

Rosas en miniatura: reproducción técnica, álbum fotográfico y sensibilidades conservadoras en la Argentina finisecular

Rosas in Miniature: Mechanical Reproduction, the Photographic Album, and Conservative Sensibilities in Turn-of-the-Century Argentina

Brendan Lanctot

University of Puget Sound
ORCID: 0000-0002-4100-0520

Date of reception: 10/02/2023. **Date of acceptance:** 05/07/2023.

Citation: Lanctot, Brendan. "Rosas en miniatura: reproducción técnica, álbum fotográfico y sensibilidades conservadoras en la Argentina finisecular". *Revista Letral*, n.º 31, 2023, pp. 124-144. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi31.27390>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.

RESUMEN

Hacia 1880, un estudio fotográfico de Buenos Aires publicó un muestrario de las tarjetas fotográficas que vendía. La primera imagen del libro es la reproducción de una miniatura pintada de Juan Manuel de Rosas, antiguo líder de la Confederación Argentina (1829-1852). Sorprende la conspicua inclusión de su retrato, ya que va a contracorriente de la exclusión de Rosas de la historiografía liberal fuertemente promovida por la elite dirigente del momento. Examinar detenidamente este artefacto poco estudiado arroja luz sobre cómo las prácticas de consumir, coleccionar y exhibir imágenes fotográficas de producción masiva permitían articular sensibilidades conservadoras. En lo entre-dicho y por medio de los sentidos, la cultura visual cotidiana hacía posible concebir de una imagen organicista de la sociedad argentina en tiempos de una modernización convulsiónada.

Palabras clave: cultura visual; *cartes-de-visite*; conservadurismo; Juan Manuel de Rosas.

ABSTRACT

Around 1880, a photography studio in Buenos Aires produced a catalogue containing samples of the *cartes-de-visite* for sale in the locale. The first image of this book is a copy of a painted miniature of Juan Manuel de Rosas, the former leader of the Argentine Confederation (1829-1852). The conspicuous inclusion of his portrait is surprising, as it defies the exclusion of Rosas from the liberal historiography that the ruling elite of the moment were fiercely promoting. Carefully examining this little studied artifact sheds light on how the practices of consuming, collecting, and exhibiting mass-produced photographic images permitted the articulation of conservative sensibilities. By means of the unspoken and the senses, the visual culture of everyday life made it possible to conceive of an organicist vision of society in times of convulsive modernization.

Keywords: visual culture; *cartes-de-visite*; conservatism; Juan Manuel de Rosas.



Tarjeta fotográfica de una miniatura de Juan Manuel de Rosas. Del muestrario de la Fotografía del Fuego. El autor quisiera agradecerle a Carlos Gabriel Vertanessian por permitir la reproducción de esta imagen y las otras del muestrario.

HACIA 1880, un estudio de Buenos Aires dirigido por Luis Pozzi y llamado Fotografía del Fuego produjo un álbum que contiene aproximadamente 180 tarjetas fotográficas. Es de suponer que estas reproducciones en miniatura representan algunas de las imágenes que sus clientes podían comprar en distintos tamaños y formatos, además de promocionar los servicios que se brindaban en el local. Son retratos agrupados según los oficios o categorías sociales de sus sujetos, desde militares hasta cantantes y comediantes. De esta galería abigarrada, la imagen que aparece en primera posición en la primera de sus dieciséis páginas es la reproducción de una pintura de Juan Manuel de Rosas. Rosas había sido gobernador de Buenos Aires y líder de facto de la Confederación Argentina desde 1829 hasta 1852 (con un breve interregno en la década de los treinta). Conocido por sus partidarios como el Restaurador de las Leyes, era un caudillo autoritario y conservador, que prometía imponer orden después de las guerras civiles que habían seguido la independencia nacional. Sorprende su inclusión en el álbum de la Fotografía del Fuego, realizado durante los últimos años de su exilio en Inglaterra o poco después de su muerte en 1877, ya que va a contracorriente de la exclusión

de Rosas de la historiografía liberal fuertemente promovida por la elite dirigente del momento.

El objetivo básico de este ensayo es examinar el álbum de Pozzi dentro del contexto de la cultura visual cotidiana de la Argentina finisecular para demostrar cómo la miniatura del caudillo posibilitaba la recuperación de su sujeto dentro de la memoria colectiva popular. Este análisis se centra en las prácticas de consumir, coleccionar y exhibir imágenes fotográficas junto con otros materiales visuales, señalando los límites de una tendencia de la crítica actual a reparar en el “inconsciente óptico” que, según Walter Benjamin, capta la fotografía. La inclusión del retrato de Rosas dentro del muestrario de la Fotografía del Fuego apunta a una sensibilidad conservadora que se oponía a la hegemonía liberal a través de la construcción de redes socioafectivas. Se trata de una “sensibilidad” porque reestablece el lugar del llamado Restaurador de las Leyes en la historia nacional no por medio de la producción letrada, sino en lo entre-dicho y por medio de los sentidos, sobre todo la vista y el tacto. Constituye así una forma de relacionarse con una imagen fotográfica que es, como el pensamiento conservador, “un fenómeno que surgió como parte y contraparte de la modernidad” (Kolar y Mücke 14). Redimensionada, copiada, comprada, enseñada y tocada, la miniatura del caudillo, exponente del conservadurismo posrevolucionario, llegó a formar parte de una imagen organicista de la sociedad argentina en tiempos de una modernización convulsionada.

Cabe recordar que la omisión de Rosas de la historiografía nacional fue producto de un sostenido esfuerzo que los antiguos adversarios del caudillo iniciaron un cuarto de siglo antes de la aparición del artefacto que examinaremos. En 1857 se publicó *Galería de celebridades argentinas: biografías de los personajes mas notables del Rio de la Plata*, un libro de lujosa edición que recopila perfiles breves de próceres argentinos (San Martín, Belgrano y Rivadavia, entre otros) acompañados por retratos litografiados. Los futuros presidentes Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento contribuyeron al libro, piedra angular de la historiografía liberal que ellos y sus correligionarios impusieron después de la derrota de Rosas en la Batalla de Caseros en 1852 (Shumway, *The Invention of Argentina* 192). La *Galería* es emblemática de la llamada historia oficial por tres razones fundamentales. En primer lugar, se centra en los grandes hombres como agentes principales de los procesos de emancipación y fundación del estado nacional moderno. Segundo, el libro proscribía de su panteón a los antiguos rivales del liberalismo ascendente, los caudillos federales. En su prólogo, Mitre justifica la exclusión de figuras como Facundo y Rosas (sin nombrarlos) al denunciar a los que “se presentarán a sus ojos con el resplandor siniestro de aquella soberbia figura de Milton, que... son los representantes

de las tendencias dominadoras de la barbarie” (3). Finalmente, tal como indica el título del libro, se trata de un modo de narrar la historia que incorpora, retórica y literalmente, lo visual.

Cabe recordar que, hacia finales del XIX, los estudios fotográficos en el Río de la Plata con frecuencia se llamaban “Galerías,” vocablo que, más ampliamente, evoca la proliferación mundial de museos, pabellones, tiendas y otros espacios de lo que Tony Bennett ha llamado “el complejo expositivo” (“The Exhibitionary Complex”). Como arguye Beatriz González-Stephan con respecto a las exposiciones venezolanas de fin de siglo, estos ámbitos institucionales y comerciales constituían “una ‘escuela de la mirada’, un performance que interpelaba a la concurrencia para una ciudadanía moderna, contenida y obediente” (“La construcción espectacular” 99, cursivas en el original). Afín al prólogo de la *Galería de celebridades*, la pedagogía visual impulsada por la elite liberal argentina pretendía que el público-espectador no detuviese la mirada en representaciones de Rosas o su tiempo como líder de facto de la Confederación Argentina (1829-1859). Ya que, a su modo de ver, el rosismo —con sus fuertes vínculos con el pasado hispánico, el mundo rural y la iglesia católica— había interrumpido un *telos* de progreso iniciado por la independencia, por lo que solo se debería vislumbrar por instantes e idealmente desde una prudente distancia. Por eso, cuando Andrés Lamas organizó una exhibición de antigüedades en 1878, incluyó artefactos de la época de Rosas y los presentó como “trophies wrested from defeated enemies... because the past was, literally, a foreign country: a hostile, and inhospitable, ‘other time’” (Andermann 97). La “óptica del estado” que analiza Jens Andermann fue instrumento clave de la hegemonía liberal finisecular y colocó al régimen conservador de Rosas en un punto ciego. Contribuyó a imponer una perspectiva que, en la prensa y entre académicos no sería seriamente cuestionada hasta que, hacia comienzos del siglo XX, los historiadores revisionistas “se propusieron reingresar a la historia argentina a la figura de Juan Manuel de Rosas” (Chiaramonte 31).

Al mismo tiempo que el estado moderno en tren de consolidarse recurría a tecnologías visuales, estas también contribuían a la circulación masiva de imágenes en la vida diaria más allá de su alcance. Al examinar diversos materiales como tarjetas postales, sellos, cajas de cigarrillos y la publicidad de la incipiente prensa ilustrada, William Acree arroja luz sobre una cultura visual cotidiana que estaba “[l]ejos de vincularse con los debates que los intelectuales modernistas mantenían en la prensa, y distanciada de los detalles de la política o imágenes de carácter más oficial de lo que era la modernidad” (43). No es que estos artefactos fuesen de índole apolítica; más bien, como demuestra Acree, los objetos de consumo frecuentemente incorporaban la iconografía republicana, retratos de héroes nacionales y vistas de

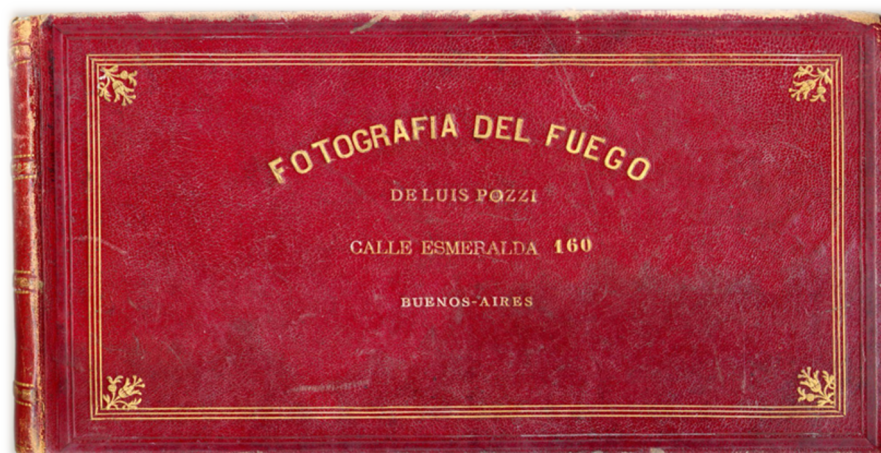
paisajes y edificios icónicos. Su distanciamiento del discurso oficialista no se radicaba tanto en su contenido, sino más bien en lo que Elizabeth Edwards y Janice Hart llaman “the embodied conditions of viewing” (citadas en Dahlgren 176). Las formas de vender, comprar, repartir, exhibir y coleccionar imágenes mecánicamente reproducidas sin duda reforzaban la hegemonía liberal, pero también eran capaces de articular perspectivas que criticaban y se resistían al modelo de modernización acelerada centrado en la exportación de productos agrícolas y la inmigración europea. En un momento en que los cambios demográficos y la expansión económica transformaron la “gran aldea” de Buenos Aires en una metrópolis del mundo atlántico, las nuevas tecnologías visuales, al ampliar las formas diarias de ver y circular representaciones de la historia nacional, dieron pie a nuevas formas de relacionarse con el pasado sin la intervención directa de instituciones educativas, museísticas, artísticas o académicas. Estas hacían posible configurar “galerías” según otros criterios que los presentes en la *Galería de celebridades argentinas*: espacios, prácticas y artefactos que atravesaban lo público y lo privado para recuperar figuras omitidas u ocluidas por la historiografía oficial. Sin cuestionar el fundamento de la historia hecha por grandes hombres, la ampliación del panteón nacionalista por medio del consumo individual reivindicaba la centralidad del federalismo y el rosismo en la constitución de la sociedad del momento.

Encontramos huellas de esas galerías alternativas en *Juan Manuel de Rosas: El retrato imposible – Imagen y poder en el Río de la Plata* (2017), estudio del investigador y coleccionista Carlos Gabriel Vertanessian. Impulsado por el intento fallido de encontrar un retrato fotográfico de Rosas, Vertanessian pretende entender por qué Rosas nunca posó frente a una cámara y, al hacerlo, lleva a cabo una exhaustiva indagación de la cultura visual de la Argentina decimonónica. *El retrato imposible* recopila un impresionante corpus de materiales gráficos: alrededor de 350 imágenes, pertenecientes a más de treinta colecciones particulares y públicas. Al examinar este archivo, Vertanessian demuestra cómo Rosas y sus seguidores circulaban retratos del caudillo en diversos formatos, estilos y ámbitos para afianzar su régimen. Como arguye Ricardo Salvatore, el partido federal “entendía a la política como un compuesto de acciones, voces, rituales y apariencias que... debían todas orientarse en un determinado sentido” (“Expresiones federales” 193). *El retrato imposible* hace patente que la imagen del Restaurador era eje de los constantes esfuerzos por asegurar, mantener y medir la adhesión de las clases populares al programa rosista. Rosas mismo insiste en una carta de 1833 que “[a] esta clase de gente les gustan los versos, y también les ha de agrandar el restaurador con el retrato” (Rosas,

Correspondencia 122). En términos más amplios, *El retrato imposible* subraya la centralidad de lo visual en prácticas que formaban parte de la febril “experimentación republicana” (Sábado) que marcaba el periodo posrevolucionario a lo largo de América Latina. Este es un aporte clave, pero no menos importante y quizás más insólita sea la presencia de las muchas semblanzas del Restaurador que se fabricaron después de la Batalla de Caseros (1852). Pese a la proscripción del estado liberal, había un sostenido interés en comprar y coleccionar imágenes de Rosas. Para satisfacer esta demanda, los estudios fotográficos reproducían pinturas y litografías hechas durante su régimen, además de algunas caricaturas que se imaginaban a un Rosas avanzado de edad, exiliado en Southampton, Inglaterra, donde moriría en 1877. En efecto, la capacidad de imprimir múltiples copias de un negativo a bajo costo hizo volver a circular algunos de los retratos que eran ubicuos en tiempos de la Federación, aunque ahora en circuitos comerciales y semi-privados. Mientras comprar y mostrar un retrato de Rosas en el momento que este ocupaba el poder habían sido evidentes e incluso compulsorios gestos de adhesión federal, hacia finales del siglo, una copia de ese mismo retrato carecía de cualquier asociación partidaria directa. Y, por supuesto, los motivos por adquirir, guardar o enseñar una reproducción fotográfica de una semblanza del Restaurador podían ser varios: la mera curiosidad, poseer imagen del notorio caudillo o por razones que no se podían expresar (porque uno no tenía explicación o porque no le convenía a uno decirlo).

Los retratos de Rosas se circulaban en la cultura visual cotidiana finisecular en los formatos que dominaban el mercado. Por ejemplo, Christiano Junior, exitoso fotógrafo azoriano y autor del álbum *Vistas y costumbres de la República Argentina Provincia de Buenos Aires* (1876), reprodujo en formato *cabinet portrait* —una tarjeta en papel de aproximadamente 10x17cm, c. 1869— una litografía realizada por Juan Alais hacia 1833 (Vertanessian 81; 150). Con mayor frecuencia aparece el rostro del antiguo gobernador en *cartes-de-visites*, las pequeñas fotos impresas en papel barato que impulsaron una verdadera cartomanía mundial desde que su inventor Disdéri retrató a Napoleón III y a su esposa en 1859. A partir de ese momento, a lo largo del mundo atlántico, las capas sociales medias recurrían a estudios para retratarse, emulando la moda y las poses de la élite con un limitado repertorio de atuendos, utilería y telones de fondo (Batchen 82). A diferencia del lugar privilegiado que su imagen había ocupado durante su régimen, Rosas se insertó así a una economía visual finisecular en que “the domain of vision is organized around the continual production and circulation of interchangeable or serialized image objects and visual experiences” (Poole 9). Excluido del panteón oficialista, el caudillo posrevolucionario formó parte de una galería más amplia y más abigarrada de la

historia argentina. Se trataba de un registro no oficial, descentralizado o fragmentario, configurado por la lógica del mercado y las demandas de los consumidores. En este contexto, una tarjeta con semejanza de Rosas no se podía reducir a una “experiencia visual” o sentimiento específicos o fijos —como, por ejemplo, nostalgia por un régimen político obsoleto. Su lugar o, más bien, sus lugares dentro de una economía visual moderna se integraban en intercambios comerciales y afectivos que, a su vez, articulaban múltiples modos de concebir la relación entre las luchas posindependentistas por definir un orden político duradero y la Argentina de fin de siglo. Dentro de esa amplia gama de posiciones, se admitían sensibilidades conservadoras en las que la imagen de Rosas no era simple reliquia de “otro tiempo inhóspito” (Andermann), sino recordatorio de la presencia duradera de las formas de identificación que le permitían establecerse como *primus inter pares*. Podía encarnar un inconformismo multivalente del régimen político liberal y la historia teleológica que este elaboraba para legitimarse.



Tapa del muestrario de la Fotografía del Fuego. Colección Vertanessian.

El álbum del estudio *La Fotografía del Fuego* (figura 2) es un artefacto único que nos obliga a repensar el papel de la fotografía en la cultura visual cotidiana del Río de la Plata finisecular y, a su vez, el lugar de Rosas en la memoria colectiva popular de la época. Se trata de un libro en formato apaisado que mide 14 x 25 cm. Encuadernado en cuero rojo, su tapa anuncia en letras de oro repujadas el nombre, el dueño y la dirección del estudio (Calle Esmeralda 160, Buenos Aires). Tiene dieciséis páginas con dos (o, en un caso, tres) filas de tarjetas fotográficas de escala reducida, además de diez páginas en blanco. Hay 183 fotografías en total y estas son, en su gran mayoría, de forma rectangular y con dimensiones de aproximadamente 3 x 5cm, más o menos la mitad del tamaño de una *carte-de-visite* típica. A base de las fechas escritas en el borde de algunas de las imágenes, se puede suponer

que el álbum se armó entre 1875 y 1880, tal vez de forma incremental.

Lo más probable es que el álbum de la Fotografía del Fuego sirviera de muestrario de los servicios de un estudio que, como se jactaba en los dorsales de algunas de sus *cartes-de-vi-site*, producía y vendía “[r]etratos de todas clases y tamaños”. El libro no presenta una recopilación de mercancías en venta, sino reproducciones en miniatura de imágenes que apelaban a los variados gustos e intereses de los clientes del estudio. Todas las fotos son retratos. La mayoría son individuales, aunque hay algunas fotos grupales, además de un puñado de fotocollages. En muchos casos los sujetos se identifican con nombre, apellido o título. Esparcidas entre las páginas de políticos y comediantes hay una veintena de retratos enmarcados con la frase “Galería la Fábrica ‘La Proveedora’” y la dirección de ésta, una de las principales fábricas de cigarrillos de la Argentina en el periodo (Butera 63-77)¹. Se trata de tempranos ejemplos de las tarjetas que se incluían como materiales promocionales en las cajas de cigarrillos, y su presencia refuerza la índole comercial del álbum. Aparte de esas tarjetas y otras anotaciones sueltas, muchas veces escritas a mano al pie de las imágenes, el álbum no cuenta con texto alguno. Algunos retratos posiblemente sean originales y sacados en el local de la Fotografía del Fuego, pero predominan las reproducciones de pinturas, litografías y otras fotografías. Ni la originalidad ni la calidad estética de las imágenes individuales destacan, sino la gran variedad de la oferta que le brinda al cliente la posibilidad de comprar, poseer y acumular fotografías, a diferencia de los daguerrotipos –placas costosas y únicas– de décadas anteriores. Instrumento para estimular el consumo, el álbum de la Fotografía del Fuego le presenta al observador una imagen fragmentaria de su mundo social que está siempre por completarse.

Las fotos constituyen una galería ecléctica, que incluye tanto a personajes históricos notables (e.g., Sarmiento y Garibaldi) como a sujetos más humildes olvidados por la historia (e.g., un joven militar identificado como “Cabo Herrera hoy Sargento Mayor” y una pequeña serie de “tipos exóticos” africanos). Las imágenes se agrupan según categorías temáticas: protagonistas de las guerras de independencia (San Martín y Bolívar) y contrincantes de las guerras civiles argentinas (además de Rosas, están Dorrego y su rival Lavalle); publicistas, juristas y políticos locales (hay varias tarjetas de Bartolomé Mitre) e internacionales (Adolphe Thiers, José de Riva Agüero), militares de todos los rangos, desde generales a soldados rasos, incluso veteranos de la

¹ Las tarjetas se incluían en cajas de cigarrillos para mantener la lealtad de marca, durante una época en que “[e]l bajo costo del cigarrillo y el hábito tabacalero muy extendido a todas edades y en todo sector social aseguraban la amplia difusión de la imagen” (Acree 26).

Guerra del Paraguay (1864-1870); actores, actrices, bailarines y cantantes de ópera; letrados y hombres de ciencia (“La Gorriti,” Gervasio Méndez, Francisco “Perito” Moreno), etc. No hay secuencia o cronología estrictas y al hojear el álbum resaltan las tendencias que Alejandra Uslenghi ha detectado en la publicidad de otro estudio porteño de la misma época, el establecimiento de Alexander Witcomb: “el patrón de estandarización y de adyacencia de las imágenes mercancías” donde sujetos de distintos oficios, clases sociales, periodos históricos y nacionalidades producen “una incómoda proximidad e igualdad” (525). Se trata, claro está, de una igualdad ilusoria que se manifiesta en las *cartes-de-visite* a través de “the uniformity of feeling, pose, and expression that became institutionalized” (Poole 111). Reducidas al tamaño de una pequeña tarjeta, las capturas de cuerpos, rostros, atuendos, utilería y fondos poco variables forman el pastiche de una sociedad ostensiblemente democrática. La proximidad perturba, en parte, porque la específica configuración de los retratos individuales es contingente e inestable. El desorden (u organización azarosa) del muestrario arroja luz sobre cómo los álbumes en general podían captar y darle forma a tendencias, disposiciones o preocupaciones sociales que excedían o hasta contradecían las intenciones declaradas de sus usuarios (fueran actores individuales o estatales).

Por cierto, en sus respectivos estudios sobre archivos de *cartes-de-visite* latinoamericanas, Paola Cortés-Rocca, Beatriz González-Stephan (“Cuerpos in/a-propiados”) y Uslenghi coinciden en invocar el concepto del “inconsciente óptico.” La frase la acuñó Walter Benjamin, quien la usó en “Pequeña historia de la fotografía” (1931) y luego en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935). Como reflexiona en la “Pequeña historia,” la fotografía es capaz de revelar, de forma incremental, detalles que un observador no puede detectar conscientemente. Somos ignorantes, explica Benjamin, de cómo se inicia la acción de caminar, mientras “[l]a fotografía, en cambio, la hace patente con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones. Solo gracias a ella tenemos noticia de ese inconsciente óptico” (28). Al captar un breve lapso de tiempo, la cámara soluciona la paradoja de Zenón, revelando la transición desde la estasis al movimiento. En otras palabras, como prótesis, el aparato fotográfico registra lo invisible que organiza la experiencia sensible del observador. Al segmentar una acción mundana, el procedimiento técnico da pie a la posibilidad de analizar una estructura cuya inteligibilidad radica en su frecuencia (o espectralidad, si se quiere). Una foto se remite así a todas sus infinitas variantes hipotéticas, tal como un libro sacado al azar de

una estantería de la Biblioteca de Babel². Una imagen fotográfica —incluso una imagen única y de mayor tiempo de exposición como un daguerrotipo— presupone un archivo imaginario. La descripción precisa de la locomoción humana, por lo tanto, no solo concierne un cuerpo individual, sino también el cuerpo social que lo contiene y lo captura; sacar un retrato es fundamentalmente una operación biopolítica.

Entendido de esta manera, el “inconsciente óptico” nos permite ver la fuerza de los gestos mínimos y hábitos (tanto las costumbres como la ropa) en la Latinoamérica finisecular tal y como quedan registrados en las imágenes en serie. Las *cartes-de-visite*, reunidas posteriormente en una especie de base de datos visual, atestiguan la participación masiva de sujetos anónimos en la construcción de una sociedad enfocada en el orden y el progreso. En su inexpresividad repetida, se demuestra la insistencia con la cual los sectores medios se empeñaban en medirse con la clase dirigente, distinguirse de sujetos subalternos y, en ciertos casos, intentar esconder sus lazos con cualquier forma de alteridad (como en las asombrosas cartes de niños y sus nanas negras o mulatas tapadas que estudia González-Stephan). Este material nos permite ver la auto-representación idealizada de un régimen (tanto político como sensible) y, al mismo tiempo, los intentos de esconder (en ciertos casos, de tapar literalmente) a los que están excluidos de la comunidad nacional deseada. En pocas palabras, el “inconsciente óptico” señala el papel de la fotografía en la elaboración del consenso requerido por la hegemonía liberal.

Al mismo tiempo, es preciso subrayar que la noción del “inconsciente óptico” puede restringir la forma de estudiar las *cartes-de-visite* y la cultura visual de que forman parte. Como nota Miriam Hansen, Benjamin emplea el término al elaborar una “genealogy of photographic representation” que traza el alejamiento de la imagen aurática y “a physiognomic sensibility towards both the human body and the world of things” (207). Eso es, el “inconsciente óptico” conecta los orígenes de la fotografía con la captura de la presencia física, tanto de cuerpos humanos como de objetos de consumo. Al mismo tiempo, presupone un movimiento progresivo del tiempo. Capaz de producir el índice de una persona en marcha, el aparato ya es, “con sus instrumentos auxiliares: la cámara lenta, las ampliaciones” (Benjamin 28), una cámara cinematográfica. O, por lo menos, la metáfora que Benjamin utiliza para introducir el inconsciente óptico ya encarna un deseo proto-cinemático; como comenta Rosalind Krauss, él escribió la “Pequeña historia” “[w]ith the photographs of Muybridge or Marey undoubtedly in his mind” (178). Emplear

² “[C]ada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total), hay siempre varios centenares de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma” (Borges 95).

esta figura con respecto al estudio de la fotografía latinoamericana del siglo XIX resulta potencialmente problemático por dos razones. En primer lugar, esta conceptualización hace eco de la temporalidad lineal de la historiografía oficial, lo cual implica que las *cartes-de-visite* y otras formas relacionadas principalmente sirven para reforzar un imaginario que originó en los escritos de letrados. En segundo lugar, articula una genealogía que ignora que las técnicas fotográficas, hasta en los experimentos más tempranos, no sólo servían para captar impresiones de cuerpos y objetos físicos, sino también para copiar otras imágenes: por ejemplo, Nièpce hizo *heliogravures* de grabados ya existentes (Batchen 120-27), mientras Hércules Florence, hacia 1833, empleó el método que él denominó *photographie* para copiar etiquetas farmacéuticas (Brizuela 65-70). Invocar el “inconsciente óptico,” sin señalar las limitaciones conceptuales del término, corre el riesgo de aislar los retratos en formato *carte-de-visite* de las muchas tarjetas que reproducen pinturas, dibujos, litografías y técnicas fotográficas anteriores; puede alejarlos de las condiciones históricas de su producción y consumo al privilegiar la imagen indexical. Paradójicamente, son las copias, imágenes desprestigiadas, las que llaman la atención a la materialidad de la fotografía y, por ende, a una “sensibilidad fisiognómica”³.

El muestrario de la Fotografía del Fuego nos obliga a reconsiderar el retrato como integral a la cultura visual cotidiana más amplia, en gran parte porque su forma emula los álbumes personales y familiares que eran destino frecuente de las *cartes-de-visite* en la segunda mitad del siglo XIX. En el sentido más básico, un álbum es un “objeto contenedor” cuyo formato y dimensiones se aproximan a los de un libro impreso (Rodríguez Lehmann 53). Entre los artefactos denominados así, existía una enorme variedad. Algunos se vendían ya completos, como el ya mencionado “Vistas y costumbres” de Christiano Junior, mientras un *album amicorum* o libro de amistades permitían a sus dueños reunir “diversos objetos y escrituras coleccionables: firmas y manuscritos de amigos, piezas musicales, dibujos o poemas propios y ajenos... y, con el correr de las décadas y los avances tecnológicos... fotografías, postales de espacios o personalidades emblemáticas...”, etc. (Miseres 11). Como demuestran Vanesa Miseres y Cybele Peña Figueredo, los álbumes de amistad revelan las redes de sociabilidad y las prácticas literarias y gráficas de las mujeres que frecuentemente los armaban. Constituían laboratorios para una producción cultural femenina que integraba las técnicas representacionales de la modernidad

³ Al referirse al cine, Hansen arguye que “its particular form of indexical mediation enables it to lend a physiognomic expression to objects, to make second nature return the look, similar to auratic experience in phenomena of the first” (210).

finisecular, sin ser reducibles a ellas; en el álbum, “[l]a memoria se delinea bajo una lógica afín a la del museo y la exhibición, aunque localizada en un espacio de intimidad” (Peña Figueredo 74). Es justamente en el mismo acto de recopilar que el álbum personal puede exhibir la contingencia del imaginario social, la “chispita minúscula de azar” (Benjamin 26) que difícilmente se detecta en un conjunto homogéneo de retratos *cartes-de-visite*.

Los álbumes fotográficos eran objetos de mediación entre la vida pública y la intimidad familiar, como subraya la crónica satírica “El album: Miraos en el espejo”. Este texto, publicado en el número inaugural de la *Revista de Buenos Aires* en mayo de 1863, “da cuenta de la popularidad que alcanzó este ‘recopilador’ de amistades, ya que, para la convención de la época, acumular más fotografías significaba gozar de más relaciones y, por lo tanto, de mayor prestigio social” (Vertanessian 151). Cabe notar que “El álbum” es reimpresión de un artículo que el venezolano Simón Camacho publicó bajo el seudónimo Nazareno hacia 1861 en Nueva York y que apareció en publicaciones a lo largo del continente americano: en la *Revista de Lima* (1862), la *Revista Sud-Americana de Valparaíso* (1862) y, más tarde, en su libro *Cosas de los Estados Unidos* (J. Durand, New York, 1864). Para Camacho, el álbum es un objeto de lujo, “un libro de hermosa cubierta y cantos dorados” cuyas páginas “ofrece[n] el aspecto de ventanas de cárcel con sus respectivos presos asomados en ellas” (119). Camacho enumera los contenidos del álbum de un conocido rico, que incluye no solo a familiares y amigos, sino también a rivales en los negocios, “hombres de la política” y otras figuras que no conoce personalmente (121). El álbum es, en efecto, un aparato de captura que la gente acomodada emplea para fabricar una imagen —siempre cambiante— del lugar que ocupa en la sociedad. El narrador anónimo de la crónica teme darle su retrato a la esposa del rico, porque no sabe “cuantas evoluciones sufrirá y cuantos pasos adelante y atrás dará en aquel panteón de caras que avanzan y retroceden según los grados de aproximación a la familia en que suelen estar *sus amigos*” (122, las cursivas son originales). A continuación, reproduce una conversación entre las hijas de la familia, que debaten las posiciones que deberían ocupar sus admiradores en sus hojas:

- Pero hija, decía la una, si el álbum está arreglado!
- Quitá allá! contestó la otra - ¿Arreglado, y ves á Fulano en tercer lugar antes que este otro amigo íntimo á quien prefiero?
- Luisa, la semana pasada no decías otro tanto.
- Sí; pero he cambiado de opinion, y es preciso adelantar el retrato. Será la mejor prueba que puede él de tener de que su rival ha caído.

Y el retrato avanzó un paso; saltó una hoja, ganó la partida (122).

El álbum coloca a la familia en el núcleo de una red afectiva cuya composición depende no solo de los intereses del patriarca, sino también de los caprichos de la familia entera. Aquí la “incómoda proximidad e igualdad” a la que se refiere Uslenghi es dinámica e intencional, producto de la reorganización frecuente y conspicua del álbum llevada a cabo por las hermanas. Tanto la inclusión como la posición de un retrato con respecto a otros “presos” permite una forma de comunicación no verbal, basada en un código visual que las jóvenes comparten con sus admiradores, quienes se buscan entre las hojas del libro. Sus modificaciones no son las únicas, ya que los lazos amistosos, sociales, económicos y políticos de los padres también determinan los “pasos adelante y atrás” que toman las fotografías. El álbum es un documento especular de fabricación colectiva, cuyos “lectores” y sujetos coinciden en alto grado, y que presenta una imagen del entorno familiar y social sometida a pequeñas y constantes modificaciones. En este confuso retrato compuesto, lo que queda claro es que la secuencia y la proximidad (o “grados de aproximación”) a los dueños del álbum son claros indicios del aprecio de que disfruta un individuo. El ensamblaje de fotografías de amigos y rivales, conocidos y celebridades, vivos y muertos es producto de una micropolítica de la mirada, una serie de operaciones que subyace la formación de categorías identitarias y esquivo la óptica del estado. Sus retratos son copias técnicamente reproducidas “que estão distantes do centro do poder... que revelam histórias de fracassos e perdas” (Brizuela 64) y, en lugar de un movimiento progresivo hacia el futuro, sugieren relatos alternativos y relaciones cambiantes que hacen hincapié en la circulación, la sustitución, el desplazamiento, el aplazamiento. En el espacio del álbum, la contigüidad y la equivalencia de las imágenes permiten (des)ordenar la historia según diversas genealogías, secuencias, afinidades, etc.

Ocupando la primera posición de la primera página del álbum de la Fotografía del Fuego, la copia fotográfica de la pintura de Juan Manuel de Rosas evoca estos desplazamientos de una historia no oficial. La mera presencia de su imagen en el álbum, producida en los últimos años de la vida del caudillo exiliado o poco después de su muerte, sugiere un interés popular en incluirlo dentro de un panteón más amplio que el de la *Galería de celebridades argentinas*. Aparece encima de Manuel Dorrego, el gobernador federal de Buenos Aires asesinado en 1828 por el unitario Juan Lavalle, cuya tarjeta ocupa el otro extremo de la segunda fila. Fue Lavalle, cabe recordar, a quien Rosas derrocó el año siguiente, antes de iniciar su primera etapa como gobernador

bonaerense. A su lado se encuentra, vestido de civil, el antiguo caudillo venezolano José Antonio Páez, que había fallecido en Nueva York en 1873. Aparte de algunos héroes de las Guerras de Independencia (San Martín y Bolívar), las demás figuras de la primera página del álbum son militares de las guerras civiles argentinas posteriores, tanto partidarios como rivales de Rosas (José María Paz, Lorenzo Lugones, etc.) (figura 3). Las imágenes forman así un collage de algunos de los líderes de los conflictos fundacionales de la primera mitad del siglo. Por lo visto, no hay criterios cronológicos, geográficos o ideológicos que los ordenen; se destaca más bien una co-presencia arbitraria. En lugar de un cuadro de civilización y barbarie o de unitarios y federales, la página nos presenta con una configuración de retratos que recuerda las prácticas de Luisa, personaje de la crónica de Camacho, quien “unas veces... pone en compañía retratos cuyos originales jamás andan apareados por el mundo á causa de la fuerza de repulsion, del magnetismo negativo, de los elementos contradictorios que la naturaleza ó las circunstancias han puesto en su camino” (Camacho 123). La contigüidad de los retratos enseña, pero no explicita, otras formas de pensar la historia más allá de los binarismos fundacionales a la vez que mantiene el enfoque en los grandes hombres como sus autores.



La primera página del álbum de la Fotografía del Fuego. Colección Vertanessian.

Si un álbum puede ser “un barómetro de tempestades,” como lo describe Camacho (123), las tarjetas que comprenden la primera página del muestrario enfatizan los conflictos bélicos como una etapa histórica ya superada. Mientras los retratos de soldados y una parte significativa de los de actores y actrices que figuran en otras hojas del muestrario son de cuerpo entero —de pie delante telones de fondo y acompañados por muebles y otros objetos—, todas las tarjetas de la primera página son retratos de busto y sin fondo. Algunas, como la de Bolívar, son copias de litografías y pinturas y representan a sus sujetos en su juventud,

en tiempos pre-fotográficos. Sin embargo, no todas son “bustos de papel [que] flotan en la intemporalidad del fondo blanco del papel, como representaciones de su poder sobre el espacio y el tiempo,” como sucede con otros álbumes de patricios de la misma época (Martínez Pinzón 89). Si bien las reproducciones en miniatura tal vez sugieran la trascendencia de los actos de sus sujetos, la representación monumental contrasta de forma chocante con las tarjetas que reproducen fotografías de sus contemporáneos, sacadas en la vejez. En los casos del General Zapiola, oficial del Ejército de los Andes, y el coronel Nicolas Gorge [sic], marino que participó en las guerras de la independencia y luego con las fuerzas rosistas en la Batalla de la Vuelta de Obligado (1845), tanto sus uniformes de gala y medallas como sus canas y arrugas hacen hincapié en la distancia que mide entre sus hazañas y el momento de fotografiarse. La tarjeta de San Martín, llevando un traje oscuro, reproduce un daguerrotipo del general que se sacó en Francia hacia 1848, pocos años antes de su muerte en ese país. Páez y el almirante Brown también están vestidos de civil y se ven muy mayores en imágenes que parecen ser copias de litografías que, a su vez, están basadas en fotografías de los últimos años de sus respectivas vidas.

La yuxtaposición de la juventud y la vejez y la variedad de técnicas gráficas que se emplean para representar a las notabilidades militares ponen de relieve la distancia temporal de los hechos históricos al mismo tiempo que desmitifican a los partícipes de dicho pasado, invitando a los clientes del estudio a reunirlos en un álbum particular, según una lógica organizativa propia. Sea la recuperación y la conservación de sus recuerdos mediante las imágenes tienen un efecto afín a lo que Andrea Castro observa en las necrologías de científicos publicadas en la misma época: “una praxis discursiva que no solo reproduce la autoridad... sino que también tiene consecuencias concretas en las vidas y en las muertes de los cuerpos involucrados” (105). En el espacio íntimo del álbum, se confunden exhibidos y espectadores, como si se privatizara la labor de establecer vínculos afectivos, no genealógicos, entre pasado y presente. De este modo, encarna dos valores culturales conservadores que la elite porteña heredó de la época colonial: “the central position of the family” y “the emphasis placed on the individual, the person, in human relationships” (Scobie 218). Se reincorporan los derrotados y proscritos de las luchas por la organización política a la historia nacional al incluir sus tarjetas en el álbum fotográfico particular. Dicho de otro modo, la sensibilidad conservadora es doble, ya que la recuperación de la tradición perdida depende de la agencia del consumidor individuo o la familia.

La tarjeta de Rosas es la que más encarna este modo de relacionarse de forma familiar con las notabilidades de una etapa

histórica cada vez más lejana. En términos formales, es muy distinta a las demás de la primera página. En primer lugar, es el único retrato de perfil, no solo de la hoja, sino de todo el muestrario de la Fotografía del Fuego. Segundo, se trata de la reproducción de una miniatura de fabricación artesanal. No es ni uno de los retratos oficiales de su régimen, ni una de las representaciones más conocidas (y copiadas) de su vasta iconografía realizada por pintores conocidos (como el retrato gauchesco de Monvoisin, el “Rosas el Grande” de Descalzi, etc.). Si bien hay otras pinturas de Rosas de estilización naif o folklórica, hay un detalle —tal vez parezca trivial a primera vista— que hace que la miniatura sea poco común dentro del corpus de sus retratos: las cejas. Típicamente Rosas se pinta con cejas finas y levemente arqueadas. En el retrato reproducido en el muestrario, en cambio, se extiende en diagonal un grueso rayo negro desde el puente nasal hacia la sien⁴. A diferencia de las litografías basadas en fotografías, no simula una relación inmediata con su sujeto. Más bien, parece un ícono: un objeto para ser tocado, guardado y exhibido. Dicho de otra manera, se trata de una imagen que tematiza su propia materialidad. Comparte así algo significativo con los productos fabricados durante el régimen rosista que llevan imágenes del líder: abanicos, pañuelos, divisas, guantes y hasta los extravagantes peinetones de carey. La diferencia es que la *carte* es una mercancía, producida masivamente por medios técnicos, que permite una aproximación corporal con una personificación del poder eclipsado. Más que reivindicar el antiguo régimen o representar con precisión la apariencia del caudillo proscrito (o recién fallecido), esta miniatura de Rosas —como tarjeta, como objeto material— parece invocar, más bien, un lazo afectivo que conecta al que mira y toca el retrato y la autoridad que encarna su sujeto. Es en este sentido que se puede concebir de la “sensibilidad fisiognómica” de la imagen como conservadora, ya que se imagina la pertenencia a una comunidad orgánica amenazada por los *bouleversements* del fin de siglo⁵.

⁴ Otro dato curioso es que la gran mayoría de los retratos de perfil de Rosas lo muestran mirando hacia la izquierda. Vertanessian reproduce en *El retrato imposible* una *carte-de-visite* que reproduce una miniatura copiada al daguerrotipo de Rosas (148). Ya que el daguerrotipo produce una imagen en espejo, en esta tarjeta Rosas mira a la derecha. No tengo fundamentos para argüir que la reproducción en miniatura es también copia de reproducción fotográfica anterior, pero es importante subrayar que era práctica común de la época retocar fotografías.

⁵ La idea de una comunidad orgánica no es intrínseca a la tarjeta en sí, aunque su reproducción posibilite su evocación. También se puede imaginar otras galerías, otras configuraciones de tarjetas en que la misma miniatura de Rosas puede reforzar el imaginario liberal. En ese, funcionaría como “captura” de la monstruosidad o la barbarie, recuerdo de una fuerza derrotada. Agradezco a las editoras por sugerir esta interpretación inversa.

Colocada en un álbum familiar, junto con muchos otros retratos, la presencia de la tarjeta es discreta y móvil, dependiente de su ubicación con respecto a la de otras tarjetas de notabilidades, conocidos y seres queridos. El papel reducido de la semejanza del Restaurador, contingente y determinado por criterios subjetivos, se hace evidente al comparar el muestrario de la Fotografía del Fuego con *Boudoir federal*, cuadro pintado por Cayetano Descalzi hacia 1845 (figura 4). Esta pintura retrata a una mujer joven que se mira en el espejo mientras se viste o se quita la ropa; más que la intimidad, se trata de una escena liminal, de la transición de la calle al hogar (o viceversa). La joven se ve desde atrás en cuerpo entero, llevando una falda de color bordó desatado, enaguas blancas y un pañuelo punzó, el color por excelencia del rosismo. Mientras el observador del cuadro ocupa la perspectiva de voyeur, mirándola a sus espaldas, otra figura vigila la escena desde una posición contraria: un retrato litografiado de Rosas. Colocado en alto, detrás y a la derecha de la chimenea en que se cuelga el espejo, el rostro del Restaurador en tres cuartos se apunta en sentido contrario a la mirada de la joven, sus ojos dirigidos hacia un punto indefinido a la derecha, más allá del encuadre. Exhibido en un marco dorado, que hace juego con los artículos de lujo sobre la repisa (un mate plateado, floreros de porcelana con bases de oro, etc.), el semblante de Rosas es desinteresado, más un símbolo de su poder en general (a partir de 1835, asumió la suma del poder público en función de gobernador) que una mirada cómplice con la perspectiva del observador.



Cayetano Descalzi, *Boudoir federal* (1845). Wikimedia Commons

La imagen dentro de la imagen es, de hecho, la copia de una copia, ya que es una representación pintada de una litografía que, a su vez, está basada en *Rosas el grande* (1841), otro cuadro realizado por el mismo Descalzi. La inclusión de este detalle autorreferencial hace que el cuadro funcione como alegoría de la estabilidad, tanto de la autoridad política de Rosas a través del espacio público y privado como la autoría de Descalzi sobre su imagen en distintos medios y formatos. La imagen trata de la soberanía de la (auto)representación.

A diferencia de la posición fija que ocupa la litografía enmarcada de *Rosas el grande* en la alcoba de la joven, la *carte-de-visite* es una pequeña imagen informal, en todos los sentidos: es una imagen mal ejecutada y destinada a pasar de mano en mano; es la reproducción miniaturizada y económica de un objeto proscrito de los monumentos, museos, aulas y otros ámbitos donde el estado hacía visible la expansión de su poder. Incluida en un álbum particular, la tarjeta del caudillo puede servir de recordatorio de la derrota de un proyecto político conservador, eclipsado por el liberalismo hegemónico, pero también puede ser indicio de otro modo de concebir una relación más directa que vincula el entorno familiar con la política. A pesar de que “en el orden militar, jurídico y político del Estado... el triunfo del liberalismo fue aplastante” (Rojas 315), los intercambios y las exhibiciones de imágenes técnicamente reproducidas en la vida diaria podían ser una rearticulación de sensibilidades conservadoras. En el álbum, se disminuye la intensidad de las pugnas partidarias de mediados del siglo a medida que el formato de la *carte-de-visite* extrae a sus protagonistas de una narrativa histórica lineal y los integra a una galería de capturas equivalentes, ordenada y reordenada de forma afectiva o azarosa. Recuperar e interrogar la miniatura de Rosas y el muestrario que la contiene demuestra así que, a la vez que las tecnologías visuales emergentes eran instrumentos de la modernización y la consolidación del estado liberal, también podían hacer ver y hacer sentir lo que ese estado pretendía ocultar u oprimir.

Bibliografía

Acree, William. “Imágenes para comprar y vender la patria: cultura visual cotidiana y consumo en *El Río de la Plata*”. *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*, Cecilia Rodríguez Lehmann y Natahalie Bouzaglo (eds.), Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2017, pp. 13-46.

Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2007.

Batchen, Geoffrey. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass., MIT, 1997.

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 21-53.

Bennett, Tony. “The Exhibitionary Complex”. *New Formations*, n.º 4, 1988, pp. 73-102.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Brizuela, Natalia. *Fotografia e império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo, Companhia das Letras e Instituto Moreira Salles, 2012.

Butera, Alejandro. *Pioneros del tabaco: los fabricantes de cigarrillos en la Argentina 1880-1920*. Bariloche, 2012.

Camacho, Simón “El álbum: Miraos en el espejo”. *Revista de Buenos Aires* n.º 1, 1863, pp. 118-27.

Castro, Andrea. “Muerte en Exhibición. Necrológicas en el *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*”. *Iberoamericana: Nordic Journal of Latin American and Caribbean Studies*, n.º 46, 2017, pp. 99-108.

Chiaromonte, José Carlos. “En torno a los orígenes del revisionismo histórico argentino”. *Nuevas miradas en torno al Artiguismo*, Ana Fregas y Ariadna Islas (eds.), Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2001, pp. 29-61.

Cortés Rocca, Paola. *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2011.

Dahlgren, Anna. “Dated Photographs: The Personal Photo Album as Visual and Textual Medium”. *Photography and Culture*, n.º 3.2, 2010, pp. 175-194.

González-Stephan, Beatriz. “La construcción espectacular de la memoria nacional: cultura visual y prácticas historiográficas (Venezuela siglo XIX)”. VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Bogotá, 2006, pp. 1-37.

González-Stephan, Beatriz. “Cuerpos in/a-propiados: carte-de-visite y las nuevas ciudadanías en la pardocracia venezolana postindependentista”. *Memoria y sociedad*, n.º 17.34, 2013, pp. 14-32.

Hansen, Miriam. “Benjamin, Cinema and Experience: ‘The Blue Flower in the Land of Technology.’” *New German Critique*, n.º 40, 1987, pp. 179–224.

Kolar, Fabio y Ulrich Mücke. “Introducción”. *El pensamiento conservador y derechista en América Latina, España y Portugal. Siglos XIX y XX*, Kolar y Mücke (eds.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 7-36.

Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass., MIT, 1993.

Martínez-Pinzón, Felipe. *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblo en Hispanoamérica (1830-1880)*. Chapel Hill, University of North Carolina, 2021.

Miseres, Vanesa. “Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 22, 2018, pp. 9–27.

Mitre, Bartolomé. *Galería de celebridades argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata*. Buenos Aires, Ledoux y Vignal, 1857.

Peña Figueredo, Cybele. “Ante las hojas de tu librito’: miradas al *album amicorum* de una señorita finisecular”. *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*, Cecilia Rodríguez Lehmann y Natahalie Bouzaglo, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2017, pp. 71-102.

Poole, Deborah. *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1997.

Rodríguez Lehmann, Cecilia. “Imágenes en el umbral. Las reapropiaciones estéticas del álbum de cromos”. *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*, Cecilia Rodríguez Lehmann y Natahalie Bouzaglo (eds.). Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2017, pp. 47-70.

Rojas, Rafael. *Los derechos del alma. Ensayos sobre la querrela liberal-conservadora en Hispanoamérica (1830-1870)*. México, DF, Taurus 2014.

Rosas, Juan Manuel de. *Correspondencia de Juan Manuel de Rosas*. Ed. Marcela Ternavasio. Buenos Aires, EUDEBA, 2005.

Sábato, Hilda. 2018. *Republics of the New World: The Revolutionary Political Experiment in Nineteenth-Century Latin America*. Princeton, NJ, Princeton University Press.

Salvatore, Ricardo Donato. “‘Expresiones federales’: Formas políticas del federalismo rosista”. In, *Caudillismos rioplatenses*, Goldman y Salvatore (eds.). Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 189-222.

Salvatore, Ricardo Donato. *Wandering Paysanos: State Order and Subaltern Experience in Buenos Aires during the Rosas Era*. Durham, Duke University Press, 2003.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo, o, Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.

Scobie, James R. *Buenos Aires: Plaza to Suburb, 1870-1910*. New York, Oxford University Press, 1974.

Shumway, Nicolas. *The Invention of Argentina*. Berkeley, University of California Press, 1991.

Uslenghi, Alejandra. "Cartes-de-visite: el inconsciente óptico del siglo XIX". *Revista de Estudios Hispánicos* n.º 53.2, 2019, pp. 515-536

Vertanessian, Carlos G. *Juan Manuel de Rosas: el retrato imposible: imagen y poder en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Reflejos del Plata, 2017.