

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

GONZÁLEZ, Andrés / Universidad Nacional de San Luis, Facultad de Ciencias Humanas (UNS, FCH), Departamento de Comunicación – gonzalez.c.andres@gmail.com

Eje 7. Fotografía e Historia

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: fotografía – cultura visual – archivo – discurso – imaginarios

Resumen

Este trabajo aborda el estudio de un referente de la historia de la fotografía del siglo XX en el ámbito local, José La Vía [1888-1975]. En la ciudad de San Luis, La Vía desarrolla una carrera como fotógrafo profesional en la que documenta diferentes aspectos de la vida social. La actuación de La Vía coincide con un período, clave en la historia de la fotografía y la industria gráfica, caracterizado por una profusa circulación de imágenes en objetos y soportes variados, al interior de un proceso de masificación de la cultura visual. Entre las series del archivo fotográfico de La Vía distinguimos variantes que aportan indicios sobre los usos sociales que tienen sus imágenes en el período de 1910-1940. De este modo hemos reconocido distintas modalidades de articulación, mediáticas y no mediáticas, entre lo público y lo privado. En virtud de las condiciones actuales de circulación de la colección digitalizada y la magnitud de su alcance, se torna fundamental repensar los modos de apropiación de las fotografías por parte de la comunidad. Insistimos en que resulta imprescindible llevar adelante acciones que vuelvan legibles las fotografías del archivo, articulando dinámicamente las singularidades de los acontecimientos históricos por ellas mediatizados.

Introducción

El presente trabajo aborda el estudio de un referente destacado de la historia de la fotografía del siglo XX en el ámbito local, José La Vía [1888-1975]. En la ciudad de San Luis, durante las primeras siete décadas del siglo XX, La Vía desarrolla una carrera como fotógrafo profesional en la que documenta diferentes aspectos de la vida social. Estas

imágenes conforman el cuerpo documental de mayor relevancia realizado por un fotógrafo activo en aquel contexto. La actuación de La Vía coincide con un período, clave en la historia de la fotografía y la industria gráfica, caracterizado por una profusa circulación de imágenes fotográficas en objetos y soportes variados, al interior de un proceso de masificación de la cultura visual. En este marco, en paralelo al trabajo de estudio llevado a cabo en el ámbito local, nuestro fotógrafo realiza envíos a diferentes publicaciones de alcance nacional, trabajando como corresponsal de diarios y revistas (Alcaraz, 2011).

El objetivo de este escrito es realizar un acercamiento a la producción de La Vía. Para ello, caracterizamos su práctica fotográfica en vinculación con el desarrollo de la fotografía en Argentina. Para este trabajo, abordamos una serie de fotografías de su autoría en soporte digital recogidas de la página web del Archivo Histórico de San Luis¹ y otro grupo de fotografías publicadas en el semanario *Caras y Caretas*.²

Este trabajo se desprende de la tesis de Maestría “Fotografía, cultura visual e identidad: Producción de sentido en torno a la obra de José La Vía en San Luis”, desarrollada en el marco de la Maestría de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo. Allí nos propusimos comprender la producción fotográfica de José La Vía y su articulación con procesos de construcción de sentido vinculados a la elaboración y la reelaboración de la memoria, la identidad y el imaginario visual. Nuestra investigación se articuló en torno a los aportes de los estudios visuales y los desarrollos de la sociosemiótica. Pensar la fotografía a partir de la noción de discurso, nos permitió plantear cuestiones vinculadas al poder, lo ideológico y la configuración de imaginarios. Nuestra investigación centró su estudio en la producción fotográfica de La Vía correspondiente al período comprendido entre 1910 y 1940. El recorte temporal operado sobre el material de archivo está dado por la fecha de apertura del estudio del fotógrafo hacia 1910 y la publicación de sus imágenes a finales de la década del treinta, en *Geografía de la Provincia de San Luis* de Juan W. Gez (1938, 1939).

José La Vía en la historia de la conformación del campo fotográfico local

El invento de la fotografía tarda poco tiempo en llegar desde Europa a Sudamérica. En 1839, el ábate Louis Compte, instruido en el manejo de la nueva técnica por el propio Daguerre, arriba a Brasil y produce las primeras vistas de Rio de Janeiro. Años más tarde, en 1843, John Elliot publica en La gaceta mercantil un aviso anunciado sus servicios de daguerrotipista en Buenos Aires (Cuarterolo, 2019). Estos hitos señalan el inicio del proceso

¹ Cfr. <https://archivohistorico.culturasanluis.com/archivo-fotografico-jose-la-via/>

² Consultamos los ejemplares de *Caras y Caretas* en la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

de difusión de la fotografía en nuestro continente, marcado por el recorrido de fotógrafos europeos y estadounidenses que exportan la técnica y sus formas de comercialización a países periféricos desde los grandes centros. Luego, fotógrafos nativos aprenden el oficio trabajando como asistentes de esta primera generación de fotógrafos inmigrantes.

Respecto a la primera fase del desarrollo de la fotografía en Argentina, Valeria González (2011) afirma que los límites entre las esferas de relevancia pública o privada tienden a desdibujarse, mientras que las mismas, en otras regiones son significativas. No es el Estado el comitente y responsable de los primeros acervos fotográficos de interés público, sino que son las iniciativas privadas las que toman la delantera en su formación y difusión. Álbumes de edición exclusiva con conjuntos de vistas, tipos y costumbres del país circulan en primera instancia entre contadas familias de la alta burguesía, para luego abrirse camino al ámbito público. Un ejemplo de esto lo constituye la selección de imágenes pertenecientes al acervo de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, que son reproducidas en formatos de tarjetas postales por la Dirección de Correos y Telégrafos. La agrupación es fundada en 1889 por un grupo de hombres pertenecientes o cercanos a la oligarquía terrateniente y desvinculados de la actividad comercial de los estudios fotográficos. Sus integrantes se abocan fundamentalmente a la producción de vistas e imágenes de tipos y costumbres de diferentes lugares del país (Priamo, 2017). En cuanto a sus objetivos, la asociación busca principalmente «la conformación de un amplio archivo que pudiera servir patrióticamente a la mejor publicidad del país [...]» (Tell, 2011, p. 224). El caso resulta significativo ya que muestra cómo la visión burguesa de un sector se proyecta hacia el imaginario nacional por medio de la fotografía. En paralelo a la actividad de los aficionados, es posible consignar la acción de fotógrafos profesionales como Esteban Gonnet, Benito Panunzi, Christiano Junior, entre otros, quienes realizan álbumes fotográficos de vistas destacadas del país, en este caso, con fines comerciales. Para esta época, también hallamos distintos casos de emprendimientos fotográficos vinculados al registro de las obras de ingeniería del ferrocarril, obras de saneamiento e inauguraciones de edificios públicos. Se trata de encargos institucionales, tanto públicos como privados, que recurrieron a la fotografía para la construcción de documentación visual con fines variados; de propaganda y de conformación de informes para uso interno, entre otros.

En suma, retomamos la afirmación de Tell (2017), quien postula que entre fines del siglo XIX y principios del XX, la fotografía conformó y validó, desde distintas posiciones, una imagen de la nación en progreso atravesada por debates acerca de su identidad. Estas primeras imágenes del país funcionan como modelos iconográficos para los fotógrafos de comienzos del siglo siguiente, entre ellos y de nuestro particular interés, José La Vía.

En cuanto al curso histórico de la fotografía en San Luis, Gez y Rezzano³ (2010) afirman que, si bien se tienen noticias de fotógrafos itinerantes que eventualmente recorren la provincia entre fines del siglo XIX y principios del XX, no hay un desarrollo local de estudios fotográficos como los que se montan en otras ciudades de la región. En este panorama resulta notable la colección de La Vía, como caso excepcional de conservación de la memoria gráfica local en un inusitado volumen de imágenes producidas por un único fotógrafo.

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

La producción fotográfica de José La Vía: entre lo público y lo privado

Como supuesto de partida, insistimos en la necesidad de aproximarnos a las imágenes producidas por La Vía sin perder de vista el complejo de agentes e instituciones que las condicionan y median su vínculo con la sociedad. En este sentido, siguiendo a Rosalind Krauss (2002), retomamos sus aportes sobre los espacios discursivos de la fotografía, éstos entendidos como ámbitos culturales que presuponen expectativas diferentes por parte del espectador y transmiten distintos tipos de conocimiento. Como formaciones discursivas, en un sentido foucaultiano, Krauss plantea que los espacios discursivos de la fotografía constituyen un conjunto de condiciones según las cuales se ejerce la práctica fotográfica. Asimismo, rescatamos la observación planteada por Eliseo Verón (1997) quien sostiene que la fotografía es un objeto técnico que da lugar a explotaciones diversas y, en consecuencia, a discursividades sociales diferenciadas. En este sentido, el autor reflexiona que el término fotografía designa un soporte técnico que, por sí solo, no alcanza a señalar una modalidad de discursividad social. Desde su perspectiva, distintos tipos de discursos, soportes, medios y géneros se articulan y asocian a diferentes prácticas sociales que organizan las formas de discursividad de la fotografía, transformándose en cada contexto los efectos semióticos producidos por la imagen. Verón

³ Cfr. Gez, H. y Rezzano, J. L. (octubre de 2010). Creación y funcionamiento de la Fototeca José La Vía [ponencia]. Comunicación presentada en el *Primer Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

afirma que, desde su surgimiento, en torno al objeto técnico de la fotografía se fueron configurando distintas modalidades de articulación, mediáticas y no mediáticas, entre lo público y lo privado, estrechamente vinculadas a procesos identitarios de las sociedades modernas.

De este modo, a partir de los aportes de Krauss (2002) y Verón (1997), realizamos un primer acercamiento a la producción fotográfica de La Vía atendiendo a los distintos espacios donde sus fotografías operan. Si bien, dada la falta de documentación disponible sobre el fotógrafo, nos resulta difícil restituir de manera exhaustiva cada aspecto del proceso de inserción de su producción en la cultura visual de la época; a partir de las diferentes series que conforman el archivo, es posible distinguir un conjunto de variantes en cuanto a los aspectos —principalmente— formales, temáticos y estilísticos, que aportan indicios sobre los usos sociales que tienen tales imágenes. Respecto a las imágenes relativas a la esfera privada identificamos las series conformados por fotografías de tipos y costumbres, fotografías familiares y retratos de estudio. Por otro lado, entre las imágenes vinculadas a la esfera pública identificamos los conjuntos integrados por fotografías para reportajes y encargos para estudios científicos.

Fotografías familiares

En cuanto al primer grupo, son numerosas en el archivo las fotografías que documentan la vida del propio fotógrafo y sus parientes, tal como la imagen que muestra a Remedios Loureiro, esposa del fotógrafo, junto a su primer hijo en la costanera del Río de La Plata. Si bien las imágenes presentes en el archivo aparecen desvinculadas de un álbum familiar, como soporte con determinadas características, es posible distinguirlas de otros grupos de fotografías en tanto habrían ocupado un espacio discursivo particular. Consideramos la imagen que ha sido referenciada del siguiente modo: «Junto a un grupo de familiares y amigos durante un día de campo, La Vía posa a la izquierda con el estuche de su máquina fotográfica colocado en la cabeza. Hacia 1935». Siguiendo a Pierre Bourdieu (2003), en este ejemplo resulta evidente el uso social de la fotografía como herramienta de integración del grupo familiar. El sociólogo francés define a la fotografía de familia como un rito del culto doméstico, donde el grupo familiar es a la vez sujeto y objeto, destinado a cumplir las funciones de solemnizar y eternizar un tiempo importante de la vida colectiva. El autor puntualiza que las vacaciones —consideración que podríamos extender a las salidas al campo, en relación con el tema de la fotografía familiar de La Vía— al resultar momentos de intensa actividad familiar, son también días de intensa actividad fotográfica. En estas, la solemnidad —que Bourdieu vincula a la convencionalidad de los retratos de estudio— disminuye y es posible reconocer distintas licencias en torno a los códigos de pose y



Figura 1. La Vía junto a familiares y amigos en día de campo, fotografía por J. La Vía, c. 1935, Archivo Histórico de San Luis

composición, dando lugar a imágenes singulares. Esto resulta visible en la fotografía del día de campo, en la disposición corporal y los gestos del grupo de hombres en segundo plano, particularmente en la figura de La Vía que lleva el estuche de su cámara a modo de sombrero (figura 1).

Fotografías de tipos y costumbres

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



Figura 2. Fotografía costumbrista (fotografía por J. La Vía, c. 1920, Archivo Histórico de San Luis)

se interesan en señalar las características o actividades de los grupos fotografiados, función acentuada mediante el uso de epígrafes complementarios.

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

Retratos de estudio

Con relación al tercer grupo de imágenes relativas a la esfera privada, los retratos de interior, encontramos en el archivo numerosas fotografías resultantes del trabajo de estudio del fotógrafo puntano. De acuerdo con la información recabada en su biografía (Alcaraz, 2011), La Vía establece su estudio fotográfico «Caras y Caretas» hacia 1910 en la zona

céntrica de la capital puntana, publicando su primer aviso publicitario en el *diario La Reforma* nº 6195 del 2/9/1911 (Tobares, 1983).

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

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

Como es frecuente en esta práctica, el fotógrafo emplea los códigos de pose y composición, así como las ambientaciones artificiales ya codificadas por el retrato pictórico académico decimonónico. Se trata de fotografías de interior en las que, por lo general, el retratado aparece junto a alguna pieza de mobiliario y frente a un telón con representaciones ilusionistas de escenas bucólicas o urbanas. En lo relativo a la producción de La Vía, hallamos en el Archivo Histórico distintos retratos de estudio que responden a esta generalización. En términos generales los sujetos fotografiados orientan su cuerpo en un ligero escorzo, con una parte del cuerpo adelantada hacia la cámara e iluminados desde el lado derecho superior de la toma. Los retratos individuales centran la atención en el rostro humano, utilizando encuadres medios y distancias focales cortas que acentúan el carácter pictórico de los fondos desde donde se adelanta la figura humana. En las fotografías de



Figura 3. Retrato de niña, primera comunión, fotografía por J. La Vía, c. 1930), Archivo Histórico de San Luis

cuerpo completo, la figura humana aparece interactuando con piezas del mobiliario que componen la puesta en escena, o entre sí, en el caso de los retratos grupales. En la fotografía de comunión de una niña el telón de fondo ilusionista adquiere nitidez y genera un espacio que acentúa el efecto de profundidad por medio de la figura de una ventana y el juego de luces y sombras proyectadas (figura 3).

Encargos fotográficos para estudios científicos

En este grupo consideramos aquellas fotografías realizadas por La Vía en el marco de encargos para investigaciones relativas a la geografía y la historia. El investigador Juan W. Gez comisiona al fotógrafo una serie de imágenes que luego fueron publicadas en su *Historia de la Provincia de San Luis* (1916) y su *Geografía de San Luis* (1938; 1939). En este contexto, retomando los aportes de Peter Burke (2001), la fotografía es valorada como herramienta auxiliar para la investigación histórica. Entendida como un testigo ocular objetivo en contraposición a la narración subjetiva propia de las memorias personales. La imagen analógica es catalogada como copia perfecta de la realidad por su naturaleza técnica, la cual implica un procedimiento mecánico en el cual no interviene de forma directa la mano del fotógrafo. Surge junto a la fotografía, de esta manera, una particular concepción de la relación entre ciencia e imagen, de la mano de la creencia de un documento que

supuestamente suprime las mediaciones y reproduce exacta e instantáneamente la realidad visible.

Para nuestra investigación, organizamos las fotografías de La Vía en la obra de Gez, según refieran al espacio rural o al espacio urbano. En primer lugar, notamos que la construcción visual del espacio resulta central en estas fotografías. El eje espacial vertebró la serie y destaca así su dimensión simbólica, al reafirmar la configuración y el ordenamiento moderno del territorio provincial, urbano y rural. En este conjunto, el espacio rural es construido de acuerdo con los requerimientos del proyecto científico de Gez, implicando diferentes estrategias para la toma de fotografías. En su mayoría se trata de vistas de espacios amplios y encuadres abiertos, de función eminentemente descriptiva. Destacamos el modo diferencial en que se ha construido el espacio rural en la zona central y sur de la provincia. Los encuadres panorámicos, tomados desde puntos de vista elevados, prevalecen en el conjunto de imágenes que representan la región central del territorio sanluiseño. Los accidentes geográficos y formaciones rocosas dominan el campo visual, mientras que la figura humana ha sido prácticamente excluida de la composición. Asimismo, el espacio rural de la región central es representado a través de numerosas imágenes referidas a las obras de irrigación, desplazando el interés de los fenómenos naturales a la acción humana sobre el paisaje.

Por otro lado, las imágenes del espacio urbano sanluiseño se caracterizan por la recurrencia de motivos y modos compositivos que destacan los desarrollos urbanísticos llevados adelante en el ámbito local, principalmente en las ciudades de San Luis y Villa Mercedes, pero también en centros de menor tamaño del interior de la provincia. Las fotografías, en su mayoría, son tomadas desde puntos elevados, ofreciendo vistas amplias y novedosas de las nuevas edificaciones y el crecimiento urbanístico. Destacan las vistas en perspectiva de las principales vías que atraviesan la ciudad y conducen hacia la zona ferroviaria. Una característica compartida por la serie es la ausencia casi total de figuras humanas, evitando completamente el rastro de movimiento y así exaltando las estructuras arquitectónicas. Los edificios son fotografiados detallada y nítidamente, aportando un sentido de solidez a las instituciones. La marcada representación de edificios oficiales, escuelas, plazas, avenidas, obras de infraestructura, colonias agrícolas y vías férreas que integran las imágenes de la geografía sanluiseña, bien pueden pensarse como registros del progreso material en el contexto local a principios del siglo XX.

La representación de los sujetos no adquiere relevancia en las fotografías publicadas en la *Geografía de San Luis*. El entorno, rural o urbano, predomina por sobre la figura humana que, cuando aparece, resulta difícilmente identificable. Excepcionalmente, en las imágenes de las estancias de la Región Sur, el encuadre se cierra sobre las viviendas y es posible observar la presencia de los habitantes de las haciendas.

La Vía reportero gráfico

En su investigación acerca de la conformación de una cultura visual moderna en Buenos Aires a comienzos del siglo XX, Sandra Szir destaca el lugar que ocupa la prensa ilustrada, en especial el semanario *Caras y Caretas*, fundado en 1898 y activo por varias décadas. Esta publicación, considerando el gran despliegue de imágenes que puso en circulación, establece «[...] nuevas pautas de comunicación visual a través de la narración gráfica de los hechos, integrando el uso de las imágenes de la publicidad y la actualidad ilustradas» (Szir, 2011, p. 72). De esta manera, se va configurando en las grandes ciudades de los países industrializados un proceso de masificación de la cultura visual, caracterizada por la ubicuidad de formas visuales en objetos y soportes variados.

En ese contexto, se organiza el primer plantel de fotógrafos asociados a la revista que además recibe y adquiere imágenes de todo tipo de asuntos, tanto de profesionales como aficionados, de todo el país (Szir, 2013). A este segundo grupo de fotógrafos puede vincularse la figura de La Vía, quien opera en tanto reportero gráfico, remitiendo fotografías, entendidas como relatos visuales, de acontecimientos políticos, culturales, sociales, ocurridos en el contexto puntano. De acuerdo con Gez (2011), la carrera de La Vía como corresponsal se inicia con el registro del incendio de una casa comercial en el centro puntano, cuyas fotografías son publicadas por *Caras y Caretas* en abril de 1908. Entre los acontecimientos de actualidad fotografiados por La Vía destacan los actos conmemorativos del centenario en San Luis, numerosas festividades religiosas y civiles, actos políticos destacados como la asunción de gobernadores —Ricardo Zavala Ortiz en 1946 y Alberto Domeniconi en 1958—, la visita de presidentes a la ciudad —Pedro Justo en 1937, Juan Domingo Perón y Eva Perón en 1947—, así como también la inauguración de edificios públicos —escuelas, mercado central, hospitales, instalaciones militares— (Alcaraz, 2011).

En el contexto argentino, Priamo (1999), precisa que los documentalistas son fotógrafos profesionales que acostumbran a alternar la práctica de estudio con la fotografía de exteriores de carácter costumbrista, siendo los antecesores de los reporteros gráficos modernos, que inician su actividad con la revista *Caras y Caretas* en 1898. En su mayoría, las fotografías de actualidad publicadas en los primeros años de *Caras y Caretas* se asemejan en buena medida a las fotografías de eventos sociales. Los protagonistas de las noticias posan ordenadamente ante la cámara, dirigiendo su mirada hacia el fotógrafo. Si bien el semanario construye una narrativa visual que otorga a la imagen fotográfica una amplia capacidad de información y evidencia, en muchas ocasiones el interés por la ilustración desplaza a la veracidad de la información, reponiendo imágenes por otras similares frente a la falta de la toma exacta. De igual modo, en otros casos, la fidelidad al acontecimiento es reemplazado por la ilustración con fotografías de pose (Szir, 2013).

Entonces, teniendo en cuenta las limitaciones técnicas impuestas a la situación de la toma por el equipo fotográfico de La Vía, advertimos que la espontaneidad resulta inhibida.

En este sentido, observamos que las fotografías de La Vía publicadas en el semanario porteño, como aquellas referidas al incendio en la casa Romanella, privilegian la convención al acontecimiento. En el ejemplar n° 648, del 4 de marzo de 1911, *Caras y Caretas* utiliza numerosas fotografías remitidas por La Vía para ilustrar una nota sobre la Conmemoración del centenario del Natalicio de Domingo Faustino Sarmiento en San Francisco del Monte de Oro, localidad donde se encuentra la primera escuela donde trabajó el prócer en 1826. En su mayoría se trata de fotos grupales, que retratan a las comitivas provinciales y nacionales que participan de la celebración en sus distintos momentos. En primera instancia observamos a los funcionarios sobre el palco oficial y una multitud a su alrededor. Esta fotografía es acompañada en la publicación con el siguiente epígrafe: «Las delegaciones de Buenos Aires y de San Luis y el vecindario de San Francisco, en el momento de la colocación de la piedra fundamental de la Escuela Modelo». Una serie de fotografías de los oradores al momento de pronunciar sus discursos, así como también una toma grupal en la que se destacan alumnas y maestras de la escuela de San Francisco, completan la página. La narrativa sugerida por el conjunto de imágenes se continúa en la página siguiente, donde observamos a los representantes del Consejo Nacional de Educación —entre ellos el profesor Juan W. Gez— quienes posan de pie luego de depositar una ofrenda en el busto de Sarmiento. Al observar detenidamente la fotografía no hallamos registros de la acción referenciada por el texto; el grupo de funcionarios posan mirando directamente hacia la cámara. Es decir, el reporte gráfico del acontecimiento es construido a partir de una fotografía de pose y no de la acción. Para ello, además, se incluye otra fotografía en detalle de la piedra fundacional a la que hace referencia el epígrafe. La última página de la nota se compone por distintas fotografías que se centran en los acontecimientos posteriores al acto de inauguración: observamos el exterior del edificio inaugurado con los asistentes en su frente y otras imágenes de los invitados a la recepción de honor en el salón del mismo (figura 4).

Como se evidencia en las fotografías analizadas, en contraposición con el fotoperiodismo moderno, caracterizado por la búsqueda de espontaneidad, evitando el uso de flashes, poses y composiciones que dieran un sentido de puesta en escena a las fotografías, las imágenes de La Vía pertenecen a una generación anterior, limitada por tiempos de exposición más largos necesitados por las placas de vidrio emulsionado que utiliza como negativos.



Figura 4. Fotorreportaje El Centenario de Sarmiento, (4 de marzo de 1911), *Caras y Caretas*, (648), p. 70 (Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España)

Consideraciones finales

Para finalizar este trabajo, hallamos interesante reflexionar e interrogarnos acerca de la vigencia de la obra fotográfica de La Vía en la actualidad. A partir de la producción del fotógrafo, estimada en una cifra cercana a los 40 mil negativos, se crean dos archivos; uno dependiente del Archivo Histórico de San Luis y el segundo localizado en la órbita de la Universidad Nacional de San Luis. El primero de los acervos constituidos resulta de la compra directa al fotógrafo, por parte del gobierno provincial hacia fines de la década del cincuenta, de un número aproximado de 17 mil negativos que desde entonces se conservan en las instalaciones del Archivo Histórico. La segunda fracción —semejante en cantidad a la primera— queda, una vez fallecido el fotógrafo, en posesión de su familia. En base a esta parte de la colección posteriormente se constituye el segundo acervo, adquirido por la Fundación Antorchas en 1988 y actualmente conservado, convenio mediante, en la fototeca creada para estos fines por la Facultad de Ciencias, Físicas, Matemáticas y Naturales dependiente de la UNSL (Gez y Rezzano, 2010). Ambas colecciones están compuestas en su mayoría por placas negativas soportadas en vidrio y, en menor proporción, celuloide.

Hacia el año 2010 se realiza el proceso de digitalización del patrimonio fotográfico del Archivo Histórico mediante convenio con una empresa particular. Como resultado de este proyecto, la mayor parte de la colección se halla disponible en un soporte digital de libre acceso a través de la página web de la institución. Las imágenes se encuentran catalogadas en distintas series temáticas y cuentan con una referenciación acerca de su contenido y fecha de datación estimada. Con la digitalización del acervo fotográfico y su puesta en circulación a través de un dispositivo web, las imágenes de La Vía ingresan en un nuevo régimen visual, en el contexto de las nuevas mediatizaciones (Verón, 2001, 2013; Carlón, 2010). En el ámbito de la virtualidad la colección asume las características propias de la imagen electrónica (Brea, 2007) cuyo sentido antropológico se define por su carácter desvinculado del espacio físico, pudiendo habitar simultáneamente en una infinidad de pantallas. La magnitud cuantitativa del alcance de la red supone transformaciones inéditas en las condiciones de circulación del archivo fotográfico.

De este modo, en virtud de las condiciones actuales de circulación de la colección digitalizada y la magnitud de su alcance, se torna fundamental repensar los modos de apropiación de las fotografías por parte de la comunidad. ¿Cómo dar cuenta del carácter histórico de los sujetos fotografiados, sus diferencias e identidades, la riqueza y diversidad de sus prácticas y tradiciones? En suma, ¿cómo hacer emerger la dimensión singular de las fotografías a partir de las memorias individuales en ellas inscriptas? Retomando la propuesta de Didi-Huberman (2015), insistimos en que resulta imprescindible llevar adelante

acciones que vuelvan legibles las fotografías del archivo, articulando dinámicamente las singularidades de los acontecimientos históricos por ellas mediatizados.

Asimismo, debemos considerar que resta por conocerse la fracción del Archivo Histórico que todavía no ha sido digitalizada y la colección resguardada en la Fototeca universitaria, aún en proceso de digitalización. Estas imágenes tal vez podrían aportar información valiosa para comprender las fotografías ya analizadas, completando sus series o planteando nuevas modalidades de construcción estético visual que exijan ampliar las categorías propuestas para pensar el archivo. En este sentido, permanece abierta la posibilidad de seguir problematizando las interpretaciones asignadas a las imágenes del acervo fotográfico a partir de nuevas investigaciones que reúnan materiales heterogéneos en nuevos montajes, aportando sentidos renovados a la historia del pasado desde la vivencia del presente.

Referencias

- Alcaraz, M. (2011). *José La Vía; Un fotógrafo en el San Luis del siglo XX*. San Luis, Argentina: SLL.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio; Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2007). *Mutaciones de la cultura en la Era de la distribución de la imagen; Las tres eras de la Imagen: la era de la imagen electrónica*. Madrid, España: Akal y Estudios Visuales.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto; El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Crítica.
- Carlón, M. (2010). La mediatización del 'mundo del arte'. En A. Fausto y S. Valdetaro (dirs.) *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina* (pp. 187-215). Rosario, Argentina: UNR Editora. Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido; El ojo de la Historia, 2*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Gez, H. (2011). Prólogo. En: M. Alcaraz, *José La Vía; Un fotógrafo en el San Luis del siglo XX* (p. 15). San Luis, Argentina: SLL.
- Gez, J. W. (1916). *Historia de la Provincia de San Luis*. Buenos Aires, Argentina: Talleres Gráficos de J. Weiss y Preusche.
- _____ (1938). *Geografía de San Luis* (vol. 1). Buenos Aires, Argentina: Peuser.
- _____ (1939). *Geografía de San Luis* (vol. 2 y 3). Buenos Aires, Argentina: PeuserGonzález, V. (2011). *Fotografía en la Argentina; 1840 – 2010*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Masotta, C. (2004). Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930. En M. Penhos, C. Masotta y M. Oropeza (Eds.) *Arte y antropología en la Argentina* (pp. 64-105). Buenos Aires, Argentina: Fundación Telefónica/ Fundación Espigas/ FIAAR.
- Priamo, L. (1999). Fotografía y vida privada (1870-1930). En F. Devoto y M. Madero (dirs.) *Historia de la vida privada en la Argentina; La Argentina plural: 1870-1930*. Tomo II (pp. 275-311). Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Priamo, L. (2017). *Buenos Aires: Memoria antigua. Fotografías 1850-1900*. Buenos Aires, Argentina: Fundación CEPPA.
- Szir, S. (2011). Discursos, prácticas y formas culturales de lo visual. Buenos Aires, 1880 – 1910. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Vol. 1 (pp. 65-93). Buenos Aires, Argentina: CAIA/Eduntref.
- Szir, S. (2013). Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910). En *Caiana*, 3(3). Recuperado de: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/3pdf/Szir,%20Sandra%20M.pdf>
- Tell, V. (2011). Sitios de cruce: lo público y lo privado en imágenes y colecciones fotográficas de fines de siglo XIX. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*. Vol. 1 (pp. 209-233). Buenos Aires, Argentina: CAIA/Eduntref.
- Tell, V. (2017). *El lado visible; Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina: UNSAM Edita.
- Tobares, J. (1983). *San Luis de antaño*. San Luis, Argentina: SLL. Recuperado de: <http://biblioteca.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/literatu/index/assoc/HASH0159/5e61387e.dir/doc.pdf>
- Verón, E. (1997). De la imagen semiológica a las discursividades. Los tiempos de una fotografía. En I. Veyrat-Masson, y D. Dayan (eds.), *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona, España: Gedisa.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social 2; Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.