términos de poder desde los diversos lugares de enunciación, creo que estas reflexiones sobre aquel proyecto finisecular no han perdido vigencia.

Este libro analiza en detalle los procesos creativos y la primera recepción de aquellas obras por parte del público. Un público vasto, no erudito, que fue en definitiva el que las consagró como piezas fundamentales de la historia del arte nacional.

Este tema del público —a qué público se dirigieron esas obras, cuál fue la clave de su éxito, qué imaginaban sus autores, a quién o a quiénes interpelaban— está en el centro de las cuestiones abordadas aquí, y las elecciones estilísticas de aquellos artistas han sido analizadas desde esta perspectiva a partir de las, por entonces, renovadoras tendencias en la historia social del arte abiertas por autores como T. J. Clark y Thomas Crow. Propongo ahora, a

la distancia, una reflexión un poco más general acerca de aquellas (y otras) grandes obras del siglo XIX que lograron conmover y permanecen siendo emocionantes para espectadores que no saben de arte, o bien de quienes no se espera una experiencia de tipo específicamente estético pero se sienten impactados y emocionados por ellas. Por un lado, creo que se impone prestar atención a su particular imbricación en un *Pathosformel* en un sentido warburgiano, recurriendo a fórmulas de lo patético de larga y sostenida presencia en la cultura.<sup>17</sup> Pero, además, es necesario volver a reflexionar acerca de su capacidad renovadora respecto de aquellas fórmulas patéticas tradicionales con un lenguaje nuevo, cercano a la moderna industria del espectáculo. En este sentido, las investigaciones de Ettore Spalletti y Carlo Sisi, y más recientemente las de Silvestra Bietoletti sobre Antonio Ciseri —el maestro florentino que renovó el lenguaje de la pintura religiosa a mediados del siglo XIX y fue el elegido por los primeros pintores latinoamericanos que fueron a formarse allí— me parecen cruciales, así como la investigación de Stephen Bann sobre *El asesinato de Lady Jane Grey*, la celebrada y luego olvidada pintura de Paul Delaroche que estuvo en Florencia (adquirida por el conde Demidoff) en aquellos años.<sup>18</sup>

Las redes, los viajes y, sobre todo, la comunión de intereses de los artistas latinoamericanos que se formaron en las capitales del arte europeo en la segunda mitad del siglo XIX han merecido en los últimos años una atención

renovada y muy importantes aportes y exposiciones, en especial en relación con Roma y París.<sup>19</sup>

Pero un aspecto sobre el cual me parece importante seguir pensando son las decisiones de los artistas visuales en sus vínculos con aquellas otras artes, como la literatura, la música, el teatro y en particular la ópera, que convocaban multitudes por entonces en aquellas ciudades y en las capitales americanas. En 2017, fui madurando estas reflexiones en una investigación en torno al poema *Tabaré*, del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, una “pieza fundante” en la educación sentimental de la identidad uruguaya (acerca del cual venía trabajando desde hacía tiempo en relación con la cuestión de las cautivas blancas, desarrollada en el capítulo VII), que impactó también en grandes audiencias hispanoparlantes e inspiró pinturas, canciones, obras teatrales, al menos cuatro óperas y la primera película de la incipiente industria cinematográfica mexicana a comienzos del siglo xx.<sup>20</sup>

La interacción, en las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX, entre literatura, pintura y música en la construcción de grandes audiencias o comunidades imaginarias a partir del melodrama, entendido en su sentido más amplio, y su rol en los relatos fundacionales de las naciones americanas es un asunto que ha merecido atención de investigadores de Brasil y México, y todavía ofrece posibilidades de análisis desde una perspectiva contemporánea.<sup>21</sup>

El melodrama (del griego μέλος, “canto con acompañamiento de música”, y δράμα, “drama”) fue un concepto asociado a la ópera “seria” o trágica, al menos desde la célebre definición de Jean Jacques Rousseau a fines del siglo XVIII.<sup>22</sup> Sin embargo, el concepto tiene una significación mucho más amplia que recoge el *Diccionario* de la Real Academia Española y que apunta a un rasgo central del género: “Obra teatral, literaria, cinematográfica o radiofónica en la que se acentúan los aspectos patéticos y sentimentales”.<sup>23</sup> El término también fue aplicado a un género específico, central en la historia del cine, asociado a menudo con una valoración negativa de producciones que recurren a fórmulas previsibles para conmover a un público masivo recurriendo a los lugares comunes más conservadores de la cultura y, en particular, de las relaciones de género (sexual) y raza. Sin embargo, es en el ámbito de los estudios sobre cine donde más atención ha merecido el análisis del melodrama, apuntando a sus características básicas: la identificación con el punto de vista de la víctima, la inocencia inicial y final del desencadenante del drama, el rol de la fatalidad o el azar, etc.<sup>24</sup> Algunas —muy pocas— formas del melodrama entraron en el canon de la historia del arte moderno (siglos XIX y XX), aunque los estudios culturales han renovado el interés en el análisis crítico en sus abordajes de la cultura de masas, al observar la persistencia de formas melodramáticas en las esferas pública y privada contemporáneas.<sup>25</sup>

Héroes y heroínas trágicos, pasiones desatadas, sacrificios y grandes gestos de amor, raptos, crímenes y desastres naturales conmovieron y conmueven a multitudes. En ese sentido, la ópera representa un caso de excepcional persistencia de los tópicos sentimentales del siglo XIX en la cultura llamada “cultura”, aunque despojados en buena medida de aquel carácter conmovedor. En la valoración contemporánea del melodrama operístico, prevalecen sus valores musicales, la novedad de sus escenificaciones y la excelencia en las interpretaciones. Sin embargo, quisiera recuperar aquí la eficacia de los argumentos melodramáticos frente a sus primeras audiencias y la persistencia de sus motivos básicos. Aun cuando sus formas fueron cambiando, e incluso cuando la gestualidad y la retórica para la expresión de esos “aspectos patéticos y sentimentales” pierden eficacia a lo largo de la historia de la sensibilidad y las mentalidades colectivas, ciertos motivos básicos del melodrama persisten.

El rol peculiar que ocupó la ópera en Argentina, y en especial en Buenos Aires en los años de la gran inmigración italiana, ha sido abordado por Aníbal Cetrangolo en un libro reciente, a partir de su definición como “un objeto jerárquico, difundido, público, interclasista y esencialmente migrante”.<sup>26</sup> El Teatro Colón en particular llegó a ocupar un lugar destacado en el mapa mundial de la ópera, sobre todo luego de la finalización de su nuevo edificio en 1908, por la jerarquía de su sala y de los artistas de primera línea

que fueron contratados por la opulenta elite porteña, así como por la rápida y exitosa recepción de obras modernas y vanguardistas en su programación.<sup>27</sup> José Emilio Burucúa, por su parte, dedicó un capítulo notable de su trabajo de raíz warburgiana al análisis de la presencia de antiguos *Pathosformeln* de la mujer trágica y cómica en las heroínas operísticas del siglo XIX.<sup>28</sup>

Aquella fórmula antigua que prevaleció en los mitos americanos —la de dignificar al enemigo y al mismo tiempo señalarlo como un ser de otra índole, inferior, bárbaro, hasta llegar a compararlo con las fieras salvajes, a partir de un nudo dramático con tres personajes: la competencia de uno y otro por el cuerpo de una mujer— parece un asunto activo aún en la sensibilidad contemporánea. Incluso cuando esta parábola parece cosa del pasado, sería bueno analizar algunas películas recientes (sobre todo para el público infantil) en las que la fórmula parece repetirse con muy pocas variantes.

A lo largo del siglo XX, la dinámica de las vanguardias fue alejando cada vez más el mundo del arte moderno y contemporáneo del “gusto vulgar” de las grandes audiencias. Siempre me ha interesado la circulación de las imágenes artísticas por fuera de la dinámica de su campo. Hoy percibo cada vez más urgente y necesario el restablecimiento de vínculos creativos nuevos con esas audiencias vastas y ajenas a los circuitos del arte contemporáneo, de los museos, de las exposiciones y

bienales de arte; tal vez aspirar de nuevo a modificar algo en esas sensibilidades colectivas.

El feminismo está sometiendo a análisis crítico aquellas fórmulas tradicionales; lo hacen también artistas varones y mujeres, en soledad o en grupos, y tal vez a partir de esa crítica sensible a la persistencia de esas mentalidades, desde el territorio de las creaciones artísticas, se logre imprimir un cambio decisivo alguna vez en los rumbos de la sensibilidad humana. No pierdo las esperanzas.

Este libro sigue dedicado a Juan, el compañero de mi vida, a quien no hay agradecimiento que alcance. Y a nuestros hijos e hijas, naturales y políticos: Paola, Cristian, Federico, Sofía, Bruno y Barbie. Y a las nietas: Martina, Paloma y Francesca; al bisnieto Valentino, y a un nieto más que está por llegar. Ese grupo de gente hace felices mis días y es también mi futuro.

Martina ha sido mi asistente en el trabajo de correcciones y actualización de citas en esta edición.

<sup>1</sup> María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>2</sup> Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005; "Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en Marta Penhos *et al.*, *Arte y antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, Fundación Telefónica de Argentina y Fundación para la Investigación de Arte Argentino, 2005, disponible en línea: <<http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/978-987->

1398-27-0≥, y *Paisaje con figuras. La invención de Tierra del Fuego a bordo del Beagle (1826-1836)*, Buenos Aires, Ampersand, 2018.

<sup>3</sup> Roberto Amigo ha sido curador y ha escrito ensayos en los catálogos de numerosas exposiciones en Argentina y en el exterior. Entre ellos, “Región y Nación: Juan Manuel Blanes en la Argentina”, en Mariana Arana y Gonzalo Carámbula (comps.), *Juan Manuel Blanes. La nación naciente (1830-1901)*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001; “Arte de trincheras. Cándido López y la guerra del Paraguay”, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 2006; “Imágenes sitiadas”, Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo, 2007; “Las armas de la pintura. La nación en construcción”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2008; “Territorios de Estado: paisaje y cartografía en Chile”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2009; “El Mariscal. El cuerpo del retrato, Paraguay, siglo XIX”, Museo del Barro, Asunción, 2011; “Benjamín Franklin Rawson. Historias, costumbres, retratos”, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2014; en colaboración con Ticio Escobar, “Tekoporã, arte indígena y popular del Paraguay”, Bellas Artes, Buenos Aires, 2015, y “El cruce de los Andes”, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2017.

<sup>4</sup> Verónica Tell, *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*, San Martín, UNSAM Edita, 2017.

<sup>5</sup> Georgina G. Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

<sup>6</sup> María de Lourdes Ghidoli, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016.

<sup>7</sup> Sandra M. Szir, *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2006; Sandra M. Szir (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930*, Buenos Aires, Ampersand, 2016, y Claudia Roman, *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*, Buenos Aires, Ampersand, 2017.

<sup>8</sup> Patricia Corsani, *Hacer esculturas. Proyectos, técnicas, materiales y realizaciones. Buenos Aires (1880-1904)*, Rosario, Prohistoria, 2021. La autora ha publicado, además, numerosos artículos sobre el tema. Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco, *Doscientos años de escultura argentina*, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2018, vol. I, y “Rogelio Yrurtia, la utopía monumental”, en *Rogelio Yrurtia*, catálogo de exposición, Buenos Aires, Museo Casa de Yrurtia, en prensa. Vanegas ha hecho importantes aportes sobre la

escultura monumental en Colombia y coordina el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica).

<sup>9</sup> Laurens Dhaenens, "Mapping the Texts and Travels of Eduardo Schiaffino between 1882 and 1891: A Study of an Itinerary between Countries, Languages, Perspectives and Positions", en *Caiana*, núm. 7, segundo semestre de 2005, pp. 37-54, disponible en línea: <<http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/7-pdf/LD.pdf>>.

<sup>10</sup> Tomás Ezequiel Bondone, *Caraffa*, Córdoba, Museo Emilio Caraffa, 2007, y Marcelo Nusenovich, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*, Córdoba, Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2015.

<sup>11</sup> Véase en línea: <[www.bellasartes.gob.ar](http://www.bellasartes.gob.ar)>.

<sup>12</sup> Véase L. Malosetti Costa, "Tradición, familia, desocupación", en el seminario internacional "Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas", organizado por Rita Eder, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, disponible en línea: <[www.esteticas.unam.mx](http://www.esteticas.unam.mx)>.

<sup>13</sup> El proyecto involucró a un gran número de historiadores del arte, artistas, montajistas, docentes, guías de museos, restauradores, fotógrafos... La lista no es completa, seguramente, pero quisiera mencionar, en primer lugar, al equipo que trabajó en la curaduría e investigación: Carolina Vanegas Carrasco, María Isabel Baldasarre, Verónica Tell, Giulia Murace, María Filip, Raúl Piccioni, Milena Gallipoli, Georgina Gluzman, Inés Carafí y Osvaldo Fraboschi. El equipo de restauradores que trabajó desde el IIPC-TAREA en los análisis radiográficos y la restauración de obras y mobiliario, junto con el personal de los museos: Néstor Barrio, decano del IIPC-TAREA, Damasia Gallegos, Dolores González Pondal, Ana Morales, Sergio Medrano y Jorge Troitiño. Los artistas que participaron de la exposición contemporánea: Carlos Alonso, Antonio Pujía, Jorge Pérez, Tomás Espina, el Grupo de Arte Callejero (GAC), Gustavo López Armentía y Evangelina Aybar. Los docentes, investigadores y trabajadores sociales de la UNSAM que trabajaron en el barrio de La Cárcova con los estudiantes de las escuelas secundarias y la Biblioteca Popular: entre ellos, Silvia Grinberg, Natalia Gavazzo, Rosario Espina, Dolores Canuto, Waldemar Cubilla, Florencia Miguel y Federico Matías. Los equipos de trabajo del Bellas Artes, en especial, el Departamento de Educación, coordinado por Mabel Mayol; de Conservación, dirigido por Mercedes de las Carreras, y de Diseño de Montaje, dirigido por Silvina Echave.

<sup>14</sup> "Las Bellas Artes de la Cárcova", curaduría de M. I. Baldasarre, Museo de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2016.

<sup>15</sup> El Área Reconquista de la Municipalidad de General San Martín se extiende entre la avenida Márquez y la autopista Camino del Buen Ayre y comprende 11 barrios, en algunas partes interrumpidos por canales de desagüe del río Reconquista. Del otro lado de la autopista Camino del Buen Ayre, se emplaza el relleno sanitario más grande del país, el Complejo Ambiental Norte III del CEAMSE, que recibe aproximadamente 17 toneladas de residuos diarios, provenientes de 34 municipios del conurbano bonaerense y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Las y los vecinos que dependen de la recolección informal de basura están sometidos a condiciones sanitarias y de contaminación ambiental críticas y a numerosas fuentes de conflicto y violencia. Las mujeres se ven obligadas a realizar esta actividad acompañadas por sus hijos menores de edad. Estos niños suelen tener un tránsito errático por el sistema educativo, lo que profundiza su situación de pobreza y deteriora sus expectativas de futura inserción laboral.

<sup>16</sup> Véase al respecto L. Malosetti Costa, “Ernesto de la Cárcova, viejas y nuevas utopías”, en *Temas*, vol. xvi: *El retorno a la utopía en el arte contemporáneo*, Academia Nacional de Bellas Artes, 2018, pp. 19-28.

<sup>17</sup> Véanse Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, y José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

<sup>18</sup> Véanse Ettore Spalletti y Carlo Sisi (eds.), *Antonio Ciseri 1821-1891. Dipinti e disegni delle Gallerie Fiorentine*, Florencia, Centro Di, 1991; Stephen Bann (ed.), *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*, Londres, National Gallery, 2010, y Silvestra Bietoletti, “Luis Montero, ‘distinguido artista y queridísimo amigo’ de los pintores florentinos”, en Natalia Majluf (ed.), *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2011, pp. 95-101.

<sup>19</sup> Véanse Giovanna Capitelli y Stefano Cracolici (eds.), *Roma en México/México en Roma. Las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo (1843-1867)*, Roma, Campisano, 2018; Giulia Murace, “Arte, política y diplomacia: dos proyectos de academias sudamericanas en Roma (1897-1911)”, en *Modos. Revista de História da Arte*, vol. 4, núm. 2, mayo-agosto de 2020, y M. I. Baldassarre, “América Latina y la idea de una ‘modernidad global’, 1895-1915”, en *19&20*, vol. x, núm. 2, julio-diciembre de 2015, disponible en línea: <[www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net)>.

<sup>20</sup> Véanse L. Malosetti Costa, “*Tabaré*: migraciones de un melodrama americano”, ponencia presentada en el International Musicological Society Congress “Musicology: Theory and Practice, East and West”, Tokyo University of the Arts, Tokio, 2017, y “*Tabaré*: migraciones y ambivalencias del héroe

trágico”, Simposio Internacional Warburg (en/sobre) América: Translaciones y Proyecciones, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, septiembre de 2017. Finalmente, como corolario de esta investigación, resultó la exposición “Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico”, que tuvo lugar en el Museo Zorrilla de Montevideo entre el 20 de septiembre y el 24 de noviembre de 2018.

<sup>21</sup> Véanse, por ejemplo, Alexander Gaiotto Miyoshi, “Moema é morta”, tesis de doctorado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010, disponible en línea: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280445?mode=full>>; Vera Lúcia Teixeira Kauss y Henrique Guilherme Guimarães Viana, “Iracema entre dois mundos: da narrativa de Alencar a iconografía de Medeiros”, en *Revista Magistro*, 2011, y Jaime Aldaraca Ferrao, “Bajo el designio de los dioses: *Il Guarany* y *Atzimba*”, en *19&20*, vol. x, núm. 1, enero/junio de 2015, disponible en línea: <[www.dezenovevinte.net](http://www.dezenovevinte.net)>.

<sup>22</sup> Jean Jacques Rousseau, “Fragments d’observation sur l’Alceste italien de M. Le Chevalier Gluck”, en *Œuvres complètes*, vol. v: *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, París, Gallimard, 1995, pp. 441-457. Véanse Michael O’Dea, “How to Be Modern in Music. Rousseau between Greece, Italy and Vienna”, en Mark Hulliung (ed.), *Rousseau and the Dilemmas of Modernity*, New Brunswick y Nueva Jersey, Transaction, 2016, pp. 89-120, y Arnold Whittall, “Rousseau and the Scope of Opera”, en *Music and Letters*, vol. 45, núm. 4, 1964, pp. 369-376.

<sup>23</sup> Véase la primera definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, disponible en línea: <[dle.rae.es](http://dle.rae.es)>.

<sup>24</sup> Véase Linda Williams, “Melodrama Revised”, en Nick Browne (ed.), *Refiguring American Film Genres. History and Theory*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 42-88. Para una discusión del género en Argentina, véase Ricardo Manetti, “El melodrama, fuente de relatos. Un espacio artístico para madres, prostitutas y nocherniegos melancólicos”, en Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, vol. II, pp. 189-205.

<sup>25</sup> Véase, por ejemplo, Scott Loren y Jörg Metelmann (eds.), *Melodrama after the Tears. New Perspectives on the Politics of Victimhood*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2015.

<sup>26</sup> Aníbal E. Cetrangolo, *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en la Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, p. 20.

<sup>27</sup> Entre 1888 y 1908, entre la fecha de cierre del viejo Teatro Colón y la inauguración del nuevo edificio, adquirieron importancia otros teatros, como el

Politeama Argentino, el Ópera, el Teatro Nacional, el Odeón, el Coliseo Argentino, etc., que ofrecieron importantes temporadas líricas. Véase Melanie Plesch y Gerardo V. Huseby, “La música argentina en el siglo xx. La ópera”, en J. E. Burucúa (dir.), *Arte, sociedad y política*, t. 2 de *Nueva historia argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 196-205. Véase también Roberto Caamaño, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Buenos Aires, Cinetea, 1969, t. II.

<sup>28</sup> J. E. Burucúa, “Postludio feminista. Ovejas y elefantas desmienten el pecado de Eva”, en *Corderos y elefantos. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica —siglos xv a xvii—*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2001, pp. 425-469.

## Agradecimientos

**E**STE LIBRO ES producto de largos años de trabajo y reflexión sobre la pintura del siglo XIX. Trata de unos grandes cuadros figurativos, “antiguos”, con sus barnices oscurecidos, algo descuidados por las autoridades de los museos, que no obstante permanecen allí colgados siempre en el mismo lugar, como emblemas del “arte nacional”. Esas pinturas, sin embargo, a mí me fascinaron siempre. En principio, debo confesar que esa fascinación está en el origen de este texto, el cual en última instancia pretende acercar otras maneras de pensar los derroteros y destinos de la modernidad y la modernización en los países del Cono Sur de América, con el objeto —siempre insoslayable— de encontrar idealmente nuevas herramientas para pensar el presente y aun el futuro de estas naciones y ciudades.

El punto de partida del libro es mi tesis doctoral, que defendí en mayo de 1999 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Pude llevar adelante buena parte de la investigación gracias a haber sido becaria de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA (UBACYT) entre 1987 y 1993. Un subsidio del Social Science Research Council (SSRC) me permitió discutir mi trabajo