

Cultura escrita en un museo de arte

Artefactos y prácticas de lo escrito en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez a mediados de siglo xx



Juan Cruz Pedroni

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de San Martín. Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, Argentina | pedronijuancruz@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-3505-3175>

Resumen

Este artículo se interroga por los usos sociales de la escritura en un museo provincial de bellas artes del litoral argentino a mediados de siglo XX, a partir de diferentes aportes de los estudios históricos sobre cultura escrita. El estudio interrelacionado de objetos bibliográficos, *ephemera*, escrituras expuestas, autógrafas y epigráficas permite identificar y constituir como objeto de análisis diferentes prácticas y artefactos escriturales. A partir del estudio de un caso particular, el artículo caracteriza diferentes tipologías de lo escrito para analizar su apropiación por parte de un grupo social. Esos usos son contextualizados a la luz de la emergencia de formas diferenciales de valoración de lo escrito en medios gráficos de comunicación y en la cultura institucional del museo a mediados de siglo XX. Las particularidades de un museo de arte permiten observar desde un enfoque singular la insistencia de imaginarios que vinculan a la inscripción escrituraria con la expresión de la individualidad y con la conservación de nombres ilustres en la memoria colectiva. Junto con ello, el estudio pone de relieve la noción de *patrimonio escriturario*, entendido como un dispositivo conceptual que permite dar cuenta de forma unitaria e integral de los objetos escritos conservados en un museo.

Written Culture in an Art Museum. Objects and practices of the written word in Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez in the mid-twentieth century

Abstract

This article examines the social uses of writing in a provincial museum of fine arts on the Argentinean area known as Litoral in the mid-twentieth century, based on different contributions from historical studies on written culture. The interrelated study of bibliographic objects, ephemera, exhibited writings, apparatus and autographs allows us to identify and constitute different writing practices and artefacts

Palabras clave

Cultura escrita
Patrimonio escriturario
Dedicatorias
Autógrafos
Escritura expuesta
Santa Fe (Argentina)

Keywords

Written culture
Written heritage
Dedications
Autographs
Exposed writing
Santa Fe (Argentina)

as an object of analysis. From the study of a particular case, the article characterizes different typologies of writing and analyses their appropriation by a social group. These uses are contextualized in the light of the emergence of differential forms of valuing writing in the graphic media and in the institutional culture of the museum in the mid-twentieth century. The particularities of an art museum allow us to observe from a singular perspective the insistence of imaginaries that link written inscription with the expression of individuality and the preservation of illustrious names in the collective memory. The study also highlights the notion of written heritage, understood as a conceptual device that makes it possible to give a unitary and integral account of the written objects preserved in a museum.

Artículo recibido: 07-02-2023. Aceptado: 11-05-2023.

Cultura escrita en un museo de arte: una lectura de conjunto

Es frecuente que, junto con sus colecciones artísticas, los museos de arte alojen también universos de objetos que no son percibidos como parte constitutiva de la identidad de esas instituciones: conjuntos o especies que no están directamente articulados con la misión institucional o que presentan un menor grado de formalización patrimonial y de visibilidad. Esta situación es, en parte, la de una constelación de *artefectos escritos* de naturaleza dispar conservados por el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de la ciudad de Santa Fe, cabecera de la provincia homónima ubicada en el litoral fluvial argentino. La institución fue fundada en 1922 a raíz de la donación del edificio que lo contiene en 1920, ubicado en el barrio sur de la ciudad, con destino de museo y biblioteca (Constantín, 1999). Desde entonces, el museo recibió donaciones de coleccionistas –como Luis León de los Santos y Manuel Mujica Lainez– y organizó salones artísticos que redundaron en la formación de una de las principales colecciones de arte moderno argentino. Menos visibles, los artefactos escritos en cuestión están localizados tanto dentro de la biblioteca especializada –a la que se impuso el nombre del primer director del museo, “Horacio Caillet-Bois”– como en otras ubicaciones del edificio. En relación con todos estos artefactos la categoría de *patrimonio escriturario* puede ser constituida en una hipótesis de nominación pertinente y un dispositivo conceptual comprensivo que permite dar cuenta, a la vez, de su unidad y su heterogeneidad a los fines de un análisis cultural. A título preliminar, enumero los tres subconjuntos que pueden ser distinguidos al interior de ese corpus, aunque la intención final de este artículo es hacer una lectura unitaria de estos diferentes lugares que asume lo escrito en un museo de arte.

La biblioteca del museo está conformada por la colección bibliográfica y por colecciones de documentos de archivo manuscritos, tanto autógrafos como mecanoscritos: cartas, fotografías y distintos tipos de *ephemera*, algunos de ellos con marcas autógrafas. Una buena parte de estos documentos fue producida por el primer director de la institución –el escritor Horacio Caillet-Bois– y por pintores representados en la colección artística, como Benito Quinquela Martín y Miguel Carlos Victorica. Sin embargo, la figura de mayor relevancia en la historia del acopio y la transmisión de estos documentos es la del coleccionista Luis León de los Santos, un agente protagónico en la construcción del patrimonio del museo y en la de su biblioteca. A la fecha no existen instrumentos de descripción accesibles de estos conjuntos, por lo cual su inclusión en este trabajo constituye una forma de colaborar con su reconocimiento. En el mismo

estado se encuentra un conjunto de libros donados por de los Santos a la biblioteca del museo, que lleva el nombre de “Horacio Caillet-Bois”. En este caso, el subconjunto pudo ser identificado por medio de las dedicatorias que singularizan los ejemplares¹.

En un orden materialmente diverso se encuentran las inscripciones murarias situadas en el ingreso al museo –creado durante la ampliación edilicia de los años 40 (Müller, 2011). Se trata de una leyenda grabada sobre el dintel y de una lápida conmemorativa con un listado onomástico. El ritual de consagración y la política de memoria inherentes a estas *escrituras expuestas* (Petrucci, 2013b) revela su espesor simbólico a través de testimonios que se encuentran diseminados en el epistolario de Caillet-Bois.

El tercer conjunto sobre el que repasa este estudio está constituido por las pinturas de la colección de los Santos que configuran el campo visual como un espacio de escritura. Por iniciativa del coleccionista, algunas pinturas presentan dedicatorias autógrafas de sus autores realizadas sobre la superficie de la imagen. A la luz de estas *pinturas escritas* —en las cuales los papeles y lienzos pintados se constituyen en *materia scriptoria*—, una colección de pinceles de artistas reunidos por de los Santos y legados posteriormente al museo resignifican su función inicial. En este contexto, los pinceles aparecen no solo como *objetos-testimonio* ligados a la memoria de una persona ilustre, sino también como *instrumentos de escritura*, vinculados a las pinturas escritas que guarda la colección.

El estudio interrelacionado de estos objetos pone de realce el vínculo de las prácticas de inscripción, conservación y transmisión de lo escrito con un círculo de sociabilidad al que también está estrechamente ligado a la historia formativa de las colecciones artísticas que aloja el museo. En línea con los estudios que buscan desnaturalizar la existencia de la cultura escrita en las sociedades (Goody, 2003; Lyons, 2016), la investigación indaga en el sentido que esos artefactos de la cultura escrita asumen para los actores a través de sus prácticas. En especial, se explora el uso de estos artefactos como dispositivos de memoria y de exposición, en momentos de la historia institucional marcados por las transformaciones edilicias y el ingreso de bienes a las colecciones. Finalmente, la pesquisa contribuye a contextualizar los posibles significados sociales que asume la existencia de una biblioteca en un museo de arte al ponerla en relación con la de otros artefactos y otras formas de semantización cultural de lo escrito en la misma institución.

Atendiendo a la singularidad de los materiales abordados, la metodología implementada en esta investigación privilegió, antes que un abordaje masivo de las diferentes colecciones, la construcción de nuevas series o cadenas de indicios con valor heurístico desde un punto de vista histórico-cultural, en las que se entrecruzan segmentos de los diferentes *corpora* previamente detallados. El propósito de esta operación de lectura es construir una imagen unitaria, que ponga de relieve la pertenencia de las diferentes materialidades a un universo común de representaciones acerca lo escrito. Para ello, el estudio articula una etnografía histórica de los artefactos y las prácticas en el período analizado con una historia de las representaciones que se mantienen invariables en la larga duración histórica. En otras palabras, el enfoque entrelaza la descripción del detalle con la lectura de las permanencias, a los efectos de construir una interpretación de conjunto del universo estudiado.

Bibliotecas y museos de arte

Los museos de arte alojan bienes escriturales en distintos lugares: tanto dentro de sus bibliotecas y de sus archivos como en intersticios de sus colecciones principales, a título de objetos asociados y secundarios. A menudo son territorios marginales,

1. En relación con este punto dejo constancia de mi agradecimiento a la valiosa ayuda prestada por el encargado del área de investigación del museo, Leonardo Scheffer, y por la directora de la institución, Analía Solomonoff.

dotados de una historia formativa específica y separada de la del museo, pero en ocasiones llegan a constituirse en emblemas de la institución que contribuyen a su reconocimiento social. El esquema de división de tareas de acuerdo con el cual los archivos almacenarían documentos que testimonian la actividad de una entidad o persona en el desarrollo de sus funciones y las bibliotecas documentos publicados, no alcanza a describir la complejidad de las instituciones existentes. En la práctica –especialmente en Latinoamérica– los archivos conservan colecciones bibliográficas significativas y los fondos de archivos conservados en bibliotecas presentan la mayor de las relevancias (Giménez, 2013). En el mismo sentido, se puede observar que las bibliotecas y los archivos guardan piezas museológicas y que los museos conservan distintas tipologías de objetos escritos.

En el caso del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, la fraternidad entre libros y cuadros fue pensada como un núcleo programático desde la creación del museo en el año 1922. Esa pertenencia mutua de las letras y las artes en el proyecto cultural del que surge la institución queda de manifiesto tempranamente. Ya en el estatuto original se señala que el edificio queda establecido expresamente para desempeñar un doble rol de museo y de biblioteca (Constantín, 1999). Aunque rápidamente la primera de las dos actividades será la que defina la identidad de la institución y subordine a la otra, en documentos tempranos se observa un uso errático de la denominación, registrándose –a veces– la de “Museo y Biblioteca Rosa Galisteo de Rodríguez”. Esta particularidad se acopla a la que significa la importancia de la arquitectura: durante mucho tiempo el edificio gozó del prestigio de ser reconocido como el único en todo el país construido para alojar un museo de bellas artes (Caillet-Bois, 1933). Cabe agregar que, si bien la biblioteca del museo de arte es una tipología bibliotecaria extendida, la situación en la que la instalación de una biblioteca pública es contemplada en el texto fundacional y materializada desde el origen de la institución está lejos de ser la más frecuente en los museos de arte. La instalación de bibliotecas de acceso público en los museos de arte suele responder a un desarrollo posterior de la institución. En muchos casos, suelen comenzar como entidades secundarias de acceso limitado a los trabajadores del museo, cuyo alcance se restringe a documentar las colecciones artísticas (Benedetti, 2007). En Argentina, una experiencia comparable a la santafesina es la que brinda el Museo Provincial de Bellas Artes de Buenos Aires: en la década de 1930 el museo platense incorpora los primeros instrumentos de descripción para su biblioteca, ficheros y un cuaderno de registro de ingresos con la carátula “Libros de arte”. En 1938, los avances hechos en el área son tan satisfactorios como para motivar la exhibición de una fotografía de la sala acondicionada como biblioteca en el reverso de tarjetas de invitación a conferencias y de otros *ephemera* institucionales. El ingreso de manuales de biblioteconomía en la década de 1940 parece indicar una mayor formalización profesional de la biblioteca (Museo Provincial de Bellas Artes, 1931). Hacia la misma fecha, la biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario es considerada lo suficientemente importante para ser fotografiada con lectores que posan al interior del local y exhibida en el suplemento rotograbado de *La Nación* (1940). Un estudio separado merece el caso de la Biblioteca de Arte, posterior Biblioteca Nacional de Arte, una entidad con una historia institucional sinuosa que culmina con su asimilación por el Museo Nacional de Bellas Artes.

La biblioteca del Museo Rosa Galisteo es anterior a estas experiencias, con las que tiene –sin embargo– innegables puntos de contacto. A pesar de la prioridad temporal, los diversos lugares que ocupó en el edificio del museo a lo largo de su historia parecen reflejar una indeterminación locativa equivalente en el alcance de sus funciones. En una publicación institucional se incluye una fotografía que muestra a la biblioteca, ubicada hoy en la planta baja, en la planta alta del edificio. En esta ocasión el epígrafe utiliza la referencia a la “Biblioteca de Arte” (Museo Provincial de Bellas Artes

“Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1948: 17), una denominación que permite pensar un paralelismo con la institución homónima que existe hacia la misma fecha en Buenos Aires bajo la órbita de la Comisión Nacional de Bellas Artes. El mismo libro informa en la presentación que el museo cuenta con una “Biblioteca Pública especializada que ofrece al artista, al aficionado y al curioso los libros y publicaciones antiguos y modernos más importantes en materia artística” (Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1948: 3)

La asociación inicial entre libros y cuadros fijada en el estatuto fundacional del museo abre un lugar simbólico de inscripción para toda una serie de actividades que se desarrollarán en la historia ulterior de la institución. Eventos como la I Exposición del libro argentino, organizada en el museo por la Comisión de Bellas Artes de la Provincia el marco de la XXI edición de su Salón Anual, o las frecuentes disertaciones sobre paralelos entre bellas artes y artes gráficas, tales como “El libro y las artes gráficas”, dictada por el director del museo en 1953 (El Litoral, 1953b), se inscriben dentro del entorno discursivo de un museo que tiene en el centro de su relato institucional la memoria de haber sido fundado con la doble identidad de museo y biblioteca. Para dar cuenta de esta convergencia es preciso reparar también en la centralidad que los *hommes de lettres* y que una cierta cultura literaria tuvieron en la construcción de un espacio público en el momento histórico que analizamos. En la Santa Fe de los años 40 y 50 se puede observar cómo una república de las letras coincide con zonas de la élite dirigente local y provincial, en un entorno de sociabilidad que involucra, entre otras, a figuras como la de Nicanor Molinas, Agustín Zapata Gollán, Horacio Caillet-Bois y Miguel Ángel Correa. Esas grupalidades encuentran en el museo y biblioteca de bellas artes el espacio para el despliegue de sus actividades culturales e, incluso, para el desarrollo ordinario de actividades de distintas asociaciones gubernamentales o de la sociedad civil más o menos ligadas al poder político. De modo más amplio, la proximidad entre una elite intelectual y política y el museo de arte que se constituye como sede más o menos formal de sus actividades permite pensar en los efectos materiales de un imaginario de larga duración histórica. El tópico humanista que señala la fraternidad entre imágenes y palabras se proyecta sobre la cultura institucional y opera como una suerte de ideología que gobierna el desarrollo de distintas prácticas en el espacio del museo. De la contingencia que representa la fundación de este museo-biblioteca se derivan otras consecuencias en la configuración del campo cultural santafesino, cuyo análisis excedería los alcances de este trabajo. En relación con este punto, habría que considerar los modos de espacialización de las distintas artes en los entornos edificados de la ciudad, su peso en la constitución de una cultura local de las artes y el lugar ocupado por diferentes entidades en ese paisaje institucional.

Cartas, ephemera y ejemplares dedicados

Al pensar en la construcción del significado del libro como artefacto de la cultura material en este contexto concreto, es necesario tener en cuenta este marco de intercambios materiales y semióticos. En una cultura donde la institución Literatura tiene un peso tan fuerte en la definición de identidades y valores, como es el caso de la intelectualidad argentina a mediados del siglo pasado, las prácticas sociales de la cultura letrada que involucran al libro explotan su semantización como objeto físico, al que se identifica con funciones como la culminación de una obra o la *domiciliación* (Derrida, 1997; Cragnolini, 2007) de las ideas de un autor. Un libro no es solamente el vehículo de transmisión de palabras e imágenes, un artefacto transitivo que significa una cosa diferente de sí mismo, sino que, en el transcurso de su vida social, se convierte en el signo de instituciones y de proyectos culturales que lo toman como su propia imagen. Esta dinámica se corresponde con la semiosis secundaria que Roland Barthes identificó en sus *Mitologías* con la ideología burguesa (Barthes, 2008). Las

significaciones segundas, a las que Barthes les daba justamente el nombre de *mitos*, invisten al objeto y son naturalizadas a partir de entonces como una realidad indisoluble de su materialidad. Las significaciones secundarias que se agregan al libro tienen consecuencias sobre los usos que se hacen de este artefacto. Este espectro de usos nunca se reduce a la lectura –una práctica sobre cuya propia variabilidad histórica, bueno es recordarlo, ya fuimos advertidos por la historiografía especializada (Cavallo y Chartier, 1998; Parada, 2019)– sino que también comprende la exhibición, el don y el intercambio.

2. Cuando en 1944 se crea la Dirección General de Bellas Artes, Museos y Archivos, Horacio Caillet-Bois es designado para ocupar ese cargo, reteniendo su cargo como Director del Museo de Bellas Artes (B. M. P., 1946)

Un segmento de la colección bibliográfica conservada en la biblioteca del museo presenta cuantiosas *dedicatorias de ejemplar*. El destinatario de esas leyendas es en algunos casos el mencionado coleccionista Luis León de los Santos y, en otras, Horacio Caillet-Bois. En este caso la figura personal del dedicatario suele fundirse con la figura institucional del museo, con la Academia Provincial de Cultura o, incluso, la Dirección General de Bellas Artes, organismos de los que Caillet-Bois estuvo al frente en distintos momentos entre los años 1922 y 1958. Es significativo cómo los dedicadores identifican entonces el destino de los objetos escritos en una zona de relativa indecidibilidad, en la cual la persona del dedicatario se funde –en mayor o menor medida– con estos diferentes ámbitos institucionales².

La historiadora Natalie Zemon Davis ha demostrado cómo regalar *libros dedicados* es una práctica a través de la cual se intercambian mensajes complejamente codificados (Zemon Davis, 1983). En la primera mitad del siglo XX, las dedicatorias manuscritas desempeñan, además, otra función: son un procedimiento de singularización de los ejemplares. Al hablar de la singularidad de los ejemplares en relación con lo que llama *personnalisation par les envois*, la historiadora del libro Ségolène Le Men (2016) estudia los distintos índices de propiedad y las dedicatorias manuscritas como signos de un nuevo régimen de singularidad para los libros surgidos en la época de su banalización por la serialización industrial. Estas dinámicas, analizadas por Le Men a propósito de bibliotecas de artistas, pueden ser tomadas como un marco de interpretación para las dedicatorias a las que hacemos referencia. El director del museo estaba especialmente entrenado para valorar esta *singularización*: en sus disertaciones solía hacer una evaluación positiva de la reintroducción de ilustraciones e intervenciones manuales en la producción de libros luego de un período que juzgaba dominado por los avances en la mecanización industrial (El Litoral, 1953).

Una segunda práctica de lo escrito que se filtra en las páginas liminares de los libros dedicados de la biblioteca consiste en la recolección de firmas de adherentes. A través de la operación que consiste en yuxtaponer –en el mismo espacio gráfico– firmas de personas que adhieren a un envío, la dedicatoria plural se transforma en la plataforma para la producción de una comunidad en el papel: el coloquio de los firmantes representa, en ocasiones, a la escena artística de otras ciudades, en especial la de Buenos Aires, que se reúne para hacer el envío de un ejemplar a Santa Fe. Ejemplos análogos pueden ser encontrados en la colección de *ephemera* del museo. En este dominio, el objeto escrito que aparece intervenido es el menú. Se trata de la materialización gráfica de otra práctica, las *cenar de homenaje*, forma ritualizada de comensalismo que estructura buena parte de la vida pública de las elites intelectuales hasta mediados de siglo y que, en este caso específico, modela también las formas de hospitalidad de una elite cultural provincial hacia visitantes de otras latitudes, mayormente metropolitanos (Anónimo, 1932). En estos banquetes, Caillet-Bois suele asumir la figura de anfitrión y, en ocasiones, también, el papel del vate local que obsequia al agasajado en el nombre de su ciudad con la declamación de poemas de tono encomiástico. Esta última forma de oralidad, altamente ritualizada, pone en funcionamiento la figura del *poeta crítico de arte*, un personaje central en la articulación entre las artes visuales y la literatura hasta muy avanzado el siglo XX. A su vez, estas prácticas discursivas

son objeto de formas relativamente estables en el tiempo de transposición en la prensa periódica, que incluyen la transcripción de discursos y el retrato fotográfico del grupo de comensales. Tomemos por caso una cena en Homenaje a Quirós que se realiza en 1959. La “Epístola a Bernaldo Quirós” (El Litoral, 1959), declamada por Horacio Caillet-Bois en el banquete, es recogida después por la prensa, según esta forma habitual de mediatización de las prácticas de la palabra sobre las artes visuales a la que se hizo referencia. La centralidad de la práctica se refleja en los dos tipos documentales que la inscriben en el patrimonio del museo: por un lado, los ejemplares del menú con las firmas de los comensales y, por el otro, los artículos periodísticos con las características mencionadas, conservadas en álbumes de recortes.

En todos los casos que se mencionan se verifica la presencia de una producción escrita, vehiculizada tanto por la cultura impresa como por la manuscrita, que puede ser pensada como la transposición de prácticas de sociabilidad específicas. Son comunidades y sociabilidades que se reflejan e, incluso, se constituyen mediante tipologías específicas de lo escrito. La localización de esos objetos en el museo *expone* –en el sentido en el que permite ver de una forma ostensible– el modo en el que los grupos sociales que detentaron un poder político-cultural se configuraron de manera individual o colectiva como subjetividades escriturarias desde diferentes posiciones en esa trama institucional.

El epistolario de Caillet-Bois se conserva también en la biblioteca del museo. En su mayor parte, el universo epistolar consiste en correspondencia activa de quien fue director de la entidad por 36 años. Más allá de los múltiples temas particulares que abordan estas cartas (gestión de colecciones, problemas logísticos, intercambios con intelectuales, etc.) y del interés informativo que encierran en esa dirección, interesa reparar en el hecho de que estas cartas nos colocan frente a un determinado sujeto escriturario. Tal como ha señalado Armando Petrucci, el incremento de la producción epistolar a mediados de siglo XX, con independencia de las condiciones materiales que la hicieron posible, puede ser pensado como un fenómeno correlativo a una mayor conciencia de la muerte (Petrucci, 2018). La subjetividad que exponen estas cartas es la de un sujeto que tramita su relación con la muerte a través de la escritura epistolar. La huella que permite conectar a la escritura de cartas con la conciencia de la muerte puede ser reconocida con claridad: no solo por el carácter testamentario de cartas que parecen escritas con la conciencia de que serán leídas de forma diferida más allá del intercambio inmediato, sino también por la identificación de misivas en las que se tematiza de forma explícita el lugar del museo como sede de una memoria póstuma. El hecho de que estas cartas hayan sido donadas a la institución justo un año después de la muerte del remitente ya parece indicar una puesta en acto de esta concepción luctuosa de la escritura³. Según el relato de la donación que hizo en un folleto institucional el profesor Luis Teodoro Seville, director interino del museo entre 1969 y 1970, las cartas habían sido donadas por de los Santos un año después de la muerte de Caillet-Bois en 1968. En palabras de Seville (1970), el coleccionista hacía, a su vez, esa donación “presintiendo su propia muerte”, puesto que el mismo de los Santos habría de morir poco tiempo después.

En este trabajo no se pretende profundizar en la donación de obras de arte al museo por parte de Luis de los Santos, una experiencia que fue estudiada exhaustivamente por otra investigación (Bermejo, 2007): me interesa, en cambio, focalizar en la donación del archivo epistolar por el coleccionista, un hecho concomitante, aunque portador de significados por sí mismo. La utilidad más inmediata que se reconoce en este archivo es la de brindar información sobre las obras de arte conservadas por el museo. Sin embargo, restringir el análisis de este archivo a la función que desempeña como documento de algo diferente de sí mismo entraña el riesgo de desentendernos

3. La práctica epistolar había tomado una nueva dimensión para Luis León de los Santos después de su afincamiento en Rincón: las cartas del coleccionista, escritas, en palabras de Mujica Lainez, en una apretada caligrafía violeta, eran el medio para mantener el contacto con la escena artística de Buenos Aires (Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos, 1973)

de su propia consistencia como práctica de memoria. El gesto a través del que de los Santos dona al museo la correspondencia que había mantenido con el director no es inocuo. La donación del archivo es un gesto de conciencia de posteridad que suplementa el que la donación de las obras constituye por sí mismo. Donadas al museo, las cartas son restituidas al domicilio desde el que habían sido escritas. Con el mismo movimiento con el que son *devueltas*, las cartas son sometidas a la vez a un nuevo proceso de *domiciliación*, en el sentido asignado a este término por Jacques Derrida (1997). La domiciliación del archivo consiste en la sujeción de los documentos a una autoridad hermenéutica que impone un determinado marco interpretativo para esos documentos (Cragnolini, 2007). El lugar del archivo impone las coordenadas de legibilidad de los documentos que guarda. Una vez que están alojadas en el museo, las cartas dejan de ser consideradas como una obra de epistolografía privada para favorecer un tratamiento que lleva a leerlas en cambio como correspondencia institucional. Destruir ese contexto interpretativo es un momento necesario en el trabajo del historiador que busca formular nuevos contextos problemáticos. Pero, para ello, es necesario dejar de tomar esos documentos como una ventana transparente al pasado y dar cuenta de su propia opacidad. Son artefactos surgidos de una operación técnica, que procuró intervenir en las formas en la que se administra la escritura del pasado.

Resulta significativo que el texto referido de Luis Sebillé (1970), de tono testimonial, mencione con precisión el número de las 224 cartas donadas por de los Santos. En un texto de esas características, mencionar esa cifra no es simplemente una operación de inventario. Puesto en otros términos, es necesario considerar dichas operaciones como portadoras de un comportamiento simbólico que excede la simple racionalidad instrumental.

Las operaciones de administración del patrimonio escrito no se inscriben únicamente en una racionalidad de cálculo que busca la eficacia. Si se piensa al archivo como una forma de don, es posible asumir que dejar por escrito la cifra de las cartas donadas, *darla* por escrito, se convierte entonces en una forma de contra-don (Mauss, 2009). En rigor, forma parte de un modo de tratamiento de las donaciones recibidas por el museo con el que se intenta responder, de algún modo siempre insuficiente, al acto incalculable que representa una donación (Goldchluk, 2019). En diversos lugares, las cartas de Caillet-Bois registran el problema de la cifra alcanzada por las piezas donadas por de los Santos y las dificultades que acarrea establecer correctamente ese número. Un ejemplo de ello es el gazapo cometido en el *Catálogo* “al transcribir el número de obras donadas” por Luis Sebillé, por entonces “archivero” del museo, por el cual su director pide enfáticas disculpas al coleccionista y donante (Caillet-Bois, 1954a: f.1r). Esa *retórica del número* se desliza con posterioridad, desde la cantidad de *obras* donadas al museo hacia el número de las *cartas* donadas y se transforma, también, en un elemento simbólico.

La exposición de la propia vida, el gasto desmedido que representa la escritura de sí, compromete demasiado a las dinámicas de la subjetividad para que la donación de cartas privadas pueda ser reducida a una inversión de capital simbólico: nuevamente la donación, en este caso, la donación de un archivo, implica algo que excede el orden del cálculo y la estrategia, que no puede ser comprendido si se lo interpreta como la simple puesta en acto de una racionalidad instrumental. El hecho de que, a partir de la gestión de Sebillé, la biblioteca reciba la denominación “Horacio Caillet-Bois”, en honor a la persona cuya producción epistolar conserva y *expone* a los consultantes, puede ser leído como otra forma de contra-don, el intento de responder a un don que, como tal, no admite respuesta.

Dedicar, donar, consagrar

Desde el momento en el que el edificio del museo surge de la donación, esta última práctica se convierte en una suerte de código cultural que recorre toda la historia del museo. Con respecto a su fundador Martín Rodríguez Galisteo, un racconto histórico publicado en *El Litoral* el 12 de julio de 1958, motivado por el retiro de Caillet-Bois de la dirección, recuerda que “[...] la intención fundamental en la obra del donante era servir a las bellas artes plásticas” (El Litoral, 1958). El sintagma *obra del donante* es de uso corriente en las fuentes del momento. Deberíamos preguntarnos de qué se habla cuando se usa la expresión: ¿Qué concepción de *obra* anida en esa forma de decir tan cara a toda una época? Sin duda la especie lexical remite en este caso al *obrar*, entendiendo por ello una forma de acción humana que difiere radicalmente del *hacer*. A diferencia del hacer (algo), de la acción entendida en un sentido transitivo, el obrar encierra un fin en sí mismo: es el paradigma de la virtud en la ética occidental y de las buenas obras del cristiano (Agamben, 2012). El código que plantea la existencia de *una obra de donación* se articula con una retórica de lo ejemplar que forma parte de la memoria escrita de la institución. El 17 de agosto de 1953, Manuel Mujica Lainez, otra figura ligada a la historia del museo por su papel como crítico de arte y como donante de numerosas piezas, escribe en el diario santafesino *El Litoral* un artículo sobre la donación de obras por Luis León de los Santos que se titula “El ejemplo de Luis León de los Santos”. El día lunes 8 de febrero de 1954 el diario *El Litoral* publica un editorial titulado “El ejemplo de una donación” a propósito de los cuadros legados al museo por el pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós. La repetición léxica es significativa: las donaciones que el museo recibe a mediados de siglo se inscriben en una cadena de *actos ejemplares* y el hecho que inaugura esa cadena es la propia donación del continente museográfico por Rodríguez. Desde una visión magistral de la historia, las nuevas donaciones tienen lugar en el molde ejemplar de aquella con la que el museo había sido creado y como imitación de la cual se producen todas las demás. La historia del museo se representa como *magistra vitae*, un reservorio de ejemplos que enseñan a los prohombres virtuosos la forma en la que deben obrar rectamente para que, honrando al país y a las bellas artes, tengan su recuerdo *escrito* en el museo.

La tecnología que hace presente esta pedagogía consiste en un sistema de artefactos materiales de escritura. Los lugares en los que debe escribirse el nombre del donante se encuentran reglamentados: en uno de los libros de actas del museo se deja establecido que el nombre del donante debe estar grabado en una chapa en cada una de las obras donadas. En 1943 se inaugura la primera etapa de la ampliación que extiende el edificio del museo hasta la esquina de la calle 3 de febrero, en lo que se conocerá como el ingreso nuevo. Caillet-Bois hace construir una *lápida recordatoria* –ese es el término utilizado por el director del museo en sus cartas (Caillet-Bois, 1954b: f.1r)– junto al ingreso. La lápida en cuestión consiste, básicamente, en un *artefacto onomástico*: está dedicada a conservar *en piedra* los nombres de los donantes. Esta inscripción se completa con otra que consiste en la leyenda grabada en el dintel “El arte es la eternidad de los pueblos”. Tanto una inscripción como la otra pueden ser ubicadas en el ámbito de lo que la epigrafía llama *escritura de aparato* y, en particular, en el ámbito de lo que ha dado en llamarse *escritura expuesta*. Con esta expresión, el paleógrafo Armando Petrucci hace referencia a una producción escrituraria que se despliega en mayor medida sobre soportes parietales, que está diseñada para ser vista de forma pública y colectiva y que, en consecuencia, opera –al mismo tiempo– como un texto y como una imagen (Petrucci, 2013b). A propósito de estos objetos se encuentra, una vez más, el vínculo entre los artefactos escritos y una *escatología*, no solo por el contenido lingüístico del mensaje en el dintel, en el que se alude a la *eternidad*, sino también por la elección de la lista como forma de inscripción espacial de lo escrito. En una línea que actualizan los memoriales del siglo XX, pero con una larga tradición de lo que el mismo Petrucci ha llamado *escrituras últimas*, la *forma-lista*, que se particulariza

en este caso con una *lápida* onomástica, colocada junto a una puerta de ingreso, se conecta con el recuerdo público de los muertos (Petrucci, 2013a).

Por un lado, los estantes de la biblioteca contienen libros dedicados; por el otro, el edificio del museo encuentra –en la lápida mencionada– su propia dedicatoria. Metafóricamente, se podría decir que, con la lápida, el museo se convierte en un gran libro de piedra dedicado a sus benefactores. Así como la biblioteca a la que se impone un nombre propio o la iglesia a la que se coloca bajo una determinada advocación, el edificio del museo se transforma en un recinto *dedicado*. Esta interpretación se apoya sobre una larga historia de antecedentes en la historia de la cultura: fue Roger Chartier quien señaló la relación subterránea que comunica entre sí, en la modernidad temprana, la génesis de dos operaciones –en apariencia dispares– como dedicar un libro y consagrar una iglesia (Chartier, 1996). La hipótesis demostrada por Chartier resulta sugerente para pensar la dedicación de un continente museográfico como el del Museo Rosa Galisteo. Se trata de un edificio al que se puede localizar en el paradigma del museo-templo, vale decir, una arquitectura que, por su solemnidad retórica (Müller, 2011), se aproxima a la de un templo. El edificio del museo-templo se dedica, desde luego, a los donantes, a aquellos cuyos nombres se exhiben sobre la superficie de un muro.

A estos dispositivos de memoria, en cierta forma más evidentes por su condición de artefactos ostensibles, grabados sobre las mismas paredes del museo, hay que sumar la construcción de una *memoria impresa* de las donaciones: una memoria de papel que se multiplica a través de folletos específicos y de los catálogos de salones de arte, realizados en mayo de cada año. En estos últimos impresos, el museo dedicaba una página entera a proclamar la cantidad de las obras donadas a la institución por Luis León de los Santos en su último envío, junto con la suma a la que trepaba el total de las donaciones. La puesta en página, con la caja de texto centrada y rodeada por un marco orlado, permite pensar en una transposición al papel de la *dignitas* propia de una *lápida recordatoria* (Ministerio de Educación y Cultura, 1952; Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, 1954: 19). Como si se tratara de un rito que actualizaba el mito fundacional del museo, protagonizado por los héroes-donantes, los catálogos de los salones ponen en acto un uso de la escritura como práctica conmemorativa. A ese sentido de lo escrito se añade otro, al que ya se hizo referencia, la concepción de la escritura como un contra-don: publicar el número de piezas legadas en los folletos consiste en *devolver por escrito* lo que se recibió.

Pinceles con nombre y pinturas escritas

Distintas investigaciones han señalado la presencia característica de *dedicatorias escritas* sobre la superficie de las pinturas y los dibujos donados por Luis León de los Santos al museo Rosa Galisteo. Entre ellas, Federica Baeza, a partir de un gesto curatorial realizado por Claudia del Río en el año 2016, sugirió la potencia de relacionar este intercambio de mensajes para configurarlo como un mapa de los afectos (Baeza, 2020). Las intervenciones autógrafas, realizadas en la mayoría de los casos sobre la superficie pictórica de las piezas por los propios artistas, no nacieron de una intención autoral sino que surgieron de un pedido expreso formulado por el coleccionista a los pintores. El hecho de que algunas pinturas hayan sido fotografiadas y reproducidas en libros sin la leyenda de dedicación que hoy se puede identificar a primera vista en el anverso de cada imagen refuerza esta hipótesis. De hecho, en algunos casos, los artistas parecen haber escrito la dedicatoria en un momento muy posterior a la ejecución de la obra. Un ejemplo notable es en este sentido el *Autorretrato* pintado por Jorge Larco en 1939. Si se compara la obra existente en el Museo Rosa Galisteo con su reproducción en la lámina 26 de la monografía sobre el pintor publicada por la

editorial Poseidón en el año 1945, advertimos que en la última está ausente la leyenda dedicatoria a de los Santos que se puede verificar, en cambio, si se observa hoy en día la pieza en el depósito del museo (Dorival, 1945).

Las imágenes de esta colección de obras bidimensionales enmarcadas, a las que se podría dar el nombre de *pinturas escritas* o *pinturas dedicadas*, exponen una dimensión espacial y visual inherente al hecho escriturario. Son pinturas que, de una forma involuntaria, *dan a ver* una naturaleza visual de lo escrito. Observadas con esta lente, son artefactos visuales que ponen de relieve el espacio en el que tiene lugar la escritura. En el contexto del espacio gráfico, los signos escritos interactúan con otros signos visuales. Se podría decir que las pinturas ponen *en obra* esta función *topográfica* de la escritura. Desde el momento en el que esas trazas consisten en una escritura que en igual o mayor grado en el que es dada a leer es también dada a ver, es posible pensar en todos los rasgos que la singularizan en términos estrictamente visuales. El ángulo de inclinación de las letras, el ductus caligráfico y la tensión que define la relación entre las letras y la cadena gráfica de las palabras pintadas con las otras formas icónicas que ocupan el campo visual podrían describirse en este marco de análisis topográfico y visual. A fin de cuentas, el acto de *exposición* de la escritura que está implícito en el gesto de escribir por encima de una imagen que ya estaba concluida antes de esa inscripción, llama la atención sobre la signatura del artista: es una *amplificatio* de la firma, una expansión retórica del gesto por medio del cual la creación de la imagen cae bajo el imperio del nombre propio. A través de diferentes indicios, esta práctica de escritura puede ser interpretada, a su vez, como un producto más de una *cultura de la firma* que gobierna las prácticas y las representaciones de lo escrito hacia los años 40 y 50.

Una crónica de *El Litoral* pudo destacar que la donación de los Santos sumó “180 firmas de grandes pintores a la pinacoteca provincial” (El Litoral, 1958). Se trata, desde luego, de una figura retórica gastada por la recurrencia de su uso, que no presenta ninguna dificultad para ser comprendida: de acuerdo con la retórica generalizada, la palabra *firma* debe ser leída como una metonimia de *obra*, en este caso, de *pintura*. Sin embargo, las características distintivas de los cuadros donados por de los Santos prueban que, en realidad, se tiene que tomar a la figura retórica en un sentido estrictamente literal: lo que de los Santos coleccionó y lo que donó fueron, *literalmente*, firmas: objetos cuya localización cultural se construye precisamente en el hecho de portar esa huella autógrafa. Las pinturas escritas reunidas por de los Santos hacen explícito el sistema axiológico que fija que lo importante en la cultura del arte occidental es el hecho de que la obra se encuentre *firmada*.

Esta dimensión cultural se vuelve evidente si se considera que de los Santos coleccionaba, además, poemas autógrafos de escritores. En 1963, el coleccionista donó esa colección de poemas autógrafos a la Biblioteca Nacional de Perú (*Boletín de la Biblioteca Nacional*, 1963). Años antes escribió una conferencia titulada “Mi colección de poemas autógrafos”, que tuvo la oportunidad de leer en la Sala de actos del Museo Rosa Galisteo el 12 de noviembre de 1952. Después de la alocución, casi en una puesta en abismo de su propio gesto, de los Santos donó al museo santafesino el manuscrito autógrafo de su conferencia sobre poemas autógrafos (de los Santos, 1952).

Después de su mudanza desde Buenos Aires a la localidad santafesina de San José del Rincón en 1955, Luis León de los Santos seguiría coleccionando las huellas escritas de las personas que visiten su casa. El coleccionista dispondría de un artefacto específicamente orientado a la recolección de testimonios escritos: un libro de visitas, de grandes dimensiones, emplazado en la entrada de su residencia santafesina (Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos, 1973). Los hábitos de recolección de huellas escritas adquiridos por de los Santos no se logran interpretar cabalmente

si son reducidos a una afición individual. En todo caso, deben ser considerados como la expresión paroxística de una trama de hábitos compartidos con otros actores del campo cultural. Es una *subjetividad de lo escrito* que circula en la cultura de la época y en la que abrevan personas de distintas extracciones sociales.

En este momento del análisis se podría trazar un paralelo con Manuel Mujica Lainez, una figura estrechamente ligada a la historia del museo y al entorno de sociabilidad formado entre Santa Fe y Buenos Aires. Como de los Santos, Mujica Lainez reunió dibujos *dedicados* que donó oportunamente al Museo santafesino. Y, también al igual que de los Santos, Mujica Lainez coleccionaba poemas autógrafos, que después de reunir, decidió donar a una Biblioteca Nacional. En su caso, la “Colección de escritores amigos de Mujica Lainez”, una serie de textos escritos de puño y letra por sus autores, fue donada a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, a la que legó el conjunto en 1956 (Medail y Pedroni, 2019):

En otro paralelo llamativo entre Mujica Lainez y Luis León de los Santos, los visitantes de El Paraíso, la casa del novelista en la localidad cordobesa de Cruz Chica, eran recibidos con un libro de visitas. Así, al entrar a la casa de Mujica Lainez, el visitante se encontraba con la misma clase de artefacto escriturario que de los Santos usaba en su casa de San José del Rincón: un cuaderno de visitas montado sobre un atril, donde los visitantes podían dejar la huella de su paso. Lo que se jerarquizaba, con este objeto, era el testimonio de un contacto físico con la superficie escrituraria: la cifra de una concepción de la signatura como la impresión de una singularidad.

La presencia del *libro de visitas*, un artefacto característico de un espacio museográfico, en un espacio doméstico, sugiere hasta qué punto la subjetividad de individuos como Mujica Lainez y de los Santos estuvo marcada por la vida en estos ámbitos. La adopción de un objeto escrito típico del ámbito público para el uso privado –y su incorporación al ajuar doméstico– sellaba la transformación de sus residencias en *lugares de visita*. En la novela autobiográfica *Cecil* se deja testimonio de las visitas guiadas que Manuel Mujica Lainez acostumbraba a dar a los amigos que iban a visitar su mansión cordobesa, a la manera de un cicerone que *daba a ver* su vida a todas las personas que estuvieran dispuestas a entrar en ese recorrido (Mujica Lainez, 2012). En la larga duración histórica, ese hábito puede ser vinculado con la costumbre, que se remonta al Renacimiento, de visitar la casa natal de poetas y de artistas.

La construcción mediática de la arquitectura doméstica y de los consumos residenciales que se extendieron en la prensa gráfica durante toda la primera mitad del siglo, a través del género del fotorreportaje arquitectónico, habían entrenado a sibaritas con el perfil subjetivo de Mujica Lainez a pensar en sus residencias como un dispositivo de exhibición. La casa de Mujica Lainez se configuraba entonces como una máquina diseñada para la producción performativa de la identidad. Con la sensible diferencia socioeconómica que lo separaba de Mujica Lainez, esto mismo podría decirse también del *oratorio* al que se retiró de los Santos después de 1955. Los códigos que vinculaban el museo con la *cultura de la firma* completaban ese diseño doméstico de la subjetividad. Se podría decir que, además, le proporcionaban al uso de lo escrito una consistencia ritual que permitía suturar el intervalo abierto entre sus modos de vida, vidas que resultaban *modernas* en un sentido desviado para la época, y las formas de valoración de lo escrito más vinculadas a la tradición.

La presencia de este afecto metonímico que concibe a la escritura autógrafa como un signo indicial, vale decir, como una huella que lleva hacia la inmediatez de *un cuerpo que escribe*, queda confirmada con la colección de pinceles que de los Santos donó al museo. En efecto, de los Santos reunió una nutrida colección de pinceles pertenecientes a distintos artistas, muchos de ellos autores de las *pinturas escritas* que

también donó a la institución. Antes de llegar a las cerdas, cada uno de los pinceles fue raspado y en ese espacio se encuentra anotado el nombre del anterior e ilustre propietario de la herramienta. Al estar vinculados con artistas cuyas *pinturas escritas* fueron donadas al museo por el mismo coleccionista, cada uno de estos pinceles puede ser pensado no solo como un útil ligado a la práctica de la pintura, sino también como un instrumento de escritura. Esta doble operación –la consideración de los pinceles como instrumentos escriptorios y el etiquetado de los pinceles con las palabras que permiten su identificación– remite a un entramado cultural en el que la *firma* se constituye como la categoría principal para pensar a la pintura. Los nombres de los artistas no aparecen solamente en las telas o los papeles y en los cartuchos de los marcos que encuadran a las pinturas. En los nombres que figuran anotados sobre la punta de los pinceles, raspados previamente para que pueda escribirse en ellos el *nombre de un autor*, nos encontramos con esta misma función didascálica de la escritura que coloca a la imagen bajo el dominio del nombre propio.

Durante los años cuarenta, una cultura visual de la escritura autógrafa se expande a través de las mismas publicaciones periódicas que dan a ver interiores de residencias y de museos: las páginas de la revista ilustrada *Saber Vivir* incluyen como una sección fotografías de manuscritos que muestran *la mano del autor*. En el mismo paradigma, el suplemento cultural de *La Nación* reproduce con frecuencia creciente la imagen de manuscritos encontrados en fechas recientes en bibliotecas o escritos al que se les atribuye el valor de testamentos. En simultáneo, circulan otros dispositivos que configuran el valor de la firma del artista visual como una forma simbólica digna de ser vista: las firmas grabadas *en secco* y resaltadas con dorado en las cubiertas de los libros monográficos sobre artistas publicados por la editorial porteña Poseidón en su Biblioteca Argentina de Arte, hacen visible la creencia en que la verdad más íntima del artista (y –al mismo tiempo– la más pública) ha de buscarse en su firma⁴, que es configurada como el *locus* que reserva y expone, a la vez, la verdad de un autor (Ferrari y Nancy, 2005). De esta manera, un repertorio circulante de dispositivos gráficos contribuye a monumentalizar la huella autógrafa del artista para convertirla en una *escritura de aparato*. Esa trama es, a la vez, la expresión de una cultura de la personalidad individual a la cual los discursos de la crítica otorgan un nuevo espesor. Valga como ejemplo las intervenciones que, hacia la misma fecha, hace el crítico de arte Julio Payró (1944), defendiendo la falta de unidad del arte moderno argentino: en el discurso crítico de Payró esa falta es convertida en un motivo para celebrar la multiplicidad de los estilos individuales. El *culto a la firma* de los artistas puede ser leído como una manifestación más, en materialidades que comparten el sistema del arte y la cultura escrita, de la eficacia alcanzada por ese tipo de operaciones discursivas.

4. Las referencias al problema de la cultura visual de la escritura autógrafa en el período abordado remiten a una investigación en curso desarrollada por el autor del artículo. El caso particular de las imágenes de autógrafos en *Saber vivir* ha sido señalado con anterioridad por el investigador Federico Gerhardt (2021).

Cultura literaria y memoria escrita alrededor del Rosa Galisteo

Las imágenes escriturales que recorrimos en los párrafos previos exhiben determinados modos de producir sentido alrededor de la escritura. Lo escrito significa en virtud de la relación que el contenido lingüístico de un texto establece con la inscripción de ese texto en un soporte material y del valor que ese texto asume en tanto que imagen que es dada a ver. El estatuto de *documento* es, solamente, uno de los muchos que un artefacto escrito asume en el transcurso de su vida social: es imperativo pensar, además, en los mecanismos sociales de construcción de ese mismo artefacto como *monumento*. Aun así, la especificidad de las prácticas y tipologías materiales de la escritura analizadas en el artículo permiten reparar en matices significativos en las formas de documentar.

Las inscripciones de lo escrito en el espacio del museo tienen que ver con los lugares de una cultura literaria y una cultura de la memoria que se encuentran imbricadas en

la historia de la institución. Con respecto a lo primero, el análisis permite comprobar el peso que tuvo la figura del *homme de lettres*. Caillet-Bois es un representante paradigmático de la figura de letrado que interviene en la esfera pública y, en particular, de la tradición de los poetas-críticos de arte, a la que pertenecerán otros agentes vinculados a la institución –como Paco Urondo y Hugo Padeletti–. El intento de aproximarse a una etnografía histórica de la cultura escrita en el museo a través de la singularización de ciertos usos y artefactos permitió volver evidentes dimensiones de una cultura de las artes que, de otro modo, parecen escapar al análisis: en especial, los marcos sociales en los que se construye la memoria de la institución y los relatos legitimadores que justifican la producción de la individualidad como la matriz central en la producción de sentidos. La cultura de la memoria que se estudia a través de sus monumentos escritos se registra también en figuras específicas del comensalismo ritual –como las cenas de agasajo– o de otras lógicas grupales, como las comisiones de homenaje. Esas formas de la grupalidad y del asociacionismo circunstancial, ordenadas en torno a la exaltación de un individuo, parten siempre del presupuesto de un valor trascendente y se expresan –casi sin excepción– en las superficies de inscripción que se analizan como una suma de *individualidades*. Se trata de comunidades para la posteridad –antes que de comunidades para la muerte– que, con el gesto de la escritura, fijan un lugar de memoria para el *hombre ilustre* en el espacio social.

El recorrido presentado no pretendió ser exhaustivo, sino circunscripto a un ámbito problemático que requiere del trabajo de las disciplinas vinculadas a la información, el análisis cultural de lo escrito y las artes comparadas. En una dirección no muy lejana a la que presentó este artículo, quedan por indagar dos fenómenos, vinculados a la Bibliotecología y a la Historia de la Edición. El desarrollo de actividades de la Escuela de Bibliotecología de Santa Fe en el museo, para cuyo alumnado Horacio Caillet-Bois preparaba clases especiales sobre artes gráficas (El Litoral, 1953a), añadiría una capa de complejidad al campo problemático definido. Estudiar el impacto de esta institución formadora de expertos en la cultura escrita sería ineludible también si se quisiera trazar una historia comprehensiva de la biblioteca, que aquí ciertamente no se emprendió. En el mismo sentido cabe estudiar la función editorial del museo, que en su guía de obras de 1947 se atribuía un catálogo de 25 títulos, entre publicados y en prensa, en su mayoría folletos (Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”, 1947). Se trata de un tipo de investigación que, en nuestro país, ha sido emprendido a propósito del Museo Nacional de Bellas Artes por la editora Natalia Silberleib (2021). Sendas líneas desbordan el interés inmediato de este trabajo, que focalizó en la cultura escrita institucionalizada a partir de la singularidad que presentan ciertas tipologías del patrimonio escriturario, articuladas por las categorías de *escritura expuesta*, *escritura autógrafa* y *dedicatoria*, en una diversidad de soportes materiales y sociales en relación con los cuales resulta difícil trazar una línea neta de separación entre los usos públicos y los privados. Todas ellas tienen en común la centralidad que otorgan al nombre propio como dispositivo organizador de las prácticas de escritura.

Se entiende que la categoría de *patrimonio escriturario* permite nombrar una constelación de inscripciones dispersas en los museos de manera unitaria y pensar, además, la especificidad de artefactos materiales que se configuran como dispositivos de memoria productores de subjetividades. Si bien estos artefactos pueden parecer marginales, el rol que juega ese margen es constitutivo. Se trata del marco exterior que, al delimitar un contexto de uso para las imágenes, regula las posibilidades de interacción con ellas. El poder de estos marcos, a los que Jacques Derrida (2001) podría dar el nombre de *parerga*, estriba en el hecho de que al mismo tiempo de que encuadran las prácticas se retiran de la escena en la que lo hacen. El poder de lo escrito extrae su eficacia de esta regulación táctica de su visibilidad.

El estudio de las prácticas que se despliegan a través de artefactos escritos en el museo permite reconocer los sentidos asignados a la escritura por una comunidad. Una de las percepciones culturales actualizadas en el momento de las inscripciones es la que sentenciaría la permanencia de lo escrito, recordada en el tópico latino *verba volant, scripta manent*. La élite letrada configura el museo como lugar de una memoria póstuma para el grupo social que se considera acreedor de una *muerte escrita* (Petrucci, 2013a, 2018). En este contexto, la biblioteca, creada con un espíritu de difusión pública del arte, sirve a mediados de siglo de marco y telón de fondo para el aspecto literario del museo. Décadas después, termina convirtiéndose también en un lugar de memoria de los individuos y grupos que gravitaron en su historia institucional.

Lo que vincula a la escritura con la permanencia en la memoria es lo mismo que la convierte en espacio. La espacialidad que, por una razón o por otra, se encuentra a lo largo de toda la historia del museo en el primer plano de su narrativa identitaria como institución, es, a la vez, el producto y la condición para que las operaciones escriturales tengan lugar. Administrar los modos en que los cuerpos y las imágenes ocupan posiciones, regular sus zonas de aparición y visibilidad, estabilizar una inscripción de sentido a través de la operación que consiste en fijar la fuente de ese sentido en un punto concreto del espacio físico: son operaciones que comprometen a la escritura como un hecho espacial inescindible de los soportes materiales en los que eso sucede. Desde una matriz histórica y hermenéutica, este trabajo ensayó una aproximación a las formas específicas en la que esto tiene lugar en las dinámicas de un museo provincial de arte a mediados del siglo pasado.

Referencias bibliográficas

- » Agamben, Giorgio. 2012. *Opus Dei: arqueología del oficio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Anónimo. 1932. *Homenaje de simpatía al Director del Museo “Rosa Galisteo de Rodríguez” Horacio Caillet-Bois*. Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 13 de agosto de 1932.
- » Baeza, Federico. 2020. *Arcadia litoraleña: el malestar de lo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Barthes, Roland. 2008 [1957]. *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Biblioteca Nacional (Perú). 1963. Donativos. En *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Vol. 16, no. 27, 85.
- » Benedetti, Joan M., ed. 2007. *Art Museum Libraries and Librarianship*. Ottawa, Lanham: The Scarecrow Press, Art Libraries Society of North America.
- » Bermejo, Talía. 2007. Mecenas de pequeño formato: Luis León de los Santos y el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. En *Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XII Jornadas CAIA (4º: 2007: Buenos Aires), Jornadas CAIA (12º: 2007: Buenos Aires)*. Trabajos presentados. Buenos Aires: CAIA, p. 345-358.
- » B. M. P. 1946. El Museo de Bellas Artes Santafesino “Rosa Galisteo de Rodríguez”. En *Para Ti*, 25 de junio de 1946. Álbum de recortes. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » Caillet-Bois, Horacio. 1933. Prólogo. En Comisión Provincial de Bellas Artes. Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. *X Salón Anual. Pintura. Escultura. Grabado*. Santa Fe: Comisión Provincial de Bellas Artes.
- » Caillet-Bois, Horacio. 1954a. *Carta a Luis León de los Santos del día 2 de junio de 1954*. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. MS. 1 p.
- » Caillet-Bois, Horacio. 1954b. *Carta a Luis León de los Santos del día 30 de junio de 1954*. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. MS. 1 p.
- » Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier, dirs. 1998. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- » Chartier, Roger. 1996. Le prince, la bibliothèque et la dédicace. En Baratin M. y C. Jacob, dirs. *Le Pouvoir des bibliothèques, la mémoire des livres en Occident*. Paris: A. Michel. p. 23-46.
- » Comisión de Homenaje a Luis León de los Santos. 1973. *Luis León de los Santos: 1897-1970*. Santa Fe: Colmegna.
- » Constantín, María Teresa. 1999. El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. En *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes (8a: 1999: Buenos Aires) Trabajos presentados*. Buenos Aires: CAIA, p. 161-170.
- » Cragnolini, Mónica. 2007. *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.

- » De los Santos, Luis León. 1952. *Mi colección de poemas autógrafos*. Santa Fe: Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. MS. 32 p.
- » Derrida, Jacques. 1997 [1995]. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- » Derrida, Jacques. 2001 [1978]. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- » Dorival, Geo. 1945. *Jorge Larco*. Buenos Aires: Poseidón.
- » El Litoral. 1953a. Acto de Esc. de Bibliotecología. En *El Litoral*, 12 de noviembre de 1953. Álbum de recortes. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » El Litoral. 1953b. Conferencias. En *El Litoral*, 16 de junio de 1953. Álbum de recortes. Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » El Litoral. 1958. El retiro del director del museo Don Horacio Caillet Bois. En *El Litoral*, 12 de julio de 1958.
- » El Litoral. 1959. Amigos y admiradores de Bernaldo Cesáreo Quirós le ofrecieron una demostración. En *El Litoral*, 10 de noviembre de 1959.
- » Ferrari, Federico y Jean-Luc Nancy. 2005. *Iconographie de l'auteur*. París: Galilée.
- » Gerhardt, Federico. 2021. Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber vivir* (1940-1956). En Delgado, V. y G. Rogers, comps. *Exposiciones en el tiempo: revistas latinoamericanas del siglo XX*. Buenos Aires: Katatay. p. 91-119.
- » Giménez, Flavia. 2013. *Descripciones de colecciones de manuscritos: una propuesta articulada desde la bibliotecología y la archivística*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2013, 106 p. Tesis de Licenciatura en bibliotecología y documentación. <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.900/te.900.pdf>> [Consulta: 10 octubre 2020]
- » Goldchluk, Graciela. 2019. La comunidad del archivo. En *El taco en la brea*. Vol. 6, no. 10, 124-129. <<https://doi.org/10.14409/tb.v1i10.8692>>.
- » Goody, Jack, comp. 2003 [1996]. *Cultura escrita en sociedades tradicionales*. Barcelona: Gedisa.
- » La Nación. 1940. El Museo de Bellas Artes Juan B. Castagnino. En *La Nación*, 6 de octubre de 1940, 4.
- » Le Men, Ségolène. 2016. Les bibliothèques d'artistes: une ressource pour l'histoire de l'art. En *Perspective. Actualité en histoire de l'art*. No. 2, 111-132. <<https://doi.org/10.4000/perspective.6872>>.
- » Lyons, Martyn. 2016. *La cultura escrita de la gente común en Europa, c. 1860-1920*. Buenos Aires: Ampersand.
- » Mauss, Marcel. 2009 [2007]. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz.
- » Medail, Camila y Juan Cruz Pedroni. 2019. Itinerarios poéticos de Córdoba Iturburu. Cultura escrita, anacronismo y política a través de *El viento en la bandera* (1945). En *Jornadas Internacionales (6a: 2019: Tandil) y Jornadas Nacionales de historia, arte y política (9a: 2019: Tandil)*. Trabajos presentados. Tandil: UNICEN, p. 566-583.
- » Ministerio de Educación y Cultura. 1952. *XXIX Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes.

- » Mujica Lainez, Manuel. 2012. *Cecil*. Buenos Aires: Debolsillo.
- » Müller, Luis. 2011. *Modernidades de Provincia: Estado y arquitectura en la ciudad de Santa Fe, 1935-1943*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- » Museo Provincial de Bellas Artes. 1931. *Libros de arte*. La Plata: Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires “Emilio Pettoruti”. MS. Sin datos.
- » Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. 1947. *Guía general de obras, 1922-1947*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. 1948. *Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”. 1954. *XXI Salón Anual de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » Parada, Alejandro E. 2019. *Lectura y contralectura en la Historia de la Lectura*. Villa María: Eduvim.
- » Payró, Julio. 1944. *Veintidós pintores: facetas del arte argentino*. Buenos Aires: Poseidón.
- » Petrucci, Armando. 2013a. *Escrituras últimas: ideología de la muerte y estrategias de lo escrito en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ampersand.
- » Petrucci, Armando. 2013b. *La escritura: ideología y representación*. Buenos Aires: Ampersand.
- » Petrucci, Armando. 2018. *Escribir cartas, una historia milenaria*. Buenos Aires: Ampersand.
- » Sebillé, Luis T. 1970. *Despedida de los amigos*. Santa Fe: Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.
- » Silberleib, Natalia. 2021. Las prácticas editoriales en el campo de las artes. Trabajo presentado en el Seminario “*Historia del libro y la edición en México y América Latina*”. Seminario de Posgrado de los Programas de Facultad de Artes y Diseño e Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México coordinado por la Dra. Marina Garone Gravier (IIB-UNAM). <<https://youtu.be/wTQdLmYgMGo>> [Consulta: 10 noviembre 2021].
- » Zemon Davis, Natalie. 1983. Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France (The Prothero Lecture). En *Transactions of the Royal Historical Society*. Vol. 33, 69-88. <<https://doi.org/10.2307/3678990>>.