

## LA FIGURA DE AUTOR EN DOS TEXTOS INAUGURALES DE LA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO<sup>1</sup>

Daniela Koldobsky

El presente trabajo procura describir la figura de autor que construyen dos textos inaugurales de la Historiografía del arte argentino. Focaliza el texto de Eduardo Schiaffino: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, por la época a la que pertenece y su carácter fundacional dentro de la Historia del Arte argentino; y *El arte de los argentinos*, de José Luis Pagano, debido a la búsqueda de un estilo, una posición enunciativa y un criterio científico diferentes al primero. Se analizan aquí los estilos de escritura y los géneros en los que los textos se inscriben, enfocando los procesos de producción de sentido que producen marcas retóricas y temáticas, y recortan una determinada figura de autor. En el caso de Schiaffino, se intenta responder si es posible hablar de un estilo fundacional.

La figura de autor que circunscribe este análisis se desprende del concepto de enunciación tomado de Oscar Steimberg:

Se define como “enunciación” al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esta situación puede incluir la de la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables.<sup>2</sup>

El emisor implícito o enunciador construido por el texto es lo que aquí se denomina figura de autor. No se rastrean las posibles intenciones de un autor empírico sino que se buscan las marcas enunciativas que, en el discurso focalizado, permiten construir una figura de autor. En *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco escribe:

Hay casos en los que el autor está todavía vivo, los críticos han dado sus interpretaciones de su texto, y puede ser interesante preguntarle al autor cuánto y hasta qué punto él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este caso la respuesta del autor no se debe usar para ratificar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto.<sup>3</sup>

Y más adelante aclara: “Entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector está la transparente intención del texto que refuta una interpretación insostenible.”<sup>4</sup>

De las tres intenciones, denominadas por Eco respectivamente *intentio auctoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*, este texto se ocupará sólo de la tercera, a través del análisis de

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se realizó en el marco de la cátedra de Historiografía del Arte Argentino, dirigida por Oscar Steimberg.

Licenciada en Historia de las Artes visuales.

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.

En este momento la autora realiza una investigación sobre la figura de artista en el cine argentino, a través de la Beca de Investigación de la Universidad de La Plata.

<sup>2</sup> Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1991, pp. 48 y 49.

<sup>3</sup> Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 128.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 133.

los géneros y sus operaciones retóricas y temáticas, que construyen una determinada escena comunicacional de la que se recorta un enunciador textual.

Además de la descripción enunciativa marcada, en este trabajo se propone el análisis de lo que Clifford Geertz (1989) denomina el “estar aquí” y el “estar allí” de los enunciadores de los textos, que también aparece conformado por rasgos retóricos y temáticos, produciendo efectos de mayor o menor distancia/contacto con el objeto que describen. El “estar allí” denomina las operaciones que el texto realiza para transmitir que el enunciador estuvo en el lugar donde se relatan los hechos, haciendo creíble que “Esto me ocurrió a mí”. En este trabajo, el “estar allí” comprende también la construcción de un espacio narrativo exterior al texto, el espacio real recorrido por el autor. El “estar aquí” es la construcción del espacio de la escritura, cuando, según Geertz, el científico social ha vuelto del trabajo de campo<sup>5</sup>.

“Meterse en su propio texto (es decir, entrar representacionalmente en él), puede resultar tan difícil para los etnógrafos como meterse en el interior de una cultura (es decir, entrar imaginariamente en una cultura).”<sup>6</sup>

El “estar aquí” de los textos analizados indica también una dimensión de contacto de la figura del autor con su propio texto. La distancia crece o disminuye en la medida en que los objetos que el autor tematiza son más lejanos o más cercanos, tanto temporalmente como en relación a su propio gusto artístico, y construye un espacio “interno”, de escritura o de escritorio: el espacio donde el autor-científico reconstruye su objeto y despliega sus herramientas.

Dos textos se tienen en cuenta para la producción de este trabajo: *El antropólogo como autor* (1989), de Clifford Geertz, del que se toman los conceptos de “estar aquí” y “estar allí” ya apuntados, y *La literatura artística* (1976), de Schlosser. En ellos se trabaja, respectivamente, la identidad textual del antropólogo y lo que éste autoriza como discurso, y las *Vidas* de Vasari y su figura como autor fundador de la Historia del Arte<sup>7</sup>. Ambos textos tienen, a mi juicio, más de un elemento en común, por los que aquí son utilizados en el análisis de los primeros textos de Historia del Arte argentinos: por un lado, se ocupan de la Antropología y de la Historia del Arte en tanto modalidades de escritura, y desde ese lugar enfocan la figura de autor que ellas construyen. Además, los dos trabajan sobre autores fundadores de “discursividad”, al decir de Geertz acerca de la distinción de Foucault entre autores que producen un texto y autores de una teoría, una tradición o una disciplina en la que otros encuentran a su vez su lugar. Los historiadores cuyos textos analiza el presente trabajo, además de ser fundadores de discursividad, son fundadores de una disciplina científica en Argentina.

## 1. La figura de autor en La evolución del gusto artístico en Buenos Aires

Eduardo Schiaffino, considerado el primer historiador del arte argentino, tiene ciertos elementos en común con otro fundador de discursividad: Giorgio Vasari, autor de la mayúscula empresa de recopilar y escribir las vidas de los más importantes artistas del arte florentino en el siglo XVI. Al igual que Vasari, Schiaffino era pintor, y desde allí se acerca a la “literatura artística”. Además, y tomando un concepto expuesto por Oscar Steimberg en la cátedra de Historiografía e las Artes visuales en la Universidad de La Plata, por tratarse de obras de autores fundacionales, tanto las *Vidas* como *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, se ocupan de un gran número de artistas contemporáneos a los propios autores, y ejercitan múltiples entradas textuales. Esto es corroborado por Schlosser cuando menciona la aspiración de totalidad en las biografías de Vasari, su utilización de diversas fuentes, y la realización de un análisis que recorre desde lo formal y estilístico hasta una “trama moralista” al poner en relación las vidas, el destino y el trabajo de los artistas.<sup>8</sup>

*La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* fue editado por primera vez en fascículos en el diario La Nación, a propósito del centenario de mayo de 1810, en 1910. La

---

<sup>5</sup> Geertz, Clifford, *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>7</sup> Geertz, Clifford, *Op. cit* y Schlosser, J. *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976.

<sup>8</sup> Schlosser, J., *Op. cit*.

edición que utilizó este análisis es el libro que Godofredo Canale realiza en 1982, como homenaje al fundador de la Historia del arte en la Argentina. Dice el compilador:

En nuestro trabajo de recopilación, nos hemos ajustado en un todo, al texto original que dio a conocer La Nación. Se han deslizado en esas columnas, algunos errores -que por otra parte resultan inevitables-, los que nosotros hemos tratado de salvar, ajustándonos a su redacción en unos casos, recurriendo a sus otras obras en otros.<sup>9</sup>

Con esta aclaración se hace constar que el nacimiento mediático del texto modifica ciertos rasgos de escritura o de abordaje de la producción artística, aspecto que debe analizarse específicamente.

Si bien el libro convocado es una unidad textual, presenta partes que se diferencian en sus rasgos constructivos, generando el efecto de una figura de autor múltiple, por no decir múltiples figuras de autor. En la siguiente cita se observa que, en las frases con las que los capítulos uno y dos comienzan, cambia el tono y el pronombre personal: “Un pueblo nuevo, pobre y subyugado[...], hubiera necesitado desde la infancia más que otro alguno...”<sup>10</sup> frente a: “En el capítulo anterior indicamos rápidamente [...]; tomamos nuestro punto de arranque...”<sup>11</sup>

El capítulo I comienza con el modo impersonal, y el capítulo II presenta la primera persona del plural. Ante esta constatación, se analizan por separado los rasgos constructivos de ambos capítulos primero, para luego ser comparados.

El capítulo I, titulado “El limbo”, realiza en forma de ensayo una sucinta descripción de la situación del arte en Buenos Aires a partir de convertirse ésta en capital de Argentina, y realiza un amplio recorrido temático en el que toca aspectos como la presentación de artistas extranjeros que pasaron por Buenos Aires, las características del “gusto” arquitectónico de las casas de la ciudad, los tocados femeninos, la platería, la urbanización, el libro, los periódicos, la arquitectura religiosa, etc. Este primer capítulo incorpora temas y motivos que son entendidos como bajos por la Historiografía tradicional, y está organizado textualmente como un panorama en el que se enumeran, desde las opiniones de Rosas acerca del arte, hasta la moda de la época. El tono es distanciado, impersonal el verbo, aunque, como en toda la escritura del autor, los adjetivos son muy utilizados. Aparece una valoración permanente del gusto del público bonaerense como del de un pueblo niño: “Los primeros periódicos, con todas sus deficiencias, y el primer teatro, llevaron la primera vibración de orden intelectual al soñoliento cerebro virgen del pueblo niño.”<sup>12</sup>

Esta posición positivista que, en el marco de la clasificación entre barbarie y civilización considera el desarrollo de los pueblos tomando como modelo las edades del ser humano, entiende que un pueblo infante es un pueblo ignorante, que debe crecer, y que es menos evolucionado que aquellos pueblos *ancianos*, y por lo tanto, más sabios.

La enunciación se hace desde el lugar del que conoce la alta cultura y que desea difundirla, siendo, en algunos párrafos, despectivo: “Había llegado el momento en que los propietarios empezaban a sentir vagamente (oh, muy vagamente!) la desnudez ambiente, algo como un vacío neumático en el que sin embargo se vivía.”<sup>13</sup>

El efecto enunciativo que este tono de escritura construye a partir de la estructura de la frase, los términos coloquiales y la escasa utilización de terminología especializada, es el de un observador atento e interesado por la situación del arte, molesto por la indiferencia y la ignorancia del público, pero no emocionalmente comprometido, a diferencia de lo que se observará en los capítulos siguientes del libro. Esta visión de la situación del arte en Buenos Aires, si bien es valorativa y negativa, se construye desde la distancia impersonal de un observador alejado con una mirada omnicomprensiva y “naturalizada”: el autor no se presenta

---

<sup>9</sup> Schiaffino, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bellas Artes, 1987, p. 11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 38.

en primera persona, expone un hecho y no una opinión del mismo: “Durante el primer cuarto del siglo, casi no hay rastros de arte en Buenos Aires...”<sup>14</sup>. Esto produce efecto de autoridad y distancia, demostrando sin más la pobreza del arte y el gusto artístico del pueblo de Buenos Aires, así como la escasa preocupación de las esferas oficiales por el particular.

El capítulo I se organiza en forma de descripción. El tono del texto es homogéneo, sin citas, coloquial, al modo de una crítica cultural. No utiliza terminología técnica ni discute con intertextos de la Historia del arte universal, si bien predomina una posición positivista. Es un texto no ambiguo, argumentativo (busca convencer, desde la mirada distante), pero sin ocuparse de fundamentar profundamente los juicios que emite.

El efecto enunciativo que estos rasgos retóricos y temáticos construyen es el de un *paladín del buen gusto*, que toma a su cargo parte de la gestión civilizadora. El título del capítulo: “El limbo”, alude a la acepción popular de “estar en el limbo”, que según el diccionario indica el “estar distraído y como alelado, o pendiente de un suceso sin poder resolverlo”. Desde el título, entonces, se expone el lugar de la mirada irónica y despectiva del enunciador hacia la producción cultural de Buenos Aires, y lo hace por medio de un término de uso coloquial.

En el capítulo II: “La iniciación”, se introducen diferentes géneros de escritura y diversas entradas textuales. Aparece la biografía, el retrato, la anécdota, etc. Al igual que en las *Vidas* de Vasari, el género que organiza el texto a partir de aquí es la biografía, produciendo una diferencia acentuada en cuanto a las entradas textuales, y sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, respecto del capítulo anterior, y funcionando como género incluyente, ya que incorpora pequeños retratos y anécdotas que, como se observará, modifican el ritmo interno del texto.

Las biografías incorporan motivos múltiples: la ubicación témporo-espacial de los artistas que focaliza, las circunstancias personales que llevaron a estos personajes a hacerse artistas, e introduce argumentaciones a favor de una determinada educación artística, con tintes románticos<sup>15</sup>. Por primera vez se describen las obras y se introduce un análisis técnico de algunas de ellas, continuando con un análisis acerca de las motivaciones de los artistas, de las causas que los determinan a una actividad, y comparando situaciones de artistas argentinos con respecto a sus pares del Renacimiento europeo.

La organización retórica de las biografías sigue un desarrollo cronológico, aunque teniendo en cuenta los sucesos que el autor considera relevantes en función de la carrera artística de los protagonistas. Los intertextos aludidos se amplían -como la consulta al catálogo de la exposición que conmemora el centenario del nacimiento de Pueyrredón o el diario de viaje de Monvoisin- pero la inclusión no encuentra la forma de cita, sino de alusión (sería necesario establecer si esta marca se relaciona con el carácter mediático del texto). La inclusión de nuevos intertextos no conforma un texto polifónico, más bien funciona como suma de datos, acentuando la posición de un autor que estuvo en muchos lugares y accedió a gran cantidad de información.

A diferencia del primer capítulo, el texto se hace complejo y heterogéneo: aparece la primera persona en singular y en plural; utiliza mayor adjetivación, y se presenta como hombre sensible que es afectado personalmente por las obras y los artistas que describe: “Declaro por mi parte, que le estoy agradecido (al pintor Pellegrini) por haber prolongado hasta nosotros la existencia estética de esa flor de ternura impregnada de lejano y sutil perfume.”<sup>16</sup>

Intercaladas con la primera persona, aparecen frases impersonales y mayor distancia enunciativa. Al finalizar la biografía de Pellegrini, por ejemplo, vuelven a aparecer marcas de un enunciador fuerte, que involucran al enunciatario textual: “Hemos analizado

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>15</sup> “La sana influencia del profesor consiste en fomentar una larga práctica de ejercicios útiles al desarrollo de las tendencias individuales a cada estudiante, procurando no contrariar ninguna so pretexto de “escuelas” más o menos gloriosas” **Schiaffino, Eduardo**, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 38 (a propósito del retrato de Pellegrini a doña Pilar Spano de Guido).

bastante la obra de Pellegrini, pero sería una imperdonable falta que al terminar, no rindiéramos homenaje al hombre poderoso que impuso sus caprichos a las damas de la época.”<sup>17</sup>

Aparecen también fragmentos de profusa adjetivación y redacción poética, así como breves retratos incluidos sobre los personajes retratados: “Doña Juana Rodríguez de Carranza (1831) es un valioso documento, que pertenece al género de la verdadera pintura de historia, como evocación de una clase social en época determinada; al mismo tiempo es la imagen exquisita de una mujer graciosa, un tanto remilgada...”<sup>18</sup>

Hasta aquí se han descrito biografías que engloban pequeños retratos. En la biografía de Monvoisin, en cambio, el texto introduce el relato de una anécdota, que confirma la búsqueda que el propio autor realizó de un desconocido retrato de Rosas. Esta interesante irrupción, vuelve a modificar el tono y el estilo de la escritura. En el relato se suceden, ordenadamente y en primera persona, tanto las acciones del autor en viaje a París como las impresiones que los sucesos causaron en él: “Al llegar a Burdeos visité a mi distinguido corresponsal, que ya había recibido las fotografías y los datos proporcionados de memoria por el general Mitre...”<sup>19</sup>, o: “Reconfortado por el encuentro, lo seguí y penetré en uno de esos hotelitos privados, de dos pisos, y de proporciones tan exiguas que obligan a moverse cautelosamente.”<sup>20</sup>

Los rasgos retóricos y temáticos de los géneros marcados en el capítulo dos, así como las variaciones de tono y estilo, conforman hasta el final del texto un variado discurso, con rasgos más regulares de una escritura literaria que científica. Se incorporan diferentes entradas textuales, así como diversos géneros.

A diferencia de la figura de autor analizada en el capítulo I, a partir del capítulo II se conforman nuevos enunciadores. El título del capítulo II es “La iniciación”, cuyo sentido, por un lado, es el de convocar a la iniciación del arte en Buenos Aires, así como del gusto artístico de sus habitantes. Por otro lado, invoca la iniciación del autor en los objetos que investiga y en el interior del texto mismo, ya que recién en este capítulo aparecen entradas analíticas científicas, tanto como demostraciones de los efectos que las obras producen en la sensibilidad del autor. Para llegar a esta instancia el enunciador se introduce en un camino, iniciando a su vez al enunciatario.

A diferencia del capítulo I, se construye en el texto un “estar allí” y un “estar aquí”. El “estar allí” es construido a través de las operaciones que dan cuenta de que el enunciador mantuvo contacto directo con la obra a la que hace referencia. En el primer capítulo, la descripción del gusto artístico de Buenos Aires construye una distancia enunciativa también por la distancia temporal del autor respecto de la época que describe: el autor *no estuvo allí*, y tampoco está totalmente dentro del texto. A partir del capítulo II, en cambio, se transmite un “estar allí” y un “estar aquí”, una presencia fuerte y múltiple en el texto.

Desde la perspectiva analizada, las figuras de autor que aparecen en el texto de Schiaffino son, sucesivamente, en el capítulo I, la de un hombre culto, conocedor, cosmopolita, que encarna a un *paladín del buen gusto* y se hace cargo de la necesidad de civilizar, desde una distancia con los objetos tratados y con el texto mismo. A partir del capítulo II aparecen un crítico de adjetivos medidos que utiliza lenguaje técnico; un hombre sensible que ama lo que describe y es afectado por su objeto de análisis; un viajero -turista moderno- y a la vez explorador que persigue indicios que lo llevan al encuentro de obras perdidas.

Además de los grados de contacto con la obra y con la escritura, el “estar allí” y el “estar aquí” construyen espacios en los que la figura de enunciador se mueve. El espacio del “estar allí” es el del contacto del autor con las obras y los textos a los que se refiere. Pero el “estar allí” absorbe al “estar aquí” (momento de escritura), ya que este último sólo traduce el relato de los acontecimientos que llevaron al encuentro de las obras, y hasta los textos aludidos abrevan en la construcción de un autor múltiple y personalísimo, figura central en la

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 49.

arquitectura interna del texto de Schiaffino. Sobre ella se sostiene la totalidad del libro, más que sobre la argumentación científica o la cantidad de datos transmitidos.

## 2. La figura de autor en *El arte de los argentinos*

Desde el comienzo del texto, el autor de *El arte de los argentinos* utiliza terminología técnica, y conceptos científicos: “Por ella vemos cómo la observación directa se opone a la fórmula”, “el pathos en oposición al ethos se ilustrará en la expresión angustiada de otras esculturas”<sup>21</sup>. La redacción no es homogénea en el tono y el ritmo. Por momentos, dentro de descripciones técnicas intercala frases cortas con cierta retórica poética:

La cabeza de Cristo. Otro ritmo. Serenidad contenida. Nobleza en los rasgos. La mirada ya no se dirige al espectador. Los labios se juntan. El Nazareno está replegado en sí mismo. Se le ve meditativo. Se le siente pensar. Ha vuelto los ojos hacia su interioridad, y adquiere de ese modo un ver distante, un ver más allá de las cosas sensibles, con el mirar extrahumano de su esencia divina.<sup>22</sup>

A continuación de la escritura poética comienza un análisis técnico de texturas y volúmenes. Discute con Wölfflin la posibilidad de una historia del arte sin nombres, con el argumento de que ella se puede hacer cuando los artistas que la produjeron están identificados, y de esta manera intenta, a partir de conceptos tomados de la Historiografía europea, analizar la Historia del Arte americana. El enunciador *dialoga* con autores de su misma disciplina, a diferencia del enunciador del texto de Schiaffino, pero no introduce tantas alusiones como aquél. Por el contrario, esos intertextos funcionan como condiciones de producción y, como tales, no lo hacen en forma manifiesta.

En este texto desaparece la primera persona, aunque en ocasiones aparece la primera persona en plural, procedimiento de larga data en escrituras científicas: “Aludimos a las figuras aladas”, “Apuntemos a la delicadeza de los capiteles”; y la adjetivación está en función de una descripción más ajustada de las obras que analiza.

El ritmo de la descripción varía, introduciendo preguntas que, sólo en ocasiones, se responde: “¿Qué haría el aborígen?. Asimilar, a lo sumo, los beneficios de una práctica manual.”<sup>23</sup>. En otras aparecen como lagunas de información: “¿Cuál es la biografía estética de este imaginero?. ¿Cuál la historia de su espíritu?. Nada sabemos de ello.”<sup>24</sup>

A partir del capítulo V, titulado “Los artistas coloniales”, se incorpora la mención específica a los artistas conocidos, modificándose la estructura retórica, temática y enunciativa del texto. Si hasta el momento el ensayo discurría entre grandes descripciones de la cultura y el momento histórico analizados, así como de alguna obra considerada representativa por el autor, mechadas ambas con discusiones teórico-historiográficas donde se aludía a autores universales de la Historia del Arte, a partir de este capítulo el texto toma la modalidad de focalizar a los artistas en particular, subtitulando el fragmento dedicado a determinado artista con su nombre. Si bien este rasgo es igual al utilizado por Schiaffino, e indicaría la aparición del género biográfico, la construcción temática y retórica del texto no lo hace, ya que no se respetan rasgos esenciales del género, como el orden cronológico de sucesos de la vida del protagonista y la ilusión totalizadora. La hipótesis que sustenta esta diferencia de tratamiento en los dos textos analizados, se asienta sobre la mayor cantidad de intertextos, tanto bibliográficos como de otro tipo, con los que el autor de *El arte de los argentinos* cuenta, al introducirse en esta nueva temática.

Por otra parte, tampoco se respeta permanentemente la focalización temática de individualidades, sino que se intercala con subtítulos como “la Academia del consulado” o la inclusión de nuevos motivos como en “El grabado: sus comienzos y su desarrollo”.

---

<sup>21</sup> Pagano, José Luis, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Goncourt, 1981, p. 28.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 30.

Si no se trata de una biografía, tampoco es un retrato o un ensayo clásico, de la manera en que estaban contruidos los capítulos anteriores. En el fragmento que corresponde a algunos artistas se transponen rasgos temáticos de documentos aludidos como fuente de información y se introduce cierto desorden que produce el efecto de un enunciador que está siguiendo una pista no del todo clara, y un enunciatario en la misma inestable posición.

De tal forma, a partir del capítulo V el texto se estructura como un rompecabezas que unifica piezas diversas, sin que conformen un todo homogéneo, tanto en el aspecto temático como en el retórico: son ejemplo de éste último las citas no entrecomilladas sino diferenciadas por cursiva -y sólo en ocasiones con referencias-, así como el recurso de la interrogación, que produce variaciones en el ritmo de escritura: “¿Y cómo está pintado este lienzo?. Acerquémonos a observarlo.”<sup>25</sup>. Este recurso, muy repetido, configura un autor que reconstruye datos dispersos a cada paso, y que expone la búsqueda en el espacio de la escritura. El “estar aquí” ya no es, como en Schiaffino, la exposición de los pasos realizados en la recolección de obras por el mundo, sino la exposición de otra búsqueda, que es la búsqueda científica de datos que completen el saber acerca del Arte argentino y sus autores, así como su tratamiento desde una posición analítica. La pregunta, motor del saber, se presenta desnuda y directamente, a la vez quebrando y sirviendo de nexo al ritmo del discurso.

Pequeños fragmentos del texto aparecen protagonizados por los artistas tematizados:

Introdujo la práctica del arte litográfico en nuestro país Jean Baptiste Douville, naturalista y etnógrafo. También venía este francés tras el áureo vellocino. Establece en Buenos aires -calle La Piedad- una casa de comercio y librería, en sociedad con su prometida, la señorita Pillaut Laboisiere. Acaecía ello en 1826. El fervor patriótico de los argentinos ansiaba poseer una efigie de sus héroes, la de Brown, sobre todo, popularísimo entonces. El retrato al óleo era costoso y lento. Por mero azar encuentra Douville cierto día una prensa litográfica, con todos sus accesorios, en la tienda de un comerciante inglés, amigo suyo...<sup>26</sup>

Este pequeño relato con excluyente resolución exitosa, es ejemplo de otros que son introducidos en el texto siempre que existen pocos datos acerca del artista, y forman parte de esa larga tradición que comenzó Vasari con las *Vidas...*, por la que se transmiten informaciones acerca de la vida del artista, que la justifican como trascendente e intentan explicar, por transitividad, rasgos de su obra.

Los géneros descriptos hasta aquí siguen teniendo presencia en el texto analizado, así como la utilización de bastardilla. Las notas a pie de capítulo son escasas, y agregan datos históricos en su mayoría.

### 3. Comparación de los enunciadores contruidos

La figura de autor que *El arte de los argentinos* conforma, es más verosímil respecto del género de escritura histórica, y más unitaria en la totalidad del texto que la de *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Esto se produce a través de diversas operaciones: por un lado la polifonía, que en Schiaffino no existe porque el discurso no está contruido en forma de discusión o diálogo con otros autores, sino como acopio de datos que organizan un enunciador múltiple. En el texto de Pagano surgen diversas voces, en tanto el enunciador da cuenta de diferencias respecto de otros autores, como se observa en el ejemplo de Wölfflin. El autor presenta la línea teórica que sigue, despejando dudas y acercando argumentaciones. Los recursos utilizados: la pregunta expuesta, la cita de intertextos, la frecuente descripción técnica de obras, el uso de la primera persona en plural, y gran cantidad de datos históricos.

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 43.

El enunciador de *La evolución del gusto artístico de Buenos Aires* incluye figuras como la de un explorador que atraviesa el mundo buscando un retrato pictórico de Rosas. El profuso despliegue de intertextos del autor de *El arte de los argentinos*, con datos de documentos que nunca son citados por completo, podría ser descrito en cambio, como el de un científico cuya pesquisa es trabajo de laboratorio. Pagano maneja muchas más fuentes que su antecesor, y las reconstruye en un “estar aquí” que el texto explicita. Si en Schiaffino el “estar aquí” era *tragado* por un espacio exterior en el que se rastreaban los datos y que capturaba la escena, en este caso el espacio es siempre bibliográfico, intertextual, el *afuera* no aparece.

El espacio de escritorio, el de la producción de un texto que se asume como rompecabezas, y que transparenta ciertos procesos de producción, muestra en el texto de Pagano un “estar aquí” privilegiado, que responde a un enunciador más vinculado, tanto al verosímil genérico de las ciencias sociales, como al verosímil social de las mismas y sus autores.

La enunciación de una Historia que se yergue con pretensión científica en Pagano, se confronta con el discurso múltiple pero expuesto y autorreferente en Schiaffino.