

› **Lucas Guiastrennec**

Universidad Nacional de Lujan - ISFDyT n° 83

## Blanes en la escuela: usos didácticos de una imagen

### RESUMEN

Considerando la renovación de la didáctica en la enseñanza de la historia, estas líneas invitan a reflexionar sobre las necesidades de abordar experiencias pretéritas sobre la salud y la enfermedad que ha vivenciado la sociedad. Para ello, proponemos analizar las potencialidades que el cuadro de Juan Manuel Blanes *Episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* puede brindar como recurso escolar para aproximarse a contextos epidémicos pasados y, para comprender, en parte, nuestro complejo presente. El artículo recorre los estudios que dicha imagen ha tenido en nuestra historiografía, para luego, situarla en el ámbito escolar y conjeturar sus posibles usos didácticos.

**Palabras clave:** Imagen, Juan Manuel Blanes, Recurso didáctico, Historiografía, Epidemia.

A más de un año de que la actual pandemia trastocara nuestra existencia, se evidencian las readaptaciones sobre el proceso de enseñanza y aprendizaje en el ámbito educativo que requiere el presente contexto.

Quizás, esta experiencia brinde para la historia como disciplina escolar una buena oportunidad para profundizar ese proceso de ruptura con la herencia de los modelos tradicionales (González, 2014; de Amézola, 2008), suscitando la renovación didáctica de la enseñanza fomentada en las últimas décadas. Quizás también, si contemplamos que entre las razones que justifica la presencia de la historia en el aula, se busca despertar interés por el pasado para facilitar la comprensión del presente (Prats y Santacana, 2001), esta situación reclama espacios que promuevan la aproximación y el análisis de procesos de salud y enfermedad que atravesaron sociedades pretéritas.

Entre otras, la epidemia de fiebre amarilla de 1871 fue la más feroz que se recuerde en la memoria de Buenos Aires. Ella diezmó a la ciudad, engrosando las muertes diarias de 20 decesos a más de 500 en abril de ese año, con un saldo mayor de 13.000 víctimas sobre una población de 180.000 habitantes. Además, provocó el éxodo masivo de la ciudad, la saturación del precario sistema sanitario, la improvisación de lazaretos, la organización de una comisión popular impulsada por familias distinguidas, la búsqueda de chivos expiatorios en los inmigrantes y la creación de un nuevo cementerio en el barrio de la Chacarita. Declarada extinta el 21 de junio de 1871, la epidemia se instituyó como un punto de inflexión (Armus, 2000; González Leandri, 2004) entre la Gran Aldea y esa nación moderna anhelada.

Entre sus tantos efectos, se destaca también que, por primera vez en la historia del país, se ilustró una epidemia en un cuadro al óleo sobre tela. La exitosa obra del pintor oriental Juan Manuel Blanes, *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*,<sup>1</sup> devino en un artefacto cultural de significativa implicancia social, suscitando numerosas reflexiones entre sus contemporáneos, y una fuente casi ineludible para los investigadores que intentan aproximarse al análisis de la epidemia. Empero, su presencia como recurso didáctico no ha sido tan visible.

Las siguientes páginas invitan a un somero recorrido por el empleo que la historiografía ha destinado a la obra, para luego ensayar algunos posibles usos didácticos de la imagen en la enseñanza de la historia.<sup>2</sup>

## ABORDAJES HISTORIOGRÁFICOS DEL DOLOROSO CUADRO

Sugerir un recorrido por los abordajes sobre el cuadro de Blanes que la historiografía argentina ha llevado a cabo, implica destacar la diversidad en, al menos, dos sentidos: por un lado, respecto al campo profesional de

<sup>1</sup>El cuadro se encuentra actualmente en el Museo de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay. El mismo está disponible en <http://mnav.gub.uy/cms.php?o=77>

<sup>2</sup> El presente artículo se desprende de mi investigación enmarcada en la carrera de posgrado Especialización en Ciencias Sociales con mención en Historia Social (UNLu) Agradezco a su directora, Mg. Marcela Gené, y a su evaluadora externa Dra. Laura Malosetti Costa, por las agudas observaciones.

quienes lo abordaron (médicos, sociólogos, historiadores), y por el otro, en cuanto a los objetivos que persigue su análisis.

Por ello, estimamos adecuado organizar los estudios en dos grupos. En el primero, se incluyen las investigaciones pioneras de médicos que historiaron la epidemia, y utilizaron –aunque marginalmente– la obra de Blanes entre sus fuentes. Se tiene en cuenta que tradicionalmente el tema de la enfermedad ha sido una suerte de coto controlado por los historiadores de la medicina, y que esas historias intentaban reconstruir en clave triunfalista el progreso de la medicina diplomada y la ética distintiva de su práctica, distinguiendo a quienes combatieron denodadamente al despiadado enemigo y murieron como “héroes del más alto tipo” (Bucich Escobar, 1932: 120). En sintonía con ello, la finalidad de tratar el cuadro de Blanes consistía en destacar el papel de hombres que sin ser médicos (pero sí familiares), habían prestado servicios durante la epidemia.

Para los autores mencionados arriba, la pintura no era más que una evidencia que acompañaba subordinadamente al texto. Antes que un análisis, se procedió a la descripción de la imagen, mientras que el interrogante sobre el cuadro se reducía a si este reproducía un hecho real o si había sido idealizado.

Bucich Escobar afirmaba que el pintor había representado un acontecimiento verídico sucedido el día 20 de marzo en la calle Balcarce al 348. Su lectura del cuadro lo llevó a cometer un gravísimo error a la hora de narrar la secuencia de los acontecimientos: “Corrió el sereno hasta la sede de la Comisión Popular y volvió con dos de sus miembros, los doctores Roque Pérez y Argerich, quienes levantaron a la criatura y la condujeron a la Casa de Expósitos” (1932: 63).

La premisa de la representación en la obra de un hecho real fue desacreditada por Leandro Ruiz Moreno (1949). Mediante un parte policial que el comisario Lisandro Suárez eleva el 17 de marzo a su jefe Enrique O’Gorman, Ruiz Moreno demostraba que ni el sereno fue hasta la Comisión Popular, ni los retratados por Blanes se dirigieron hasta la casa del dramático hecho:

Al señor Jefe de Policía: A la 1 de la madrugada de hoy el sereno de la manzana 72, Manuel Domínguez, notó que la puerta de la calle Balcarce 384 estaba abierta.

En cumplimiento de su deber, llamó y visto que no se le contestaba, entró y encontró a una mujer, con una criatura de pecho mamándole. Entonces éste recogió al niño y paso palabra al ayudante, don José María Sáenz Peña, quien remitió al niño a ese departamento.

En la mañana de hoy, el que firma fue a la indicada casa, y encontró el cadáver tirado en el suelo, encima de un colchón. [...] esta mujer fue traída ayer en un carro a la citada casa. Dicen que se llama Ana Bristiani, italiana y que tiene un marido enfermo en la boca del Riachuelo.<sup>3</sup>

De esta forma, Ruiz Moreno refuta no solo un error secundario, como es la fecha en que sucedió el hecho, sino también, la intervención de los doctores Pérez y Argerich.

Empero, este autor también incurre en desatino al sugerir que la fuente que inspiró a Blanes procedía del parte policial. Ni el artista, que vivía en ese entonces en Montevideo, ni el ciudadano común tenían acceso a él. Sobre esta cuestión que, en suma, encierra la respuesta acerca de si la imagen del cuadro era una inventiva del pintor, o si este había reproducido la realidad pretérita, Miguel Scenna (2009) destaca cómo trascendió públicamente la noticia a través de los periódicos:

Cuadro doloroso - En la casa de la calle Balcarce número 384 ha encontrado antea-noche el sereno que vigila esa manzana, una criatura de 4 o 5 meses, que lloraba al lado de un cadáver. El sereno entro a esa casa como a las 12 de la noche, al ver la puerta abierta. De la inspección y averiguaciones hechas resulta que haría ya horas a que ese cuerpo era cadáver y que era la madre de la criatura, la que fue llevada esa misma noche a la casa de espositos (*La Verdad*, 18 de marzo de 1871).

Es importante resaltar que la noticia, en una sociedad con porcentajes elevados de analfabetismo, se habría difundido además de forma oral. Según Scenna, Blanes no inventó el tema de la tela ni cargó de sensiblería efectista la composición: “Pintó un hecho verídico, tomado de la vida misma. Sólo que la vida es a veces más sensiblera y efectista de lo que muchos suponen” (Scenna, 2009: 428).

Los autores coincidían sobre que la imagen representaba un hecho verídico, aunque con la diferencia de que Bucich Escobar reducía a la mínima expresión la inventiva del artista al considerar la obra como una “fotografía” que reproducía la realidad, mientras que Ruiz Moreno y Scenna desta-

<sup>3</sup> La nota se encuentra en Archivo General de la Nación. Defunciones de fiebre amarilla. Policía 1870-1872. Sala X 32-6-7.

caban cierta inventiva. Finalmente, estos autores explicaban que el éxito de la obra residía en la decisión del pintor de agregar a los dos mártires, y en exponer una obra que representaba el drama en tiempo en que el recuerdo permanecía inalterable.

El otro conjunto de estudios sobre el cuadro de Blanes enfatizó, no tanto en el carácter verídico del hecho representado en la imagen, sino en cómo representó aquel episodio de la epidemia, y qué interpretación realizó el público (el general y el erudito), al observarla. En definitiva, buscaban profundizar la repercusión social de la obra en los momentos inmediatos al latente escenario lúgubre.

Desde una mirada más instruida proliferan desde el campo de la historia del arte una serie de producciones que han analizado el cuadro desde marcos teórico-metodológico más enriquecedores. Bajo esa lente, la imagen se coloca en el centro del análisis, y deja una posición marginal a los textos. Roberto Amigo Cerisola, atento a cómo el naciente estado nación moderno debió desplegar la creación de valores simbólicos, percibe en dos obras de Blanes (el cuadro aquí analizado y en *Ocupación militar del Río Negro por el ejército nacional, el 25 de mayo de 1879*) la condensación de dos momentos de ese proyecto. Respecto al interrogante sobre cómo fue posible su éxito, en principio, destaca la formación de Blanes en el taller del pintor Antonio Ciseri en Florencia, y la experiencia previa que había adquirido al realizar producciones que atañían a temas históricos cuyo antecedente se establecería en el cuadro *Entierro de las víctimas de fiebre amarilla en Montevideo*, realizado bajo el impacto de la epidemia en 1857, de la que Blanes buscó refugio en Buenos Aires (Amigo Cerisola, 1994: 315-317).

También subraya cómo el pintor eligió un tema de actualidad, pero la desarrolló a partir de la retórica de gestos derivados de la tradición renacentista. Por ejemplo, la mujer muerta con el niño es un tema de iconografía tradicional, y pudo haberse remitido para su elaboración a esquemas precedentes. A su vez, reconoce que el óleo conquistó ciertos valores de una pintura de historia,<sup>4</sup> como la representación del héroe. Sostiene la hipóte-

<sup>4</sup> La pintura histórica como género es aquella que narra una historia, sin representar necesariamente acontecimientos históricos. La particularidad de estas representaciones, ampliamente practicadas en el Renacimiento, perseguían como finalidad la de destacar valores o cualidades de la situación o personajes representados para su aprendizaje.

sis de que la exitosa recepción del cuadro se debió a la decisión de sustituir al sereno por las figuras de Pérez y Argerich. Destaca además que, el importante papel de la masonería durante la epidemia, su activa presencia en la convocatoria del *meeting* para el 13 de marzo en la plaza Victoria y la creación de la Comisión popular, determinarían la categorización de héroes masones.

Asimismo, los debates pronunciados en la prensa nacional que la obra generó, son para Amigo Cerisola una clara muestra de la operación efectiva que permitió la recepción entusiasta del cuadro como artefacto cultural, por parte de las elites en la conformación de la nación. Los comentarios en la prensa giraron en torno a la actitud del muchacho que miraba a la burguesía con “respeto instintivo”. El cuadro era el vehículo de un mensaje claro: la necesidad de la modernización y el progreso para dejar de ser la “Gran Aldea”. Para el autor, la exposición del cuadro se constituyó en una ocasión de participación en la escena pública para opinar sobre otra peste: las luchas partidarias (Amigo Cerisola, 1994: 319-323). Sobre esto último resulta desmesurado asignar al cuadro un efecto en la opinión pública respecto de las luchas partidarias como el otro mal. Sin dudas, en un momento en que Buenos Aires era la capital “prestada” del país, las medidas o decisiones que realizaban el presidente, el gobernador de la provincia Buenos Aires o el intendente de la ciudad (como la huida de Sarmiento a Mercedes), se utilizaron para encender la crítica desde la prensa partidista, no así, la recepción del cuadro.

A su vez, siguiendo la procedencia de las fuentes utilizadas por el especialista, se comprueba que estos debates fueron esgrimidos por la pluma de personas de la elite, o que respondían a tales intereses, y por ello el trabajo se limitó a la recepción entusiasta, y a las representaciones que ese sector construyó.

Laura Malosetti Costa profundizó el análisis de la pintura, tanto en lo que respecta a la recepción y circulación, como en sus elementos estéticos. Partiendo de las dimensiones transitiva y reflexivas formuladas por Louis Marin, la especialista ensayó una reflexión acerca del lugar que ocupan las imágenes en la historia cultural. Para ello, dio cuenta del poder de la imagen a partir de los efectos en sus espectadores, estableciendo diálogo entre la imagen no solo con los discursos que se construyeron alrededor de ella, sino además con una serie de prácticas y operaciones materiales que le agregaron significaciones.

En ese marco hipotetiza que el cuadro no solo significó un gran éxito para el propio artista, sino que, a partir de su exhibición y las reflexiones que suscitó, contribuyó a la emergencia de una nueva sensibilidad respecto de la enfermedad y la muerte (Malosetti Costa, 2005: 42-43). La aparición de una nueva sensibilidad, conduce a pensar una serie de planteos a resolver: ¿cómo medir los alcances de esa repercusión popular? ¿Qué vio el público en esa imagen cuando todavía estaba viva la impresión de la peste? ¿Es posible discernir en la imagen misma aquello que la volvió tan poderosa?

La cuestión no solo evidenciaba la limitación del elogiado trabajo de Amigo Cerisola, como la intención más ambiciosa de Malosetti Costa de acercarse a lo popular, sino además que su posible resolución estaría en la pintura misma. Para la investigadora, Blanes no fue indiferente al público que también fue representado, decisión premeditada que formaría parte de las estrategias que determinaron el éxito del cuadro. A partir de allí, la autora propone un análisis comparativo entre el boceto y el cuadro final, en donde destaca minuciosamente las estratégicas modificaciones que subyacen del paso de uno al otro. Entre ellas, no solo introdujo los retratos de los mártires, “sino que parece haber cuidado todos los detalles con el objeto a transformar la crudeza y el morbo de la noticia en un objeto codiciable, apetecible, en un recuerdo ‘civilizado’ de la peste” (2005:72). La manera que ha otorgado al grupo de la madre y el hijo es elemental en este aspecto:

En el cuerpo de la mujer del boceto pueden leerse fácilmente las huellas de la miseria. Se trata de un cuerpo ajado por el sufrimiento. El pie visible tiene la planta sucia. [...] el seno flácido que el niño de rodillas succiona, remite en forma elocuente al hambre, está lejos del pecho femenino como objeto de contemplación erótica. Finalmente, el rostro no ofrece lugar a dudas [...] a su carácter de muerta de peste. [...] En el cuadro Blanes embelleció a la mujer y a su hijo, los idealizó, aclaró su piel y convirtió al niño en un querubín. Los vistió con ropas sencillas pero limpias y blancas (Malosetti Costa, 2005:55).

El estatismo, junto con la iluminación pincelada reforzaba el protagonismo del niño y su madre en la obra, cuyo cuerpo “no solo ocultaba los signos más evidentes tanto de la enfermedad como de la miseria, sino que además la nota más chocante de aquel suceso ‘horroroso’ había sido eliminada: el bebé ya no succionaba el pecho del cadáver” (Malosetti Costa, 2001: 77). Entonces, los aspectos más descarnados y violentos de la

muerte reflejados en el boceto, dieron paso a sentimientos más civilizados como la compasión o la ternura, es decir, la transición del *pathos* al *ethos*.

Pero su análisis no se reduce al grupo madre-niño. Destaca que la jerarquización en la obra final, los gestos y las miradas de los representados, formaban parte de las estrategias de Blanes: tanto los sectores elevados se identificaron en Argerich y Pérez, como los subalternos, en el grupo madre-niño y en el muchachito que observa desde la puerta. También que el artefacto sea una pintura al óleo, lo convierte en un objeto único que puede ser poseído y, por ende, deseable. En este caso ya tenía dueño (el gobierno de la ciudad de Montevideo, y ello llevó aún más a que se tratase de un objeto curioso y codiciable).

Recientemente, se ha propuesto un análisis de la obra de Blanes desde una perspectiva warburguiana. A partir de la noción de *pathosformeln* se ha centrado en los usos pictográficos del grupo madre-hijo (Fiquepron, 2020), o tanto en ese grupo como en los “intercesores” (Guiastrennec, 2021) para representar hechos trágicos.

Las *Pathosformeln* se las pueden definir como fórmulas expresivas que organizan configuraciones sensibles y significantes destinadas a producir en quien las percibe una emoción y un significado, una idea y un sentimiento que son de inmediato entendidos y compartidos por quienes forman parte de una misma tradición civilizatoria (Kwiatkowski, 2012: 149). Esta noción, practicada pero no explicitada por el intelectual hamburgués Aby Warburg, consistía en identificar y conectar determinadas formas expresivas a lo largo del tiempo.

Ahora bien, ¿qué posibilidades nos podría proporcionar la obra como recurso didáctico para la enseñanza de la historia en el aula de la escuela secundaria? En el próximo apartado expondremos algunas tentativas de posibles usos de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* en el aula.

## LA IMAGEN DE LA FIEBRE COMO RECURSO ÁULICO

El incremento constante de la iconicidad en los manuales y en las clases de historia durante las últimas décadas, es indiscutible. Junto a la disminución de los contenidos temáticos vinculado con los grandes personajes y los símbolos nacionales, se aprecia el aumento de imágenes relacionadas con la vida cotidiana y la presencia de colectivos sociales más amplios.

Pese a ello, “el aspecto didáctico que menor transformación ha experimentado es el de la consideración y uso de las imágenes como ilustraciones [...] con una función más estética y motivadora que informativa” (Valls Montés, 2007: 12).

Pues bien, ¿qué deberíamos tener en cuenta para que la obra de Blanes se transformase en un recurso didáctico? Una prioridad obligada para transformar la imagen en una fuente de información, es su contextualización. A veces no basta con la catalogación. La imagen no viene a sustituir al texto como recurso, sino a enriquecerlo, a complementarlo, e incluso, a indagarlo, en un proceso de retroalimentación. Ofrecer el marco temporal y espacial de la imagen brindará pistas para guiar y posibilitar la lectura y análisis de los alumnos.

Sin embargo, junto a ella, existe la imperiosa necesidad de entrenar la mirada de nuestros alumnos para una examinación más fructífera de imagen. A razón de ello, una pormenorizada descripción de las personas, los gestos, las posturas, las vestimentas y los objetos que se pueden identificar en una figura, junto con los planos, el uso de luces y sombras, permitiría adentrarse en una serie de ideas y significaciones que el artista quiso representar en su obra. Una vez alcanzado ello, los alumnos podrán proponer hipótesis sobre las ideas principales que trasmite la obra, a su vez, podrán manifestar lo que les genera a ellos la obra.

Específicamente en obra de Blanes: ¿por qué se encuentran en un primer plano la mujer con su bebé y los hombres de levita? ¿Qué gestos poseen esos hombres? ¿Por qué miran a la mujer y no al hombre que yace de fondo? En contrapartida: ¿por qué el hombre fallece en la cama, y la mujer en el suelo? ¿Qué transmiten los gestos del bebé? ¿Qué nos dicen la taza y la cuchara en el suelo? ¿Qué gestos expresa el niño parado en la puerta? ¿Y los asistentes fuera de la habitación? La puerta nos conecta con el mundo exterior, considerando el contexto caótico de la ciudad: ¿qué refleja?

La obra permite adentrarse en el tema de la vida cotidiana de las clases populares, en especial, de su vida en los conventillos y su situación material. También, las reacciones frente a lo trágico, desde el temor (los asistentes), la compasión y ayuda (en Argerich y Pérez), el amor en la madre que alimenta hasta el último suspiro a su pequeño vástago y la esperanza (en el niño sobreviviente y en la mirada que dirige el joven hacia los hombres).

Otra cuestión que creemos imprescindible meditar cuando se propone trabajar con fuentes visuales en el aula, es la posibilidad de ofrecer a los alumnos un banco de imágenes a examinar en torno a un tema o problema

a abordar. La conformación de dicho banco puede responder a criterios temporales. Proponer un conjunto de imágenes producidas sincrónicamente en un momento histórico, con el fin de establecer semejanzas y diferencias entre las mismas, puede ser una experiencia enriquecedora. También, a partir de la selección de un problema histórico, se puede ofrecer un conjunto de imágenes que se produjeron en distintos momentos históricos. Esta perspectiva diacrónica, permitiría identificar cambios y permanencias en las representaciones visuales a lo largo del tiempo.

Las voces en los textos escritos suelen ser más plurales que en las fuentes iconográficas, más aún cuando se ofrece una sola imagen. La confrontación o el diálogo con otras figuras puede enriquecer la experiencia reflexiva en el aula. El topos del grupo madre-niño que recurre Blanes es muy interesante en ese aspecto. El bebé que sobrevive a la peste e intenta amamantarse no solo conmueve y genera empatía en los espectadores (dentro del cuadro y fuera de él), sino que además representa la esperanza ante la catástrofe. Esa fórmula expresiva ha sido muy empleada en obras artísticas para representar la tragedia en tiempos epidémicos. Confrontar la obra de Blanes con el óleo de Giovanni Tiepolo u otras tantas producciones artísticas,<sup>5</sup> previa contextualización de cada una de ellas, resulta provechoso para desplegar acciones cognitivas de semejanzas y diferencias entre las obras y reflexionar sobre por qué se acude a determinadas fórmulas de expresión.

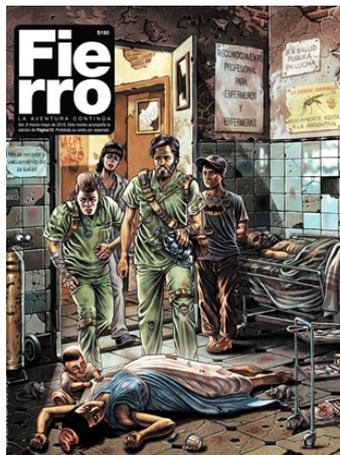
A su vez, resulta interesante confrontar la imagen original con los diversos usos y reapropiaciones que de la misma se efectuaron posteriormente. En el caso del cuadro, la portada de la revista *Fierro*, a cargo de los artistas Damián Scalerandi y Gastón Souto, evoca esa imagen, empero el mensaje que expresa era en parte opuesto al del artista oriental.<sup>6</sup> El escenario donde ocurre la tragedia ya no es el conventillo, es un cuarto de hospital, aunque su estado es deplorable al igual que los conventillos representados en el siglo XIX. Los hombres que ingresan son enfermeros que van a socorrer a la mujer, aquí asociada con la República. Si bien, como en la obra de Blanes, se vuelve sobre los héroes, en este caso son anónimos, no identifica-

<sup>5</sup> Véase el cuadro: , que se encuentra en el Museo Metropolitano Arte en la ciudad de Nueva York. [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Tiepolo\\_-\\_Santa\\_Tecla\\_prega\\_pesto\\_Este\\_-\\_New\\_York.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Tiepolo_-_Santa_Tecla_prega_pesto_Este_-_New_York.jpg)

<sup>6</sup> Fue publicada en el año 2019. Durante el año anterior, la revista *Fierro* publicó creativas portadas que homenajearon obras emblemáticas del arte rioplatense.

dos con nombre y apellido. Asimismo, la imagen intenta expresar no solo la denodada asistencia al prójimo de estos hombres (vínculo estrecho con la representación de Blanes), sino, sobre todo, denunciar la precarización que el sistema sanitario atravesaba y reclamar el reconocimiento del personal de salud.<sup>7</sup>

Establecer analogías y diferencias entre el cuadro original y su readaptación al presente, permiten ver las continuidades y cambios en el largo plazo, respecto a las representaciones y vivencias de contextos epidémicos en nuestro país.



Portada de revista *Fierro* de Damián Scalerandi y Gastón Souto.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

La importancia que las imágenes han adquirido en nuestra sociedad junto a la pandemia que envuelve al mundo actual, reclaman al ámbito escolar fomentar en los estudiantes la capacidad analítica y crítica respecto a ellas.

<sup>7</sup> En el 2018 el personal de salud sufrió todo tipo de embates. Para ilustrar el difícil año, basta recordar que el año comenzaba el 23 de enero con una movilización del personal del Hospital Posadas para exigir la reincorporación de 120 despididos, que terminaría intimidada por la gendarmería. El año finalizaría con una ley aprobada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que definió a los enfermeros como “personal técnico-administrativo”. Por ello, los trabajadores del sector exigieron el reconocimiento de su labor como profesionales de la salud.

La obra *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, complementada con otras fuentes iconográficas o textuales, como fragmentos de testimonios o artículos periodísticos producidos durante la epidemia del 1871, es un interesante recurso para explorar esos fines educativos. Nos abre, además, una puerta para reflexionar la situación pandémica actual desde una perspectiva histórica, a partir de variados itinerarios: la condición de los sectores vulnerables en tiempos de peste, las acciones humanitarias que se despliegan bajo estas coyunturas y la diversidad de emociones que nos estimulan cuando nos encontramos inmersos en estos contextos. Promover el análisis y reflexiones en torno a los que nos toca vivir es una de las funciones elementales de la escuela hoy.

## FUENTES

Blanes, J. M. (1871). *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* [pintura]. Museo de Artes Visuales de Montevideo, Uruguay.

Cuadro doloroso. (1871, 18 de marzo). *La Verdad*.

Cuadro triste. (1871, 17 de marzo). *La Prensa*.

*Defunciones de fiebre amarilla*. Policía 1870-1872. Sala X 32-6-7 del Archivo General de la Nación, Argentina.

Horror! (1871, 18 de marzo). *La Nación*.

Scalerandi, D. & Soto, G. (2019). [Portada]. Fierro. *La aventura continúa*, vol. 8, marzo-mayo.

Tiepolo, G. (1759). *Santa Tecla libera Este dalla pestilenza* [pintura]. Museo Metropolitano de Arte, Estados Unidos de América.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amigo Cerisola, R. (1994). *Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en Argentina* [ponencia]. XVII Coloquio internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e identidad en América: visiones comparativas. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM,, México D.F., México.

Armus, D. (2000). El descubrimiento de la enfermedad como problema social. En M. Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina* (pp. 507-552). Sudamericana.

Bucich Escobar, I. (1932). *Bajo el horror de la epidemia: escenas de la fiebre amarilla de 1871 en Buenos Aires*. Taller gráfico Ferrari Hnos.

de Amézola, G. (2008). *Esquizohistoria. La historia que se enseña en la escuela, la que preocupa a los historiadores y una renovación posible de la historia escolar*. Libros del Zorzal.

Fiquepron, M. (2020). *Morir en las grandes pestes. Las epidemias de cólera y fiebre amarilla en la Buenos Aires del siglo XIX*. Siglo XXI Ediciones.

Gonzalez, M. (2014). Enseñanza de la historia en el nivel secundario en Argentina: herencias, rupturas, invenciones e inercias. *Espacio Pedagógico*, 2, (21), 251-273. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35774>

González Leandri, R. (2004). El Consejo Nacional de Higiene y la consolidación de una elite profesional al servicio del Estado. Argentina 1880-1900. *Escuela de estudios Hispano-Americanos/CSIC*, tomo LXI, (2), 571-593. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2004.v61.i2.133>

Guiastrenec, L. (2021). *La escena lúgubre. Un ejercicio de pathosformel a propósito de Un episodio de fiebre amarilla en Buenos Aires (1871)* [Tesina de Especialización, Universidad Nacional de Luján].

Kwiatkowski, N. (2012). *Imagen, representación y vías de acceso al pasado*. CS, 9, 145-166. <https://doi.org/10.18046/recs.i9.1218>.

Malosetti Costa, L. (2005). Buenos Aires 1871: imagen de la fiebre civilizada. En D. Armus (comp.), *Avatares de la medicalización en América Latina 1870-1970* (pp.41-64). Lugar Editorial.

Malosetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.

Prats, J. & Santacana, J. (2001). *Enseñar Historia: Notas para una didáctica renovadora*. Junta de Extremadura.

Ruiz Moreno, L. (1949). *La peste histórica de 1871. Fiebre amarilla en Corrientes y en Buenos Aires (1870-1871)*. Editorial Nueva Impresora.

Scenna, Miguel Ángel (2009 [1974]). *Cuando Murió Buenos Aires*. Cántaro.

Valls Montés, R. (2007). Las imágenes en los manuales escolares de Historia y las dificultades de su uso didáctico. *Clío & asociados*. La Historia enseñada, 11, 11-23.