



XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación.

“Nuevos escenarios y lenguajes convergentes”

Escuela de Comunicación Social – Facultad de Ciencia Política y RRII - Rosario 2008.

Apellido y nombre: Lic. Picco, Ernesto.

E-mail: ernesto_picco20@hotmail.com

Institución a la que pertenece: Universidad Católica de Santiago del Estero.

Área de interés: Discursos, lenguajes, textos.

Palabras claves: Revolución de Mayo – Registro Visual – Iconografía.

Título: “LA REVOLUCIÓN QUE NOS PINTARON: UN ESTUDIO SOBRE EL REGISTRO VISUAL DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO”.

Resumen:

Las imágenes que componen la iconografía de la revolución de mayo no fueron producidas en el contexto histórico al que refieren. El registro visual de la revolución fue elaborado, en su gran mayoría, en el marco de los festejos del Centenario, entre 1906 y 1912. Un solo hombre, Adolfo Carranza, presidió una comisión que tuvo la tarea de producir cuadros, estatuas y estampillas sobre los días de mayo y sus personajes. Estas imágenes forman parte de una interpretación de la historia hondamente influida por los intereses de clase de la oligarquía porteña del novecientos, en un país que presentaba por aquellos días un notable contraste de un despegue económico nunca visto y una inestabilidad social marcada por los enfrentamientos sociales provocados por el cierre de los espacios de participación política. A partir del análisis semiótico de algunas de las imágenes más importantes y del estudio del diario personal de Adolfo Carranza, este trabajo saca a la luz las huellas de la clase dominante argentina de principios del siglo XX en una iconografía que ofrece una trastocada visión de la historia argentina.

“LA REVOLUCIÓN QUE NOS PINTARON: UN ESTUDIO SOBRE EL REGISTRO VISUAL DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO”.

1 INTRODUCCIÓN

Cada día observamos innumerables imágenes que aceptamos sin cuestionamientos. Fotografías, marcas, escudos, avisos publicitarios, carteles, pinturas, señales, películas, pancartas. Algunas de ellas, a las que por alguna razón hemos llegado a estar expuestos de manera especial, se terminan convirtiendo en referencias, en representaciones visuales de ideas y conceptos que forman parte de nuestro saber. Incorporadas al imaginario colectivo, ciertas imágenes se van tornando cada vez más incuestionables, y nos acostumbramos a verlas como si siempre hubieran estado allí, como si siempre hubieran estado ligadas a lo que representan. Pero lo cierto es que, como lo demostró Michael Foucault, no existen vínculos naturales entre las palabras y las cosas, ni tampoco las cosas están vinculadas naturalmente entre sí. Existen vínculos que son producto del paso del tiempo y de largos procesos sociales, y otros que son resultado de sólidas y meditadas estrategias. En estas páginas ofreceré algunos de los resultados más importantes de un trabajo más extenso, que indagan en el origen del registro visual de la revolución de mayo.

Todos los argentinos sabemos algo de la revolución de mayo, en función de nuestra relación con el aparato pedagógico, los festejos patrios, y la lectura que alguno pueda haber realizado de textos de historia. Esta presencia de la Revolución de Mayo en la memoria de los argentinos, como un hito más o menos impreciso, es el producto de lo que el historiógrafo francés Jaques Le Goff llama “*la historia de la memoria colectiva*”, a la cual define separándola de “*la historia de los historiadores*”. La historia de la memoria colectiva “*parte como esencialmente mítica, deformada, anacrónica*”, dice Le Goff, y la considera construida por “*información histórica suministrada por historiadores profesionales, vulgarizada por la escuela, y por los medios masivos de comunicación*”.¹

Partiendo desde esta noción de Le Goff, propongo una clasificación de cuales son los elementos que alimentan esta memoria colectiva. En primer lugar, cabría listar los

¹ Jaques Le Goff, “*Pensar la Historia*”, Paidós, Barcelona, 2005, p. 32

recursos del aparato pedagógico: contenidos de programa, libros de texto, y los actos escolares que reproducen ciertos signos y rituales vinculados al tema que se conmemora. Como segundo punto – y separado del aparato pedagógico por ser más abarcador – están las conmemoraciones nacionales, feriados y celebraciones patrias organizadas por Estado. En tercer lugar, los productos de los medios de comunicación de masas: revistas didácticas, documentales, películas. Finalmente, habría que poner en cuarto lugar, a los textos específicos sobre historia que circulan fuera de la órbita escolar: textos científicos, de divulgación, revistas especializadas de difusión masiva. Cabe pensar que el acceso a estos últimos está limitado para quienes tengan preparación, interés y tiempo, y dar cuenta de que la mayoría de la sociedad tiene acceso a la historia a través de los tres primeros elementos mencionados.

Ahora bien, estos tres elementos no son cosas en sí mismas, sino producto de las acciones del Estado – en el caso del aparato pedagógico y de las conmemoraciones nacionales – y de los dueños de los medios de comunicación masiva y las editoriales.

En 1940 Walter Benjamin escribió “*Sobre el concepto de historia*”, una obra en la que convergen la teología y el materialismo histórico, para dar como resultado una serie de tesis filosóficas sobre la historia, enunciadas en casi veinte sentencias, tan breves como densas, que han motivado múltiples y contradictorias interpretaciones. Allí, Benjamin concibe a la historia como un continuum trazado por la clase dominante, una construcción de esencia mítica que habla a través del discurso de clase, la literatura, y la iconografía².

Sumando el aporte de Benjamin a lo que se planteaba anteriormente, podemos arribar a la idea de que la historia del imaginario colectivo es producida por la clase dominante, representada por un lado por el Estado, que moldea el aparato pedagógico y conduce los rituales conmemorativos, y por otro, por los empresarios, dueños de los medios masivos de comunicación que producen y emiten contenido de distinto tipo.

Estos tres elementos tienen algo en común: están nutridos por un repertorio de signos – lingüísticos y visuales – que refieren a aquello del pasado que se busca traer al presente. Estos son signos que no existen por generación espontánea, sino que han sido eventualmente heredados o producidos por alguien. De este repertorio de signos tienen una importancia fundamental los visuales, incluso más que los lingüísticos, ya que

² Michael Löwy; “*Walter Benjamin: Aviso de incendio*”, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002

refieren de manera simple a determinados elementos y conceptos de la historia, más aún hoy en que la imagen ha cobrado preponderancia sobre la palabra.

A partir de estas ideas se abría el primero interrogante clave: ¿Cual es el origen de estos elementos, y dónde los vimos por primera vez?

2 EL REGISTRO VISUAL DE LA HISTORIA

El siglo XX ha tenido el privilegio de haber podido registrar visualmente sus hechos históricos más importantes gracias a los avances tecnológicos. Tanto con la fotografía, como con las filmaciones que han permitido generar infinidad de documentos desde principios de siglo, cada vez con mayor fidelidad y en mayor cantidad, lo que nos permite hoy acceder a un registro visual del siglo XX que puede brindarnos una representación cada vez más voluminosa y precisa de los distintos hechos históricos. El siglo XIX, mientras tanto, se valió principalmente de las artes plásticas para registrar y representar los distintos sucesos históricos. De hecho, la capacidad de registro visual no había variado demasiado en los siglos anteriores. Si bien hay registros en daguerrotipo – en Argentina los primeros datan de 1843 – era un recurso muy limitado por su alto costo. Hay retratos de Urquiza y Gregorio Las Heras tomados en la segunda mitad del siglo, pero más allá de estas piezas, el resto del registro visual de los hechos que acaecieron en esos cien años es pintado. Incluso hay pinturas fundamentales sobre la historia argentina que se hicieron cuando ya existía la técnica fotográfica, como la obra de Cándido López, a la que durante mucho tiempo se le atribuyó valor más por su importancia documental que por sus virtudes artísticas. La primera mitad del XIX, en tanto, posee un registro visual más escaso en cantidad. Centrándonos en lo que fueron los años de la revolución de mayo, podemos decir que casi no hay un registro visual de la época producido en el momento, como sí ocurrió, por citar ejemplos, con los óleos de la Guerra del Paraguay³, o los retratos de Rosas. En un breve pero imprescindible trabajo sobre la iconografía de la revolución de mayo, su autor Miguel Ruffo dice que *“hacia 1910 prácticamente no hay imágenes pictóricas de la revolución de mayo, con*

³ Aunque los óleos fueron pintados entre 1976 y 1885, el trabajo de documentación fue realizado in situ durante la Guerra del Paraguay, y puede considerarse todo el trabajo de registro visual como una continuidad.

excepción del boceto de Juan Manuel Blanes El Cabildo Abierto del 22 de Mayo, y algunas acuarelas de la jornada del 25 de mayo, como la de Nicolau Catanea”⁴. Lo más cercano a la revolución de mayo en cuanto a registro visual producido en la época es la obra del pintor inglés Emmeric Essex Vidal, que publicó en 1820 un libro de láminas con descripciones de las costumbres, tipos humanos, vestimentas y paisajes de Buenos Aires y Montevideo. Son pinturas representan escenas costumbristas, y no hacen alusión a los hechos políticos de la época. En los siglos XVIII y XIX, en Europa, buena parte de la producción pictórica era utilizada como recurso político. Es decir, más allá de su valor estético, las obras tenían un valor estratégico para engrandecer las figuras de algunos personajes para el presente y la posteridad. Quién sabía bien esto era Napoleón, que eternizó su imagen en los retratos y las escenas pintadas por David, como una suerte de primitivo marketing político. En la Argentina lo hizo muy bien Rosas. Pero a diferencia de Napoleón, que había ganado grandes batallas y se expandía por Europa, y del propio Restaurador, que contaba con un poderosísimo aparato político, los hombres de mayo tenían graves problemas para poder construir su imagen. Por un lado no tenían dinero para invertir en artistas que pintaran los retratos y los episodios que pasarían a la posteridad, ya que todos los fondos disponibles se destinaban a las campañas militares al Alto Perú y las provincias. Por otra parte, tampoco podían hacer demasiado alarde de su condición de nueva autoridad imperante en el Río de la Plata: primero debido a la inestabilidad de las condiciones externas, con una Europa en la que todavía no se terminaban de repartir las cartas en medio de la invasión francesa a España y de las intenciones de Inglaterra de arrebatarle a esta última los beneficios comerciales con Sudamérica; y segundo por las tensiones internas de la propia burguesía criolla, que en menos de un año se encontró con la urgencia de tener que administrar política, económica y bélicamente a un territorio inmenso, en el que la debilidad de los límites y las instituciones, junto con las pujas de poder entre los distintos líderes que comenzarían a cobrar protagonismo a partir de ese momento, presentaban una inestabilidad sin precedentes.

Entonces, como indicaba Ruffo, corresponde a Blanes el primer intento de elaboración de un cuadro sobre la revolución de Mayo, que quedó truncado en un boceto que se

⁴ Miguel J. Ruffo, *Iconografía de la Revolución de Mayo*, en Museo Histórico Nacional Publicación Periódica Nº 1, Buenos Aires, junio de 1998, p.24.

estima es recién del año 1876. Este boceto se conserva en el Museo Histórico Nacional y fue titulado *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810*. También existe otro documento, un bosquejo a pluma del dibujante Nicolau Cotanda, titulado *El 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires*, en el que se ve la gente atestada frente al cabildo. El dibujo es sencillo y no tuvo mayor difusión, pero es importante porque pudo haber servido de referencia para obras posteriores. Lo cierto es que en todo el siglo XIX no se produjo material visual importante sobre la revolución de mayo. Fue recién en 1910, en el marco de las opulentas celebraciones que se realizaron para el Centenario de la revolución de mayo, que se produjo la mayor parte del repertorio visual que hoy conocemos sobre el tema.

4 EL CENTENARIO

Los actos por el centenario de la revolución de mayo fueron tal vez los más ampulosos y altisonantes que se hayan realizado en Argentina. Los festejos se realizaron durante todo el año de 1910 e incluyeron importantes modificaciones arquitectónicas, inauguraciones de edificios y monumentos en la ciudad de Buenos Aires como el Congreso y el Teatro Colón, y una Exposición Internacional del Centenario, donde el país pudo exponer su producción nacional y a su vez admirar los adelantos provenientes del exterior.

Desde el Estado nacional se generó un clima de ostentoso autorreconocimiento a los logros de un país que – habiendo establecido como punto de partida de su historia la revolución de mayo de 1810 – había crecido rápidamente para ubicarse transitoriamente como una de las naciones más prósperas del mundo en sólo cien años de vida: con no pocos vaivenes y sacrificios se había conseguido en ese lapso la independencia institucional, la organización política, la población del territorio, la creación del Estado, y el desarrollo de un modelo de país agro exportador que hacia comienzos del siglo XX fue el motor de un crecimiento económico prácticamente irrepetible. La sensación de esplendor y la bonanza económica que se vivían a principios del siglo XX fueron fruto de la gestión de los políticos de la generación del 80, y los festejos del centenario significaron el pináculo de casi tres décadas en el poder de la elite dirigente

representada por Roca, Pellegrini, Sáenz Peña, y Juárez Celman, que para 1910 estaba encabezada, hacia el final de su gestión presidencial, por José Figueroa Alcorta.

Sin embargo, toda la pompa y el optimismo que rodearon a las celebraciones oficiales del centenario, contrastaban arriesgadamente con la situación político social del momento. El país era dirigido por una oligarquía hermética en una democracia muy primitiva, que cercenaba el afán de participación de nuevos sectores sociales que comenzaban a surgir con el crecimiento y las transformaciones demográficas, tanto desde la pequeña burguesía como de los sindicatos y de las agrupaciones de inmigrantes. Esto causó numerosas revueltas, atentados, y enfrentamientos, a punto tal que en 1910 el Congreso de la Nación implantó el estado de sitio para garantizar los festejos debido a las manifestaciones en contra que surgían principalmente de algunos sectores sindicales.

Todos los festejos del centenario estuvieron acompañados por la puesta en marcha de un importante dispositivo cultural que se materializó a través del trabajo de una comisión especial destinada a la elaboración de cuadros, estatuas, estampillas y medallas sobre la revolución, que constituyen casi la totalidad de la iconografía que se ha producido sobre mayo. Esta comisión especial trabajó intensamente desde 1908, encabezada por Adolfo Pedro Carranza, quien era el fundador del Museo Histórico Nacional y hacia los años del centenario ya ostentaba una notable trayectoria en el mundo de la cultura y la política, habiendo ocupado importantes cargos en la administración pública desde antes de 1880, además de haber impulsado publicaciones sobre historia. Su labor consistió en reclutar artistas y coordinar y controlar la elaboración de todas las piezas que se produjeron sobre la revolución.

Carranza tuvo entonces en sus manos los recursos y la decisión política para motorizar la creación de una serie de imágenes sobre la revolución de mayo. Desde la dimensión de lo visual, se encontró con páginas de la historia en blanco para llenar a gusto, considerando que para la época prácticamente no había antecedentes gráficos sobre el tema. Es en este momento donde se produce casi toda la iconografía original la revolución de mayo, cien años después de los hechos. Toda la labor de esta comisión especial incluye una docena de estatuas, y una cantidad similar de grandes cuadros, además de las series de estampillas y medallas. Son esos cuadros e imágenes y sus reproducciones los que circularon durante todo el siglo XX en los ámbitos escolar,

académico, editorial y mediático. La mayoría de los artistas a los que fueron comisionadas las obras – todos ellos extranjeros – recibieron instrucciones explícitas de Carranza, personales o por correspondencia, sobre cómo elaborar cada una de las imágenes, con mayor o menor nivel de detalle y exigencia según cada caso.

5 ADOLFO CARRANZA

Hay que reconocer que en relación a otros personajes importantes de la época, es escaso el material existente sobre la figura de Carranza. Algunos diccionarios biográficos aportan datos sobre su vida, pero es un personaje prácticamente olvidado dentro de los libros de historia, tanto en los clásicos como en los modernos. Es reconocido, sí, dentro del ámbito museológico, y de algunos grupos académicos muy especiales. Aunque desplegó su actividad bastante lejos de los campos de batalla o las tribunas políticas que consagraron a las figuras históricas nacionales, el legado que Carranza dejó al país es de una importancia fundamental.

Socialmente, Adolfo Carranza representó al sector conservador de la oligarquía porteña de principios de siglo. Nació en Buenos Aires, en agosto de 1857, y creció con el país. Era uno de los hijos del progreso. Su padre, Esteban Carranza, fue uno de los propulsores del desarrollo industrial y comercial de la Argentina. Pero en lugar de dedicarse a estas actividades, Carranza se volcó al mundo de la cultura y las ciencias sociales, para hacer su camino como historiador, jurista y diplomático.

El 1 de mayo de 1889 ofreció una comida en el Café de París, y allí anunció su ambicioso proyecto para fundar el Museo Histórico, que fue alentado por los presentes, entre los que se encontraba el propio Bartolomé Mitre. Al poco tiempo, el 24 de mayo de 1889, por gestión de Carranza, el entonces intendente, Francisco Seber, dictó el decreto de creación del Museo Histórico de la Capital. El 3 de enero del 90, el mismo intendente encargó a Carranza la tarea de director del museo, que fue inaugurado a finales de agosto de ese año, con 191 objetos contados en los registros de la época.

Al año siguiente, por decreto del Superior Gobierno Nacional, el museo de Carranza cambió de jerarquía, y pasó a ser el Museo Histórico Nacional. Su trabajo vinculado con la iconografía de mayo comenzó en 1908, cuando fue designado por el gobierno para

encabezar la comisión destinada a la elaboración de cuadros, estatuas, estampillas y medallas sobre la revolución, que serían presentados en vísperas al Centenario.

Con respecto a los cuadros, hay que decir que Carranza proyectó muchos, que fueron encargados a distintos artistas con los que mantuvo estrecho diálogo y control. Varios no llegaron a concretarse, de algunos de ellos se conservan bocetos, y de otros apenas el comentario en algunos de los documentos.

Las imágenes encargadas por Carranza que tuvieron mayor trascendencia son las que realizaron Pedro de Subercaseaux y Guillermo Da Re, Sofía Posadas, Egidio Querciola, Nicolau Cotanda, entre otros. El mecanismo de trabajo era más o menos así: Carranza encargaba la obra con precisas instrucciones, el artista hacía un boceto a escala, a partir de este se realizaban las críticas y los apuntes correspondientes, y luego se procedía a la ejecución del óleo en su tamaño real con las modificaciones realizadas al original.

La injerencia de Carranza en el contenido de las obras era total. Como ejemplo cabal de esto, basta citar el fragmento de una carta que Carranza escribió a Subercaseaux en la que le indica cómo pintar el cuadro, explicitando que debe hacerlo *“de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que debe expresar su pluma”*⁵.

Unos pocos meses después de arreglar los cuadros con Subercaseaux, se reunió con Da Ré para acordar los términos de otras obras. El 7 de febrero de 1909, escribe: *“Hoy estuve con Da Ré, y le he dado las indicaciones para el cuadro de ‘Rodríguez Peña, la noche del 24 de mayo de 1810’. Ha hecho ya el boceto del momento en que juran los miembros de la junta (el 25 de mayo) conforme lo que le indiqué”*⁶.

Nótese que Carranza incurre en un pequeño error, ya que habla de la noche del 24 de mayo de 1810, cuando este episodio ocurre la noche del día 20.

Ocurre algo curioso con los trabajos de Da Ré. Ambos estaban destinados a ser grandes óleos, como los de Subercaseaux, y sin embargo, no corrieron del todo esa suerte. Actualmente, en el Museo Histórico Nacional se conservan las dos pinturas de Da Ré, de dimensiones bastante pequeñas, que en su momento tuvieron condición de bocetos, y que hoy son el registro visual más importante que existe sobre los dos episodios a los

⁵ Carta de Adolfo P. Carranza a Subercaseaux, en Diario de Adolfo P. Carranza, T. 1

⁶ Adolfo P. Carranza, diario

que refiere. Sin embargo, originalmente vieron la luz como estampillas conmemorativas.

Si bien la producción iconográfica fuerte sobre la revolución de mayo fue realizada por el Estado, también hicieron su aporte durante el centenario algunos representantes del sector privado. Tal vez el documento más importante elaborado en la época es el Álbum Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia, un volumen de más de seiscientas páginas encuadernado con tapas de cuero, que fue editado por Lorenzo José Rosso en 1910 luego de los festejos oficiales, ya durante la presidencia de Roque Sáenz Peña. Del Álbum se conservan hoy pocas copias. Puede decirse que sigue la línea rimbombante del discurso oficial sobre la gran nación argentina: posee datos geográficos, de la organización política del momento, y una gran cantidad de estadísticas que dan muestra del gran nivel de la producción y la economía nacional de la época. En lo que respecta al registro visual, el libro presenta gran cantidad de fotografías sobre los festejos del centenario y más de ochenta ilustraciones de distinto tipo y tamaño sobre la historia argentina del siglo XIX. Autores como Eusebi, Fortuny, Stein y Van Riel fueron los responsables de ilustrar el texto. Específicamente el español Francisco Fortuny fue uno de los que más se dedicó luego al tema, y produjo un álbum de láminas históricas, algunas de las cuales también veremos más adelante.

Veremos tres de las obras más importantes e influyentes: “La noche del 20 de mayo en la casa de Rodríguez Peña”, de Guillermo Da Ré, “El Cabildo Abierto del 22 de Mayo”, de Pedro de Subercaseaux, y “El pueblo frente al Cabildo”, de Francisco Fortuny.

6 LA NOCHE DEL 20 DE MAYO EN CASA DE RODRÍGUEZ PEÑA

En sus memorias, el miliciano Martín Rodríguez relata el encuentro con Cisneros en el que Castelli, en nombre del pueblo y del ejército, intima al virrey a cesar en el mando, a lo que el funcionario español accede luego de una discusión. Luego relata lo ocurrido al llegar al salón de Rodríguez Peña, donde refiere a los festejos de aquella victoria. Según las memorias de Martín Rodríguez, además de él y de Castelli, estaban esa noche en el salón Cornelio Saavedra, Manuel Belgrano, Francisco Antonio Ocampo, Florencio

Terrada, José Viamonte, Antonio Beruti, Feliciano Chiclana, los hermanos Juan José y Francisco Paso, Hipólito Vieytes, Agustín Donado y Rodríguez Peña.

La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña es un cuadro especialmente significativo por dos motivos: por lo que se puede observar en relación a la elección del episodio que se decide mostrar, y por la forma en que se maneja la cuestión conspirativa. ¿Pero por qué se muestra específicamente la reunión del 20 de mayo y no otra? Podría ser porque se trata de un episodio clave. Un episodio que, dicho sea de paso, se toca por la tangente. Aquí hay otro aspecto importante que observar: no hay registro visual del encuentro entre Cisneros y los revolucionarios. Esto es relevante en la medida en que tengamos presente que esa noche Castelli y Rodríguez visitaron al virrey Cisneros acompañados por un grupo de hombres armados para ejercer presión, y con las milicias de la ciudad ya acuarteladas. Relata Tulio Halperín Donghi: *“Por medida precaucional, las tropas de los regimientos militarizados (...) son acuarteladas, y en nombre de sus oficiales el virrey es intimado a abandonar su cargo, caduco junto con la autoridad suprema del que deriva; en nombre de esos mismos oficiales se solicita al cabildo actuar en la emergencia”*.

Nótese que entre todas las obras de la revolución que hasta aquí nombramos, y que continuaremos viendo, ninguna muestra signos de violencia. Toda la iconografía de mayo presenta la revolución como un hecho que se fue desencadenando de manera casi natural mediante los mecanismos institucionales de la época. Siempre son hombres en salones, dialogando, discutiendo, conversando. No hay imágenes que exhiban los encontronazos entre la autoridad y los rebeldes, los cuarteles, o escenas en donde se haga uso de la fuerza.

Ya hablamos antes de la particular situación que se vivía en 1910 con el enfrentamiento entre el Estado y los grupos sindicales, y los episodios verdaderamente violentos que se dieron. La violencia, entonces, no era un atributo, un recurso o una característica que pudiera ligarse a los revolucionarios, que representan todo lo bueno, lo correcto. Al menos no puede mostrarse en lo que respecta al camino hacia la institucionalización del nuevo gobierno. En esta línea, el cuadro de Da Re resuelve entonces dos cosas: presentar a los revolucionarios en su lugar frecuente de reunión, y hacer referencia a uno de los momentos clave de la revolución sin tener que mostrarlo.

El otro punto interesante sobre el cuadro de Da Re es el que tiene que ver con la conspiración. Dijimos antes que Carranza y sus artistas tenían la difícil tarea de hablar de revolución, de alteración del orden establecido en un tiempo en que los propios enunciadores representaban un orden, un statu quo, que un sector importante de la masa obrera argentina quería derribar. Ahora, estos representaban un orden que a su vez se reconocía heredero y continuador de aquella nueva institucionalidad que comenzó a forjarse con los revolucionarios de mayo, y que vino a reemplazar el sistema y las reglas políticas establecidas por la corona española.

Entonces, habrá que mostrar la conspiración, pero insertando elementos o aspectos que de alguna manera puedan vincularla con la clase dirigente de 1910. Y el resultado está a la vista. Los conspiradores, los hombres que buscan alterar el orden, no son gente del bajo pueblo, sino hombres de traje y uniforme. Hombres formados que representan a la burguesía criolla de la época, y que de alguna manera, al menos desde su estatus económico – no ideológico o político – pueden ligarse con la oligarquía porteña del novecientos. Esta es otra de las razones por la que no se muestran los cuarteles, o los milicianos rasos, que pertenecían a clases sociales más bajas.

La revolución, entonces, debe mostrarse como algo no hecho desde el populacho – ni con él – sino como una etapa histórica que es llevada adelante por los iluminados de la época, la burguesía criolla de la época que aparece en los cuadros ostentando la exclusividad del rol transformador.

7 EL CABILDO ABIERTO DEL 22 DE MAYO

Tulio Halperín Donghi, sintetiza la esencia del encuentro que se produjo en la mañana del 22 de mayo: *“La existencia misma de la crisis institucional no fue puesta en duda, (...) la posibilidad de una decisión popular que cubriera interinamente las vacantes del poder soberano no sólo estaba sólidamente fundada en textos legales; más importante era que la crisis resolutive de la monarquía absoluta española había devuelto a esos textos una inesperada actualidad”*⁷. Luego, concluirá: *“El 22 de mayo no es entonces un debate ideológico sino una querrela de abogados que intentan utilizar un sistema*

⁷ Tulio Halperín Donghi, *“Revolución y Guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina Criolla”*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 164

normativo, cuya legitimidad no discuten, para fundar en ella la de las soluciones que defienden (...) interesa mucho más establecer quiénes han de ocupar el poder vacante”⁸.

Cabe recordar aquí, aunque sea conocido, cual fue el resultado de la jornada. Ese día se decidió formar una junta presidida por el virrey Cisneros, integrada por los revolucionarios Saavedra y Castelli, y completada por el canónigo Sola y el español Incháurregui. Esta resolución se mantendría en pie unas pocas horas, hasta los sucesos desencadenados en la jornada del 25.

Por su parte, Felipe Pigna, una fuente con un perfil menos académico, pero correctamente documentada y no por lo anterior menos valiosa, escribe: *“El debate del 22 fue muy acalorado y despertó las pasiones de ambos bandos (...), Belgrano, apostado en una de las ventanas del Cabildo, había montado con los chisperos instalados en la plaza un sistema de señales. Si la cosa se ponía muy complicada, debía agitar un pañuelo blanco y los muchachos irrumpirían en la sala capitular. No hizo falta porque aquel 22 de mayo casi todos los asistentes aprobaron la destitución del virrey, aunque no se ponían de acuerdo sobre quién debía asumir el poder y por qué medios”⁹.*

El cuadro de Subercaseaux que ilustra este episodio tiene una fuente importante, que es su antecedente directo: el óleo de Juan Manuel Blanes titulado “El cabildo abierto de 1810”, la primera pieza pictórica que hace referencia a los días de mayo, que como dijimos, se estima que fue realizada en 1876. Hay que decir que ambos cuadros tienen más diferencias que cosas en común. Sin embargo, la primera similitud, la más evidente de todas, es el punto de vista y la disposición de elementos y personajes. Ambas composiciones plantean la escena con la mesa de la presidencia sobre la cortina al fondo, y el corredor hacia el punto de fuga con los cabildantes hacia un lado y el otro, con el orador en el centro.

En el cuadro de Subercaseaux, se cambiarán algunos aspectos en relación a la composición de Blanes. El pintor correrá el punto de fuga hacia la derecha, para tener una visión más amplia de los presentes en el cabildo, y en la obra – ya no tenemos más

⁸ Tulio Halperín Donghi, *“Revolución y Guerra: formación de una élite dirigente en la Argentina Criolla”*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005., p. 164

⁹ Felipe Pigna, *“Los mitos de la historia argentina”*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2004, p. 237 - 238.

certezas si por decisión del artista o del comitente – se producirán algunas modificaciones en relación al original.

La primera diferencia – probablemente la más significativa desde lo conceptual – es el cambio del orador. En una publicación de 1909, Carranza se refiere al cuadro de Blanes y dice que parece representar el momento en que habla Castelli¹⁰. El personaje representado en el centro del boceto de Blanes se ve un poco más viejo de lo que Castelli era en ese momento, pero tampoco se parece a Paso. Hay dos razones por las que puede apoyarse el planteo de Carranza. En primer lugar, porque la historia canónica eligió darle a Castelli el mote de “el orador de la revolución de mayo”, y lógico sería que esté él en el centro, sin que se destaque la presencia de su interlocutor, como sí ocurre en el cuadro de Subercaseaux. La segunda razón, es que todavía no está en escena el segundo personaje que sale al cruce a involucrarse en la discusión, que según los textos fue Paso. La imagen de Blanes representa casi una suerte de monólogo del personaje del centro.

El cambio del orador en el cuadro de Subercaseaux, sin duda, fue una decisión de Carranza, porque en sus escritos y su diario muestra una notable admiración la figura de Paso como jurista. Otra modificación importante es la presencia de la iglesia, a la que Subercaseaux le da gran protagonismo en su cuadro. En primer lugar por la alfombra y la tela roja que distinguen el sitio donde se ubica el obispo Lué – dispuesto además muy cerca del centro de la escena – y en segundo por la gran cantidad de curas, que representan a las distintas órdenes. Pueden verse a los mercedarios de hábito blanco, a los dominicos de hábito blanco y negro, y a los franciscanos, de hábito marrón.

Una tercera diferencia tiene que ver con la eliminación de las mujeres en el cuadro de Subercaseaux. Obsérvese que Blanes coloca un pequeño grupo de ellas en el sector inferior derecho de su boceto.

Algo en lo que coinciden los distintos historiadores a la hora de hablar del cabildo abierto del 22 de mayo, más allá de si allí se entabló una discusión ideológica, jurídica, o de otro tipo, es que se trató de una disputa con posiciones contrapuestas, con un fuerte debate entre los presentes. La obra de Subercaseaux, más allá de su belleza, y del incuestionable respeto técnico que merece por el trabajo que demandó la documentación

¹⁰ Miguel J. Ruffo, *Iconografía de la Revolución de Mayo*, en Museo Histórico Nacional Publicación Periódica N° 1, Buenos Aires, junio de 1998, p.27

para representar a los distintos personajes que participaron de la jornada, es, contrariamente a los hechos, un cuadro frío. Lo es no sólo por los colores, sino también por la disposición y la actitud de los personajes, que si bien denotan una situación de tensión, están más bien quietos y tranquilos.

El obispo, el más acalorado de los que participaron en el debate, medita sereno. Castelli, “el orador de la revolución”, que dio uno de los discursos más encendidos, observa tranquilo con las manos en la espalda. Paso, en el centro, concita toda la atención, con un delicado ademán, casi de artista. Entre los cabildantes, nadie abre la boca ni interrumpe. Todos escuchan respetuosamente al orador.

El cuadro de Subercaseaux, dice sin decir: la “revolución” se hace en orden y entre cuatro paredes. Y no la hace cualquiera, la hacen los hombres de levita, hábito y uniforme. Y volvemos otra vez a la versión necesaria de Carranza y de su tiempo, en la que la alteración del orden político que celebran en 1910 los entonces conservadores del statu quo, se hace elegante y respetuosamente.

Dentro de esa misma línea se inscribe la decisión de cambiar el orador. Castelli es uno de los personajes clave de la gesta de mayo, pero también uno de los más polémicos. El relato histórico lo remarcó como el orador de la revolución, dejando de lado los episodios más complejos de su trayectoria política y militar. Castelli estuvo entre los pensadores más afilados de su época, pero fue polémico y contradictorio, como todas las figuras de su fuste. Defendió los ideales de la revolución, y en esta línea fue uno de los verdugos de Liniers en Cabeza de Tigre. Y también fue responsable de una triste campaña militar en el Alto Perú, que le costó sufrir un ajusticiamiento kafkiano, en un proceso judicial impulsado por el propio gobierno. Luego morirá en la ruina, derrotado, joven, enfermo, y decepcionado por el accionar de los hombres de su tiempo.

Castelli es un personaje ilustre, pero oscuro y violento. Complicado para ser el eje en torno al cual gire la imagen más importante sobre la revolución de mayo. Y allí entra Paso. Un intelectual menos radicalizado, más tibio, y sin manchas en su historia personal. Además, hay una diferencia ideológica entre ambos. En ese momento, Paso expone la famosa teoría de “la hermana mayor”, en la que Buenos Aires debe tomar el poder y llevar a las provincias por su condición de ser una ciudad más avanzada política e institucionalmente. Castelli, por su parte, tenía un pensamiento más republicano. La oligarquía del novecientos era decididamente centralista, y Paso era una figura allanada

a esta visión y a las necesidades de la prédica histórica de Carranza, y ciertamente, por sus características, más fácilmente vinculable a la clase dirigente de su tiempo.

Por último hay que introducir un tema muy importante. Ninguno de los grandes cuadros encargados por Carranza muestra lo que ocurrió en la calle. En este se hace una referencia a lo que ocurre a las afueras del cabildo. La gente está afuera. Existe, pero no se la ve. No se sabe qué clase de gente es, qué está haciendo, o cómo está. Es la presencia tácita del pueblo, representada dentro del cabildo por las figuras salientes de la sociedad porteña.

8 EL PUEBLO FRENTE AL CABILDO

En su Historia de la Argentina, Vicente Fidel López escribe sobre la jornada del 25: *“Antes de aceptar y consignar en sus actas este ultimátum el Cabildo mismo salió en cuerpo al extenso balcón que da sobre la plaza y mandó leer en alta voz, punto por punto el contenido, para que el pueblo agrupado en el espacio inferior proclamase su adhesión o negativa. La aprobación fue dada con numerosas aclamaciones (...) la tarde estaba lluviosa y destemplada; el piso de toda la ciudad era un empapado barrial. Las veredas escasas y de malísimo ladrillo sobrenadaban en un fondo acuoso e insubsistente. Pero a pesar de todo eso, la plaza se llenó en un momento de damas y señoritas, con los colores celestes que distinguían el penacho tan popular de los patricios...”*¹¹.

En sus estudios, Tulio Halperín Donghi también analiza a la gente que se congregó frente al cabildo durante los días de mayo, y habla de *“una breve muchedumbre (sin duda menos de 1.000 personas), reclutada entre el bajo pueblo por tres eficaces agitadores”*¹².

Nuevamente Felipe Pigna ofrece una visión con otros aditamentos: *“La Plaza de la Victoria estaba ocupada por unos 600 hombres armados con pistolas y puñales. Este grupo de revolucionarios, encabezados por Domingo French y Antonio Luis Beruti, se agrupaban bajo el nombre de ‘Legión Infernal’”*¹³.

¹¹ Vicente Fidel López, *“Historia de la República Argentina”*, Tomo III

¹² Tulio Halperín Donghi, *“Revolución y Guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina Criolla”*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 163

¹³ Felipe Pigna, *“Los mitos de la historia argentina”*, Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 2004, p. 132

La composición de Francisco Fortuny “El pueblo frente al Cabildo” es una de las pocas que nos muestra cómo era la calle durante los días cercanos a la revolución. Su fecha de publicación original se desconoce, pero puede estimarse que ronda los años de sus otros trabajos sobre la revolución, realizados para el Álbum Gráfico del Centenario. Esta composición, quizás, también es la responsable de la construcción de los estereotipos de mayo: el burgués, la dama antigua y el pregonero, miembros de un pueblo que, así presentado, es el que hizo la revolución con la galera y el miriñaque. No es casual que los protagonistas de la escena, que aparecen en primer plano, sean los dos hombres de traje y bastón que se anotan de los hechos por el miliciano de uniforme.

Ahora bien, tras lo visto, caben las preguntas de rigor: ¿Son estos hombres y mujeres de Fortuny los que tuvieron verdadero protagonismo durante los días de mayo de 1810? ¿Cuál es el pueblo que estuvo las mañanas del 22 y el 25 en la plaza de la Victoria? ¿Cuál fue el papel que cumplió allí esa gente?

Como ya se habrá notado hasta aquí, los textos dicen una cosa, y las imágenes, bien leídas, dicen otra. Vicente Fidel López hace referencia a las señoritas de la sociedad que se acercaron al cabildo a pesar del clima, y no habla mucho más del tipo de gente que allí se reunió. Halperín Donghi y Pigna, hacen mención de la presencia de las milicias armadas, y la presión que estas ejercieron con cientos de hombres en las puertas del cabildo. En la imagen de Fortuny, vemos a un soldado que dialoga con los dos hombres que se acercan al cabildo, que les explica algo otra vez con gentil y teatral ademán. Lo que no vemos son a sus compañeros, a las armas, a los agitadores de los que habla Halperín Donghi y los chisperos con fusiles y puñales que menciona Pigna. Más parece un paseo de domingo que una revolucionaria agitación popular.

Me permito una nueva interpretación. Tal vez hubiera sido arriesgado, como estrategia de producción de sentido, que los hombres de la oligarquía de 1910 crearan un registro visual de la revolución de mayo en el que la patriada estuviera hecha por un grupo de revoltosos amenazando con entrar en el cabildo, que representaba todo el orden y la institucionalidad. Hubiera sido arriesgado porque esta oligarquía, que a principios de siglo XX representaba la autoridad, el orden y la poderosa clase dirigente, vivía asediada por los grupos armados anarquistas que también planteaban hacer cambios drásticos desde abajo y con el uso de la fuerza.

Salvando las distancias – sería imposible hacer un paralelismo entre los chisperos de French y Beruti y los violentos grupos anarquistas del novecientos – darle mayor protagonismo al accionar y a la presión de las milicias en las imágenes de la revolución de mayo, de alguna manera hubiera significado legitimar el poder de la lucha armada, que amenazaba seriamente a la clase dominante porteña del siglo XX.

Otro tema, no menos importante. Este cuadro representa un corte de la sociedad porteña. Y aunque se encuentran representados – en forma arbitraria y desproporcionada – los hombres y las mujeres de la alta sociedad, los vendedores ambulantes y los soldados, hay un representante que no está: el negro. Hacia 1810 la población de la ciudad de Buenos Aires era de unos 40.000 habitantes. Según Halperín Donghi, “*la población de color se eleva en Buenos Aires a lo largo de esta centuria desde el 16.5% en 1744, hasta el 25% en 1778 y el 30% en 1907*”¹⁴. En algunas provincias del interior del país, mientras tanto, la proporción era aún mayor. Se trata de un importante sector de la sociedad argentina, que tuvo gran influencia en la actividad económica y las características sociales y humanas que definían a la gente de su tiempo.

Así pintada, sin las armas, sin los negros, la revolución vuelve a presentarse como hecha en el seno de la alta sociedad, en un devenir ordenado y con un pueblo – cuya composición se presenta con sutiles deformaciones – que oficia de testigo sereno de los hechos.

9 CONCLUSIÓN

El escritor norteamericano Nicolás Shumway, en sus estudios sobre la historia argentina, introduce el concepto de *ficciones orientadoras*, propuesto por su compatriota historiador Edmund Morgan, para estudiar la formación de las ideas que moldearon los procesos históricos modernos en nuestro país. Las ficciones orientadoras son definidas como mitologías que apelan a una nacionalidad preexistente o a un destino nacional, de las cuales los políticos hacen uso para unificar al pueblo bajo una bandera común, o legitimar un gobierno¹⁵.

¹⁴ Tulio Halperín Donghi, “*Revolución y Guerra: formación de una elite dirigente en la Argentina Criolla*”, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 74.

¹⁵ Nicolás Shumway, *La invención de la Argentina: historia de una idea*, Emecé, Buenos Aires, 2005.

Shumway estudia las ficciones orientadoras de las distintas clases dirigentes del siglo XIX, y explica que estas están ligadas a los distintos movimientos políticos, y las líneas de pensamiento que se fueron introduciendo desde las clases dirigentes para aglutinar a la población y justificar su estatus político. Son relatos y discursos que surgen en el seno de las clases dirigentes que se suceden, para describir y manifestar su naturaleza, su destino y su lugar, ligadas estas características con las de la propia nación. Así se reconocen las ficciones orientadoras de los unitarios y federales, las que se impulsarán desde el rosismo, y luego desde el pensamiento de Sarmiento, Alberdi y Mitre. Pero, como explica Shumway, estas “no pueden ser probadas, y en realidad suelen ser creaciones tan artificiales como ficciones literarias (...) pero son necesarias para darles a los individuos un sentimiento de nación, comunidad, identidad colectiva y un destino común nacional”¹⁶.

Volviendo a lo que hasta aquí vimos, hay que señalar la diferencia categórica que el registro de la revolución de mayo tiene éste con el resto del registro del siglo XIX. Las batallas de Cándido López, las pinturas de Rosas, los cuadros que Blanes hizo para Urquiza, las imágenes gauchescas de Juan Carlos Morel y hasta el Buenos Aires colonial de Emmeric Essex Vidal, fueron producidos en el momento en que los hechos ocurrieron. Mientras tanto, la iconografía de la revolución de mayo, es en realidad parte de las ficciones orientadoras de la clase política argentina de principios del siglo XX.

Las ficciones orientadoras de la oligarquía porteña proyectaban un país en crecimiento, industrial, noble, culto, europeo – en la arquitectura y en la moda, más no en las costumbres del bajo pueblo traídas por los inmigrantes – que estaba destinado al éxito y a la grandeza; un país que comenzaba con la revolución de mayo, el hito que se marca para dar inicio a la historia de una nación que abraza a todos los hombres que habitaban el suelo argentino. Todas estas, características visibles en las palabras que escribe Carranza en su diario, en el tenor de los festejos, y en las publicaciones de la época. Pero claro, como plantea Shumway, se trata creaciones de carácter mitológico. Las ficciones orientadoras no solo alimentan las fábulas generadas en el seno de la clase dominante, sino que además se encargan de reprimir aquellos elementos que las contradigan. Si bien en 1910 el progreso económico de un sector era indiscutible, la

¹⁶ Nicolás Shumway, *La invención de la Argentina: historia de una idea*, Emecé, Buenos Aires, 2005.

Argentina era un país violento, represivo, y con profundas divisiones culturales, sociales y económicas.

Son las características del discurso dominante sobre la Argentina de 1910 las que se transmiten, a través de la obra de Carranza, a la iconografía de la revolución de mayo. Por esto se elige mostrar lo que se muestra y pintar como se pinta. El resultado ya lo vimos. Una revolución de mayo europeizada, hecha por blancos, con mujeres de vestidos exuberantes y hombres de galera y bastón. Una revolución civilizada, con la espada siempre en la vaina, y en el confort de los salones de la época. Una ficción que también revela las claves de su propósito en aquello que encubre: la amenaza de las armas, las contradicciones internas, las divisiones entre los hombres de mayo, los negros, los mestizos, los cuarteles, los enfrentamientos, las campañas militares, las traiciones y la posterior ruptura del Primer Gobierno Patrio.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, ROLAND; Mitologías, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

BRANDARIZ, GUSTAVO; Buenos Aires en 1910: Un escenario de la Belle Epoque, publicado en El Club del Progreso, Buenos Aires, diciembre de 1999.

CARRANZA, ADOLFO; Diario, en Museo Histórico Nacional

CATARUZZA, ALEJANDRO Y EUJANIÁN, ALEGANDRO; Políticas de la historia, Alianza, Buenos Aires, 2003.

CLEMENCEAU, GEORGES; La Argentina del centenario, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999.

COSTA, GUSTAVO; Y MOZETJKO, DANUTA; El discurso como práctica: lugares desde dónde se escribe la historia, Homo Sapiens, Rosario, 2001.

HALPERÍN DONGHI, TULIO; Revolución y Guerra, formación de una elite dirigente en la Argentina criolla, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

LE GOFF, JAQUES; Pensar la historia: modernidad, presente, progreso, Paidós, Barcelona, 2005.

LÖWY, MICHAEL; Walter Benjamin: aviso de incendio, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

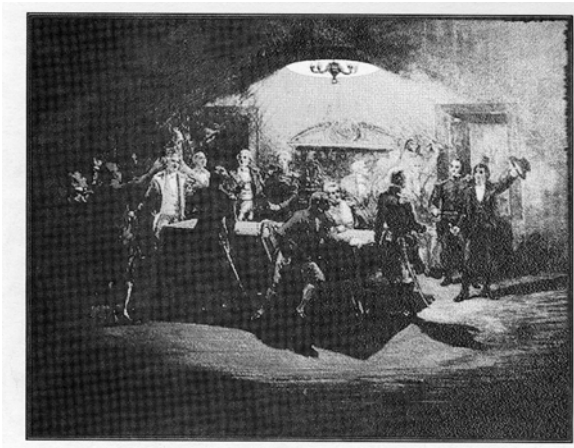
PIGNA, FELIPE; Los mitos de la historia argentina, Norma, Buenos Aires, 2004.

ROMERO, LUÍS ALBERTO; La Argentina en la escuela, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

RUFFO, MIGUEL; Iconografía de la revolución de mayo, en Museo Histórico Nacional, Publicación Periódica N° 1, Buenos Aires, 1998.

SHUMWAY, NICOLÁS; La invención de la Argentina, historia de una idea, Emecé, Buenos Aires, 2005.

IMÁGENES



“La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña”, boceto de Guillermo Da Re, extraído de “Iconografía de la revolución de mayo”, en Museo Histórico Nacional, Publicación Periódica N° 1, Buenos Aires, 1998.



“El Cabildo Abierto de 1810”, óleo sobre tela de Juan Manuel Blanes, extraído de “Iconografía de la revolución de mayo”, en Museo Histórico Nacional, Publicación Periódica N° 1, Buenos Aires, 1998.



“El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810”, óleo sobre tela de Pedro Subercaseaux, extraído de “Iconografía de la revolución de mayo”, en Museo Histórico Nacional, Publicación Periódica N° 1, Buenos Aires, 1998.



“El pueblo frente al cabildo”, óleo de Francisco Fortuny, extraído de Manual Estrada 4º, Buenos Aires, Argentina, 1981.