

HISTORIA & CULTURA



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés

2024

HISTORIA & CULTURA

— N° 7 —



Fundación Miguel Lillo

Centro Cultural Alberto Rougés

HISTORIA & CULTURA

Publicación anual del Centro Cultural Alberto Rougés / ISSN 2953-4615

<https://www.lillo.org.ar/centro-cultural-rouges>

Directora

Dra. María del Pilar Ríos

Coordinadora editorial

Prof. Verónica Estevez

Comité editorial

Dr. Martín Aguirrez

Mg. Ignacio Fernández del Amo

Editor gráfico: Gustavo Sánchez

Editor web: Andrés Ortiz

Consejo asesor científico

Carmen Perilli (Universidad Nacional de Tucumán)

Elena Perilli (Fundación Miguel Lillo - Junta de Estudios Históricos de Tucumán)

Silvia Rossi (Facultad de Arquitectura y Urbanismo - Universidad Nacional de Tucumán)

Gloria Zjawin (Universidad Nacional de Tucumán - Centro Cultural Alberto Rougés)

Comité académico y científico

Cecilia Aguirre (Universidad Nacional de Tucumán - Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino)

Alejandro Auat (Universidad Nacional de Santiago del Estero)

Betina Campuzano (Universidad Nacional de Salta)

Pablo Fasce (Universidad Nacional de San Martín - Universidad de Buenos Aires)

Cynthia Folquer (Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino)

Marcelo Gershani Oviedo (Universidad Nacional de Catamarca)

María Laura Ise (Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur - CONICET)

Alejandra Nallim (Universidad Nacional de Jujuy)

Facundo Nanni (Universidad Nacional de Tucumán - CONICET)

Fabiola Orquera (INVELEC - CONICET)

Analia Salvatierra (Universidad Nacional de Tucumán)

Alberto Tasso (Universidad Nacional de Santiago del Estero)

Evaluadores de este número

Mg. Esteban Brizuela (Universidad Nacional de Santiago del Estero)

Lic. Diego Citterio (Conicet. Universidad Nacional de Jujuy)

Dr. Lucas Cosci (Universidad Nacional de Santiago del Estero)

Dra. María José Daona (Universidad Nacional de Tucumán)

Dra. Luciana Dimarco (CONICET. Universidad Nacional de Salta)

Dr. Santiago Garmendia (Universidad Nacional de Tucumán)

Mg. Marcelo Gershani Oviedo (Universidad Nacional de Catamarca)

Dr. Alejandro Herrero (CONICET. Universidad Nacional de Lanús)

Dra. María Lenis (Universidad Nacional de Tucumán)

Dr. Guillermo López Varela (Universidad Intercultural del Estado de Puebla, México)

Dra. Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires)

Dra. Liliana Massara (Universidad Nacional de Tucumán)

Dr. Iván Morales (Universidad de Buenos Aires)

Prof. Elena Perilli de Colombres Garmendia (Fundación Miguel Lillo, JEHT)

Dr. Javier Planas (CONICET. Universidad Nacional de La Plata)

Dra. Inés Rueda (Universidad Nacional de San Juan)

Dr. Carlos Hernán Sosa (CONICET. Universidad Nacional de Salta)

Fundación Miguel Lillo, 2024

www.lillo.org.ar

Imagen de tapa: *Pucará*, de Luis Ramoneda / 1976 / 99 x 80 cm

Imagen de portada del Dossier (p. 123): *Memoria encabritada*, de Isaías Nougués / 2012 / 270 x 200 cm

Derechos protegidos por Ley 11.723

Editado en Argentina

Contenido

Content

Presentación	9
María del Pilar Ríos	
➤ HOMENAJES	
Poemas inéditos / <i>Unpublished poetry</i>	15
David Lagmanovich	
Lagmanovich, Vigil y Laprida (o David desde la orilla)	21
<i>Lagmanovich, Vigil and Laprida —or David from the edge</i>	
Rogelio Ramos Signes	
La poesía de David Lagmanovich: ese pozo del que brotan libros	24
<i>David Lagmanovich's poetry: the books that spring up from the well</i>	
Oscar Martín Aguiérrez	
➤ ESTUDIOS SOBRE PENSAMIENTO, ARTE Y CULTURA DEL NOROESTE ARGENTINO	
Substancialismo y fenomenismo en el pensamiento de Alberto Rougés	39
<i>Substantialism and phenomenism in Alberto Rougés' thought</i>	
Andrés Budeguer	

La influencia de los discursos indigenistas y criollistas en la conformación identitaria de los Amaichas (1900 a 1960, Valle Calchaquí, provincia de Tucumán)	58
<i>The influence of indigenous and creole discourses on the development of the Amaichas' identity (1900 to 1960, Calchaquí Valley, Tucumán Province)</i>	
Jorge Luis Morandi	
“La Randería Tucumana” de Prebisch y Chazarreta en el marco del proceso de constitución del folklore argentino, desde la perspectiva del proyecto de la Generación del Centenario Tucumana	82
<i>“La Randería tucumana” by Prebisch and Chazarreta within the framework of the process of constitution of Argentine folklore, from the perspective of the Centenary Generation of Tucumán</i>	
Verónica Estevez	
La música en el Tucumán del Centenario. La programación oficial de 1916	102
<i>Tucumán's centenary music. The official program of 1916 through the periodical press</i>	
Ana María Romero	
► DOSSIER	
Nuevas miradas sobre el caudillismo argentino: abordajes interdisciplinarios	
<i>Coordinadores:</i> Facundo Nanni, Fabián Soberón	
Presentación: ¿Desde qué enfoques analizamos al caudillismo del siglo XIX?	125
<i>Presentation: From what approaches do we analyze 'caudillismo' of the 19th century?</i>	
Facundo Nanni	
La gobernanza del General Nazario Benavides. La importancia de las tramas de poder	131
<i>The governance of General Nazario Benavides. The importance of power dynamics</i>	
Silvana Frau	
Razón y voluntad general. Entre el unanimismo rosista y el proyecto político de Alberdi	154
<i>Reason and General Will. Between rosista unanimism and Alberdi's political project</i>	
Silvio Javier Rollán Leguizamón	
Los caudillos van al cine	174
<i>Caudillos go to the movies</i>	
Fabián Soberón	

Será justicia: Facundo Quiroga y El Chacho Peñaloza en la memoria histórica de La Rioja, Argentina, durante los siglos XIX y XXI 211

It will be justice: Facundo Quiroga and El Chacho Peñaloza in the historical memory of La Rioja, Argentina, during the 19th and 21st centuries

Víctor Enrique Vega Carrizo, Juan Pablo Vergara, Franco Rainero Frogel

➤ MISCELÁNEAS

Imaginar un territorio. Recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2023 251

To imagine a territory. Estetic itinerary and visual memory of the Centro Cultural Alberto Rougés, 2023

Ignacio Fernández del Amo

La poesía de Ana María Cossio o la obertura del silencio 271

Ana María Cossio's poetry or silence's overture

Indiana Jorrat

Panoramas urbanos del noroeste argentino en el siglo XIX 279

Northwest Argentina's urbans scenes in the 19th century

Silvina Beatriz Aráoz

Presentación

Presentation

María del Pilar Ríos*

El Centro Cultural Alberto Rougés (CCAR) se constituye como la rama de extensión e investigación en Artes y Humanidades de la Fundación Miguel Lillo. En sus 34 años de labor se ha constituido en un centro de estudios de referencia de la historia y las artes de Tucumán y el NOA y ha promovido la difusión de la ciencia y las artes con publicaciones, exposiciones y actividades culturales.

Así, en el ámbito de las artes visuales, ocupa un lugar central en el campo, puesto que por sus salas han circulado artistas consagrados, grandes maestros de la plástica y, también, representantes de las jóvenes generaciones en las diversas manifestaciones. Desde 1995, a partir de la organización de las Jornadas en homenaje al centenario del nacimiento de Juan Alfonso Carrizo, se conformó una línea de investigación histórica y cultural sobre Tucumán y el NOA que se centró en la generación del Centenario y su proyección durante la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, el CCAR ha recibido en donación diversos fondos bibliográficos de intelectuales señeros de la provincia —Ernesto Padilla, David Lagmanovich, Adolfo Colombres, Nilda Flawiá y María Eugenia Valentié— que constituyen un valioso patrimonio disponible para su consulta, al mismo tiempo que posibilitan la ampliación de diversas líneas de investigación en torno a nuestra región.

El cruce entre la labor de extensión e investigación en Artes y Humanidades se ha plasmado en un proyecto editorial que incluye tan-

* Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo. Tucumán, Argentina.
<mprios@lillo.org.ar>

to la publicación de registros visuales de todas las exposiciones desde 1990 como la serie *Documentos de Arte*, formas de construir una historia de las artes visuales que favorezca su difusión y la investigación sobre el campo. Asimismo, se publicaron estudios de corte biográfico de las personalidades de la generación del Centenario tucumana (Juan B. Terán, Ernesto y José Padilla, Juan Heller, entre otros), se compilaron las obras completas de Alberto Rougés y se organizaron las Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino” que ya cuenta con 12 ediciones y cuyas actas se editaron en su totalidad.

En este proyecto editorial, el Centro Cultural Alberto Rougés publica desde 2015 *Historia & Cultura*, revista digital que tiene como objetivo central promover y difundir artículos sobre Tucumán y el noroeste argentino que contribuyan al desarrollo de las artes, las humanidades y las ciencias sociales. Se abordan diferentes dimensiones y temporalidades de la historia y la cultura de la región: vida cotidiana, publicaciones, biografías, arte, arquitectura, literatura, historia de las ideas, etc. Este nuevo número que presentamos continúa con el proceso de consolidación de la revista y trae algunas novedades en el proceso editorial y en el modo de organización que potencian el carácter interdisciplinario con perspectiva regional que lo caracteriza.

En esta línea, cabe mencionar la ampliación de la red de colaboradores, evaluadores e investigadores de distintas áreas del conocimiento y del país e internacionales que posee este número, así como también, la incorporación de una nueva sección: un Dossier que recoge distintas perspectivas sobre una temática específica. En esta oportunidad se incluye “Nuevas miradas sobre el caudillismo argentino: abordajes interdisciplinarios” coordinado por **Facundo Nanni y Fabián Soberón** que revisita la figura del caudillo con un abordaje interdisciplinario en el que se entablan diversos diálogos a partir de múltiples registros.

La sección “Homenajes” tiene por objetivo reconocer la labor académica e intelectual de referentes de la cultura de la región y la difusión de textos inéditos presentes en nuestros archivos a través de un diálogo extendido en el tiempo. En este número la figura elegida es **David Lagmanovich**, incansable colaborador del Centro Cultural y artífice de la “Biblioteca de Letras”. De sus múltiples facetas —investigador, ensayista, docente, escritor— recuperamos la del poeta a través de la inclusión de poemas inéditos y de un estudio sobre su poesía a cargo de **Oscar Martín Aguiérrez**. Su vida y su labor son recordadas por el escritor **Rogelio Ramos Signes**.

“Estudios sobre pensamiento, arte y cultura del Noroeste Argentino” concentra investigaciones en curso sobre nuestra región desde diversas disciplinas y áreas del conocimiento. Desde la Filosofía, **Andrés Budeguer** propone algunas herramientas para interpretar el pensamiento de Alberto Rougés enfatizando en aquellos aspectos ligados a una caracterización de la realidad física mediante una concepción

substancialista y fenomenista. **Jorge Luis Morandi** se propone indagar la conformación de la identidad y las formas de organización social de los Amaichas durante el período 1900-1960 poniendo el acento en las tensiones propias de la construcción de la Nación bajo el arquetipo de la Argentina blanca, de raíz europea, culturalmente homogénea y urbana. Para ello, revisa diversas fuentes documentales, estadísticas y de política pública. **Verónica Estévez** analiza la pieza musical “La randera tucumana” en el marco del proyecto ideológico de la generación del Centenario tucumana y la propone como un exponente de las tensiones entre identidad y tradición y de las representaciones del campo folclórico en proceso de formación. En el ámbito de los estudios musicológicos, **Ana María Romero** recupera los hechos musicales incluidos en la programación oficial de las celebraciones del Centenario en Tucumán a partir de un relevamiento de los periódicos *El orden* y *La Gaceta*. Desde un enfoque microhistórico, identifica obras, compositores e intérpretes y da cuenta de los procesos de producción, circulación y recepción.

“Misceláneas” da a conocer dos propuestas del hacer cultural de nuestra institución y una conferencia dictada en el año 2023 en el Centro Cultural. **Ignacio Fernández del Amo** realiza un recorrido y una memoria visual del ciclo de exposiciones en el que conjuga la información y la reflexión estética sobre cada una de las muestras que conformaron la agenda. En este trayecto evidencia algunas de las piedras basales que sustentan nuestra política cultural en el campo de las artes visuales: considerar diversas expresiones artísticas y expositivas y contemplar la participación de artistas de distintas geografías, tanto consagrados como emergentes. “Rastros lectores” es un ciclo que busca promover acciones y prácticas culturales que fortalezcan la visibilidad de nuestros acervos bibliográficos y en las que las bibliotecas se conciben desde su dimensión social. Este proyecto se sustenta en la importancia del encuentro entre escritores, creadores, intelectuales y lectores como una forma de acercamiento a los libros y la lectura. **Indiana Jorrat** fue una de las investigadoras invitadas al ciclo destinado a difundir la obra de la poeta tucumana Ana María Cossio. El texto ampliado de su presentación es el que incluimos en este número. Finalmente, en el marco de una serie de conferencias organizada por el Grupo de Estudios “Travesías Discursivas”, **Silvina Beatriz Aráoz** nos invita a conocer e indagar acerca de las representaciones plásticas de paisajes urbanos del actual noroeste argentino realizadas por diversos viajeros en el siglo XIX.

Esta nueva edición de *Historia & Cultura* plasma en su contenido y organización los aspectos fundamentales que han caracterizado la labor del Centro Cultural Alberto Rougés como centro de estudio y de consulta bibliográfica, en su carácter de promotor de investigaciones sobre la región y en su función de difusor de la cultura y las artes.

HOMENAJES

Poemas inéditos de David Lagmanovich

Unpublished poetry by David Lagmanovich (1927-2010)

David Lagmanovich fue un escritor, periodista, crítico literario, gestor cultural y docente tucumano. Obtuvo una maestría en periodismo en Columbia University (1959) y un doctorado en lingüística en Georgetown University (1967). Autor de 53 libros e innumerables artículos en revistas especializadas sobre creación, teoría, crítica y ensayo que revelan una multiplicidad de intereses culturales. En el ámbito de la creación, se destacan sus libros de poemas *Circunstancias* (1961) y *Cuadernos del Expósito* (2001) y de microrrelatos, *La hormiga escritora* (2004) y *Los cuatro elementos* (2007). En el campo de la investigación: *La literatura del noroeste argentino* (1974), *El microrrelato: teoría e historia* (2006) y *La narrativa policial argentina* (2007). En el 2002 donó junto a su esposa, la pedagoga Inés Cullel, su biblioteca personal (colección de libros y archivo) al Centro Cultural Alberto Rougés, la que fue inaugurada el 7 de julio de 2005 con el nombre de Biblioteca de Letras.

De su archivo personal escogimos una selección de textos inéditos que compartimos a continuación. Los mismos integran un libro de poesía que nunca llegó a publicarse y que el propio autor tituló *Cuaderno francés* debido a que los poemas/apuntes allí coleccionados se escribieron en un cuaderno adquirido durante un viaje a la ciudad de Estrasburgo (Francia).

Entrada prohibida

aquí no entra nadie
en este mínimo territorio
reservado para lo que he podido salvar
de un naufragio sin isla desierta

aquí sólo viven los poemas
que son mi único poema

prohibida la entrada a agresores ambulantes
negado el ingreso
a quienes juegan con el dolor ajeno

Out!

(cuidado también
con los perros de la prosa)

Las palabras y las cosas

de las palabras a los hechos hay la misma distancia
que del ser al no ser
esta verdad la conocen los políticos
y es el pan nuestro cotidiano de muchos amantes

apalabrar palabras es tan sólo
una operación que pasa *par le labbra*
algo de aire en suma que a nada compromete

excepto en la imaginación del oyente
empecinado en sospechar
que *te quiero* significa te quiero
firme en su trasnochado realismo
según el cual las palabras y las cosas comparten una sustancia única
una común voluntad de significar

la verdad es otra y la conocen
muchos amantes y la totalidad de los políticos
profetas que apalabran palabras
para que nunca lleguen a las manos ni sean sorprendidas *in fraganti*
es decir nunca apelen
a la incómoda realidad

Mientras escribo

mientras escribo
exploro la incognoscible

a veces me sorprendo
porque acabo de escribir
algo que no creía conocer

algo negado a todos salvo a mí
en ese instante vertiginoso
en que emerjo de la oscuridad

Simposio

De ese simposio salieron disparadas las palabras
cubrieron las espiras de las iglesias
se extendieron por lagos y montañas
reagruparon sus desinencias para mejor enfrentar
el asedio de los moradores
se apeñuscaron en la garganta de los poetas
y declaradas en huelga de hambre
extendieron a su alrededor la niebla de la incomprensión
el rechazo
al manoseo de los hombres
la nostalgia de un tiempo
en que cada una
significaba
con insolente resplandor.

Aeropuerto

Una hora y media en un aeropuerto de provincia
es tiempo suficiente para leer “Sobre la estupidez”
la conferencia de Robert Musil en 1937,
y sentirse ampliamente representado
por la agudeza de sus juicios
ya que no reconfortado
por concesión alguna al optimismo.
Basta también para saber
que la literatura tiene temas más importantes
que la estupidez humana

y que ésta debe ser combatida pero no explicada
so pena de recaer (perdón por reiterarme)
en la estupidez.

Con un fondo de libros

Con un fondo de libros
observo mi efigie prometida a un diccionario

Ellos me miran con sonrisa cómplice:
“eres nuestro”, insinúan.

¿Pero complicidad? Sí, sin duda:
complicidad entre ellos
aunque no con la vida
que ayudaron a destruir

Habla Emmanuel

Königsberg no es París
ni siquiera se parece a Berlín donde un agrio monarca
gobierna con gesto atrabiliario mientras tararea
insustanciales melodías

Königsberg no es París y no hay ninguna gran biblioteca
ni una casa de ópera inundada de luces y danzantes
por eso
no tengo más remedio que escribir estos mamotretos
que nadie entenderá
(salvo algún inglés agudo y despreciativo)

Königsberg no es París pero he encontrado
la inocente estratagema de la puntualidad
para ser alguien entre estos tenderos
y estas deformes amas de casa
entre ellos
me distingo porque paso siempre en forma isócrona
e impasible

Camino entre quienes son testigos mudos de mi mediocridad
pensando que debo contentarme con Königsberg
que no es por cierto París
ni siquiera Berlín

Recordar

“¿Pero es que no puede recordar alguna cosa?” dijo
la rubia periodista, mirando con desconsuelo
el grabador inútil.

Y yo sentí que ciertamente podía recordar
infinitas cosas que ella no comprendería,
momentos junto al mar que fueron ajenos para todos,
el destello de unos ojos de intenso azul,
libros escolares donde campeaba una firma esperanzada en la página 27,
dos platos de porcelana que sobrevivieron a los cataclismos del siglo,
y unas frase de Brahms que mi maestro tarareaba en los momentos de
/ nostalgia.

“Seguro que hay recuerdos que quisiera
preservar”, insistió
la entrevistadora
empeñada en salvar una brizna de mi personalidad
para futura referencia.

Le dije que sí, que seguramente
esos recuerdos existían, que no podría
sobrevivir sin ellos:
y extendiendo el brazo por encima de su hombro desnudo
apagué el grabador.

Café La Cosechera

reemplazaron las mesas de mármol por otras de madera
reformaron el mostrador para que pareciera más moderno
la iluminación depende ahora
de ocho globos de inspiración oriental

seguramente eliminarán los ventiladores de techo
para dar paso a un gélido aire acondicionado central

por otra parte han perdonado los antiguos espejos
la perspectiva a las dos calles es casi la misma

lo que nadie podrá cambiar es el aire
ese habitante soñoliento que perdura
desde algún rincón de nuestra juventud

Lagmanovich, Vigil y Laprida (o David desde la orilla)

Lagmanovich, Vigil and Laprida —or David from the edge

Rogelio Ramos Signes*

Tal vez no sea lo correcto recordar a David Lagmanovich desde un texto autorreferencial, pero hoy me parece una decisión adecuada a más de trece años de su fallecimiento.

Si se me permite este juego de palabras, que no lo es, diré que conocí a David antes de conocerlo; es decir, en 1974.

Por entonces yo trabajaba en la Editorial Biblioteca, verdadero emprendimiento modelo en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. Dicha editorial había surgido de un grupo de emprendedores, entre propietarios y empleados de un espacio donde funcionaba la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, una biblioteca de barrio. El objetivo era dar difusión a la obra de autores, principalmente del litoral (Juan L. Ortiz, José Pedroni, Francisco Urondo, Juan José Saer, Miguel Brascó, Rubén Sevlever y Aldo Oliva, entre otros), y que luego se extendió a creadores de todo el país.

Así fueron apareciendo grandes obras de narrativa y poesía, a las que se agregaron colecciones de textos educativos, pedagógicos, didácticos (la Colección Praxis, por ejemplo) además de las llamadas Enciclopedias Regionales. A lo largo de 11 años llegaron a editarse casi 100 títulos, divididos en 16 colecciones. El objetivo era bregar por una verdadera experiencia de educación popular, laica, gratuita y de excelencia. Esta asociación cooperativa vecinal creció y funcionó con éxito para bien de la cultura. Gracias a una gran rifa que organizaba con periodicidad y mucho respeto, con premios reales y verdadera adhesión popular, la bi-

* Escritor. Tucumán, Argentina. <ramosignes@gmail.com>

biblioteca de barrio creció hasta llegar a tener una manzana completa con un edificio propio de siete pisos. Allí, además de la editorial funcionó una guardería infantil, para hijos de sus empleadas, escuela primaria y colegio secundario. En otros puntos de la ciudad creó una escuela fábrica; un instituto agronómico (que a su vez ejercía sus actividades en una isla del río Paraná forestada con ese fin), una colonia de vacaciones con gimnasio, escuela de arte y anfiteatro; además de un observatorio astronómico que fue una institución modelo. Pero todo quedó trunco cuando la asociación cooperativa fue intervenida por el golpe cívico-militar de 1976, apresando a sus directivos, dejando sin efecto todas las funciones del grupo y destruyendo la mayor parte de las obras publicadas. El terrorismo de Estado golpeó con furia esta novedosa experiencia destinada a la formación social, editando libros de gran calidad y a precios accesibles, como punto de partida.

Yo tenía 24 años por entonces, y atendía junto a mi esposa, Fátima Gatti, el quiosco itinerante que la editorial instalaba en diferentes facultades, colegios y fábricas. La idea era promocionar el catálogo de la Biblioteca que crecía a diario. Así llegó a mis manos por primera vez un libro de David Lagmanovich: *La literatura del noroeste argentino* que era el tomo 6 de la colección Ensayos. Para mí fue algo fascinante leer sobre algunos autores de las diferentes provincias de esta región del país que Lagmanovich trataba allí, y los estudiaba ampliamente en cada capítulo específico mencionando sus obras hasta entonces. Eso me ayudaría mucho en años posteriores, incluso en mi interrumpida carrera universitaria.

Ya de vuelta en Tucumán, comencé a trabajar como periodista en la oficina de prensa del Ministerio de Bienestar Social. Quiso la casualidad (si es que tal cosa existe) que allí fuese compañero de tareas de alguien que conocía a David, quien vivía con su familia en Estados Unidos desde hacía más de una década. Así fue que, a la distancia, me puse en contacto con él, comentándole su libro y teniéndolo al tanto de lo que sucedía en la literatura de Tucumán. Recuerdo que nos comunicábamos por cartas a través de las bolsas de correo de ATICANA. Ambos amantes de las letras y de la música, intercambiamos libros y discos durante un par de años; libros que partían desde Tucumán, y discos que me llegaban desde Washington. Todavía conservo algunos LPs del grupo *The Four Seasons* o del folclorólogo Alan Lomax, muy activos en aquella época.

Tras muchos años trabajando allí como docente, David regresó a la Argentina en 1977, iniciando un periplo que lo llevaría por las facultades de La Plata, del Comahue, de Mar del Plata y de Lomas de Zamora, entre otras. Luego sus contactos le permitirían volver a viajar y trabajar en universidades europeas.

En los años noventa, ya radicado nuevamente y en forma definitiva en Tucumán, comenzó nuestro contacto personal. Realizamos muchas

lecturas públicas, presentamos algunos libros, propios y ajenos, y participamos de algunos viajes y congresos. Su actividad nunca decayó y siempre anduvo con algún nuevo proyecto por realizar.

Recordando los viejos años setenta, hablábamos de literatura incansablemente y también solíamos mencionar, con respeto, aquel álbum de Alan Lomax que él me había enviado desde la Universidad de Georgetown y del que ambos éramos entusiastas escuchas. Aquellas largas conversaciones, por lo general en la librería/bar El Griego están entre mis mejores recuerdos. En ese tiempo colaboré con él en su libro de microrrelatos *Menos de cien*, escribiendo el prólogo a pedido suyo; y él formó parte de mi antología *Monoambientes*. No fueron las únicas asistencias mutuas, pero sí las que lograron mayor repercusión. Me queda la deuda de no haber formado parte, a pesar de su insistencia, de una lista para la conducción de la SADE en compañía de nuestro común amigo Arturo Álvarez Sosa.

David Lagmanovich falleció en 2010. Con Mónica Cazón, Ana María Mopty, Liliana Massara y Julio Estefan creamos la Asociación Literaria que lleva su nombre, desde la que organizamos y seguimos organizando infinidad de tareas culturales dentro de las disciplinas literarias que él manejaba a la perfección, además de encuentros temáticos a nivel nacional. Ya son 14 años de actividad ininterrumpida.

Un último dato para terminar: en 2016, para el Bicentenario de la Independencia Argentina, Julio Estefan y yo hicimos una convocatoria en el universo de habla hispana y entre quienes practican ese género, para recrear (reescribir) un microrrelato de David que se prestaba muy bien para ello. La idea era hacer versiones personales respetando los personajes del texto original. Así surgió *Cuaderno Laprida*, totalmente relacionado con Tucumán y con la fecha conmemorativa del histórico congreso. En la edición impresa incluimos 72 versiones distintas de diferentes provincias y países. Algunos años más tarde, en 2020, gracias a la tecnología y a los nuevos sistemas de distribución, llevamos a 100 microrrelatos la edición digital de dicho libro. Creo que es el mejor homenaje que podíamos hacerle a quien dedicó los últimos años de su vida a jerarquizar el género de las ficciones breves, hoy tan populares en todo el mundo.

Podrían contarse muchas cosas de David que lo pintan como un ser inspirado y amigable. Podríamos hablar de su interminable labor como docente, por ejemplo; sus alumnos lo recuerdan con mucho cariño. Podría detenerme en algunos de los libros que publicó (fueron más de cincuenta); *Cuaderno del expósito*, *De cinco en cinco* y *Contraescrituras* son mis preferidos; supongo que esas particularidades de su obra le agradarían. Pero lo cierto es que prefiero quedarme con esta media docena de recuerdos, algunos de ellos por fuera de la literatura; remembranzas puntuales relacionadas con un amigo que alguna vez nos dejó y que sin embargo no nos abandona.

La poesía de David Lagmanovich: ese pozo del que brotan libros

David Lagmanovich's poetry: the books that spring up
from the well

Oscar Martín Aguiérrez*

Hay algunos poemas que tienen la contundencia de un golpe. Quien los lee sabe que ingresa a un universo verbal en el que las palabras proponen la zozobra, el desequilibrio, el temblor. Entonces el golpe es aún más tremendo porque el lector llega al final de ese texto breve esperando que la incomodidad se resuelva y lo que el poema trae consigo es lo contrario. Las palabras confabulan y arman la trampa perfecta. Quien lee estos textos habita, ahora, el brusco trasegar del conflicto y las letras rotas del poema toman el pulso de su cuerpo y lo llenan de interrogantes.

Atravesar “El pozo” de David Lagmanovich es dejarse arrastrar por el conflicto propio de la poesía. Leer “El pozo” es internarse en el murmullo de lo estancado, como ingresar en la incómoda monotonía de lo que se detuvo y duele.

Lo que no nos decimos
se abre en el aire
como un pozo de sombra

Las palabras
van por las orillas
a veces miran hacia adentro
pasan

* Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo. IIELA, Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán, Argentina. <omaguierrez@lillo.org.ar>

Lo que no nos decimos
 crece junto al pozo
 pausadamente (1977, p. 34).

El poema es un suspiro, una bocanada de aire que, cuando ingresa al cuerpo, se convierte en agobio. La imagen del pozo es potente. Ella reúne en torno a sí los silencios, lo no dicho. En el territorio de la poesía, Lagmanovich penetra con profundidad y pisa fuerte. Logra, con un puñado de palabras, crear un clima denso en el que la sensación de latencia, de demora de lo imprevisto, se adueña del texto. El silencio es tan pesado como la hondura en el hueco. El poeta logra construir una experiencia universal a partir de los desvíos propios del lenguaje poético y demuestra que no es ningún forastero en tierras extrañas.

En la nota preliminar del libro *Estudios sobre la traducción poética* (2001a), David Lagmanovich apunta:

Adviértase aquí, si se me permite un aparte, que quien no penetre en el territorio llamado “poesía” será siempre un forastero en el continente -en permanente exploración- que hemos bautizado “literatura”, pues es en aquella donde se encuentran la brújula y el sextante que permiten orientarse en tales parajes. En los días que corren hay abundancia de supuestos especialistas en la narrativa, el teatro o el ensayo, que no tienen idea ni de la poesía del propio país ni de la del mundo, y ello es un síntoma más que alarmante para el futuro de los estudios literarios (2001a, p. 7).

Este pequeño fragmento textual da cuenta de la centralidad de la escritura poética para David. A su vez, permite preguntarse el por qué esta zona de su obra no ha sido casi estudiada por la comunidad lectora en general y la académica en particular. En efecto, el perfil de Lagmanovich como microrrelatista y como teórico del microrrelato ha sacado de escena u opacado sus 18 libros de poesía.¹ Publicados en diferentes países y editoriales desde 1961 hasta 2009, sus poemarios son, precisamente, la brújula y el sextante que acompañan todo un recorrido y una vida dedicados a la literatura. En la poesía y su defensa convergen las preocupaciones sobre el lenguaje y la traducción.² Esto no es casual porque el poema es el espacio propicio para trasladar palabras y uni-

¹ *Circunstancias*: Tucumán, 1961; *Ocasiones*: Tucumán, 1962; *Contingencias*: Washington, 1976; *Fluctuaciones*: Washington, 1977; *Vaivenes*: Miami, 1982; *Variaciones y contrastes*: Boston, 1986; *Memorias del Imperio*: Buenos Aires, 1994; *De cinco en cinco*: Tucumán, 1997; *No hay adiós*: Buenos Aires-Tucumán, 1998; *Las músicas*: Buenos Aires-Tucumán, 1999; *54 poemas*: Tucumán, 2000; *Álbum de postales*: Tucumán, 2000; *Cuaderno del expósito*: México, 2001; *Oficio de palabras*: Tucumán, 2003; *Potencias de la música*: Buenos Aires-Tucumán, 2003; *Contraescrituras*: Buenos Aires-Tucumán, 2006; *Insurrecciones* (2001-2004): Mar del Plata, 2006; y *Construcciones*: Buenos Aires, 2009.

² David Lagmanovich ejerció el oficio de traductor desde los inicios de su carrera literaria. En *Los días y las letras* (“testimonio de un hombre de letras sudamericano, cuya vida ha girado alrededor de las funciones de profesor universitario, escritor y periodista” 2009, p. 7), el año 1953 es de sus primeras publicaciones; destaca una nota publicada en una revista de la Sociedad

versos de sentido, acciones que comparten tanto el hacer poético como el traductor. Su defensa de la poesía es una defensa de la escritura y las múltiples aperturas que ella posibilita, es un reencuentro con la música y la palabra siempre en movimiento, corriéndose de lugar, inestable por antonomasia.

Poner en el centro de la escena el trabajo poético del escritor tucumano resulta crucial no sólo porque realza una producción literaria valiosísima, sino porque, en el caso de Lagmanovich, rompe con los estereotipos productivistas a los que se enfrentó como escritor y crítico durante años. En *Los días y las letras*, el tucumano cuenta el rechazo que suscitó la primera publicación de un par de poemas sueltos: “no faltó el escritor comarcano que me lo reprochara, afirmando con gran soltura que mi campo era el ensayo y que de él no debía salirme bajo ningún concepto” (2009, p. 106). Refiere también verse forzado a omitir de su *curriculum vitae* algunos “libritos de poemas” mientras enseñaba en Estados Unidos: “pues la revelación de que este profesor universitario también escribía poesía hubiera sido fatal para sus perspectivas laborales, al indicar [...] una falta de suficiente dedicación a la profesión” (2009, p. 106). Estos hechos revelan que la poesía es una zona necesaria al momento de iluminar el oficio de una escritura cargada de desafíos y despojada de encorsetamientos.

A mi modo de ver, la poesía de David instala un conjunto de gestos que dialogan directamente con su biblioteca. Esos gestos son los que queremos recuperar aquí, en estas pocas líneas.³ Porque la escritura poética pone en funcionamiento la biblioteca personal del escritor y profesor;⁴ porque David es un poeta que escribe con su biblioteca al lado. Y aquí entendemos *biblioteca* ya no sólo como una colección de libros ordenados y agrupados en un anaquel determinado, sino como algo más dinámico, como una relación particular con la cultura escrita, y también como el modo en que las prácticas de lectura y escritura se filtran e interfieren todo el tiempo en esa relación con lo escrito. La poesía de David es eso: una relación entrañable con sus libros y con todo el repertorio de agentes y prácticas que involucran el mundo textual.

Sarmiento de Tucumán, una reseña sobre Arturo Capdevila y una traducción del inglés para la revista tucumana de corte filosófico *Notas y Estudios de Filosofía*. La traducción lo acompañará a lo largo de su trayecto literario y será una preocupación central la traducción poética. *Estudios sobre la traducción poética* (2001a) reúne un conjunto de ensayos en los que despliega esa preocupación.

³ Este texto reúne un conjunto de ideas surgidas a partir del ciclo “Rastros lectores”, ciclo de difusión de las Bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo. El mismo se abocó, en una de sus ediciones, a la Biblioteca de Letras de David Lagmanovich. Estas líneas son una versión más extendida de lo presentado en esa ocasión, el 3 de noviembre de 2023.

⁴ La Biblioteca de Letras de David Lagmanovich actualmente forma parte del fondo bibliográfico del Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo; Lagmanovich la donó a esta institución el 26 de diciembre de 2002 y se inauguró oficialmente el 7 de julio de 2005. Contiene 8.000 volúmenes especializados en el campo de las letras. La donación fue dedicada a la memoria de su hijo fallecido Juan Cristián.

Primer gesto: hacer comunidad

Cuatro de sus libros de poesía (*No hay adiós*. Buenos Aires-Tucumán, 1998; *Las músicas*. Buenos Aires-Tucumán, 1999; *Potencias de la música*. Buenos Aires-Tucumán, 2003; *Contraescrituras*. Buenos Aires-Tucumán, 2006) nacieron como regalos de fin de año para amigos y conocidos. El poema, entonces, se ofrece para las fiestas de Navidad y Año Nuevo. Lagmanovich antologa allí poemas ya publicados y textos inéditos. Al libro lo acompaña una tarjeta de salutación firmada por el autor.

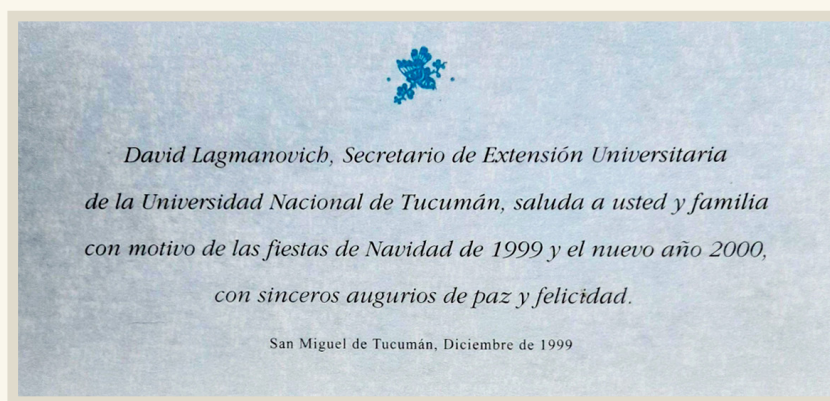


Imagen 1. Tarjeta que acompaña la publicación de *Las músicas* (1999).

El libro de poesía es un hecho social que suma lectores a las filas de la poesía y los conecta a partir del lenguaje poético. Hay allí un modo particular de constituir y formar redes, una comunidad de lectores que hable bien, mal, como sea, pero que hable de poesía. La idea base es que tanto lectura como escritura se comparten; el libro es un objeto de intercambio que se pone a disposición cuando el año está muriendo. Algo viejo y algo nuevo: la poesía es un rito mediante el cual los poemas viejos resurgen con el año nuevo y los recientemente escritos, ven la luz cuando se agotan los minutos del año viejo. En este modo particular de hacer comunidad, resuena uno de sus ensayos: “Un oficio indescifrable”. En él, el tucumano reflexiona sobre la imagen pública del escritor.

Se piense bien o mal de ellos, están allí y todo el mundo sabe (o cree saber) lo que hacen. El médico, personas saludables de las que antes estaban enfermas (o viceversa, porque desde siempre es materia opinable); el albañil, paredes; remiendos en nuestro calzado agotado de andanzas [...] Cada una de las actividades que he citado tiene una determinada imagen. En cambio la mía, como el hombre invisible de Wells, no tiene imagen alguna. De cada una de las otras las gentes saben, o creen saber, lo que puede esperarse, para qué sirven o no sirven. De la mía, no (1994, p. 131).

El libro como regalo es, quizás, una forma cabal de reconocimiento público del escritor, de hacer visible su oficio. Cada cierre de año, el

trabajo de la escritura se pone a disposición del lector para visibilizar la posición particular en el mundo de quien se dedica a escribir; aunque ella suponga enfrentarse con lo indescifrable, con la tarea de los gitanos o los cosacos, “individuos de raza incierta y de costumbres ignotas, cuya mente estaba puesta en cosas que ni siquiera llegábamos a sospechar” (1994, p. 135). Para Lagmanovich, el oficio de escritor hace rodar la piedra de la literatura pero es necesario que esa piedra roce las manos del mundo, que el lenguaje poético se reencuentre con la lengua de los hablantes. Hay una esperanza puesta en ese encuentro: que lo indescifrable cobre color; que el poema se cargue de múltiples sentidos y emerja una comunidad en la que la poesía vuelva una y otra vez en cada conversación.

Segundo gesto: la potencia del cruce de los lenguajes artísticos

Al gesto anterior lo fortalece la decisión de hacer del poemario una madeja de muchos hilos. En efecto, sus libros de poesía articulan dentro de sí varios lenguajes artísticos. Los poemarios incluyen ilustraciones de artistas visuales como Isaías Nougués o Juan Lanosa. A su vez, el poema se carga de sonidos múltiples: el tango, el blues, el madrigal, el jazz, el lied, Tchaikovsky, Piazzola, Brahms, Schumann. Para Lagmanovich, la potencia de la música radica en ese cruce vertiginoso.

Potencias
de la música

Donde toca su dedo
arde
la llaga del recuerdo

Pero también
donde sopla su aliento
tiembla
la esperanza

Donde llega su nada
crecen los pájaros

crystal
contra la noche

(“La música”, 1982, p. 40).

Existe una acechanza de aquello que la lengua no puede capturar. El poema es entonces el espacio en el que se merodean ciertas experiencias del mundo apelando a las palabras, a las melodías, a los trazos del dibujo

y, sin embargo, siempre es un rodeo que no captura del todo lo real, un “cristal contra la noche” que media o empaña el vínculo entre las palabras y las cosas. Lo único factible de modificación son las artes. Por eso no es casual que en “Poética”, el sujeto poético sostenga —paradójicamente— que la belleza certera implica el verbo “tratar”, como si lo bello consistiera en la variación constante y sólo sea posible su captura en la fuga empecinada.

Respirar
las lágrimas, lo que arrancamos
al mundo
los cambiantes despojos de la noche.

Denotar
las opciones, la variación que sufre
la luz:
los indicios del alba.

Modificar
un sonido, un blando aliento que se impone
sin saber por qué:
los incidentes del camino.

Belleza en forma cierta:
tratar de ver
para tratar de ser.

(1982, p. 42)

Tercer gesto: la biblioteca es una malla invisible

Y sin embargo, son los libros los que emergen como una forma de seguir perpetuando las variaciones sobre la luz. En efecto, la biblioteca emerge con fuerza en la poesía de Lagmanovich sobre todo como red de lecturas que los poemarios revisitan. No se trata de la cita de lectura ahogando el texto, ni de la demostración pedante, cargada de soberbia, frente al lector. Es más bien, la cita en su acepción de encuentro con un otro, de una reunión amistosa previamente acordada con las ideas de un texto. Es una malla invisible que está detrás del poema, una conciencia de que las palabras cargan con el peso de quienes ya la usaron, de que el poeta es un recién llegado en la tierra de la literatura y que quienes escriben siempre buscan hospedaje entre los más experimentados. Dice el poema “Los huéspedes”:

A veces un nuevo libro trae consigo
muchas lecturas de otros libros

cava hacia atrás y desentierra una página de Proust
la primera captación de un poema de Marechal
un Rilke aún no comprendido
el olor de un Salgari
o una aventura
vivida en las páginas del Tesoro de la Juventud
en una mustia biblioteca escolar

de nada de esto se habla
en el volumen recién llegado
pero hay ecos, transferencias, invisibles armónicos
que saltan a la superficie con precisión felina
y el aliento se va, y de pronto hay un hueco
que cortésmente aparece para no estorbar a los recién llegados
esos huéspedes que nos saludan
con el gesto ceremonioso de un tiempo que pasó

(2003, p. 31).

La lengua del recién llegado (del reciénvenido) se apropia de los huecos de lectura que dejaron quienes saludan y dan la bienvenida. Hay que cavar hacia atrás, en el tiempo que pasó, para explorar los márgenes (“Perdón, ilustres: debo decir algo. / Gasto mi tiempo en colocarme / al margen / de los tiempos”, “Los maestros”, 2000a, p. 50). Una vez asido a la periferia, se trata de persistir en la ambición de ser un desconocido para poder ser escrito por el libro y no al revés:

El texto me escribe.

Me escucha, no me sigue. Se alza
con intención aviesa, a vieja
usanza/suposición, presuponiendo
sin referentes.

El texto no se escribe.

(“Poética” 2000b, p. 72).

Abierto el hueco, la palabra poética de David vuelve sobre lo leído para dejarse escribir por el texto. Pareciera ser que en la lectura del texto ya hay una experiencia que recibir. Esos libros, esos cuerpos de papel, tienen algo para transmitir. Escribir es dejarse atravesar por lo que esos cuerpos-libros tienen para decir. En ese sentido es que la poética de David se construye sobre su biblioteca. Los autores importan en tanto cuerpo textuales que contribuyen en la producción de sentido del poema. Esta es la razón por la que los textos no se escriben sino que el escritor es, por naturaleza, escrito por sus textos, por sus lecturas.

La flor del azafrán bajo la nieve
puja para anunciar la primavera
y al fin aparece, brava
y temerosa.

Una madre le señala a su hijo pequeño
y le dice: mira qué bonito, éste es el *crocus*,
y el niño sabe que recibe un regalo
de esa joven madre que ríe y lo acaricia.
Pero yo no: yo lo aprendí en los libros.

(“Pero yo no”, 2001b, p. 22).

La lectura es crucial, entonces, como código que permite apropiarse de lo que los otros escritores poetas hicieron con las palabras. En la lectura, en la biblioteca, está acumulada la experiencia poética de esos cuerpos que lucharon codo a codo con el lenguaje, con el mundo y sus palabras.

Por eso, la insistencia en William Shakespeare. Todos los libros de poesía de Lagmanovich se inician con un epígrafe de los sonetos de Shakespeare: el soneto shakespeareano abraza toda su producción poética. Escrito siempre en la lengua original, el inglés, David se deja escribir por los sonetos del afamado dramaturgo. Dice en un ensayo dedicado a la traducción de Shakespeare: “Siempre me impresionó el soneto 66 por su áspera belleza y ese aire de absoluto convencimiento que inspira: el aire de quien ha llegado a conclusiones tan firmes, que no vale la pena ya tan siquiera discutirlos” (2001a, p. 37). Y ese es precisamente el objetivo de la poesía de David: llegar con la belleza de las palabras a conclusiones tan firmes. Sus libros son un intento por ver de cerca el mundo, explorarlo con el lenguaje y aproximar a los lectores lo más que se pueda el dolor, el amor, la orfandad, la dicha, la desdicha.

Cuarto gesto: la traducción

El penúltimo gesto se vincula con la traducción. No me refiero solamente a la traducción en términos literales (ya hemos visto que uno de los intereses de David fue traducir a autores de lengua inglesa: además de Shakespeare, E.E. Cummings, Thomas Merton, traducirlos e incluir la traducción como sección en algunos de sus libros de poemas) sino también a la traducción propia de la escritura poética, esa que consiste en trasladar, en “llevar y traer” (2001a, p. 21) de la vida a la literatura. La traducción como ese trance frágil e inestable por el que la vida se convierte en literatura.

En ese sentido, la poesía de Lagmanovich es un sostenido esfuerzo por ver. “No hay forma de escribir”, sostiene, “si primero no se procura absorber visualmente la realidad” (“Nota”, 2000b, p. 85). Por ello, uno

podría rastrear en sus poemas aquellos momentos en los que las palabras no alcanzan y son un límite en la representación de lo real.

Escribo para alguien que no me leerá
y quien me lea
verá tan sólo
signos sobre el papel

no la desgarradura
de mi palabra
agazapada bajo mi piel

(“Escribo”, 2003, p. 28).

La lengua poética, entonces, se tuerce lo más posible para que intente (“trate”) de aproximar al lector la experiencia de desgarro en la piel. Los signos sobre el papel se acumulan para lograr una traducción/traslación del trayecto conflictivo que hace un cuerpo sobre este mundo. David Lagmanovich sabe que en esa acción se le va la vida, que la traducción siempre desencadena la neurosis de elegir la palabra precisa, la tozudez del acto casi imposible de “vestir el poema con otra piel”, como dice la uruguaya Ida Vitale (2019, s/p).

el páramo incontenible de un diccionario de escritores
alberga fechas
títulos de obras
distinciones en concursos
desconocidos
precisiones biográficas
bibliografías compiladas sobre teclados ansiosos

el diccionario dice todo
lo que no importa

pero no es capaz de explicar
quién escribió aquella página conmovida
que destrozó el corazón de un lector solitario

el diccionario ignora
lo que surgió de un corazón angustiado o exultante
en días perdidos para siempre
en qué rostro pensó ese escritor
al asentar sobre el papel la pluma
en medio de borrones y tachaduras

desde los intersticios de la escritura
el escritor pensaba que sólo una persona
debía leer las palabras aún no escritas

esas que le permitirían
no hablar sino decir

(“Diccionario”, 2006, p. 36).

No hay diccionario que calme la angustia de no hallar la palabra justa, que acompañe ese trabajo con lo nimio que supone el gesto de traducir. El poeta insiste en dejar de lado los centros y dar la batalla desde los márgenes y los intersticios. La traducción es precisamente la posibilidad de leer las palabras aún no escritas en ningún lado: bucear en los hiatos de una lengua que no es la propia para resucitar el poema ajeno con esas palabras aún ni esbozadas en la lengua materna, ese mundo otro por-venir a través de la escritura.

Último gesto: el lenguaje y sus derivas metalingüísticas

El último gesto que identificamos es aquel que se repliega sobre la lengua misma. En él toma fuerza el Lagmanovich profesor y doctor en Lingüística. La poesía se vuelve espacio para jugar con el lenguaje, zona en la que la lengua se descompone en sus relaciones sintagmáticas-paradigmáticas y emerge como objeto poético.

Derrida explicaría
(con muchas más palabras)
que en las sílabas, entre
las sílabas y detrás
de ellas
late el lenguaje, amenazando revelar
lo que intento no decir: el poderío
de tu piel, la resonancia
secreta de tu nombre, y ese escalofrío
de pesar en tus dedos

Ya sé que mezclo

semiótica, sonido (*son*)
y sentido (*sens*): ¡perdón, magos
del semantema! Repito: a través
de las sílabas, planeando
bajo las nubes del hablar, transcurre
lo que por sí dice el lenguaje: la interminable
palabra del amor,
sin atenuantes

(“Derrida explicaría”, 2000a, p. 17).

Los libros *De la gramatología* y *Diseminario* de Jacques Derrida forman parte de la sección “Teoría literaria” de su biblioteca. El poema vuelve sobre esos tratados densos del padre de la deconstrucción, tratados que problematizan la escritura, para hacer uso de sus postulados. De una u otra manera, traduce una de las tantas afirmaciones complejas de Derrida hacia el interior de un poema. Si para el pensador francés la escritura debe dejar de ser concebida como suplemento del habla y de la fonética para pensarse como una inscripción que desborda, que haga estallar la linealidad de la sílaba y permita la deriva sin fin de la *différance*, es decir, la condición de posibilidad de todo lenguaje, Lagmanovich convierte todo ese ripio teórico en un poema de amor en el que lo que desborda detrás de las sílabas es el cuerpo atormentado del poeta frente a la amada. Las lecturas del profesor aparecen y se filtran para dar cuenta de la desconfianza misma sobre la lengua, de su incapacidad para comunicar todo y de la ambigüedad semántica del mundo.

Quizás sea en “Voz pasiva” donde el juego con las formas propias del sistema de la lengua genera un punto de fuga interesante.

Desde hace tanto tiempo hemos oído
la solitaria voz
del tirano
que reina
en la celda desierta

pero hay
otra voz
en medio del vómito y la sangre

la voz del moribundo
en el paroxismo de los electrodos
diciendo su verdad
con los pulmones rotos

la voz
que maldice
mientras debajo de la piel
el fuego arranca
el último alarido

la voz de Dios
sometido
a los terribles ritos
de los hombres

(“Voz pasiva”, 1997, p. 16).

El poema se dobla sobre sí mismo y su aprehensión es sólo para entendidos en gramática. Sin embargo, la biblioteca del especialista vira hacia un lado inesperado y el texto se carga de politicidad. La construcción verbal que conocemos como “voz pasiva” deviene en construcción opresiva y el poema se configura como la única posibilidad de escuchar el quejido de Dios frente a las atrocidades de los totalitarismos humanos. El sistema de la lengua, siempre tan abstracto, racional y hasta universal, cede para poner de manifiesto un sujeto paciente particular, herido por un dolor único e irrepetible, “en medio del vómito y la sangre”.

“El objetivo de esta biblioteca es *servir*”: sobre los libros y hacer pie en la poesía

Hasta aquí hemos consignado cinco gestos que, consideramos, hacen a los vínculos entre la escritura poética de David Lagmanovich y su biblioteca. La poesía se nos hace inseparable de los libros. Encontrarse con la escritura poética de Lagmanovich es toparse con sus libros ineludiblemente, abrir su biblioteca. Es como cavar un pozo, el pozo de la lengua puesta al servicio del misterio, de la sombra, de los silencios.

En el discurso de inauguración de la Biblioteca de Letras, Lagmanovich insiste en que los libros donados al Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo tienen como objetivo central *servir*. Su biblioteca no es la de un coleccionista, sino la de un profesional dedicado a la docencia universitaria y la investigación.

En definitiva, aspiramos a que esta colección bibliográfica crezca, siempre dentro de las líneas que definen su personalidad, y que algunos de los que hoy son jóvenes y se aproximen a ella puedan decir en un día futuro: “En el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo, cuando yo era estudiante, encontré muchos de los libros que necesitaba para entrar con pie firme en el mundo de las letras” (2005, p. 4).

La biblioteca posibilita el ingreso a un universo. Sirve para entrar con pie firme a la profesión de las letras y todo lo que allí se pone en juego: lectura, escritura, traducción, comentario de libros, cursos, investigación, etc. En ese sentido, la apuesta por la lectura es, en sí misma, una apuesta por los mil mundos que ella despliega. Con el libro en la mano, leer desacomoda las convenciones del vivir diario y habilita la emergencia de la contemplación poética. Si la poesía inicia su periplo “cuando aquella idea, aquella frase, aquella palabra, aquella cosa del mundo empieza a describirse, a esbozar algunas líneas, presiona hasta trazar como con grafito su primer enunciado fuera de la función que podría tener en el afuera” (Genovese, 2023, p. 13), la biblioteca de Lagmanovich es la enciclopedia a disposición, la fuente de la que abreva

todo poeta para que siga brotando agua en el desierto, al decir del mexicano José Emilio Pacheco.

Gracias a la biblioteca, la boca se llena de palabras y el lenguaje se convierte en una invitación para deshilar el mundo.

Referencias bibliográficas

- Genovese, Alicia (2023). *Abrir el mundo desde el ojo del poema*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Lagmanovich, David (1977). *Fluctuaciones*, Washington-Buenos Aires, Solar.
- (1982). *Vaivenes*. Miami: Solar.
- (1994). *Oficio crítico. Notas de Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Washington D.C.: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos.
- (1997). *De cinco en cinco*, San Miguel de Tucumán, Ediciones del Rectorado, Universidad Nacional de Tucumán.
- (1999). *Las músicas*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos del Norte y Sur.
- (2000a). *54 poemas*, San Miguel de Tucumán, Fundación Tiempo de Compartir.
- (2000b). *Álbum de postales*, San Miguel de Tucumán, Fundación Tiempo de Compartir.
- (2001a). *Estudios sobre la traducción poética*, San Miguel de Tucumán, INSIL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2001b). *Cuaderno del expósito*, México, Cuadernos de Norte y Sur.
- (2003). *Oficio de palabras. Nuevos poemas, 1997-2002 /2*, San Miguel de Tucumán, Asamblea de escritores.
- (2005). *Palabras en la inauguración de la Biblioteca de Letras*. Inédito, San Miguel de Tucumán, Archivo Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- (2006). *Contraescrituras*, Tucumán-Buenos Aires, Cuadernos del Norte y Sur.
- (2009). *Los días y las letras. Bibliografía personal 1953-2008*, Tucumán – Buenos Aires, Cuadernos de Norte y Sur.
- Vitale, Ida (2019). “Ida Vitale: Para traducir hay que estar en relación de amor con el texto”. Entrevista, *Revista 5 metros de poemas*. Extraído el 8 de febrero de 2023 desde <https://www.5metrosdepoemas.com/index.php/noticias/20-americanas/683-ida-vitale-para-traducir-hay-que-estar-en-relacion-de-amor-con-el-texto>

ESTUDIOS SOBRE
PENSAMIENTO, ARTE
Y CULTURA EN EL
NOROESTE ARGENTINO

Substancialismo y fenomenismo en el pensamiento de Alberto Rougés

Substantialism and phenomenism in Alberto Rougés' thought

Andrés Budeguer*

RESUMEN

El objetivo principal del presente estudio es proporcionar algunas herramientas interpretativas que nos permitan ahondar en el pensamiento de Alberto Rougés (1880-1945), filósofo y pensador tucumano. Las preocupaciones intelectuales de nuestro pensador fueron múltiples. No tan solo practicó la filosofía de manera sistemática, sino que también se encontró profundamente turbado durante toda su vida por cuestiones sociales, educacionales y jurídicas. Haremos énfasis en un aspecto de su pensamiento que suele ser considerado tan solo secundariamente; a saber: su caracterización de la realidad física por medio de la concepción substancialista y fenomenista. Proporcionaremos un breve esbozo biográfico del autor, a fin de ubicarlo en un marco de referencia más amplio que complementa nuestro estudio —nos referimos al Tucumán de principios del siglo pasado—.

Antes de dar cuenta de su pensamiento ontológico buscaremos responder a la pregunta siguiente: ¿acerca de qué trata la ontología?; consideramos que esta tarea es, en cierto modo, propedéutica para determinar el pensamiento de un autor caracterizado por su falta de sistematicidad. Al analizar el fenomenismo tendremos en consideración no tan solo algunas de sus características más generales, sino también algunos autores que representan esta posición de manera paradigmática y con quienes Rougés discute extensamente (Mach, Duhem, von Mayer). En relación al substancialismo

Recibido: 18/07/2023 – Aceptado: 09/10/2023.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina.
<andresbudeguer96@gmail.com>

o mecanicismo, buscaremos poner de manifiesto las formulaciones del principio de incertidumbre que autores como Bohr, Heisenberg y de Broglie propusieron a lo largo del siglo pasado. Ellas dan cuenta de un nuevo mecanicismo, similar al afirmado por Descartes y Locke, aunque distante en algunos aspectos.

► **Palabras clave:** Alberto Rougés; ontología; substancialismo; fenomenismo; filosofía del tiempo.

ABSTRACT

The main objective of the present study is to provide some interpretive tools that allow us to delve into the thinking of Alberto Rougés (1880-1945), a philosopher and thinker from Tucumán. Our author had multiple intellectual concerns. Not only did he practice philosophy systematically, but he was also deeply troubled throughout his life by social, educational, and legal issues. We will emphasize an aspect of his thinking that is often considered only secondarily: his characterization of physical reality through substantialism and phenomenalist conceptions. We will provide a brief biographical sketch of the author in order to place him in a broader framework that complements our study —referring to Tucumán in the early twentieth century.

Before delving into his ontological thought, we will seek to answer the following question: What is ontology about? We consider this task to be somewhat propaedeutic in order to determine the thinking of an author characterized by his lack of systematicity. When analyzing phenomenism, we will take into consideration not only some of its most general characteristics but also some authors who represent this position in a paradigmatic way and with whom Rougés extensively discusses (Mach, Duhem, von Mayer). Regarding substantialism or mechanism, we will seek to highlight the formulations of the uncertainty principle proposed by authors such as Bohr, Heisenberg, and de Broglie throughout the past century. These formulations account for a new mechanism, similar to the one affirmed by Descartes and Locke, although distinct in some aspects.

► **Keywords:** Alberto Rougés; ontology; substantialism; phenomenism; philosophy of time.

1. Propósitos del presente estudio

El objetivo principal del presente trabajo es proporcionar algunas herramientas interpretativas que nos permitan ahondar en el pensamiento de Alberto Rougés (1880-1945), filósofo y pensador tucumano. Estamos de acuerdo con Manso cuando afirma que la preocupación central de Rougés fue la caracterización de la vida espiritual o anímica (2008, p. 33),¹ y es por ello mismo que la mayor parte de los estudios especializados

¹ Algo similar afirma Diego Pró (1966, p. 31): “La preocupación central de Rougés era el estudio de la realidad espiritual, pero para indagar la naturaleza y los caracteres de esta última era preciso antes conocer la naturaleza y los caracteres de la realidad física”.

acerca del autor tucumano han estado avocados a considerar este aspecto de su obra filosófica.² Sin embargo, en el estudio presente, buscaremos poner de manifiesto un aspecto de su pensamiento que suele ser considerado tan solo de forma secundaria. Nos referimos a su caracterización de la realidad física por medio del substancialismo y el fenomenismo.

Las preocupaciones intelectuales de Alberto Rougés fueron múltiples. No tan solo practicó la filosofía de manera sistemática, sino que también se encontró comprometido durante toda su vida con cuestiones sociales, educacionales, axiológicas y jurídicas. Su pensamiento es variado y el estudio de Pró (2013) puede ser una buena introducción para todo aquel que desee considerar otros aspectos de su obra que excedan el terreno filosófico. Como en el caso de Wittgenstein o Schkolnik,³ la tradición oral de nuestro autor supera con creces a su producción escrita, aunque las páginas que nos legó resultan esclarecedoras al momento de abordar su pensamiento. Antes de proceder con nuestro análisis de las categorías utilizadas por Rougés, proporcionaremos un breve esbozo biográfico. No pretendemos con esto desentrañar aspectos de su personalidad —podría resultar interesante en el contexto de una investigación de carácter psicológico o sociológico—, sino tan solo ubicar a nuestro autor en un marco de referencia más amplio que complementa nuestro estudio filosófico.

² Consúltese al respecto el breve ensayo de Samuel Schkolnik, recientemente publicado en *Historia y Cultura* n° 6 (Schkolnik, 2023). También la profesora María Eugenia Valentié nos proporciona una exhaustiva introducción a algunas de las temáticas comunes al pensamiento de Rougés (Valentié y Romero, 1993). Con esto no pretendemos afirmar que otros aspectos de su obra no han sido ya considerados por la literatura especializada, sino tan solo que no han figurado como una preocupación central entre los estudiosos.

³ En el caso de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), importante filósofo y lógico alemán de la primera mitad del siglo XX, tan solo llegó a ver una obra editada en vida, el *Tractatus logico-philosophicus* (*Logisch-Philosophische Abhandlung*), publicado en su edición alemana hacia 1921. Otras de sus obras más reconocidas, como las *Investigaciones filosóficas* o *Sobre la certeza*, fueron publicadas de manera póstuma por sus discípulos —particularmente, la filósofa Elizabeth Anscombe (1919-2001) fue una de las mayores responsables de esta homérica tarea editorial que aún sigue en curso—. Samuel Schkolnik (1944-2010), por otro lado, publicó unos pocos libros en vida, de entre los que destacan sobre todo *Tiempo y Sociedad* —su tesis doctoral, aparecida en 1996— y *Salven nuestras almas* (2001). Si bien las publicaciones de Alberto Rougés son comparativamente más numerosas, tal y como detallamos *in infra*, consideramos que los tres autores comparten una valoración de la palabra oral por sobre la escrita (en el caso de Schkolnik, por ejemplo, esto puede comprobarse en Zavadvivker y Zavadvivker, 2012). Su obra fundamental, *Las jerarquías del ser y la eternidad* (2011), expone su pensamiento de un modo más o menos acabado, aunque esto no debe hacernos olvidar la importancia que el filósofo tucumano otorgaba a la oralidad. Su “Curso de seminario en metafísica” (2005, pp. 144-159; cf. nota 15), publicado un año después de la mentada obra, puede otorgar un buen pantallazo de esta valoración de la oralidad a la que referimos.

2. Breve recorrido biográfico

Tomaremos como referencia para esbozar la biografía de Rougés el estudio de Diego Pró sobre su vida y su obra (2013). Alberto Rougés nace, como ya adelantamos, en la provincia de Tucumán, en 1880. Su padre, León Rougés, era de origen francés; su madre, Mercedes Mañán, argentina de nacimiento. Nuestro autor pasa la mayor parte de su juventud entre Santa Rosa (departamento de Leales) y la capital de la provincia, en un ambiente rural. Su padre era el propietario del ingenio Santa Rosa, situado al sur de la capital tucumana.

Inicia sus años de aprendizaje en la capital tucumana en 1887, en la todavía joven Escuela Normal —el establecimiento había sido fundado hacia 1875—. A los doce años, en 1892, Rougés ingresa al Colegio Nacional. De estos años iniciales destaca el hecho de que los maestros de nuestro autor, entre quienes se encontraban Paul Groussac, estaban influenciados de forma muy marcada por las ideas positivistas y pragmatistas de lo que la historiografía ha denominado la generación del 80. Es por ello que estamos de acuerdo con Martínez cuando afirma lo siguiente: “Con respecto al positivismo, su gravitación en la época es sin duda enorme. José Luis Romero advierte que él había constituido en la Argentina de 1880 una ‘única filosofía’” (2012, p. 83).

En 1898, Rougés ingresa como alumno libre en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Hacia 1904, finaliza sus estudios en jurisprudencia. De entre sus maestros de esos años destacan el jurista riojano Joaquín V. González (1863-1923) y el pensador Ernesto A. Quesada (1858-1934). Alcanza el grado de Doctor en Jurisprudencia en el año 1905 gracias a una tesis doctoral titulada “La lógica de la acción y su aplicación al derecho”.⁴ En este punto resulta relevante destacar que nuestro autor, al estilo de pensadores como Immanuel Kant, nunca abandonó su ciudad natal (Pró, 2013, p. 38), salvo en los años en los que permaneció como estudiante universitario en Buenos Aires. Acerca de esta influencia positivista inicial, resulta esclarecedora una carta dirigida a Francisco Romero en el año 1936. Allí, Rougés escribe:

En lo que a mí respecta, he sido un prisionero —no un adepto— del materialismo científico del siglo XIX. Hoy ya no lo soy, he logrado libertarme tras muchos años de duro reflexionar, entre mortales inquietudes a veces. He sentido profundamente lo que he pensado. He escrito con mi sangre lo que he escrito. Es probable que en esto coincidamos también. He escrito mis

⁴ La tesis doctoral de nuestro pensador es publicada en Buenos Aires en ese mismo año (Manso, 2008, p. 354). Esta obra breve puede ser consultada en el volumen *Ensayos* (Perilli de Colombres Garmendia y Romero, 2005, pp. 11-37), editado por el Centro Cultural Rougés. De acuerdo con Pró, esta obra de juventud de Rougés “introducía por primera vez en la cultura del país el tema de los valores” (2013, p. 51).

maneras de ver que son, en cierto modo, mis maneras de liberarme, más que por una necesidad propia, por la presión de algunos amigos (Aiziczon de Franco, Romero de Espinosa, Perilli de Colombres Garmendia, 1999, p. 267).⁵

En principio, esta influencia del positivismo y del cientificismo de finales del siglo XIX y principios del siglo pasado puede predicarse para casi toda la llamada generación del Centenario, un grupo de intelectuales integrado por el propio Rougés, Juan B. Terán, Ernesto Padilla, Miguel Lillo, Adolfo Piossek, entre otros.⁶ Pero retornemos a la vida de nuestro autor. Con veinticinco años y habiendo recibido la medalla de oro de su promoción (Pró, 2013, p. 50), Rougés regresa a Tucumán. Inicia su actuación como abogado durante un breve y casi imperceptible período, aunque pronto la abandona en favor de una profunda preocupación por las letras y la filosofía. Nunca deja de lado, sin embargo, las preocupaciones industriales que pesaban sobre él a causa de la herencia familiar.

Durante estos años y, aproximadamente hasta el año 1925, Rougés lee a los clásicos del pensamiento filosófico con asiduidad. Recibe la influencia directa de la tradición europea,⁷ el neokantismo, la filosofía de Bergson y Ortega y Gasset.⁸ En el año 1907, forma parte de la Convención que reforma la Constitución de Tucumán (Pró, 1966, p. 28). Asimismo, en 1914 participa como uno de los miembros fundadores de la Universidad Nacional de Tucumán, junto a algunos de los más ilustres miembros de la generación del Centenario. Estos años de formación van perfilando algunos de sus intereses filosóficos.

A partir de 1925, hasta su muerte, da inicio la etapa de madurez o plenitud (Pró, 2013, p. 62). Tal y como ocurre en el caso de muchos otros pensadores hispanoamericanos, podemos afirmar que su reflexión oscila entre un pensamiento universal, caracterizado por una fuerte influencia de la tradición europea, y una meditación situada en los límites y

⁵ Fragmento citado a partir de la edición de su *Correspondencia* (1999). Un extracto próximo aparece citado en Gotthelf (1967, p. 92). Vale la pena resaltar que la correspondencia con Romero inicia hacia 1924; en la larga relación epistolaria que mantuvieron, no llegaron nunca a conocerse personalmente.

⁶ Acerca de esta generación de intelectuales puede consultarse el estudio de Elena Perilli de Colombres Garmendia y Elba Estela Romero (2012) al respecto.

⁷ Pró (2013, pp. 61-62) anota sus principales influencias: conocía la tradición griega en profundidad, en particular Platón y el neoplatonismo alejandrino (Plotino); la modernidad lo había marcado en profundidad: los racionalistas de Francia y Alemania (Descartes y Leibniz sobremanera), seguidos de una lectura detenida de Kant. Del pensamiento contemporáneo admiraba a Bergson, Mach, Croce, entre otros. Detestaba la filosofía de Heidegger y no parece haber conocido los avances del empirismo lógico.

⁸ De hecho, fue Rougés el encargado de introducir a José Ortega y Gasset cuando este vino a Argentina por primera vez. En esa ocasión, disertó en Córdoba y Tucumán. El 16 de octubre de 1916 en la Sociedad Sarmiento, Rougés pronuncia un discurso titulado “El filósofo”, recogido en la compilación realizada por la profesora M.E. Valentié (1993, pp. 43-44).

márgenes de su provincia. Este vaivén entre lo universal y lo particular hace que, tal y como ya sugerimos *in supra*, sus escritos sean sumamente variados y no se restrinjan tan solo a cuestiones contenidas en ámbitos intelectuales. Es por ello que sus reflexiones se encuentran acompañadas de una constante preocupación práctica. En palabras de Valentié: “Como casi todos los pensadores latinoamericanos de su época fue, al mismo tiempo, un hombre de pensamiento y de acción” (1993, p. 3).

Ya afirmamos con anterioridad que, hacia 1914, cuando se crea la Universidad Nacional de Tucumán, Rougés participa como uno de los miembros fundadores. Desde ese mismo año hasta 1920, es miembro del Consejo Superior de la casa de altos estudios. Ahora bien, tal y como afirma Pró, “Alberto Rougés fue permanentemente el candidato a Rector de la Universidad Nacional de Tucumán” (2013, p. 79). Así pues, hacia el año 1938 es nombrado profesor de Introducción al Derecho en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la naciente universidad, cargo que terminaría por declinar. El 20 de abril de 1945 asume el Rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán. Fallece el 4 de mayo de ese mismo año por un inesperado ataque cardíaco mientras pronuncia el discurso electoral de asunción al cargo.⁹

Tal y como sugerimos, con este breve recorrido pretendemos proveer al lector de un marco biográfico y contextual general que permita comprender mejor el pensamiento de nuestro autor. Refiriéndonos ahora propiamente a las obras de Rougés, seguimos la clasificación de Pró (1966, p. 30). El autor divide sus escritos en tres grandes grupos: los de un interés o temática social, los relacionados con cuestiones educacionales¹⁰ y los textos de carácter filosófico. Nosotros vamos a centrarnos tan solo en el último grupo. Con fines ilustrativos, incluimos la siguiente lista tomada, con algunas modificaciones y aclaraciones, de Pró (1966, p. 30):

a) Trabajos de interés educacional: entre ellos nos encontramos con “Campaña contra el analfabetismo en Tucumán” (1931); “Informe sobre organización y funcionamiento de la Escuela Vocacional Sarmiento” (1933); “Educación y tradición” (1938); “Discurso al hacerse cargo del Rectorado de la Universidad” (1945); entre otros.

⁹ En una esclarecedora porción del discurso, leemos: “La creación de la nueva Universidad obedecía a la necesidad imperiosa de llevar la educación superior a una vasta región [...] y de una importancia tradicional en nuestra historia, que ha cumplido y cumplirá siempre, un papel esencial en la vida argentina” (Valentié, 1993, p. 50). En el mismo volumen puede consultarse una icónica foto de nuestro pensador pronunciado el discurso (Valentié, 1993, p. 117).

¹⁰ A esto nos referimos cuando afirmamos que Rougés era un pensador preocupado por la realidad de su tiempo y no un intelectual que se encontrara al margen de los problemas de la región. Para una consulta de sus obras completas y trabajos inéditos puede verse la bibliografía de Alberto Rougés compilada por Valentié (1993, pp. 17 y ss.) y la excelente compilación llevada a cabo por Manso (2008, pp. 355 y ss.).

b) Trabajos de interés social: “El voto femenino” (1932); “Meditación sobre las ruinas de San Miguel” (1935); “Conviene el aumento de la población” (1938); “La responsabilidad de los intelectuales” (1940); entre otros.¹¹

c) Trabajos de carácter filosófico: en esta categoría nos interesa sobre todo destacar aquellos producidos desde la década del treinta en adelante. Así, hacemos mención de “Totalidades sucesivas” (1938); “Ensayo sobre Bergson” (1941); y la obra magna de nuestro autor, *Las jerarquías del ser y la eternidad* (1943). En 1944, un año después de haber publicado la mentada obra, Rougés dicta un “Curso de seminario en metafísica” (Perilli de Colombres Garmendia y Romero, 2005, pp. 144 y ss.) en el cual nos encontramos con el último aporte a su pensamiento.

Si tuviéramos que caracterizar a la filosofía rougesiana, es menester comenzar afirmando que se trata de una reflexión asistemática y espontánea, aunque no por eso poco profunda (más bien, estamos en presencia de lo contrario). Buscaremos caracterizar su pensamiento ontológico, luego de haber realizado algunas precisiones en relación a esta materia, apelando a uno de los pocos libros que publicó en vida y que podemos considerar la expresión acabada de su pensamiento: *Las jerarquías del ser y la eternidad*. A diferencia de lo que se ha establecido (Valentié 1993, p. 5), no consideramos que sea de hecho posible hablar de un *sistema* en el pensamiento de Rougés: nos encontramos más bien con un conjunto de reflexiones que poseen un hilo conductor —la temporalidad, la muerte, la realidad, los valores—. Nuestro pensador concebía a la filosofía como *búsqueda*, como el ejercicio de una profunda espiritualidad que se renueva día a día. El lugar que le otorga a la filosofía aparece expresado en una carta a Sisto Terán fechada en junio de 1943:

Quiere decir que no le es lícito a la filosofía, máxime cuando ella afirma una determinada concepción de la realidad, desentenderse de la ciencia. Ha de tenerlas presente, y, si las rechaza, ha de dar razón, a la luz de la propia concepción, de la fecundidad de ellas y ha de procurar definir con claridad los caracteres de la realidad espiritual, que la distinguen de la realidad física, para depurar las representaciones de aquella de la indebida intromisión de las de ésta. [...] Si la filosofía no hace esto, ella se halla fuera del ambiente de nuestra época, hace abstracción de los problemas que vivimos más honda, más angustiosamente (Aiziczon de Franco 1999, p. 590).

Creemos que, a partir de lo dicho en la presente sección, es posible formarse una idea, lo suficientemente acabada, de la manera en la cual

¹¹ La mayor parte de los textos citados pueden ser consultados en *Ensayos* (Perilli de Colombres Garmendia y Romero, 2005, pp. 83-240).

Rougés concibió a la filosofía. El área central de nuestro análisis, la ontología o metafísica, será tomada en cuenta en las secciones siguientes.

3. Fenomenismo y substancialismo

Dejando de lado cuestiones biográficas y caracterizaciones generales del pensamiento de Rougés, huelga entrar de lleno en el análisis de su pensamiento ontológico. Para ello buscaremos primero responder lo siguiente: ¿acerca de qué trata la *ontología*?; consideramos que esta tarea es, en cierto modo, propedéutica para determinar el pensamiento de un autor caracterizado por su falta de sistematicidad. El término “ontología” proviene del griego (participio genitivo ὄντος; y λόγος) y se relaciona, por sus significaciones etimológicas, con el estudio de los existentes —el “ente”—. De esto se deduce que las preguntas que ella formula pueden ser amplias en verdad: se considera al ente en toda su generalidad, con independencia de sus características particulares.

Ya Aristóteles, al referir a la filosofía primera, incluía dentro de este campo de estudio los conceptos más generales como *sustancia*, *materia*, *forma*, *esencias*, entre otros (Mahner, 2022, p. 15). Un problema metafísico que aparece ya esbozado en Platón, Porfirio y Boecio, aunque adquirió una importancia enorme recién con la llegada de la escolástica, es el que ha sido llamado *el problema de los universales*. La ciencia utiliza conceptos o nociones generales como planetas, animales, sustancias, etc. Empero, no vemos estos conceptos generales en el mundo; ¿qué son, pues, los universales? ¿Existen con independencia de nosotros? ¿Son propiedades, cosas, o meras elucubraciones teóricas? (Mahner, 2022, p. 16). En la mayor parte de los sistemas metafísicos, la cuestión de Dios ocupa un lugar central, por cuanto esta se relaciona con los últimos principios o fundamentos de todo lo que hay. Incluimos esta somera descripción tan solo con el fin de mostrar cuáles fueron algunos de los problemas que ocuparon a los pensadores del pasado.

Hacia comienzos del siglo XVII, el término comenzó a ser utilizado para referir a una rama especial de la metafísica: se realizó la ya clásica distinción entre *metafísica general* (ontología) y *metafísica especial* (psicología racional, cosmología y teología).¹² El uso peyorativo que se le ha dado al término ha provenido, en líneas generales, de corrientes analíticas, y hemos de reconocer que parece estar justificado en algunas ocasiones. No es sencillo considerar qué clases de preguntas son ontológicas, aunque nos arriesgamos a proponer las siguientes: ¿Qué son los

¹² Bunge, por ejemplo, utiliza los términos de manera intercambiable (2011, p. 25). Más allá de precisiones históricas y algunas distinciones menores, no creemos que exista alguna razón de peso para oponernos a esto, al menos, en el marco del presente estudio.

universales? ¿Son reductibles los objetos a sus propiedades? ¿Existen seres idénticos? ¿Qué es el tiempo? Esta última pregunta, nos interesa sobremanera: lo que en la filosofía actual se ha denominado *filosofía del tiempo*¹³ ocupa gran parte de las reflexiones de Rougés, y su ontología puede caracterizarse en términos de temporalidad.

Las jerarquías del ser y la eternidad (1943) comienza con un concepto que ya había aparecido con anterioridad en su filosofía: *totalidades sucesivas*.¹⁴ Nos proporciona una primera caracterización del mismo en los siguientes términos:

El concepto de totalidad sucesiva va a conducirnos en seguida al corazón mismo de la espiritualidad. Su cabal comprensión exigirá de nosotros un esfuerzo singular, pues, para lograrla, debemos renunciar a maneras de pensar muy arraigadas, formadas en nuestro comercio incesante con el mundo físico (Rougés 2011, p. 41).

Ya al comienzo de su obra, Rougés afirma un *dualismo ontológico*: la realidad física (“mundo físico”) se encuentra separada de manera tajante de la realidad del espíritu. Las influencias materialistas y el positivismo que describimos con anterioridad de manera resumida negaban la realidad de todo lo que no fuese positivamente dado, verbigracia, el *espíritu*.¹⁵ Esta distinción marcará el pensamiento de Rougés la mayor parte de su vida —exceptuando, como sugerimos, sus años de juventud—, con lo que su pensamiento ontológico es, en primer lugar, y sobre todo, *dualista*. No es nuestra intención proporcionar una caracterización acabada de la realidad espiritual rougesiana. Creemos, sin embargo, que algunas palabras acerca de ella resultan necesarias para contraponerla con las interpretaciones de la realidad física.

Lo esencial de la vida anímica es la coexistencia de lo sucesivo. En pasajes que recuerdan de manera clara al pensamiento de Agustín y Plotino, nuestro autor afirma que pasado y futuro existen, en esta dimensión espiritual, de modo simultáneo. Las tres dimensiones de la temporalidad actúan una sobre la otra y se determinan entre sí. En palabras de Manso: “El concepto de *totalidades sucesivas* enuncia la interdependencia de presente, pasado y futuro” (2005, p. 69). Frente a

¹³ Acerca de esta rama del pensamiento filosófico puede consultarse el trabajo de Dyke y Bardon (2013), así como también el estudio de McLure (2005). Para una caracterización mucho más relacionada con cuestiones sociológicas y parcialmente científicas puede verse la tesis doctoral de Schkolnik (1996).

¹⁴ Rougés introduce el concepto por primera vez en un ensayo de 1938 publicado en la revista *Humanidades* de La Plata (t. XXVI, pp. 223 y ss.). El texto puede ser consultado en Vázquez (1965, pp. 115-128).

¹⁵ Rougés realiza una breve, aunque valiosa caracterización del positivismo en “Curso de seminario en metafísica” (2005, 149), dictado hacia 1944 como seminario de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

esta vida espiritual, nos encontramos con la realidad física: aquí no hay coexistencia de lo sucesivo, sino solo instantes. En la sección siguiente expondremos con detenimiento las interpretaciones de esta realidad física consideradas por Rougés.

3.1. Fenomenismo

Las interpretaciones científicas y filosóficas que dan cuenta de la *realidad física* son, en términos generales, dos: el substancialismo (o mecanicismo) y el fenomenismo.¹⁶ Pró (2013, p. 88) considera que esta corriente puede caracterizarse por medio de siete notas distintivas. Nosotros consideraremos tan solo tres características que, a nuestro juicio, son las más relevantes; a saber:

1) El fenomenismo concibe la realidad como un cosmos de fenómenos que pasan. No existen objetos permanentes, sustancias invariables e idénticas, realidades subyacentes por debajo del flujo de los fenómenos cualitativos.

2) Los fenómenos se repiten y transcurren en el tiempo. A diferencia del cosmos substancialista, que es atemporal, el de los fenómenos es temporal.

3) Admite lo nuevo, que no trata de identificar ni de reducir a lo viejo, los fenómenos que aparecen a los que han precedido. No admite ninguna causalidad ontológica, como el substancialismo, y se reduce a establecer regularidades convencionales entre los fenómenos.

Todas estas características pueden ser reducidas, al menos de manera parcial, a la siguiente afirmación: no hay ninguna realidad “en sí” que se encuentre por debajo de los fenómenos (Ferrater Mora, 1999, p. 1232). Esta es una afirmación de carácter ontológico, pues se pronuncia acerca de entes que existen o no en el mundo. El fenomenismo en el ámbito filosófico inicia, para nuestro autor, con la posición de Heráclito (Perilli de Colombres Garmendia y Romero, 2005, p. 145). Es ampliamente conocida su doctrina acerca del fuego como principio de la realidad y sus apreciaciones acerca del cambio y fluencia de todo lo que hay. Empero, tal y como lo reconoce la tradición, en líneas generales podemos afirmar que el fenomenismo inicia como una doctrina sistemática con

¹⁶ Pró (2013, p. 82) añade a esta clasificación que intentamos una tercera: el evolucionismo. Empero, seguimos a Valentié (1993, p. 6) y consideramos que las dos interpretaciones mentadas son las más relevantes —el propio Rougés afirma también que las concepciones de la realidad son, *grosso modo*, estas dos (2011, p. 119)—. Para una caracterización general del evolucionismo puede consultarse el estudio de Pró al respecto (2013, pp. 100-111).

la obra de David Hume: “Así la concibió Hume [la realidad] cuando la identificó con la tan inconsistente percepción externa, proscribiendo, en consecuencia, de la representación de la realidad, todo objeto permanente, toda materia, toda substancia, que no son para aquél sino meras ficciones” (Rougés 2011, p. 62).

Otro de los puntos característicos de esta concepción de la realidad física, como consecuencia de la característica 1) citada *in supra*, es el siguiente: el tiempo es pensado como espacio (Manso, 2005, p. 39). Si concibiésemos al tiempo como una línea recta, el fenomenismo iría ubicando los sucesivos fenómenos en esa línea para dar cuenta de toda la realidad: “Cada fenómeno, cada momento, equivale a una posición determinada (arbitrariamente por el científico) que desaparece necesariamente al producirse otro fenómeno, otro momento, como posición distinta de ese móvil sobre esa línea recta” (Manso, 2005, p. 39). La caracterización proporcionada por el mismo Rougés, hacia 1943, es la siguiente:

El fenomenismo concibe la realidad como un puro acontecer fragmentado en fenómenos bien diferenciados entre sí, que se repiten. No hay en tal realidad substancia física alguna, ningún objeto permanente que la haga, aunque sea parcialmente, idéntica en el tiempo. La realidad se vuelve, pues, constantemente otra [...] Si los fenómenos constituyen toda la realidad física, o, por lo menos, toda la realidad cognoscible, ésta es, pues, solamente un acontecer, una sucesión, constituida por nacimientos y anonadamientos (Rougés, 2011, p. 62).

En esta imagen de la realidad queda excluida por entero la posibilidad de prever los fenómenos, de determinar con claridad cuál será el siguiente. No hay ninguna necesidad lógica entre la causa y el efecto —recuérdese, en este sentido, la conocida crítica de Hume a los conceptos de sustancia y causalidad—. ¹⁷ En el terreno científico, por otro lado, nos encontramos con algunos ilustres representantes de esta doctrina: nos referimos sobre todo a las doctrinas de Mach, Duhem y Mayer, entre otros científicos de finales del siglo XIX. Caractericemos, pues, de manera breve y esquemática algunas de sus doctrinas:

En Ernst Mach (1838-1916), una realidad física compuesta por lo que la tradición denominaría, a partir de Locke, las *cualidades secundarias*: colores, sonidos, olores, etc. El mundo se compone, de acuerdo a Mach, de un conjunto virtualmente infinito de fenómenos cualitativos, y la ciencia física tiene la tarea de registrarlos a todos ellos. Su visión de la física quedó registrada en *Die Mechanik in ihrer Entwicklung* (Mach, 1919). La física no debía estudiar, desde este punto de vista, construcciones teóricas como los átomos o los campos electromagnéticos, pues no hay manera de percibir el átomo de forma directa. Pró (1966, p. 35) cita

¹⁷ Una caracterización breve puede consultarse en Estrella (1966).

un esclarecedor fragmento del autor: “Ciertamente, las teorías atómicas pueden servir para agrupar series de hechos, pero el investigador de la naturaleza, que ha penetrado profundamente en las reglas enunciadas por Newton, no considera estas teorías más que como auxiliares provisorios y se esfuerza por sustituirlas por una concepción más natural”.

Pierre Duhem (1861-1916) publica hacia 1906 *La teoría física, su objeto y estructura* (Duhem, 2003). El pensador francés consideraba que las ciencias sustituyen los hechos de la experiencia por leyes o generalizaciones empíricas, que eventualmente originan las teorías científicas. Pero estos procedimientos se realizan tan solo atendiendo a cuestiones de *economía del pensamiento* (Pró, 1966, p. 36). Es un error de la física o la química intentar ir más allá de las cualidades sensibles: ella ha de ocuparse tan solo de traducir a un lenguaje matemático los fenómenos estudiados, sin intentar aventurar hipótesis o conjeturas acerca de su naturaleza. Si no podemos aprehender por medio de la experiencia una situación concreta, entonces no tiene sentido que la ciencia intente caracterizarla.

El físico alemán Julius Robert von Mayer (1814-1878) es, a juicio de nuestro autor, la más clara expresión del fenomenismo en física (Pró, 1966, p. 37). Alberto Rougés afirma: “Examinando la transformación del calor en movimiento y del movimiento en calor, afirma Mayer que no se puede deducir de la existencia de un vínculo entre ambos, que *la esencia del calor es el movimiento*” (Rougés, 2011, p. 59). El acontecer del mundo físico, bajo esta perspectiva, no es sino una cadena de fenómenos heterogéneos que nacen y mueren, sin coexistir en el tiempo. Mayer “se limita a establecer una relación constante entre objetos heterogéneos que existen sucesivamente” (Rougés, 2011, p. 59).

Estos son, pues, algunos de los fenomenistas con los cuales discute Alberto Rougés. Esta realidad física que no es sino puro acontecer implica, como hemos venido viendo, la inexistencia de cualquier clase de substancia. En Kant y Comte encontramos también expresiones más o menos acabadas de doctrinas de esta clase (Rougés, 2011, p. 62), aunque consideramos, siguiendo a Rougés, que ellas son algo más inconsecuentes. Es por ello que preferimos dejar de lado un análisis de sus posiciones en el presente trabajo. Posiciones similares a las de Duhem o Mach han sido afirmadas a comienzos e incluso mediados del siglo XX por autores del empirismo lógico, entre quienes podríamos citar a Schlick, Frank o Reichenbach.¹⁸ En la sección siguiente caracterizaremos la posición substancialista.

¹⁸ Así lo reconoce Pró (1966, p. 37). De hecho, en el *Manifiesto* (2002) aparecen citados de manera explícita E. Mach y P. Duhem como antecedentes del grupo (2002, pp. 108-109).

3.2. Substancialismo

El substancialismo es, como ya adelantamos, otra de las interpretaciones de la realidad física. Tal y como ocurría en el caso del fenomenismo, cuyos antecedentes podíamos rastrear hasta el nacimiento mismo de la filosofía con Heráclito de Éfeso, las primeras interpretaciones substancialistas de la realidad física aparecen con Parménides de Elea (Pró, 2013, p. 83). Platón representa, a ojos de nuestro autor, otra forma de substancialismo. Su teoría de las formas concibe substancias ideales que se caracterizan por ser inmutables, eternas, idénticas e inteligibles.¹⁹ Ahora bien, cabría preguntarnos: ¿qué entiende Rougés por *substancia*? Esta pregunta no es baladí, sobre todo porque este es uno de los términos que, a causa de su evidente polisemia, ha sido utilizado con mayor libertad por la tradición filosófica. Al respecto, puede resultar provechosa la definición proporcionada por Pró:

El substancialismo se caracteriza porque interpreta la realidad como un cosmos de substancias invisibles, invariables, que permanecen absolutamente idénticas en el tiempo. Rougés emplea el concepto de substancia en el sentido de objetos que presentan aquellos caracteres, sin tomar en cuenta si existen o no fuera de nuestra conciencia, y a que la función que cumplen en el conocimiento es la misma. Su definición comprende, pues, no sólo el concepto de substancia en el sentido aristotélico, sí no también en el sentido de Kant, como substancia fenoménica, cuyo carácter esencial es la permanencia (Pró, 1966, p. 32).

Rougés no extiende mucho más su análisis de las diversas interpretaciones filosóficas de este substancialismo. En cambio, discurre largamente acerca de las expresiones que esta posición ha tenido en el ámbito científico.²⁰ En la ciencia contemporánea, el substancialismo viene representado por lo que el autor denomina *mecanicismo*. Las interpretaciones mecanicistas de la realidad física se dejan entrever ya en el Renacimiento, con la Revolución Científica de los siglos XVI y XVII y personajes como Galileo, Hobbes, Descartes, Newton, entre muchos otros (Pró, 2013, p. 86). Es ampliamente reconocida la escisión de la realidad en dos substancias realizada por Descartes: *res cogitans* y *res extensa*. Para el autor francés, la única atribución que en verdad pertenece a los cuerpos es la de la extensión, pues ella puede ser concebida por medio de la razón. Lo que luego Locke denominaría *cualidades secundarias* —color, olor, sabor, etc.— son excluidas por completo de la naturaleza de los cuerpos.

¹⁹ El autor incluye también a Descartes y a Kant como representantes de esta doctrina substancialista.

²⁰ Rougés dedica la mayor parte del Cap. VI de su obra magna a caracterizar esta posición (2011, pp. 99-117).

Ahora bien, a la manera del mecanicismo clásico de Descartes y Locke, la *nueva mecánica* concibe también a la realidad como si ella se encontrara concebida por objetos invariables. Sin embargo, nuestro autor afirmará que los objetos invariables de esta nueva mecánica no son ya los átomos de Descartes, sino más bien “partículas de una magnitud inferior a las de éstos” (Rougés, 2011, p. 99). El movimiento de estas nuevas partículas no implica tan solo el desplazamiento de corpúsculos, como sucedía en la modernidad, sino que también hallamos el *movimiento por medio de ondas* (Rougés, 2011, p. 100). Esta nueva concepción de la realidad, derivada del viejo mecanicismo, implica una duplicidad que, a ojos de nuestro autor, resulta insostenible. Rougés menciona, como representante de esta concepción, al físico alemán N. Bohr y a algunas de las formulaciones de W. Heisenberg y de L. de Broglie.

A Niels Bohr (1885-1962) debemos, tal y como Rougés reconoce, el *principio de complementariedad*. Bohr, inspirándose en algunos de los desarrollos que hasta ese entonces había introducido Planck, afirmó que el electrón puede ser interpretado como una onda y como una partícula, aunque el electrón no revele nunca ambas propiedades al mismo tiempo (Estrella y Papp, 1996, p. 78-79). Los electrones, partículas invariables, no eran ya tan solo corpúsculos, sino que debían ser interpretados también como ondas. El modelo atómico de Bohr consideraba que los electrones giraban en órbitas circulares perfectas. Sin embargo, Arnold Sommerfeld (1868-1951) fue el responsable de reemplazar aquellos círculos por elipses. Es un cambio análogo al realizado por J. Kepler en el modelo heliocéntrico propuesto por N. Copérnico.

Bohr y Sommerfeld fueron los responsables, junto con otros físicos como Pauli, Uhlenbeck y Goudsmit, de esbozar los primeros pasos de la naciente teoría cuántica. L. de Broglie (1892-1988) fue el responsable de unificar los fundamentos de la naciente teoría cuántica y, de esa manera, echar las bases para una nueva *mecánica ondulatoria*. Fue más lejos que Bohr y propuso que “La partícula es guiada por la onda en sus movimientos” (Estrella y Papp, 1996, p. 81). Materia y luz, otrora divididas en la física clásica, se encontraban irremediablemente unidas.²¹ En 1927, W. Heisenberg (1901-1976) formula, hacia el año 1927, su famoso *principio de incertidumbre*, según el cual no es posible determinar, de forma simultánea, la posición de una partícula y la dirección de su movimiento (Manso, 2005, p. 59).

²¹ Los aportes de de Broglie lograron establecer las bases de la nueva mecánica cuántica. Ahora bien, sería el teórico austríaco E. Schrödinger (1887-1961) el primero en haber dado a la teoría su formulación matemática precisa. Propuso que los electrones se hallan en una nube, en donde toda individualidad es dejada de lado. Atrás quedaba el modelo planetario de Bohr y los átomos de Rutherford. El lector interesado puede considerar, como una excelente introducción, la breve historia de las ciencias redactada por Estrella y Papp (1996, pp. 71-102).

¿Cómo recibe todos estos aportes Rougés? La *complementariedad* introducida por Bohr, para nuestro pensador, implica que ambas interpretaciones son útiles para la ciencia contemporánea: visiones corpuscular y ondular no se excluyen una a la otra, sino que se complementan. De acuerdo a Manso, “estas imágenes contradictorias nunca llegan a enfrentarse, y la razón de ello no es otra que el principio de incertidumbre de Heisenberg, siempre hay un dato por lo menos que escapa al científico” (Manso, 2005, p. 59). La caracterización que nos da Rougés de la concepción afirmada por de Broglie es la siguiente:

Observemos desde luego que la realidad que concibe de Broglie se halla integrada por corpúsculos y movimientos, como la de todo mecanicismo, pero se diferencia de la de las concepciones clásicas porque, a diferencia de éstas, aquella es confusa y equívoca. Cuando se intenta aprehenderla parece desvanecerse. En la lucha de la onda y el corpúsculo ambos salen tan maltruchos, que éste pierde su individualidad y la onda su *carácter físico*, y no es ya sino, como acabamos de ver, una *representación simbólica de los estados de movimiento del corpúsculo*. Se diría que este saca la mejor parte si no fuera que la pérdida de su individualidad física, equivale a su desaparición (Rougés, 2011, p. 103).

Resulta contradictorio, a ojos de nuestro autor, suponer un corpúsculo sin individualidad. De hecho, el mismo de Broglie reconoce que debe haber algo de falso en una noción que afirma un corpúsculo individual sin individualidad (Rougés, 2011, p. 104). Nótese lo siguiente: Rougés no busca desacreditar los avances conseguidos por la cuántica, sino más bien plantear algunas dudas acerca del *principio de incertidumbre* —viéndolo de esta manera, no es algo muy diferente a lo que estaba haciendo de Broglie al afirmar su escepticismo respecto del mentado principio—. Citando también a Einstein, Rougés afirmará que “Es posible que la dificultad expresada por el principio de indeterminación sea consecuencia de una imperfección de nuestra manera de considerar las cosas y nos revele solamente la necesidad de una modificación profunda en nuestra construcción teórica” (Rougés, 2011, p. 105).

El hecho de que en la actualidad nuestras leyes se encuentren indeterminadas, dirá Rougés, no implica en modo alguno que sea imposible formular leyes precisas. El indeterminismo propio de las leyes probabilísticas, en suma, podría ser eventualmente reemplazado por leyes precisas.²² P. Langevin (1872-1946) adhirió a la opinión de Einstein y consideró la aplicación de leyes probabilísticas como un repliegue

²² La interpretación que da Rougés en este punto de los avances de la cuántica parece ser cuestionable, sobre todo si consideramos la enorme fecundidad de otras ramas de la ciencia física en la actualidad, como es el caso de la mecánica estadística. Mucho se ha avanzado en las ciencias desde que Rougés propuso su interpretación de las mentadas teorías. Tan solo pretendemos dejar sentado, en el trabajo presente, cuál fue su visión al respecto.

científico momentáneo. El principio de incertidumbre no describiría, a la luz de lo dicho, un estado de cosas presente en el mundo, sino que sería muestra de la falencia del ser humano al momento de acceder a la realidad. Langevin propone, a la luz de lo dicho, descartar la individualidad del corpúsculo para evitar otorgar a las partículas características antropomórficas. *Las partículas no son algo propiamente dicho*, por lo que no tiene sentido referir a su *individualidad* en un sentido estricto. Pero esta es una interpretación que no satisface a Rougés; así, leemos:

No hemos dejado de observar, sin duda, la manifiesta confusión en que incurre Langevin, de la realidad física y la realidad espiritual [...] No percibe que la individualidad del corpúsculo es la unidad y la identidad de la realidad física, que pierde su pasado y no anticipa su futuro, de tal manera que no puede prolongar su existencia sino cuando no cambia, porque cambiar equivale para ella volverse otra cosa. La unidad y la identidad del corpúsculo es, pues, la del objeto invariable, la del ser físico, la de la esfera de Parménides, la de los átomos del Leucipo y Demócrito, la de los átomos del mecanicismo clásico (Rougés, 2011, p. 109).

El mecanicismo científico contemporáneo, a ojos de nuestro autor, intenta conciliar el ser y el devenir, a la misma forma que lo hacía el atomismo griego de Leucipo y Demócrito (Pró, 2013, 87). A esta concepción debemos de hecho el dominio del hombre sobre la realidad física, pero también una enorme confusión de esferas, al desfigurar la realidad espiritual.

Las concepciones científicas y filosóficas de la realidad física, que hemos buscado esbozar y que nuestro autor conocía en profundidad, se muestran estériles cuando pretenden describir la realidad espiritual —como lo habían pretendido, a juicio de nuestro autor, las corrientes positivistas—. El dualismo de Rougés es extremo o *total*, por cuanto considera que los esquemas que tan fructíferos habían sido en el campo de la ciencia no tienen aplicación en absoluto en el ámbito del espíritu.²³ La realidad física, cualquiera sea la interpretación que atisbemos, es independiente del conocimiento que tengamos de ella (Perilli de Colombres Garmendia 2005, p. 150), a diferencia de lo que ocurre en el caso del espíritu. Es por ello que Rougés no duda en marcar con claridad la diferencia entre ambas esferas:

Por lo mismo que las dos concepciones que hemos examinado son adecuadas para expresar el ser y el acontecer físicos, no lo son para representar la vida espiritual [...] La realidad cuyo pasado perece y es por eso irrevocable,

²³ Valentié (1993, p. 7) afirma: “El mecanicismo sustancialista y el fenomenismo son igualmente inaplicables a la vida psíquica. Al intentarlo, según nuestro autor, algunos filósofos modernos, como el caso de Hume, cayeron en contradicciones y aporías”. Los caracteres de ambas realidades, la física y la espiritual, parecen ser, en cierto sentido, opuestos, con lo que no tiene sentido extrapolar las categorías de una a la otra.

y cuyo futuro no se anticipa, la realidad cuyo presente no es por eso, sino el instante actual, no es adecuada para representar ni para explicar a la realidad que en todo instante posee actualmente un pasado y un futuro, a la realidad en la que, no solamente el futuro está a merced del pasado, sino también el pasado a la merced del futuro que le va dando su sentido (Rougés 2011, pp. 122-123).

4. Algunas consideraciones finales

Para concluir y tomando en cuenta todas las reflexiones ontológicas de nuestro pensador, podemos afirmar que estamos en presencia de un intelectual hartamente complejo, lo que vuelve casi impracticable la tarea de ubicarlo en alguna corriente filosófica determinada. No podemos evitar la evocación, en todo momento, de los grandes clásicos del pensamiento griego, sobre todo cuando nos referimos a las concepciones filosóficas y científicas de la realidad física. Por otro lado, sus relaciones con Bergson y clásicos de la modernidad resultan innegables. Hemos buscado, al comienzo de este trabajo, enmarcar a Rougés en la tradición positivista argentina de finales del siglo XIX, haciendo algunas referencias a sus producciones escritas y a la manera en la que concebía la filosofía, fundamentalmente *búsqueda* y *vivencia*.

Enmarcamos a Rougés dentro de la tradición europea, aunque lo posicionamos también como uno de los mayores promotores de la filosofía en Tucumán —y, en gran medida, el único de su tiempo—. Este artículo comenzó con una caracterización breve, aunque, creemos, precisa de la materia, a saber, la *ontología*. Aunque se ha escrito demasiado sobre ella, y desde ópticas muy variadas, no es obvio, a esta altura de la tradición, cuál es su objeto de estudio. Por otro lado, la ontología rougesiana aborda temáticas no tradicionales, relacionadas más bien, como lo apuntamos, con la filosofía del tiempo. Dimos un lugar privilegiado a la determinación minuciosa de las diferentes interpretaciones que Rougés considera al momento de analizar la realidad física: substancialismo y fenomenismo.

Las dos concepciones de la realidad física que hemos buscado presentar, fenomenismo y substancialismo / mecanicismo, tienen la característica fundamental, a ojos de Rougés, de ser orientaciones que el científico no puede eludir. Ellas conviven en la tarea que lleva adelante el científico (Manso, 2005, p. 68). Al analizar el fenomenismo tuvimos en consideración, además de algunas de sus características más generales, algunos autores que representan esta posición de manera paradigmática y con quienes Rougés discute en profundidad (Mach, Duhem, von Mayer). Consideramos, finalmente, el substancialismo, tomando en cuenta las formulaciones del *principio de incertidumbre* que autores como Bohr, Heisenberg y de Broglie propusieron a lo largo del siglo pasado. Ellas

dan cuenta de un *nuevo mecanicismo*, similar al afirmado por Descartes y Locke, aunque distante en algunos aspectos.

En suma, estamos ante un filósofo genuino, un pensador que ejerció la filosofía a cada paso y cuyas reflexiones merecen ser retomadas y estudiadas con detenimiento. Este trabajo pretendió ser una humilde contribución a su estudio y una justificación, al menos parcial, de que el pensamiento de Rougés sigue siendo el más importante de su generación.

Referencias bibliográficas

- Aiziczon de Franco, Celia y Romero de Espinosa, Estela y Perilli de Colombres Garmendia, Elena (1999). *Alberto Rougés. Correspondencia (1905-1945)*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Bunge, Mario (2011). *Ontología I: El moblaje del mundo*, Barcelona, Gedisa.
- Duhem, Pierre (2003). *La teoría física, su objeto y estructura* (traducido al español por Irazazábal, María Pons), Barcelona, Herder.
- Dyke, Heather y Bardón, Adrian (2013). *A Companion to the Philosophy of Time*, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- Estrella, Jorge (1966). “Causalidad”, *Humanitas*, Año XIII, n° 19 (pp. 33 -40).
- Ferrater Mora, José (1999). *Diccionario de Filosofía* (4 vols.), Barcelona, Ariel.
- Gotthelf, René (1967). “La filosofía de Alberto Rougés”, *Cuyo*, Vol. 3 Primera época (pp. 89-155).
- Hahn, Hans y Neurath, Otto y Carnap, Rudolf (2002). “La concepción científica del mundo: el Círculo de Viena” (traducido al español por Lorenzano, Pablo), *Redes*, Vol. 9, n° 18 (pp. 103-150).
- Mach, Ernst (1919). *The Science of Mechanics* (traducido al inglés por McCormack, Thomas), Chicago, The Open Court Publishing Co.
- Mahner, Martín (2022). *Naturalismo. La metafísica de la ciencia* (traducción de Mota Poveda, José), Pamplona, Laetoli.
- Manso, Eduardo Oscar (2008). *Tiempo y nacimiento: Responsabilidad y conciencia histórica en la obra filosófica de Alberto Rougés*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- McLure, Roger (2005). *The Philosophy of Time: Time before times*, London & New York, Routledge.
- Papp, Desiderio y Estrella, Jorge (1996). *Breve historia de las ciencias*, Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Perilli de Colombres Garmendia, Elena y Romero, Elba Estela (2005). *Alberto Rougés. Ensayos*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- (2012). *Un proyecto geopolítico para el Noroeste Argentino. Los intelectuales del Centenario en Tucumán*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Pró, Diego Francisco (1966). “Las ideas filosóficas de Alberto Rougés”, *Cuyo*, vol. 2, Primera época (pp. 27-76).

- (2013). *Alberto Rougés*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Rougés, Alberto (2011). *Las jerarquías del ser y la eternidad*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Schkolnik, Samuel (1996). *Tiempo y Sociedad*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Egeo Ediciones.
- (2023). “Rougés, el tiempo y la eternidad”, *Historia y Cultura*, n° 6 (pp. 15-19).
- Valentié, María Eugenia y Romero, Elba Estela (1993). *Alberto Rougés. Vida y pensamiento*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Vázquez, Juan Adolfo (1965). *Antología filosófica argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Zavadivker, Nicolás y Zavadivker, Natalia (2012). *El legado filosófico de Samuel Schkolnik*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Editorial Humanitas.

La influencia de los discursos indigenistas y criollistas en la conformación identitaria de los Amaichas (1900 a 1960, Valle Calchaquí, provincia de Tucumán)

The influence of indigenous and creole discourses on the development of the Amaichas' identity (1900 to 1960, Calchaquí Valley, Tucumán Province)

Jorge Luis Morandi*

RESUMEN

Desde la *Constitución* de 1853 que expresa el intento de “Conservar el trato pacífico con los indios y promover la conversión de ellos al catolicismo” y durante el período de transición hacia el siglo XX, se construye en el país la idea de nación y nacionalidad. Una disputa de modelos opuestos, uno cosmopolita y otro nacionalista o esencialista. Predominó la tendencia cosmopolita, que garantizó amplias libertades a las corrientes migratorias europeas, bajo el paradigma del *crisol de razas* (Steiman, 2014). Así, se excluyó a las poblaciones originarias como partícipes de esos procesos de mixtura étnica y conformación de la nacionalidad argentina. Pero ese modelo cosmopolita estuvo misturado con discursos indigenistas y criollistas de principios del siglo XX, que disputaron significados a la perspectiva eurocéntrica y que, en el caso del valle Calchaquí, influyeron significativamente en la constitución de las identidades regionales. En este trabajo, nos referimos a la influencia de estos discursos en la conformación de la identidad de los Amaichas y a las formas de organización social que representaron

Recibido: 11/09/2023 – Aceptado: 13/10/2023.

* Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA). San Miguel de Tucumán, Argentina.
<morandi.jorge@inta.gob.ar>

esas construcciones identitarias. Analizamos algunas de las obras más emblemáticas de Adán Quiroga, Samuel Lafone Quevedo, Juan Ambrosetti, Augusto Cortazar y Juan Carrizo, complementadas con datos del Censo Nacional de Población de 1914 y la *Encuesta Folklórica* de 1921, que generaron nuevas denominaciones “oficiales” sobre los amaicheños. También discursos y medidas de política pública de Ernesto Padilla y Alberto Rougés, como exponentes de la élite intelectual tucumana de inicios y mediados del siglo XX. Finalmente, apelamos a referentes de la élite local amaicheña, quienes actuaron como “poleas de transmisión” desde las expresiones intelectuales y académicas indigenistas y criollistas, hasta los representantes de la cultura local y las autoridades comunitarias, especialmente durante los períodos de los caciques don Timoteo Ayala (1904 a 1934) y don Agapito Mamaní Arce (1934 a 1961).

► **Palabras clave:** Amaicha del Valle; comunidades indígenas; identidad; territorio.

ABSTRACT

Since the *Constitution* of 1853, which expresses the attempt to “preserve a peaceful relationship with the indigenous people and promote their conversion to Catholicism,” and during the transition period towards the 20th century, the idea of nation and nationality was constructed in the country. There was a dispute between opposing models, a “cosmopolitan” one and a “nationalist” or “essentialist” one. The cosmopolitan model prevailed, guaranteeing broad freedoms to European migration currents under the paradigm of the *melting pot of races* (Steiman, 2014). Thus, indigenous people were excluded as participants in the process of ethnic mixture and conformation of the Argentine nationality. But, the cosmopolitan model was mixed with indigenous and creole discourses from the early 20th century, which contested the Eurocentric perspective and influenced significantly in the constitution of regional identities, especially in the case of the Calchaquí valley.

In this work, we refer to the influence of these discourses on the development of the Amaichas’ identity and the forms of social organization that these identity constructions represented. We analyze some of the most emblematic works by Adán Quiroga, Samuel Lafone Quevedo, Juan Ambrosetti, Augusto Cortazar, and Juan Carrizo, complemented with discourses and public policy measures by Ernesto Padilla and Alberto Rougés, as representatives of the intellectual élite of Tucumán in the early and mid-20th century. We also consider the representatives of the Amaicha local élite, who acted as transmission bonds between indigenous and Creole intellectual and academic expressions to local culture representatives and community authorities, especially during the periods of chiefs don Timoteo Ayala (1904 to 1934) and don Agapito Mamaní Arce (1934 to 1961).

► **Keywords:** Amaicha del Valle; indigenous communities; identity; territory.

Introducción

Abordamos los procesos socio-territoriales que conformaron las enunciaciones identitarias de la comunidad indígena de Amaicha del Valle durante el período estudiado (1900 a 1960), a partir de cuatro paradigmas teórico-metodológicos: (a) la perspectiva de la geografía crítica (Milton Santos, 2000), que define el territorio como el espacio socialmente construido mediante una trama de relaciones sociales realizadas históricamente sobre las que se construye la identidad; (b) la teoría de producción y apropiación del espacio (Henry Lefebvre, 2013 [1974] y Edward Soja, 1997); (c) la teoría de los sistemas complejos (Edgar Morin, 2000 y Rodolfo García, 2006) que sostiene que la estructura, la estabilidad y la dinámica de un sistema (en nuestro caso la identidad regional) no se determina por las características de sus componentes (subsistemas), sino por las relaciones que se establecen entre ellos; y (d) la teoría del post-desarrollo, acuñada por Arturo Escobar (2005) y basada en la perspectiva de la colonialidad, que analiza y caracteriza diversas prácticas sociales e identitarias que emergen como respuestas emancipatorias al orden neoliberal impuesto por la globalización.

Nos interesa exponer someramente la teoría de producción y apropiación del espacio (Henry Lefebvre, 2013 [1974] y Edward Soja, 1997); que sostiene que el espacio producido es la resultante de una relación trialéctica entre tres momentos metodológicos: (i) el espacio concebido, que contiene los bienes tangibles e intangibles que conforman las relaciones sociales de producción y reproducción material; (ii) el espacio percibido, representado por el significado que la cultura dominante impone por diferentes vías (la comunicación mediática, los “conocimientos científicos”, los discursos académicos o directamente a través de la violencia); y (iii) el espacio vivido o simbólico, que expresa una compleja combinatoria de símbolos, imágenes y otras expresiones sensoriales que los habitantes construyen como experiencia de vida en el lugar donde residen, trabajan, se reproducen y mueren.

Las fundamentaciones de Lefebvre y de Soja sobre la relación trialéctica del espacio se pueden articular al concepto de *habitus*, de Pierre Bourdieu, que contribuye a la interpretación de esta relación. Según Bourdieu, el concepto tiene la función primordial de romper con el dilema cartesiano entre el mecanicismo (determinado por causas o leyes) y el racionalismo (determinación por razones) (Bourdieu, 2010). En nuestro caso, las diferentes dimensiones que interrelacionan estos procesos se explican a partir de las *prácticas sociales* (según el concepto de Bourdieu), que los Amaichas ponen en juego para disputar el sentido del espacio producido-apropiado y generar así trayectorias identitarias de territorialización campesino-indígena.

Es, desde estas representaciones, que tratamos de comprender las configuraciones identitarias de los Amaichas, o sea como procesos com-

plejos, resultantes de las relaciones históricas entre la cultura indígena prehispánica, la colonialidad, los discursos académicos y estatales de la era republicana y los “espacios vividos” que construyen cotidianamente las poblaciones actuales. Estos espacios vividos son abordados no solamente como ámbitos de lucha emancipatoria en términos estratégicos, comunicativos, identitarios y simbólicos (resistencias), sino también como hibridaciones producidas a partir de las tensiones epistémicas generadas por discursos que disputaron el sentido de esos espacios (adaptaciones).

Aunque nuestro período de estudio se extiende durante la primera mitad del siglo XX, es necesario hacer una rápida recorrida por las dinámicas sociodemográficas que comenzaron en el siglo XVII con la desnaturalización y desplazamiento de casi toda la población de los valles Calchaquíes; y que siguieron durante los siglos XVIII y XIX con la invisibilización de identidades y el ocultamiento de la historia, tanto de los Amaichas como de otros colectivos étnicos. Estas dinámicas estuvieron relacionadas con las trayectorias oficiales de dominación colonial, primero, y de la formación del Estado-Nación, después. Así lo indicamos en un trabajo anterior:

Desde la Revolución de Mayo y las gestas de la independencia, las élites se disputaron en el campo material y simbólico de la guerra y el orden, una diversidad de posturas sobre la organización nacional. Más, coincidían en la necesidad de un nuevo sujeto sociopolítico acorde a los ideales liberales de libertad, igualdad, derechos individuales y propiedad privada [...] ello implicaba despojar de sentido a las categorías de indio, comunidad, comunal y propiedad comunitaria (Morandi y Cruz, 2017, p. 4).

Esto denota la intención del Estado republicano de invisibilizar la identidad indígena, denominándola como “criolla”, lo cual fue impuesto no sólo por las élites gobernantes del Estado, sino también por los estudios y discursos académicos durante fines del siglo XIX y principios del XX. La autoadscripción a la sociedad criolla, les permitiría a los indios Amaichas acceder a la propiedad privada de la tierra, mantener el derecho de heredar a sus descendientes, y, en definitiva, a ser reconocidos como ciudadanos argentinos.

El discurso del criollismo se superpondría con el discurso del mestizaje, para construir la idea de la *Nación blanca* (Chamosa, 2012 y Steiman, 2014), en consonancia con los procesos inmigratorios de raíz europea que se registraban a fines del siglo XIX e inicios del XX. En síntesis, sostenemos que la construcción del sentido de la *Nación blanca* recurrió, entre otras estrategias discursivas, a la invisibilización de la diversidad cultural y a la negación de las identidades particulares.

En estos procesos y discursos de omisión de identidades y de construcción de otras nuevas, tuvieron gran relevancia las políticas estatales de la época, inspiradas por la *Constitución* de 1853, como la escuela pú-

blica y el servicio militar obligatorio, instituciones que contribuyeron en la construcción de una parte importante del relato difundido entre alumnos y conscriptos, que proclamaba la homogeneidad cultural, la modernidad y el discurso de la inexistencia de los indios.

En el próximo acápite abordaremos las formas en que este discurso se desarrolló a lo largo del siglo XX y mencionaremos las estrategias de resistencia y adaptación que los Amaichas pusieron en juego para construir sus identidades y consolidar sus espacios de vida, así como también analizaremos las influencias de los discursos académicos y estatales que contribuyeron a modelar las representaciones identitarias.

1. La construcción de la identidad amaicheña a principios del siglo XX

Durante las últimas tres décadas del siglo XIX, ciertos sucesos como el llamado “motín de los Amaichas” en 1872 y el viaje de una delegación de comuneros amaicheños a Buenos Aires, favorecieron la emergencia y consolidación de nuevas formas socio-organizativas cuya primera expresión fue la comunidad de Amaicha, en 1881, al tiempo que surgía un nuevo sujeto social: los comuneros. Si bien convivió con otras denominaciones como la de “indios de Amaicha”, el título de “indios de la Comunidad de Amaicha” pasó a tener un significado institucional dominante, ya que fue utilizado en 1892 al momento de la escritura de protocolización de la Cédula Real de 1716 (Sosa, 2015a).¹

En los hechos, la protocolización de la Cédula Real, en 1892, determinó el reconocimiento del gobierno de Tucumán sobre las posesiones territoriales de los Amaichas en el valle Calchaquí y consecuentemente el éxito de los nativos en un largo pleito iniciado en 1796 por el juez y cacique del pueblo de los Amaichas, don Lorenzo Olivares contra Nicolás Aramburu, un hacendado salteño que había ocupado las tierras de Encalilla, Tiu Punco, Calimonte y El Bañado, que los Amaichas reclamaban como propias.

Al respecto, es interesante mencionar una cita de Lafone Quevedo (1904) en su visita a Amaicha del Valle en 1898 donde, según su propio relato, se hospedó en la casa de don Timoteo Ayala, que pocos años después sería cacique de la comunidad:

¹ Este reconocimiento republicano a la posesión de tierras por parte de una comunidad indígena es un hecho curioso, teniendo en cuenta que casi en forma simultánea se produce en la provincia de Jujuy la Campaña de la Puna (1874-75) que, en la batalla de Quera, extermina la resistencia indígena por la ocupación de tierras en Cochinoca y Casabindo (Lenton et al., 2016). Dado que en la época los tucumanos Nicolás y Eudoro Avellaneda eran respectivamente ministros de Justicia y del Interior, es posible suponer que influyeron ante el gobierno provincial para que la gestión de los Amaichas haya sido exitosa (Rodríguez, 2009).

Hamaicha está poblado por los Indios Calchaquis del mismo nombre, que cuando la expatriación general fueron trasladados a San Miguel de Tucumán, y de allí reimpatriados al valle suyo [...] Estos Hamaichas han pleiteado durante un siglo con los ocupantes del Bañado de Quilmes, y hasta el día de hoy conservan la pretensión de reivindicar parte, sino el todo de aquella propiedad. Según los documentos, la familia de Aramburu la ocupaba con permiso de los Indios Hamaichas (1904, p. 123).

La creación de la villa de Amaicha en 1888 y su conformación urbana en los primeros años del siglo XX, dieron lugar a diversas materialidades de la vida comunitaria. Al tiempo, a nivel nacional, el criollismo en el sector agropecuario, la etnografía positivista en la academia, el culto escolar a la patria y el clericalismo antiliberal en las iglesias, caracterizaban la década del Centenario (Chein, 2010 y Chamosa, 2012).

Aunque las referencias de algunos autores no coinciden en las fechas exactas, señalan la existencia de las primeras escuelas en Amaicha desde fines del siglo XIX y comienzos del XX (Rodríguez Espada, 1984 y Zerda de Cainzo, 1972). En 1906 se crea la Escuela Nacional N° 10 y, casi en forma simultánea, se inaugura la biblioteca popular Amado Juárez; luego, en 1908, la Escuela Nacional N° 50 de Los Zazos. Asimismo, en esos años se instalan en la villa las sedes locales del Juzgado de Paz, el Registro Civil y la Oficina de Correos.

Los censos nacionales de población (de 1895 y 1914) y la *Encuesta Folklórica* de 1921, fueron generando nuevas denominaciones “oficiales” sobre los amaicheños. Estas nuevas categorías clasificatorias no provenían solamente de la acción del Estado, sino también de las producciones científicas y de los discursos académicos. De esta manera, se fueron gestando nuevas categorías clasificatorias y cargas de sentido en relación a la valoración indígena de los amaicheños en particular y al contexto nacional de la época, en general (Steiman, 2014).

En este sentido, nos interesa destacar que, en forma simultánea a estos eventos de carácter local y nacional, se publican los trabajos arqueológicos, etnográficos, históricos y literarios de Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Juan B. Ambrosetti, Joaquín V. González y Ricardo Rojas que, con distintos enfoques y diversos matices, coinciden en focalizar al NOA como principal núcleo de conservación y dispersión del espíritu criollo y de la argentinidad (Chein, 2010).

De estos pioneros de los estudios folclóricos argentinos, abordaremos someramente los trabajos de Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti, por haber desarrollado parte de sus investigaciones en los valles Calchaquíes, que es la región que nos interesa para nuestro caso de estudio. Estos autores tienen en común una valoración de la cultura indígena prehispánica, una exaltación de la tradición criolla y una cierta simpatía por la humildad de los nativos. Sin embargo, la perspectiva positivista de sus trayectorias científicas oculta totalmente las causas

del atraso, la marginalidad y la “degradación moral” que les atribuyen a las comunidades originarias que fueron objeto de sus investigaciones.

El trabajo etnográfico de estos autores es, sin duda, motivo de gran reconocimiento. El esfuerzo personal, la convivencia prolongada con habitantes locales, la innegable habilidad para reclutar informantes y baqueanos, virtudes a las que sumamos una escritura refinada y amena, resultan en deliciosas descripciones de personajes, objetos, costumbres y ceremonias que, sin duda, enriquecieron el acervo cultural de la región y permitieron rescatar numerosas tradiciones que ya en esa época estaban cayendo en el olvido.

Los relatos carnavalescos de Quiroga (1929) sobre la Chaya y el Llastay; sobre la religiosidad (la Virgen del Valle), las supersticiones (la fuga del espíritu, los días aciagos, la *chuspa* de la suerte y el valor mitológico de la serpiente y otros amuletos) y la caza de vicuñas, son sin duda piezas etnográficas de gran valor folclórico y antropológico. Sin embargo, el explícito reconocimiento de Quiroga de la existencia de un pasado indígena en la conformación de la cultura del NOA (en este sentido, una visión totalmente opuesta a la postura sarmientina de civilización o barbarie), se torna ambiguo cuando se trata de valorar el papel de las comunidades actuales. En diversos relatos, son numerosas las expresiones agraviantes usadas por el autor para referirse a los sujetos sociales que investiga, lo cual no necesariamente opaca su interés y simpatía por los fenómenos que observa, especialmente cuando se trata de resaltar la creatividad, el ingenio y el colorido de las manifestaciones carnavalescas o religiosas. En este sentido, se pueden verificar posturas epistémicas similares a la de sus contemporáneos Joaquín V. González y Juan Ambrosetti, como los calificativos “salvaje” y “decadente”, entre otros.

Aunque de manera más fragmentaria que los relatos de los pioneros, trabajos más recientes (Ricardo Nardi, Oscar Chamosa, María Laura Steiman, Jorge Sosa, Maíté Boullosa-Joly, Christophe Giudicelli, e Hilda Zerda de Cainzo, entre otros/as) dan cuenta de la influencia de dichos aportes criollistas en la definición de “lo indígena”, no solamente como categoría étnica, sino también como expresión cultural y espiritual de la identidad regional (diaguita calchaquí) y local (amaicheña).²

Si bien durante los inicios de la época republicana esas trayectorias no dieron lugar a reconocimientos explícitos de la condición indígena, sí permitieron cierta visibilización de identidades y de culturas comuneras. Tal es el caso de las numerosas prácticas de la vida cotidiana, la multiplicidad de fiestas y ritos, como el carnaval, las ofrendas a la Pachamama, las relaciones comunitarias, los rituales agrarios en torno a los

² Giudicelli y Boullosa-Joly (2005) sostienen que, en las actuales comunidades de Amaicha del Valle y Quilmes, las categorías diaguita y calchaquí, tienen “una connotación rebelde originaria”, que sufrió los avatares del proyecto civilizatorio colonial, por un lado, y del Estado-Nación, por el otro.

cultivos, el agua, el ganado, las prácticas de reciprocidad en el trabajo y la producción (mingas, trueques y “tornavuelas”) y valoración material y simbólica de los lugares vividos, entre otros aspectos que formaron parte de la preocupación intelectual de los autores que nos ocupan.

Ana Laura Steiman, comentando el ensayo de Quiroga denominado *Calchaquí y la epopeya de las cumbres* (1893), dice que mientras el autor “reconoce el carácter relativamente adelantado de la civilización kakana, posiblemente los originarios ‘dueños de la tierra’, dice al mismo tiempo de ‘esa civilización desaparecida’ ha sido ‘destruida por los bárbaros, que probablemente fueron los calchaquíes” (Steiman, 2013a, p. 39). O sea que, según el registro arqueológico de Quiroga, la civilización se ubicaría en un tiempo pretérito, mientras que la barbarie estaría próxima al período de la conquista y está atribuida a los calchaquíes invasores, quienes serían los antecesores directos de poblaciones que él estudiaba:

Hasta hoy el indio de aquel tiempo, el indio inculto, existe en Tinogasta, Pomán, Belén y Santa María; y, francamente, a pesar del contacto frecuente con gente de la época, estos pobres representantes de la antigua raza no pasan de ser unos infelices, sin dotes intelectuales de ningún género, tan incapaces como sus abuelos, de hacer una construcción o elaborar cualquiera de los antiquísimos objetos de arte que exhumamos (Quiroga, 1893, p. 140, citado por Steiman, 2013a, p. 39).

Otra característica de la obra de Quiroga es su persistente interés (casi se podría decir una obsesión) por imponer un sentido religioso a todos los fenómenos que relata. Esto sería comprensible cuando se trata de interpretar el “fervoroso” sentimiento religioso de los nativos en las celebraciones como la de la Virgen del Valle, en Catamarca.

Esa obstinación de Quiroga por el sentido religioso se hace extensiva a todos los fenómenos analizados, inclusive aquellos relacionados con los fetichismos y supersticiones populares. También asigna significados religiosos a objetos o artefactos que componían la vida cotidiana de las poblaciones estudiadas, como vasos, tinajas, *pucos*, etc. Sostenemos *a priori* que el sentido de trascendencia mística que impregna a muchas de las hipótesis interpretativas, en algunos casos, puede haber resultado funcional para cubrir vacíos en la elucidación de ciertas teorías. Sin embargo, en *La Cruz en América* (s/f), Quiroga rebate la afirmación de otros autores que sostienen su universalidad como insignia religiosa de los pueblos amerindios relacionándola con el cristianismo, aun cuando la cruz como símbolo del catolicismo haya llegado a América muchos años después del uso (¿sagrado?) de la *chacana* por parte de las culturas precolombinas, especialmente en el NOA y en el Valle Calchaquí.³

³ Posiblemente sea en este espacio geográfico donde el símbolo de la chacana aparece más repetidamente en los diseños de las piezas arqueológicas, razón por la cual haya sido objeto de un interés interpretativo especial por parte de Quiroga.

En cuanto a la existencia de vacíos epistemológicos en la obra de Quiroga, hacemos referencia a algunos comentarios críticos de Ricardo Nardi (1962) sobre la praxis lingüística y arqueológica de este autor:

La figura de Adán Quiroga es muy inferior a la de Lafone Quevedo, tanto en cuanto a sus trabajos sobre temas lingüísticos, como en cuanto a sus estudios arqueológicos. [...] La mayor parte de su quehacer lingüístico se limita a generalidades acerca del quichua y otras lenguas habladas en la Argentina, con etimologías absurdas que igualan a las más osadas especulaciones de Lafone. [...] Su innegable entusiasmo y viva imaginación lo llevaron a la interpretación simbólica de la decoración de la cerámica del Noroeste y de los motivos ornamentales de las artesanías indígenas americanas en general, en los cuales hallaba representaciones míticas y de deidades. [...] En cuanto a su labor arqueológica se limitó (como era usual en su época) a la extracción de piezas (material cerámico, lítico, etc.) Sin respetar la estratigrafía ni las asociaciones de elementos culturales. (1962, pp. 200-201).

No obstante, Nardi reconoce el mérito de Quiroga en la puesta en valor de numerosas expresiones culturales del NOA:

A pesar de tales reparos metodológicos tuvo una contribución positiva: publicó un interesante material folklórico del noroeste con datos valiosos y originales —asociados a sus consabidas citas de cronistas— referentes al *Chiqui*, el *Pujllay*, la *Pachamama*, el *Huayrapuca*, el *Supay*... (1962, p. 201).

En cuanto a la obra de Ambrosetti, aunque son numerosos los trabajos referidos a los valles Calchaquíes, analizaremos dos de ellos: la sección “Ámbito Noroéstico”, un conjunto de textos seleccionados por Augusto Cortazar (en Ambrosetti, 2005[1893]) y la Parte II, “Folk-lore de los Valles Calchaquíes” del libro *Supersticiones y leyendas* (Ambrosetti, s/f). No nos consta que Ambrosetti haya pasado por Amaicha o haya realizado investigaciones puntuales en esa localidad,⁴ pero sus estudios en la porción salteña de los valles tienen muchos rasgos comunes con las costumbres y el folklore de la porción tucumana.

Son particularmente interesantes las descripciones de los edificios y monumentos de las haciendas y residencias campesinas del departamento Molinos, como así también las interpretaciones de los símbolos presentes en las piezas arqueológicas exhumadas en distintos sitios de los valles. Pero donde existe una mayor conexión entre la obra de Ambrosetti y la identidad amaicheña, es en los relatos de las costumbres domésticas de los vallistas sobre el cuidado de los cultivos y del gana-

⁴ En la bibliografía que analizamos existen referencias a ciertas prácticas fetichistas para la protección del ganado en Amaicha, aunque todo parece indicar que esa descripción es el resultado del relato de un informante y no de una observación directa del autor, ya que en uno de los textos manifiesta que “La tarea de recopilación la he emprendido desde Tolombón hasta Cachi y no pocas excursiones a los valles interiores de los cerros de los Quilmes he efectuado sólo con ese objetivo” (Ambrosetti, 1964, p. 135).

do (marcadas, señaladas y prácticas de pastoreo); sobre los símbolos propiciatorios de la lluvia y del agua (la serpiente y el sapo); y sobre diversas prácticas sociales como las carneadas, las ceremonias carnavalescas, el topamiento de comadres, las ofrendas a la Pachamama y otros rituales funerarios y familiares (casamientos, bautismos y bienvenidas a visitantes).

Al igual que el enfoque epistémico de Quiroga, la trayectoria de Ambrosetti está relacionada con una perspectiva científica que soslaya los saberes populares, aunque los utiliza para localizar sus “descubrimientos” o para reinterpretarlos de acuerdo a su visión de los fenómenos. Se trata de prácticas que intentan visibilizar la cultura indígena, pero no como “patrimonio vivo”, sino mediante la creación de un sujeto social “aconflictivo, estático, cristalizado tanto en las ruinas arqueológicas de la zona como en las piezas expuestas en los museos” (Rodríguez y Lorandi, 2005, p. 440), o simplemente como objetos científicos de colección, apropiándose de los restos, suprimiendo identidades y transformando a los nativos en hombres y mujeres sin historia. Los siguientes párrafos del trabajo que analizamos, confirman esta aseveración:

Hubo un momento solemne, en medio de ese paisaje desolado y triste, a tres mil metros de altura. Nuestra alegría científica que nos lanzaba a la profanación, contrastaba con la angustia visible en las caras de nuestros peones, a quienes les repugnaba tener que revolver los huesos de sus antepasados. [...] Ordené una distribución de coca y las primeras piedras de la bóveda se arrancaron con un ruido de desgarramiento [...]. La primera sepultura quedó abierta y entonces presenciamos una escena tocante. Uno a uno nuestros peones desfilaron ante ella arrojando cada cual su puñado de coca y pronunciando en quichua estas palabras ingenuas y sentidas que jamás olvidaré: ‘Tata antiguo toma y coquea, no te enojés, a nosotros nos ordenan’ (Ambrosetti, 2005, p. 179).

Cerramos este acápite ensayando algunas hipótesis sobre la influencia de las obras de Lafone, Quiroga y Ambrosetti en la construcción de la identidad amaicheña durante los primeros años del siglo XX. Como se adelantó en páginas anteriores, durante el período en cuestión, los Amaichas desarrollaron una intensa actividad de recuperación de tierras que habían sido usurpadas por actores sociales extra-territoriales, al tiempo que consolidaban nuevas formas organizativas basadas en la tradición comunitaria indígena y en el derecho comunal español, que parieron un nuevo sujeto social: el comunero.

Esa capacidad de agencia de los Amaichas no sólo se manifestó en la recuperación de sus territorios por la vía jurídica, sino también por otras gestiones como los reiterados viajes a Buenos Aires que culminaron en 1892 con la protocolización de la Cédula Real de 1716. Es importante señalar este contexto porque, así como las autoridades comunitarias tuvieron contactos e hicieron negociaciones con el sector estatal, es muy probable que también hayan tomado conocimiento de

parte de los hallazgos e hipótesis interpretativas de las investigaciones que realizaban estos intelectuales en los valles, inclusive antes de que esos estudios fueran publicados.

Una prueba de ello es la visita de Lafone Quevedo a don Timoteo Ayala, hijo de don Pedro Ayala, que fue cacique de la comunidad desde 1880 a 1904. Asimismo, es importante destacar el vínculo de Amaicha con Ernesto Padilla, quien fuera diputado nacional desde principios del siglo y luego gobernador de Tucumán de 1912 a 1916. Si bien su tarea como impulsor de los estudios folklóricos se intensificó a partir de fines de la década de 1920, desde mucho antes ya estaba involucrado con las actividades culturales del NOA en general y del valle Calchaquí en particular. Como veremos en el próximo subtítulo, estos contactos entre las autoridades comunitarias, el sector académico y representantes políticos, continuarán durante los años subsiguientes, tanto en forma directa como a través de la élite intelectual local.

2. La consolidación de la identidad amaicheña durante la primera mitad del siglo XX

Para entender los procesos de consolidación identitaria de los Amaichas entre 1920 y 1960, es necesario interpretar las estrategias desplegadas por la comunidad para adecuarse a las exigencias de la modernidad y el desarrollo. Hay una serie de eventos y procesos que configuran los escenarios de la comunidad ante diferentes actores sociales y ante el Estado. Esas condiciones de la expansión del capitalismo en el NOA provocaron en Amaicha la emergencia de políticas estatales que construyeron materialidades y que, en forma conjunta con los discursos académicos de la época y nuevos paradigmas identitarios, confluyeron en estrategias de modernización y desarrollo en la comunidad (Morandi y Cruz, 2017).

Esas materialidades estuvieron representadas, entre otros eventos, por la inclusión administrativa del territorio amaicheño a la provincia de Tucumán; la instalación de la sucursal del Banco Nación de la Argentina; la creación de la primera Cooperativa de productores; y la formalización del “árbol genealógico de la Comunidad”, un instrumento que contuvo y regló la memoria colectiva según la exigencia de la modernidad cuando se trataba de acceder a la posesión de los terrenos comunitarios (Figueroa y Román, 1949).

También se crearon las Comisiones de Fomento y, entre 1930 y 1947, se construyó la ruta provincial N° 307 que conectó Acherál con Santa María, pasando por Tafí del Valle y Amaicha del Valle. En forma simultánea, se construyeron las primeras obras de riego; y, en 1947, se instituyó la Fiesta de la Pachamama como atracción turística relacionada con el pasado indígena y con la tradición criolla.

Los discursos académicos que confluyen con las materialidades estatales en busca de incorporación de los valles Calchaquíes a la modernidad, tienen una estrecha y compleja relación con la oligarquía azucarera tucumana. A mediados de la década de 1920, la industria azucarera entra en crisis debido a la pérdida de competitividad frente a los ingenios de Salta y Jujuy y a la sindicalización de la fuerza de trabajo de los obreros del surco y de los empleados de la industria; al mismo tiempo, los conservadores pierden el gobierno provincial a manos de los radicales.

Frente a este escenario, Padilla diseña un plan cultural-educativo que buscaba la supervivencia del sector a través de su legitimación social, mediante la creación de un corpus folclórico que ubica al NOA y al valle Calchaquí en particular, como el centro de la auténtica cultura argentina (Chamosa, 2012).

En el caso de Amaicha, estos hechos no pueden obviar el papel que jugaron los caciques y otros dirigentes comuneros en los procesos de articulación de la fuerza de trabajo campesina (conchabos) con la agroindustria azucarera desde comienzos del siglo XX, tanto en términos de empleos asalariados e ingresos monetarios como mediante sujeciones forzosas y coacciones extraeconómicas, lo cual reprodujo en el tiempo las condiciones de semi-proletarización de los campesinos amaicheños y generó las condiciones para el ajuste a las crisis de sobreproducción azucarera (Campi, 1993; Chein, 2003).

La propuesta de Padilla, secundada por Alberto Rougés y otras familias de prosapia azucarera (Prat Gay, Nogués, Avellaneda, Terán y Padrós), como así también por políticos conservadores con influencia en el Ministerio Educación de la Nación y de la Universidad Nacional de Tucumán, consistía en la contratación de folkloristas y etnomusicólogos que se encargarían de la recopilación, clasificación y difusión de diversas expresiones populares. Entre estas figuras encontramos principalmente los nombres de Juan Alfonso Carrizo, que recopila el *Cancionero Popular de Tucumán* en 1937; la recopilación de la *Música Tradicional Argentina* de Isabel Aretz, en 1946; y la publicación de Augusto Cortazar, *Folklore del Carnaval Calchaquí*, en 1949.

A los efectos de este trabajo, nos referiremos brevemente a la influencia de las obras de Carrizo y Cortazar en la modelación de las construcciones identitarias criollistas que se arraigan en el territorio amaicheño, misturándose con las tradiciones precolombinas y coloniales. Pero antes de entrar en ese análisis, creemos necesario referirnos brevemente a la élite local mencionada en el resumen de este trabajo. Estaba integrada por diversas personalidades como Miguel y Ramón Cano Vélez, Juan Rodríguez Espada, Miguel Figueroa Román, Adrián Canelada, Amado Juárez y el “Gallego” Rodríguez Jiménez de la Espada, entre otros.

Eran personas provenientes de la capital provincial o de otras regiones del país, que constituyeron una representación intelectual y política

entre el poder provincial (entonces en manos de la oligarquía azucarrera) y las autoridades locales (caciques o presidentes de la comunidad) (Steiman, 2014). Por ejemplo, el maestro Ramón Cano Vélez, hijo de Claudia Vélez de Cano, la primera directora de la escuela de Amaicha en 1895 (que actualmente lleva su nombre), era oriundo de San Miguel de Tucumán y ahijado de Ernesto Padilla, gobernador y varias veces diputado nacional (Sosa, 2015a). Cano Vélez tenía también una estrecha amistad con el abogado Juan Heller (1883-1950), magistrado tucumano, humanista, representante local de la generación del Centenario, que llegó a ser presidente de la Corte Suprema de Justicia de la provincia. Heller, que era conocido como el juez viajero, conoció a Cano en una de sus excursiones por los valles en 1924, y a través de su amistad con el director del diario *La Gaceta*, consiguió que Cano Vélez fuese designado agente corresponsal en Amaicha del Valle y que las notas del maestro fueran publicadas en ese periódico.⁵

Juan M. Rodríguez Espada, el historiador de este grupo, era oriundo de Buenos Aires. Llegó a Amaicha en 1924 y a partir de entonces pasó a formar parte de la comunidad por lazos de parentesco civil, al casarse con una comunera, ocupando lugares destacados como juez de paz y comisario (Steiman, 2013a).

Miguel Figueroa Román fue un abogado que ejerció como juez hasta 1943. Posteriormente, desde el cargo de Director del Instituto de Sociografía y Planeación de la Universidad Nacional de Tucumán, publicó un estudio sobre el valle de Amaicha (Figueroa Román y Mullet, 1949), en el cual desarrolla una visión totalmente opuesta a la posesión comunitaria de la tierra, por considerarla un freno al desarrollo regional.

Su indivisión y la imposibilidad de transferencias por falta de títulos legalmente inscriptos, ha dificultado la inmigración y el afincamiento de elementos nuevos, que trayendo una conveniente renovación étnica, aportarían la técnica moderna y los hábitos de otros pueblos más adelantados (1949, p. 27).

Este enfoque sustentó posteriormente, durante las décadas de 1960 y 1970, una serie de acciones de los gobiernos provinciales tendientes a avanzar sobre la posesión comunitaria de la tierra, mediante la entrega de títulos de propiedad predial individual y privada.

Adrián Canelada, en su carácter de maestro en la escuela de Calimonte, tuvo la tarea de recopilar testimonios para la *Encuesta Folclórica Nacional* de 1921. Motivado por un gran interés en la cultura vallista, aportó una valiosa información sobre diversos temas, lo cual le valió recibir un premio otorgado por el Consejo Nacional de Educación. Canelada, también fue benefactor de la biblioteca local creada por Amado Juárez.

⁵ Posteriormente, esas notas fueron compiladas en una publicación denominada *Amaicha del Valle* (Cano Vélez, 1943).

Amado Juárez fue entre 1906 y 1914, director de la Escuela N° 10 (actualmente Claudia Vélez de Cano) y casi en forma simultánea estuvo vinculado a la fundación de la biblioteca que actualmente lleva su nombre. Ramón Cano Vélez, escribe que bajo su gestión, la escuela “educa al pueblo en las prácticas de trabajo, amor a la familia, a la escuela, a la tierra que los vio nacer y a la patria y sus forjadores” (1949, p. 6).

Jiménez de la Espada, quien circunstancialmente fue a trabajar a las minas del sur de Santa María (Catamarca), terminó casándose con una amaicheña hija de un juez de paz (Sosa, 2015a) y tuvo una connotada influencia en la conformación y actuación de la élite local.

La interlocución intelectual de estas personas con la academia y con el poder político provincial, estaba destinada a construir una visión de modernidad y progreso basada en versiones bastante peculiares de la historia y de la identidad amaicheña, contada “desde afuera” por ellos mismos, en publicaciones propias o en diarios tucumanos. Mientras tanto, la representación política estaba orientada a la implementación de medidas o a la realización de obras que reportaban beneficios económicos para su clase social e incrementaban el patrimonio de sus integrantes. No eran ocultas las maniobras de estos grupos, tanto para conchabar trabajadores con destino a la zafra de la caña de azúcar (Chein, 2003; Campi, 1993; y Chamosa, 2012) como para hacer distintos tipos de negocios comerciales e inmobiliarios (Sosa, 2015b).

En el análisis de Pierre Bourdieu “Las condiciones sociales de la circulación de las ideas”, se observa cómo la transposición de un modelo teórico producido en un contexto nacional a otra escala espacio-temporal, implica una “compleja refuncionalización” mediada por distintas presiones (sociales, culturales y políticas) “que condicionan el acto creativo de la recepción” (Mahile, 2020, p. 391). Tal como señala Mahile, el análisis de este autor posiblemente sea insuficiente para interpretar

al menos dos elementos que complejizan ese esquema: la asimetría entre producción teórica en centros hegemónicos y recepción crítica desde la periferia, y la bidireccionalidad de las recepciones, que a menudo debe incluir el modo en que la recepción —y la producción teórica— de la periferia impacta sobre los centros hegemónicos (Mahile, 2020, p. 391).

Esta interpretación sobre la circulación de las ideas, y en nuestro caso aplicado a su influencia sobre las identidades locales y regionales, nos parece apropiada para entender que, así como existen circunstancias sociopolíticas que condicionan el paulatino abandono de la perspectiva eurocéntrica hacia una revalorización de las periferias a nivel nacional, estas circunstancias también se complejizan cuando se trata de pasar de un contexto nacional a otro local.

En efecto, el proyecto regional montado por Padilla y Rougés sobre la teoría de que los cañeros y los dueños de ingenios eran los custodios de las tradiciones del noroeste y el reservorio oral de la literatura del

Siglo de Oro español, pretendía oponerse a las “amenazas” derivadas de la migración de campesinos a las ciudades y otras influencias modernizantes (Martínez Zuccardi y Orquera, 2017), pero sin evidenciar que las “amenazas” de esas migraciones en gran parte eran provocadas por la propia industria azucarera que actuaba como un fuerte polo de atracción del empleo temporario de grandes contingentes de fuerza de trabajo vallista hacia los ingenios salteños y del llano tucumano.

Por otra parte, el salto desde el ámbito nacional y regional al contexto local de los valles Calchaquíes tucumanos, en relación a esta perspectiva de los ingenios como custodios de la tradición, también presenta complejidades y contradicciones. Precisamente, es en el *Cancionero Popular de Tucumán*⁶ donde se encuentran referencias sobre las migraciones en contexto de la modernización impulsada por el ferrocarril y la tracción mecánica, que según el autor afectó a la tradicional actividad de arrieros y abrió las puertas al comercio (Carrizo, 1937).

Carrizo afirma que, para salvar la apremiante situación que atravesaban en sus lugares de origen, los vallistas no tenían otra alternativa que ofrecer su fuerza de trabajo a la industria azucarera de Salta y Jujuy:

En abril se producen verdaderas migraciones: poblaciones enteras quedan deshabitadas, las casas cerradas [...]; y ellos, los paisanos, ganan los caminos que conducen a la estación Alemania y allá se dirigen, en camión, en carro, a caballo y hasta en burro (1937, pp. 247-248).

Carrizo considera además que estas migraciones son las causantes de la pérdida de costumbres y pautas tradicionales de trabajo:

Estas migraciones son las que mudan el carácter de los pueblos y es evidente que al de Calchaquí lo han cambiado. Antes, solamente se oía en las fiestas la caja y la guitarra; la gente era humilde, respetuosa y trabajadora, pero hoy casi todos tienen gramófonos con música de radios, y pronto nomás tendrán radios; son altaneros, se endeudan [...] son dados a la vagancia, porque el agente local de los industriales les adelanta dinero en los meses que no trabajan (1937, p. 248).

Estas pautas de trabajo temporario en la zafra e intercambio en lo económico, tienen una antigua raigambre basada en la reciprocidad andina. En efecto, según Chein (2003), los migrantes zaceños⁷ no consideraban el trabajo en la zafra como “empleo asalariado” sino como una práctica de reciprocidad entre el trabajador y el empleador, mediada por los comerciantes locales que actuaban como conchabadores y contri-

⁶ Padilla y Rougés, con el financiamiento del Centro Azucarero Argentino y el Ministerio de Instrucción Pública —que Padilla dirigía en la época—, contrataron al maestro catamarqueño Juan Alfonso Carrizo para la publicación de una serie de cancioneros recopilados en las provincias del NOA (Carrizo, 1953; Martínez Zuccardi y Orquera, 2017)

⁷ Gentilicio de los habitantes de Los Zazos, localidad contigua a la villa de Amaicha del Valle.

buían al financiamiento anticipado de los viajes mediante la provisión de mercaderías. Lo que en los relatos orales de los amaicheños aparecen como verdaderas epopeyas de sobrevivencia y de relaciones sociales con nuevos sistemas económicos, en trabajos folklóricos de la época son descritos como sociedades en decadencia.

Juan Alfonso Carrizo (1937) en referencia a los habitantes de los valles Calchaquíes, expresa:

[Ellos] ya van perdiendo su fisionomía desde el punto de vista de sus costumbres. En los siglos pasados los vallistos se dedicaban a la industria del transporte y a la cría de ganado caballar y mular; la agricultura daba sus ganancias, y por todas partes se veían alfalfares llenos de hacienda. Transportaban vinos y frutas a Tucumán, y hacían remesas de vacunos a Chile, y de mulares a Bolivia y Perú [...] Había arrieros con tropas de hasta cien mulas para llevar y traer productos a través de las cumbres nevadas o de las punas, y los hogares [...] sacaban sus ganancias de estas industrias [...] porque todos usaban los productos de la tierra (1937, p. 245).

Esta visión de Carrizo es compartida y trasladada al ámbito amaicheño por Cano Vélez, quien argumenta que la pérdida de las costumbres tradicionales y actividades “ancestrales” es atribuida al trabajo en la zafra azucarera:

La culpa debe tenerla en gran parte la emigración anual que hace el pueblo casi en masa para participar de las cosechas de caña de azúcar en el llano y de sus salarios elevados y de la facilidad que tienen para surtirse en los innumerables boliches de la campaña tucumana de todos los productos —hasta de los refinados— de la industria europea y nacional (Cano Vélez 1943, p. 19).

Decimos que el traslado de esta perspectiva “tradicionalista” de Carrizo y Cano Vélez desde el ámbito del discurso académico al contexto local, muchas veces no coincide con la visión que los propios amaicheños construyen sobre su identidad y sobre sus territorios. En numerosas encuestas y entrevistas que hemos realizado en el área de estudio, surge claramente que los vallistos valoran positivamente el ciclo del trabajo estacional en la zafra azucarera.

Destacan principalmente: la posibilidad de tener un ingreso monetario en la época invernal cuando el clima de los valles restringe las actividades agrícolas; el acceso a bienes de consumo inexistentes en sus territorios; y la ejecución de políticas públicas que contribuyeron al mejoramiento de la calidad de vida de la población local, como las obras e infraestructura de riego y el camino que unió a la localidad de

Acheral con Amaicha del Valle y Santa María.⁸ Así lo relata una antigua habitante amaicheña:

Sí, también iba esta gente, así a caballo. Algunos no... no había caminos. Un día poníamos hasta Tafí... Sí, ahí dormíamos y el otro día temprano salir para allá, hasta Santa Lucía. Ahora cuando voy [en el micro] me acuerdo y digo, [ahí] esta parte salíamos por ahí. [...] se [abría] el camino a caballo (Steiman, 2014).

Tanto por las fuentes ya mencionadas (Carrizo, 1937 y 1953; Cano Vélez, 1943; y *Encuesta Folklórica*, 1921) como por otros trabajos más recientes (Campi, 2000; Mercado, 2003; Isla, 2009) y por los relatos orales recabados, podemos asegurar que las migraciones estacionales a la zafra eran habituales en Amaicha del Valle desde las décadas de 1920 y 1930, provocando profundas transformaciones en los hábitos de consumo, en los mercados de trabajo y en las costumbres y tradiciones locales.

Sin embargo, si bien estas transformaciones fueron decisivas para la incorporación de las poblaciones vallistas al desarrollo capitalista de la época, no siguieron un patrón lineal de modernización, sino que conformaron hibridaciones culturales entre las tradiciones comuneras y las prácticas ancestrales de celebración y trabajo, con las influencias del criollismo expresadas a través de los discursos académicos y las políticas oficiales de educación y cultura. A su vez, estas hibridaciones eran matizadas por las prácticas modernizantes del trabajo, la cultura y el consumo de las grandes ciudades de la región.

Carrizo cuenta además que fue él quien guió a intelectuales de diversas disciplinas que se interesaban en Amaicha y los Valles Calchaquíes. Así, por ejemplo, agradece explícitamente la colaboración de don Ramón Cano Vélez:

[...] Hombre cultísimo y de una exquisita amabilidad, a quien le debo el éxito de mi búsqueda por el valle de Yocavil, y que en la actualidad es director de la escuela nacional de Amaicha y propietario en la villa [...]. Él es ahora el Guaitina de los amaicheños, y lo será por muchos años, reemplazando así con toda eficacia a don Diego Uti o Diego Utiguaitina (1937, p. 35).⁹

[...] Porque además de ser un hombre de cultura, tiene dotes personales que lo hacen ser el consejero y alentador de este pueblo, formado en gran parte por mestizos (1937, p. 244).

⁸ Las migraciones para el trabajo en la zafra implicaban un largo y penoso trayecto que tomaba varios días de viaje a lomo de animales, hasta que se inauguró la ruta provincial 307 (San Miguel de Tucumán – Amaicha del Valle) en 1943.

⁹ Por un error de información, Carrizo define a Ramón Cano como “Guaitina” quien fuera sucesor de Diego Uti, el cacique mencionado en la Cédula Real de 1716. Guaitina: “Vocablo que, en el idioma Calchaquí o cacano o diaguita significaba [...] jefe, cacique principal” (Carrizo, 1937, p. 244).

Estas citas de Carrizo nos permiten inferir que, en concordancia con el anhelo de Padilla y Rougés, estas recopilaciones folklóricas pretenden confirmar la idea de la Argentina criolla. Al mismo tiempo que se reconoce al “Guaitina” como representante de la identidad indígena, se afirma el carácter mestizo de la población amaicheña.

Estas apreciaciones de los discursos criollistas sobre el mestizaje y el ocultamiento de las identidades indígenas —de alguna manera también presente en ciertos tramos de las obras de Lafone Quevedo (1904), Quiroga (1929) y Ambrosetti (2005 [1893])— fueron otorgando una carga de sentido negativa a las creencias y tradiciones ligadas a la identidad local. A partir de allí se explican ciertas actitudes de los amaicheños, de reserva, de desconfianza y hasta de ocultamiento de sus identidades por temor a la burla y a la discriminación.

También en los trabajos de Cortazar (1964 y 2008 [1949]) se encuentran descripciones en el mismo sentido:

Han quedado al margen del tiempo y su propio aislamiento los ha salvado. Sufren el olvido, más evitan el aniquilamiento. En ellos se advierte que viven una etapa retrasada, pero normal, dentro del proceso de su evolución. Lugares así son para el viajero verdaderos oasis (Cortazar 1964, p. 26).

Esta concepción de “rescate” de las culturas tradicionales a través de los estudios folklóricos, expresa una visión estática de la vida de esas poblaciones contemporáneas. Al mismo tiempo que se reconoce una herencia cultural de los ancestros en los modos de vida contemporáneos (construcción de las viviendas, prácticas de reciprocidad, uso de morteros de piedra, consumo de coca, prácticas productivas, y rituales propiciatorios, etc.), se desconoce y se oculta la “herencia biológica” ya que todos los habitantes actuales son clasificados sin dudas como mestizos.

En el Capítulo V de *El Carnaval Calchaquí* (Cortazar, 2008), hay un énfasis puesto en la descripción de las prácticas cotidianas y de los objetos relacionados con los festejos del carnaval. Son muy gráficos y explicativos los relatos de las imágenes de los rituales preparatorios (construcción de la caja chayera, elaboración de la chicha y la aloja, etc.) como de la plenitud del carnaval (el topamiento de las comadres, el *tinkunaku*, la *cacharpaya* y el *Pujllay*). En nuestro trabajo de campo en Amaicha del Valle, hemos podido registrar la pervivencia de algunas de estas prácticas carnavalescas, como el topamiento de las comadres y el culto al *Pujllay* que, con algunas diferencias, mantienen una concordante similitud con las descripciones de Cortazar.

Actualmente, el carnaval amaicheño muestra una curiosa hibridación proveniente de las influencias de las prácticas ancestrales (topamiento de comadres, culto al *Pujllay*), de las políticas estatales de

promoción turística (la fiesta de la Pachamama),¹⁰ y del criollismo, promovido por los discursos académicos, el sistema educativo y los medios de difusión (desfiles de agrupaciones gauchas, certámenes de destrezas ecuestres, etc.).

Volviendo a Cortazar, la mirada epistémica con la que este autor observa, describe e interpreta la realidad del valle Calchaquí, tiene un fuerte contenido de la filosofía eurocéntrica que desconoce los efectos sociales de la colonialidad, impone una visión ética prejuiciosa y descarta la posibilidad de establecer un diálogo de saberes entre el discurso “científico” y los conocimientos empíricos populares, lo cual se expresa en definiciones como estas:

Llegado este proceso a la culminación, decae fatalmente. Cuanto mayor haya sido el exceso, más profundo y abismal será el descenso degradante. Aquella profusa floración deja también frutos amargos. La tendencia, por no decir la fatalidad de la embriaguez es sin duda el más funesto. Cuando alcanza los límites que Joaquín V. González pinta en las páginas finales de *Mis montañas*, se comprende hasta dónde puede llegar la bestialización del hombre. [...] Los deseos inconfesables se yerguen del fondo del alma como víbora en trance de atacar; se enroscan en las intenciones e inoculan veneno más mortífero que el facón de la pelea (Cortazar, 2008, p. 202).

Con dolor comprobamos que esta igualación se produce, por desgracia, en el más bajo nivel, pues a todos confunde la predilección por la bebida y las degradantes escenas de beodez. Son semillas cuyos frutos nefandos no podemos callar como si fueran totalmente ajenos. Los hijos concebidos en tales condiciones exhiben en sus caracteres somáticos y psíquicos, en sus debilidades y en sus taras hasta dónde llega el mal (Cortazar, 2008, p. 225).

No obstante, desde la perspectiva de la investigación, valoramos en Cortazar (2008) la utilidad de su método folklórico integral, que permite aproximar las observaciones de campo a ciertas categorías conceptuales como *pueblo*, *popular*, *folklore*, al tiempo que brinda elementos para interpretar la supervivencia de esas prácticas, las transculturaciones o hibridaciones y las prácticas sociales que transmiten intergeneracionalmente las experiencias que hacen al hábito y que luego se colectivizan a través del consenso y se convierten en categoría de *tradicción* y *folklore* con vigencia social.

¹⁰ La fiesta de la Pachamama, coincidente con la celebración del carnaval, es un evento instituido por el gobierno provincial en 1947 para promover el desarrollo económico de la región. Originalmente tuvo las características de una celebración folklórica local, pero durante las últimas décadas fue derivando en un fenómeno cuasi-urbano, al que asisten miles de turistas y donde las prácticas culturales (música, ritos celebratorios, etc.) poco o nada tienen que ver con la tradición amaicheña. Al respecto, Sosa (2015b) sostiene que esta fiesta se ha transformado en un instrumento de desterritorialización indígena.

3. Reflexiones finales sobre la conformación socio-histórica y cultural de la identidad amaicheña

Hasta mediados del siglo XX, no había en los valles calchaquíes un discurso indígena en sentido estricto. Durante todo el siglo XIX y parte del XX, la construcción de la Nación bajo el arquetipo de la *Argentina blanca*, de raíz europea, culturalmente homogénea y urbana, exigió la invisibilización de la diversidad cultural, la negación de las identidades particulares y la construcción hegemónica de una nueva y única identidad cultural: los argentinos. El sistema educativo contribuyó a difundir durante varias generaciones, el discurso de la inexistencia de los indios: ya no había indios verdaderos, pues “los indios de verdad” ya estaban muertos (Cruz y Morandi, 2016).

Sin embargo, en el caso de Amaicha, muchas de las costumbres, celebraciones comunitarias, relatos orales, prácticas de reciprocidad andina, supersticiones, etc., constituirían una suerte de memoria colectiva que rescataba el pasado ancestral y, aunque en forma difusa, construirían una identidad vinculada a lo indígena. De acuerdo a lo expuesto a lo largo de este trabajo, los aportes de Adán Quiroga, Juan B. Ambrosetti, Juan Carrizo y Augusto R. Cortazar (entre otros), desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, contribuyeron significativamente a la conformación de esa memoria colectiva, porque permitieron rescatar y recrear muchas de las prácticas sociales, costumbres y rituales de los pobladores originarios del valle Calchaquí.

Así, hemos tratado de mostrar que, durante todo ese período, hubo contactos e interacciones de los habitantes locales y de sus autoridades tradicionales con varios de los académicos estudiosos del folklore. Y al mismo tiempo, pusimos en valor la importancia de la élite intelectual local que actuó como difusora y amplificadora de los resultados de esos contactos e interacciones, inclusive con aportes propios.

De esa manera, la *identidad difusa* (Chein, 2003) fue paulatinamente hibridándose con las categorías teóricas introducidas por el *criollismo* que, como indicamos anteriormente, terminaron teniendo una influencia significativa en la constitución de las identidades regionales. Así, los moteos de “indios Amaichas”, “vecinos del pueblo de Amaicha”, “comuneros de Amaicha del Valle”, “comuneros de la Comunidad Indígena de Amaicha del Valle”, “criollos amaicheños”, etc., fueron sucediéndose históricamente, evidenciando u ocultando la identidad indígena de acuerdo a la situación coyuntural del momento (Cruz y Morandi, 2016).

Analizamos esas transculturaciones desde la perspectiva dialéctica de Henry Lefebvre (2013 [1974]), que explica la construcción y apropiación del espacio (en nuestro caso el espacio simbólico de las identidades) como la resultante de tres momentos metodológicos: el espacio concebido, representado por las adscripciones identitarias diseñadas o impuestas por los discursos oficiales gubernamentales y académicos; el

espacio vivido, que expresa la identidad construida desde las prácticas, tradiciones y denominaciones adoptadas localmente; y el espacio producido, que es la resultante actual de la identidad original (precolombina y colonial), misturada con las concepciones académicas y políticas (blanca, republicana, criollista) y con las construcciones identitarias de los espacios vividos (memoria colectiva, reinterpretación histórica y prácticas sociales del campo popular), lo cual nos remite a las hipótesis de los estudios de la colonialidad, que le otorgan a estas expresiones identitarias potencialidades emancipatorias y decolonizadoras.

También incorporamos para el análisis la teoría de los sistemas complejos (E. Morin y R. García), que descarta las tendencias lineales y fragmentadas de los procesos de construcción cultural para poner foco en las relaciones que se establecen entre diferentes componentes de un sistema. Esta complejidad incluye tener en cuenta los obstáculos metodológicos para los cambios de escala espacio-temporales, lo cual exige considerar las asimetrías existentes entre los centros hegemónicos y las periferias, así como las influencias mutuas (bidireccionalidad) de la difusión–recepción entre ambos campos (Mahile, 2020).

En el contexto analizado (la irrupción del criollismo como línea de pensamiento para la interpretación de las prácticas sociales), resulta difícil separar el discurso del Estado (como política gubernamental) del discurso académico, secundado por las interpretaciones de las diversas élites regionales. Ambos discursos se retroalimentan y confluyen en la construcción de la cultura hegemónica y por lo tanto de lo que debe entenderse como nacional o autóctono y en las formas de denominar a las poblaciones indígenas, mestizas o criollas.

En este sentido, también hemos tratado de evidenciar las contradicciones existentes en el criollismo sobre la construcción hegemónica de las identidades ya que, por una parte, lo indígena pasa de la descripción detallada con sentido positivo de prácticas, costumbres, celebraciones, objetos y artefactos; a la absoluta omisión, negación o descalificación de los mismos grupos humanos que se investigan, estableciéndose la falsa antinomia entre el pasado glorioso y el presente decadente.

De todas maneras, teniendo en cuenta el postulado metodológico del cambio de escalas espacio–temporales al que hicimos referencia, el aporte de los autores estudiados representa un material de estudio invaluable y de obligada lectura para quienes investigan o enseñan prácticas relacionadas con el folklore y la identidad en el noroeste argentino.

Referencias bibliográficas

- Ambrosetti, Juan Bautista. (2005 [1893]). *Viaje de un maturrango y otros relatos folklóricos* (Selección y Prólogo de Augusto Cortazar), Buenos Aires, Aguilar – Altea – Taurus – Alfaguara.

- (s/f). *Supersticiones y leyendas*, Parte II, Folk-lore de los Valles Calchaquíes. Buenos Aires, Rosso.
- Bourdieu, Pierre (2010). *Las estructuras sociales de la economía*, Buenos Aires, Manantial.
- Campi, Daniel (1993). “Captación y retención de la mano de obra por endeudamiento. El caso de Tucumán en la segunda mitad del siglo XIX”, en Daniel Campi (Comp.), *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina*, Volumen I, Tucumán, UNT-UNJu (pp. 179-212).
- Cano Velez, Ramón (1943). *Amaicha del Valle*, Tucumán, Establecimiento ETA.
- Carrizo, Juan A. (1937). *Cancionero Popular de la Provincia de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- (1953). *Historia del folklore argentino*, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de la Tradición.
- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970*, Buenos Aires, Edhasa.
- Chein, Diego (2003). “Articulación del campesinado de Los Zazos con el mercado de trabajo. Dimensión económica y dimensión cultural”, Tesis de Maestría en Ciencias Sociales (Orientación Historia), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (mimeo).
- (2003a). “La construcción de la tradición. Análisis de las categorías identitarias en la comunidad de Amaicha del Valle”, *Revista de Investigaciones Folclóricas*, Vol. 18 (pp. 20-38).
- (2010). “Escritores y estado en el Centenario: apogeo y dispersión de la literatura nativista argentina”, en *Revista Chilena de Literatura*, Número 77 (pp. 51-73).
- Cortazar, Augusto (2008 [1949]). *El Carnaval en el folklore calchaquí. Con una breve exposición sobre la teoría y la práctica del Método Folklórico Integral*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Segunda Edición, Salta, Ediciones del Robledal.
- (1964). *Andanzas de un folklorista*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Cruz, Rodolfo y Morandi Jorge (2016). “Disputas por la enunciación de los territorios y las identidades en la Comuna Rural/Comunidad Indígena de Amaicha del Valle (Provincia de Tucumán)”, en: *Alternativa, Revista de Estudios Rurales*, Vol. III, N° 5, pp. 1-20. Extraído desde: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/alter-nativa/issue/view/Dossier%20ABYA%20YALA>
- Escobar, Arturo (2005). El postdesarrollo como concepto y práctica social, en: Mato, D. (Coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31.
- Figuroa Román, Miguel y Mulet, Francisco (1949). *Planificación integral del valle de Amaicha*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- García, Rolando (2006). *Sistemas complejos: Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Giudicelli, Christophe y Boullousa-Joly, Maïté (2005). “D’un Indien l’autre. Les avatars de l’identité diaguita-calchaquí (Nord- Ouest Argentin. 16ème/21ème siècle)”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Extraído desde: <http://nuevomundo.revues.org/863>
- Isla, Alejandro (2009). *Los usos políticos de la identidad: criollos, indígenas y Estado*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria.

- Lafone Quevedo, Samuel (1904). “Viaje a los menhires en Intihuatana de Tañi y Santa María en octubre de 1898”, en *Revista del Museo de La Plata*, N° 11 (pp. 121-128).
- Lefebvre, Henry (2013 [1974]). *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros.
- Lenton, Diana; Piaggi, Luis; Seldes, Verónica; y Salas, Isabel (2016). “La disputa por el territorio durante la conformación del Estado Nacional y Provincial. La Batalla de Quera y la demonización de los Pueblos Originarios”, en *Cuadernos FHyCS*, Universidad Nacional de Jujuy, N° 49 (pp. 271-292).
- Mailhe Alejandra (2020). “El impacto de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler en los indigenismos latinoamericanos: el caso de Ernesto Quesada”, en *El americanismo germano en la antropología argentina de fines del siglo XIX al siglo XX*. Buenos Aires, CICCUS – CLACSO (pp. 391-425).
- Martínez Zuccardi, Soledad y Orquera, Fabiola (2017). “¿De qué hablamos cuando hablamos de Noroeste argentino? Configuraciones culturales de un imaginario regional”, en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, N° 17-18.
- Mercado, Lucía (2003). *El ingenio de Santa Lucía de Tucumán, los primeros habitantes*, Buenos Aires, Indugraf S.A.
- Morandi, Jorge y Cruz, Rodolfo (2017). “Trayectorias socio-organizativas, sujetos sociales y contextos de desarrollo: el caso de la Comunidad Indígena de Amaicha del Valle (provincia de Tucumán), siglos XX-XXI”, en *X Jornadas Interdisciplinarias de Estudios Agrarios y Agroindustriales*, Centro Interdisciplinario de Estudios Agrarios y Agroindustriales (CIEAA), Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires (UBA). Extraído desde: https://www.dropbox.com/sh/96hy7u206v-dkz1g/AAB6xOaiPoFMDVWpOCQXwl6a/EJE%2010%20Campesinos%20y%20pueblos%20originarios.Morandi_Cruz.doc&subfolder_nav_tracking=1
- Morin, Edgard (2000). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, Editorial Gedisa.
- Nardi, Ricardo (1962). “El quichua en Catamarca y La Rioja”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* N°3, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas. Extraído desde: <https://revistas.inapl.gob.ar/index.php/cuadernos/article/view/303/84>
- Quiroga, Adán (1893). “Calchaquí y la epopeya de las cumbres”, en *Revista del Museo de la Plata*, N° 5 (pp. 185-223).
- (1929): “Folklore Calchaquí”, en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2ª Serie, Sección VI, T. 5. Buenos Aires, UBA.
- (s./f.) *La Cruz en América*, Buenos Aires, Editorial Americana (mimeo).
- (s./f.) *Obras póstumas de Adán Quiroga* (mimeo).
- Santos, Milton (2000). *La naturaleza del espacio: técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona, Editorial Ariel.
- Soja, Edward (1997): “El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica”, Conferencia en el 6to Encuentro de Geógrafos de América Latina, en *Revista Geográficos*, Vol. 8 (pp. 71-76).
- Sosa, Jorge (2015a). *Amaycha, la identidad persistente. Procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización en una Comunidad Tricentenario (Siglos XVII- XX)*, Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Extraído desde: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2958>

- (2015b). “La fiesta de la Pachamama: tradición, desarrollo y conflictos territoriales en los Valles Calchaquíes tucumanos”, en *Revista Publicar*, Año XIII N° XVIII (pp. 31-58).
- Steiman, Ana Laura (2014). *Identidad, territorio y Estado: cambios y continuidades en Amaicha del Valle, fines de siglo XIX-mediados del XX*, Tesis de licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Extraído desde: <http://antropologia.filo.uba.ar/sites/antropologia.filo.uba.ar/files/documentos/Steiman%20-%20Tesis.pdf>
- (2013a): “Criollos y mestizos, ¿Indígenas? Algunas producciones académicas sobre el Valle Calchaquí durante la primera mitad del siglo XX”, en *Revista Publicar*, Año XI, N° XIV (pp. 31-46).
- (2013b). “Estado y comunidad. Disputas y articulaciones en el espacio local a partir de la fundación de la Villa de Amaicha del Valle, Tucumán. Fines del siglo XIX a mediados del XX”, en *Memoria Americana*, Vol. 21(2) (pp. 139-164).
- Zerda de Cainzo, Hilda (1972). “Amaicha en el Valle Calchaquí. Notas para su historia”, en *Cuadernos de Humanidades. Aportes para la historia de Tucumán* (1), Tucumán, Universidad del Norte “Santo Tomás de Aquino”, Facultad de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas “Profesor Manuel García Soriano” (pp. 29-57).

“La Randerera Tucumana” de Prebisch y Chazarreta en el marco del proceso de constitución del folklore argentino, desde la perspectiva del proyecto de la generación del Centenario Tucumana

“La Randerera tucumana” by Prebisch and Chazarreta within the framework of the process of constitution of Argentine folklore, from the perspective of the Centenary generation of Tucumán

Verónica Estévez*

RESUMEN

Este trabajo se propone analizar el contexto de emergencia y las características de los agentes productores de la canción “La Randerera Tucumana” en el marco del proyecto ideológico de la generación del Centenario tucumana. Este proyecto pretende imponer una definición de identidad nacional a partir del rescate y revalorización de la cultura tradicional del noroeste argentino heredada de España. La pieza musical “La Randerera Tucumana”, escrita por la docente y poeta Amalia Prebisch y musicalizada por el artista popular santiagueño Andrés Chazarreta, se constituye en un valioso exponente de las tensiones en relación a los conceptos de tradición e identidad y de las representaciones acerca del campo folklórico en proceso de formación y definición.

► **Palabras clave:** Identidad nacional; Folklore; Música tradicional; Centenario de la Independencia Argentina.

Recibido: 15/09/2023 – Aceptado: 05/02/2024.

* Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo. Instituto del Profesorado General San Martín. San Miguel de Tucumán, Argentina. <vestevez@lillo.org.ar>

ABSTRACT

This work aims to analyze the emergency context and the characteristics of the producing agents of the song “La Randerera Tucumana” within the framework of the ideological project of the Centenary Generation of Tucumán. This project aims to impose a definition of national identity based on the rescue and revaluation of the traditional culture of northwest Argentina inherited from Spain. The musical piece “La Randerera tucumana”, written by the teacher and poet Amalia Prebisch and set up to music by the popular artist from Santiago del Estero Andrés Chazarreta, constitutes a valuable exponent of the tensions in relation to the concepts of tradition and identity and the representations about of the folkloric field in the process of formation and definition.

► **Keywords:** National identity; Folklore; Traditional Music; Centenary of Independence.

Introducción

Toda práctica discursiva, parafraseando a Claudio Díaz en *Variaciones sobre el Ser Nacional* (Díaz, 2022, p. 34), se encuentra inserta en un sistema de relaciones y el agente social que la produce actúa estratégicamente (consciente o inconscientemente) a fin de que su práctica sea coherente con su entorno. También este agente está condicionado por el lugar que ocupa, ya sea de cercanía o lejanía, con el paradigma dominante dentro del campo específico en el que interactúa. Díaz apela a Foucault al considerar que se puede abordar el análisis de una práctica discursiva atendiendo a su carácter de acontecimiento, por lo tanto, lugar, fecha, soporte y sustancia son determinantes en la definición de este.¹

En este sentido es que analizaremos el contexto de emergencia y las características de los agentes productores de “La Randerera Tucumana”, una pieza folklórica de Amalia Prebisch y Andrés Chazarreta, de la primera década del siglo XX en el noroeste argentino.

“La Randerera Tucumana” es producto de una singular dupla compositiva formada por una poeta, Amalia Prebisch, y un músico, Andrés Chazarreta. Singular porque esta pieza fue concebida, en un principio, como texto literario por una mujer tucumana (aunque nacida en Jujuy) que formaba parte de la élite intelectual y dominante de la época en la región y cuyas proyecciones de circulación son bastante acotadas, pues forma parte de una producción poética que se publica esporádicamente en diarios y revistas de la época o en folletos de pocas tiradas. La trans-

¹ “Una de las características que se desprende del modo propuesto de considerar el discurso es su carácter de “acontecimiento”. Decía Foucault: ‘es preciso que un enunciado tenga una sustancia, un soporte, un lugar y una fecha. Y cuando estos requisitos se modifican, él mismo cambia de identidad.’” (Díaz, 2022, p. 32).

formación en pieza musical viene de la idea del músico santiaguense Andrés Chazarreta, con una trayectoria vital diferente y, por lo tanto, desde otra posición estratégica en este campo específico en formación que es el folklórico. Amalia sería una fiel representante de la cultura letrada y Chazarreta de lo que comúnmente se llama campo popular.

La generación del Centenario tucumana en la construcción del “folklore”

Es importante analizar el contexto de emergencia de esta canción: los tiempos de la llamada generación del Centenario tucumana en las primeras décadas del siglo XX en la Argentina.

Según Claudio Díaz, en la construcción del sentido del término “folklore” podemos diferenciar tres procesos que, aunque autónomos, se desarrollaron en forma paralela con momentos de interacción y/o superposición. A grandes rasgos el primero correspondería al proceso de formación de la folklorología como disciplina científica, el segundo, al proyecto de definición identitaria de un arte nacional y por último, gracias a los medios masivos de comunicación y su creciente desarrollo, al consumo de la música popular de casi todas las regiones argentinas.

La pieza musical que nos ocupa correspondería al segundo proceso. Díaz lo caracteriza de la siguiente manera:

[...] proyecto de un arte “nacional” que empezó a esbozarse por la misma época [que los otros dos] sobre la base de raíces que se remontan hasta el Romanticismo y tomó forma doctrinaria en un corpus textual alrededor de la época del Centenario, dando lugar a las corrientes «nativistas» o «tradicionalistas» que a partir de allí se desarrollaron hasta bien entrada la década del 40 (Díaz, 2002, p. 27).

La generación del Centenario tucumana tiene a Ernesto E. Padilla como principal brazo ejecutor y al filósofo Alberto Rougés como el que fundamenta y legitima, desde el campo de las ideas, el proyecto generacional. Este se basa (entre otros puntos que se refieren a intereses políticos y económicos) en la definición de una identidad auténticamente nacional que se encontraría en el noroeste argentino, en la llamada región del Tucumán (conformada desde la época colonial) porque en esta se conservaría, de manera más pura, la cultura tradicional, heredera del Siglo de Oro español.

Los conceptos de identidad nacional y tradición, que enarbola y produce esta generación, son clave para comprender este período. Construir una tradición que se adecue a sus propósitos es uno de los objetivos a cumplir. Es pertinente recordar que Raymond Williams (Williams, 2003, p. 319) considera que toda tradición es selectiva; que es una versión del pasado y, por lo tanto, se escogen y enfatizan determinados y

convenientes significados y prácticas, a la vez que se excluyen otros. Según los intereses hegemónicos, se activan determinadas conexiones históricas que ratifican aspectos del dominio presente.

La presencia española, desde el siglo XVI, es evaluada como altamente positiva pues habría elevado moral y espiritualmente, con la fe católica, y artísticamente, con las producciones del Siglo de Oro español, a un continente que, aunque tuvo antiguas civilizaciones de gran desarrollo (los incas, por ejemplo), a la llegada de los españoles estos estaban extinguidos y solo pervivían tribus salvajes, término empleado frecuentemente por Alberto Rougés, por ejemplo en su correspondencia (Rougés, 1999, p. 660).²

Es importante remarcar que esta operación se da en el marco del proceso de fuerte cambio demográfico, político y cultural que significó la llegada del aluvión inmigratorio desde fines del siglo XIX al centro del país y a sus implicaciones en cuanto a relaciones de fuerza entre Buenos Aires y el interior. Esta inmigración, entonces, es considerada, a diferencia de la española de la conquista y colonización, de manera negativa.

Una de las acciones más significativas de este proyecto es el rescate de los saberes y “haceres” tradicionales que conservan los sectores rurales de la región, especialmente el cancionero tradicional, pero también otras prácticas consideradas claves en la construcción de ese concepto propio de identidad argentina: la música, la cocina, las artesanías.

La randa, componente de la cultura tradicional heredada de España

Dentro de las artesanías, se destaca el arte de la randa, un tipo de tejido, similar a un encaje, que habría sido introducido en América por las mujeres españolas en la colonia (fig. 1). Este arte textil cumpliría, para los miembros de la generación del Centenario tucumana, uno de los requisitos básicos para ser considerado parte de la cultura tradicional argentina, la herencia española.

El escritor tucumano Tulio Santiago Otonello, oriundo de Monteros, realizó un detenido estudio sobre el origen de la randa y de su llegada a Tucumán. Sostiene que la mayor parte de las investigaciones deducen que la randa no habría nacido en España, sino en Alemania y los Países Bajos. Cuando el emperador Carlos V asume en 1519 el trono de España, unifica gran parte de Europa bajo su imperio: Austria, los

² En una carta a Augusto Raúl Cortazar sostiene, por ejemplo, que “es arbitrario considerar folklore solamente al pasado lejano, el que se remonta a la época del salvajismo”. Carta n° 660 de Alberto Rougés a Augusto Raúl Cortazar. Tucumán, 5 de marzo de 1944.

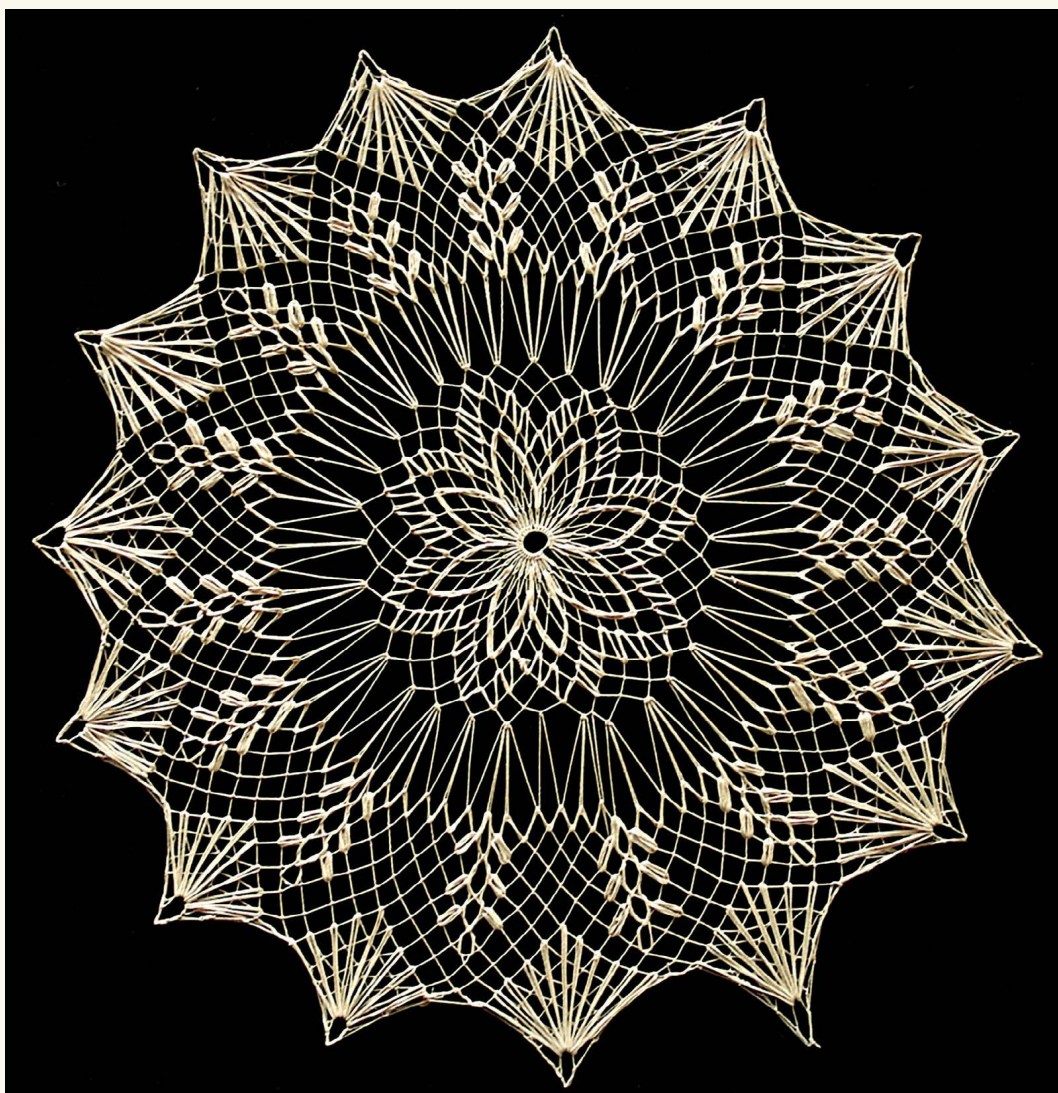


Fig. 1. Randa. Tapete circular. Autora: Silvina Amado, El Cercado (Monteros, Tucumán), 2020.

principados alemanes, Holanda y Bélgica, entre otros. En ese momento se producen los intercambios culturales e ingresa la randa a España y por consiguiente a las colonias españolas en América. Su presencia en el Tucumán del último tercio del siglo XVI está documentada en los testamentos, en donde se enumeraban los bienes del difunto y se destacaban las costosas randas, más valiosas que algunas piezas de oro. Otonello reproduce un fragmento de uno de estos documentos coloniales que detalla “una pieza de randas para valonas, en veinte pesos y una sortija de oro en diez y siete pesos” (Otonello, 2010, p. 16).

Sebastián Rosso, en un artículo sobre la randa publicado en el diario local *La Gaceta*, historiza la relación de la randa con Tucumán:

Las primeras randas de que se tienen noticias en estas tierras de Tucumán, se compraban en el Alto Perú ya en el siglo XVII. Es de imaginar que

en el transcurso de esa centuria comenzó, también el oficio de confeccionar randas en Ibatín. Y cuando el gobernador Mate de Luna ordenó trasladar la ciudad más al norte, parte de la población decidió quedarse en la zona. En esos húmedos bosques monterizos donde las mujeres sostuvieron la tradición de la randa. El día de hoy, se conoce el caserío como El Cercado. Queda unos pocos kilómetros al norte del sitio de Ibatín, donde se fundó la primera Nueva Tierra de Promisión de San Miguel de Tucumán (Rosso, 2015).

Durante su gobierno (1913-1917), Ernesto E. Padilla proyectó numerosas actividades para conmemorar el primer centenario de la declaración de la independencia argentina. Una de ellas fue, en 1914, el “Primer Concurso de tejidos y bordados”. La historiadora Elena Perilli de Colombres Garmendia estudió los festejos del primer Centenario en Tucumán y todas las circunstancias que los rodeaban. Al respecto del concurso textil nos informa:

La convocatoria de un concurso de tejidos y bordados sería oportuna, por las ventajas que reportaría a los artesanos en vísperas de las fiestas del centenario de 1916, ya que los visitantes, atraídos por la celebración nacional, se interesarían en conocer y adquirir los productos regionales y servir y al mismo tiempo para Perfeccionar la industria de la época (Perilli de Colombres Gramendia, 1999, p. 130).

Se eligió una comisión para organizar el concurso y distribuir a los premios. La componían, en su mayoría, esposas de importantes industriales azucareros de Tucumán, que lideraban la vida social de la élite: Guillermina Leston de Guzmán, Sofía López de Terán, María Elvira de Frías, Sofía Colombres de Colombres, Isabel Bascary de Zavalía y Elena Heller. Las maestras normales Lucila López Islas, Clemencia Santillán, Victoria Haurigot y Amalia Prebisch.

Amalia Prebisch y su rol en el proyecto de la generación del Centenario tucumana (fig. 2)

En un ambiente de casi exclusivo protagonismo masculino, en el que la mujer era considerada casi una prolongación del jefe de familia, confinada al ámbito privado, son pocas las que dejaron su impronta (aparte de la labor asistencialista en hogares de recibida y centros de salud) en el Tucumán de fines del siglo XIX y principios del XX. Podemos destacar a la escultora Lola Mora, las educadoras Rita Pérez de Bertelli y Clotilde Alfonso Doñate y a la poeta, y también docente, Amalia Prebisch de Piossek.³

³ María Eugenia Godoy también incluye a Ema Tadeo de Romero, Otilde Toro, Tránsito Cañete de Rivas Jordán, Carmen Colombres (Godoy, 2006, p. 247).

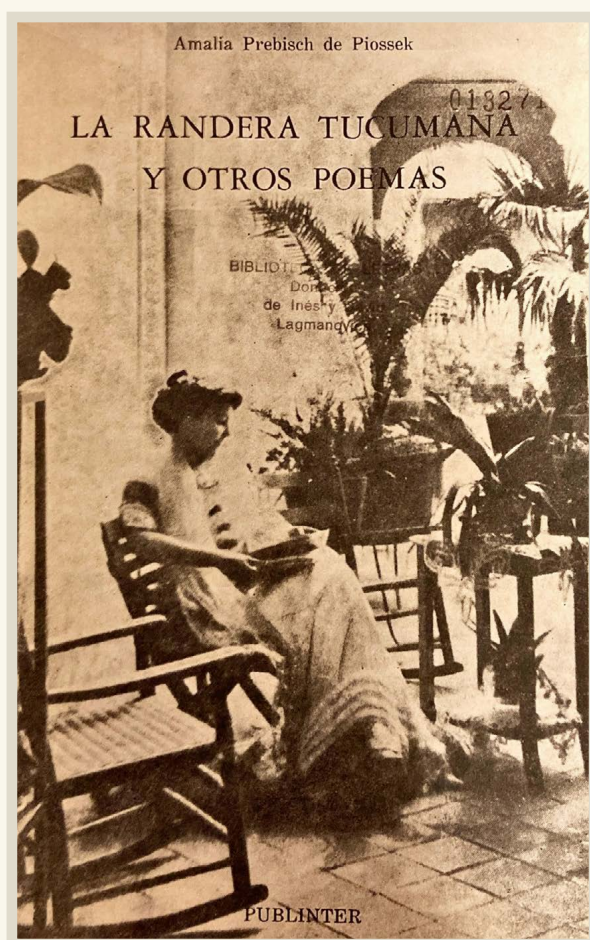


Fig. 2. Portada del libro *La Randera Tucumana y otros poemas* de 1981 que reproduce una foto de la autora tomada en 1915, año en que compuso el poema.

La familia Prebisch tuvo una “consolidada presencia en el campo cultural y en los círculos intelectuales del norte argentino, de Buenos Aires e incluso en el espacio internacional” (Praxedes, 2020, p. 88). Amalia es hija de un inmigrante alemán, Albin Prebisch y de Rosa Linares Uriburu, perteneciente a uno de los linajes argentinos más antiguos. Su padre, políglota, fue profesor de inglés del Colegio Nacional y dueño de una imprenta a la que se encomendaron varios títulos de los primeros tiempos de la Universidad de Tucumán. Los cuatro hijos de la pareja (Amalia, Ernesto, Alberto y Raúl) se educaron y actuaron en los espacios intelectuales y políticos del norte argentino desde los primeros años del siglo XX y fueron fieles exponentes de la élite letrada de la época. Nos cuenta Constanza Padilla:

Si bien nació en Jujuy, desde su primera infancia vivió en Tucumán, en donde realizó sus estudios primarios y secundarios, hasta graduarse de maestra en la Escuela Normal Juan Bautista Alberdi. Tanto en esta institución, como en la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento de la UNT, enseñó Literatura Argentina, Española y Clásica. Asimismo, dictó Metodología y

Práctica de la Enseñanza de la Literatura, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Compartió esta intensa actividad docente con su firme vocación poética y su influyente gestión cultural.⁴

Amalia Prebisch, durante su formación secundaria, fue alumna de Miguel Lillo y, ya docente de literatura en la Escuela Sarmiento, asistió como oyente a varias clases de poesía que dictaba Ricardo Jaimes Freyre en el Colegio Nacional, poeta y figura clave de la generación del Centenario tucumana que le brindó constante apoyo e impulso a su escritura. Junto a su labor docente, asistía a los eventos literarios de la Sociedad Sarmiento, en donde tomó contacto con otros miembros de la generación del Centenario tucumana. Allí profundizó su formación poética, por ejemplo, a través del conocimiento y estudio de la poesía de Alfonsina Storni, por ejemplo. También se declaraba admiradora de Gabriela Mistral, sobre todo de su libro *Tala*. Brindó también numerosas conferencias en Tucumán y en Buenos Aires sobre la poesía de Rabindranath Tagore, Gabriela Mistral o la poesía española religiosa, por ejemplo.

La Sociedad Sarmiento, un espacio de sociabilidad exclusivamente masculino en sus comienzos, es una institución que (desde 1880 a 1920, aproximadamente) reúne a los actores más significativos del período, ya que será la generadora de discursos y prácticas que conducirán a la consolidación de ese modelo económico, social y cultural que propone la generación del Centenario tucumana. En esta podemos ver la progresiva incorporación de las mujeres, primero desde un lugar de mera contemplación hasta una participación más activa, tal como lo documenta y estudia Marcela Vignoli (2011) en sus investigaciones sobre la Sociedad Sarmiento y su impronta en Tucumán.

María Eugenia Godoy, quien rastreó las intervenciones de Prebisch en la vida cultural, en relación a sus conferencias, señala que:

Muchas fueron editadas en diarios o revistas, pero más son las que permanecen inéditas, así como gran número de escritos de circunstancias, prólogos, discursos y homenajes. Sus ensayos y poemas, fueron publicados en Buenos Aires, por la *Revista del Consejo Nacional de Mujeres y Caras y Caretas*; en Tucumán, en *El Orden*, *La Gaceta*, *Norte Argentino* y *Sustancia* (Godoy, 2006, p. 253).

Compenetrada Prebisch con el ideario de su generación, participó activamente en los preparativos de los festejos del primer centenario de la independencia argentina. Fue una de las organizadoras del “Primer concurso de tejidos y bordados” y quien inauguró la muestra, el 29 de septiembre de 1915, con un discurso en el que resaltó la importancia

⁴ Constanza Padilla. “Reseña de *La ramera tucumana y otros poemas*. En: <http://repositorio.invelec-conicet.gob.ar/handle/123456789/14>

Tardes de estío la vieron
bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa...

No faltan, por supuesto, producto de esta voluntad definitoria de la identidad regional, las menciones a la caña de azúcar (“rubia flor de la caña”, “dulzor de sabrosa caña”), el principal cultivo de Tucumán y, su explotación, eje central del proyecto económico y modernizador de la generación del Centenario tucumana.

La fe católica y la ponderación del Siglo de Oro español, otros de los núcleos generacionales claves de la concepción identitaria propuesta, están representadas con las menciones al Marqués de Santillana e imágenes asociadas a la misa y al catolicismo:

Dios quiso que no la viérais
Marqués, el de Santillana

Y luego, piadosa y triste
con randa altares ornaba.

Prolijo y limpio el encaje
Bajo el percal de la saya
Aparecía, si en misa
La dueña se arrodillaba

El propósito del poema de rescate de esta artesanía propia de la cultura tradicional, se cumple con creces. Cada estrofa termina con un mismo verso: “la randerera tucumana”, que, a fuerza de golpear como un martillo insistente, instala en la mente del lector la figura de la randerera como una imagen imposible de apartar.

Es notable cierta estilización e idealización de la figura de la randerera, coherente con el ideario generacional de silenciamiento del componente indígena de la cultura regional. Es así que, si bien describe a la randerera como “morocha y garrida”, “de ojos negros y negras las crenchas lacias” y “gruesas”, le incorpora ciertos atributos que no concordarían con el tipo humano antes señalado: “Pálida tez, suave y fina”, “ágil la mano pequeña” y que “entre el oleaje de randas, /mostraba el pie diminuto/ la randerera tucumana”.

Es casi inevitable imaginar las diferencias entre la poeta, rubia, ilustrada y la randerera morena, iletrada. En la representación de esta mujer trabajadora, morocha, del pueblo, se pone en evidencia una implícita negociación entre los ámbitos letrado/popular mediante la cual la élite se apropia y hace uso de representaciones populares a fin de ofrecer un

modelo de cultura regional atento a sus ideales hegemónicos.⁶ Idéntica operación se realiza con las expresiones musicales folclóricas (o nativas, como se denominaban en este período) de la que la participación de Andrés Chazarreta en la musicalización del poema es un claro ejemplo, tal como lo desarrollaremos a continuación.

El aporte de Andrés Chazarreta al proceso de legitimación de la randa

El santiagueño Chazarreta fue el primero en presentar una zamba (la “Zamba de Vargas”, que él mismo había recogido de su entorno) en un teatro, iniciando así el camino de legitimación cultural de la música folklórica, ya que antes estaba confinado al ámbito circense. Sin embargo, no todas las puertas de los teatros se abrieron a esta especie musical nativa. Había todavía mucha resistencia. En julio de 1911 intenta contratar en su provincia el teatro 25 de Mayo para presentar su novedosa “Compañía de arte nativo”, compuesta por orquesta y bailarines, pero fue rechazado y tuvo que alquilar la sala privada Pasatiempo del Águila, en la que tuvo gran éxito.

Al mes siguiente, sigue su gira por Tucumán, pero no fue bien recibido, pues todavía la cultura letrada y las élites no aceptaban este tipo de expresión popular, a la que igualaban a expresiones circenses. Para estos los teatros, sobre todo los oficiales, estaban destinados a representaciones operísticas o a conciertos de música académica.

Su nieto, Dardo Chazarreta, en una entrevista realizada por Marina Cavalletti para un sitio web dedicado al folklore argentino, da detalles de lo sucedido:

Había contratado el teatro Belgrano, la actual casa de la cultura. La primera función fue un gran éxito con la sala colmada. Cuando pretendía dar la segunda se presenta un empresario y la suspende por orden del intendente, pues éste consideraba que era indecoroso que las botas sucias de los paisanos pisaran a las tablas donde asistía lo más aristocrático de la sociedad.⁷

Pocos años después, en 1916, el gobernador Ernesto E. Padilla, coherente con su proyecto generacional de rescate e imposición de la cultura tradicional del noroeste argentino, invita a Chazarreta a presentar su Compañía de arte nativo en la provincia, en el teatro oficial con

⁶ En estudios posteriores se podría profundizar en las representaciones de las mujeres que circulan en los textos de este período en relación a las construcciones imaginarias de lo local-regional-nacional, que el presente trabajo solo ofrece un primer acercamiento.

⁷ Testimonio de Dardo Rocha, nieto de Chazarreta, tomado por: Marina Cavalletti en “El recuerdo de Andrés Chazarreta, a seis décadas de su fallecimiento” 30/04/2020.

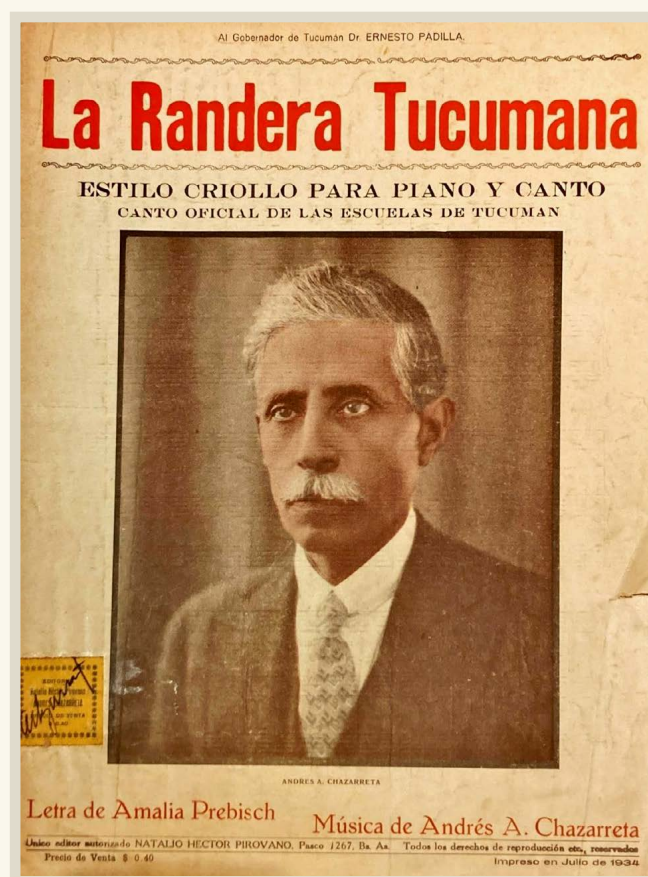


Fig. 3. Portada de una de las ediciones de la partitura *La Randerera Tucumana* (1938) con foto de Andrés Chazarreta.

gran aceptación del público. El músico lo tomó como un acto de desagravio y de reconocimiento de su arte, por lo que le estuvo eternamente agradecido a Padilla, a quien denominaban el “mecenas” del folklore argentino por su constante apoyo a los exponentes y estudiosos de la cultura tradicional argentina. Esta exitosa actuación fue el comienzo de una gira exitosa que culminó con su legitimación definitiva en Buenos Aires.

Chazarreta, agradecido por el gesto reivindicatorio del gobernador tucumano, decidió homenajearlo musicalizando los versos del poema de Prebisch “La Randerera Tucumana” (fig. 3). Aparece publicada en el *Álbum musical santiagueño. Piezas criollas coleccionadas para piano, publicado en homenaje al Centenario de la Independencia argentina* de 1916, con la leyenda impresa de la dedicatoria a Padilla (figs. 4 y 5). Además, el ejemplar de este álbum, que se encuentra en la biblioteca personal de Ernesto E. Padilla tiene, en la página correspondiente a “La Randerera Tucumana”, una dedicatoria de puño y letra de Chazarreta que dice: “Al digno Gobernador de la Provincia de Tucumán, obsequio del autor en el día de nuestro gran primer Centenario de la Independencia Argentina, Santiago del Estero, 9 de julio de 1916” (fig. 6). Y en la partitura de la



Fig. 4. Tapa del *Álbum musical santiaguense de piezas criollas para piano* (1916), encuadernado especialmente por Ernesto E. Padilla.

“Zamba de Vargas”, también de la misma fecha de la biblioteca, otra dedicatoria es igualmente significativa: “A mi distinguido y entusiasta consejero de los que trabajan por nuestro arte nativo argentino”.

Musicalmente la pieza es definida como estilo canción o criollo con tiempo de zamba. La etnomusicóloga Isabel Aretz-Thiele, investigadora y especialista en los tipos musicales folclóricos argentinos define así al estilo:

Llamamos Estilos a ciertas canciones que se componen de dos partes o períodos: uno de movimiento moderado o lento, que contiene el tema, y otro movido, llamado muchas veces por los músicos populares, *allegro* (Aretz-Thiele, 1946, p. 308).

Carlos Vega, al hacer el estudio de esta especie, llega a la conclusión de que “El Estilo argentino, de forma más constante, es pariente muy cercano del triste, y acaso, como éste, haya llegado a América en el siglo XVII o en el XVIII. No debe desecharse totalmente la sospecha de que el estilo sea la continuación argentina del triste peruano, que vino a nuestras pampas hace más de cien años. De todos modos, hay que admitir una influencia directa del triste sobre el estilo (Aretz-Thiele, 1946, p. 308).



Fig. 5. Portada de *Álbum musical santiaguense de piezas criollas para piano* (1916).

El regalo de la musicalización fue muy bien recibido por todos. La poeta le escribe a Padilla ese mismo año: “saqué anoche “la Ramera Tucumana” en el piano y he sentido, tocándola, una emoción muy grande y un encanto indecible”. Agregaba: “no puede estar más de acuerdo la música con el alma de mi ramera”.⁸ Por su parte, Alberto Rougés le cuenta a Padilla en una carta, a raíz del funeral de Juan B. Terán, su encuentro con Amalia Prebisch y lo importante que es su composición para el grupo generacional: “La felicité calurosamente y le recordé que su “Ramera Tucumana” fue una debilidad de Juan y de todos nosotros. La hacíamos cantar cuantas veces podíamos, porque era la voz cordial de la tierra”.⁹

Por otro lado, gracias a la musicalización del poema, (figs. 7 y 8) esta pieza folklórica fue instituida como canto oficial para las escuelas

⁸ Carta de Amalia Prebisch a Padilla, extraída del Archivo Ernesto Padilla del Archivo Histórico de Tucumán, carpeta 28, s.f. citada por Formoso, 2009, p. 274.

⁹ Carta de Alberto Rougés a Ernesto Padilla, 11 de julio de 1939. *Alberto Rougés* (1999), carta n° 430, p. 411.

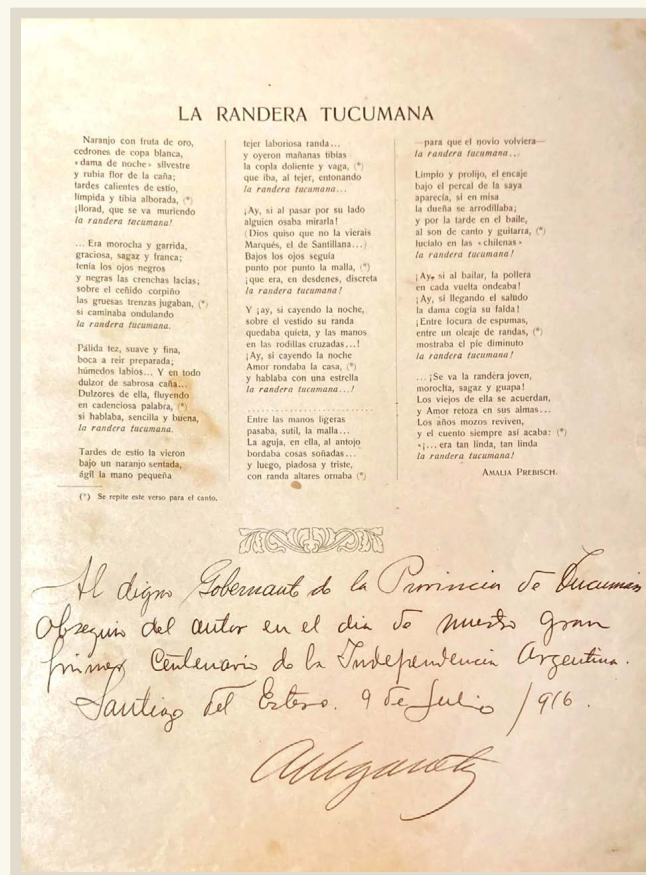


Fig. 6. Dedicatoria de puño y letra de Andrés Chazarreta a Ernesto E. Padilla el 9 de julio de 1916.

primarias de Tucumán por lo que tuvo una amplia repercusión. Cumple así otro de los objetivos centrales de la generación del Centenario tucumana: difundir (después de la operación de rescate), en las escuelas primarias de todo el país, esta cultura tradicional para que no se perdiera y se impusiera por sobre los valores foráneos que pugnaban desde el puerto por su supremacía.

Conclusiones

Retomamos los conceptos de Claudio Díaz para definir todo discurso como producto de opciones estratégicas de los agentes que los producen. “La Randera Tucumana” no escapa a este presupuesto, como se intentó demostrar a lo largo de este artículo.

En el marco de la importante operación ideológica, emprendida por el grupo generacional tucumano de las primeras décadas del siglo XX, de imponer un modelo de cultura tradicional que representara la herencia española y católica del ámbito rural del noroeste argentino, “La Randera Tucumana” resulta un claro exponente de ello. Sus autores,

estudiar los comienzos del folklore en Argentina y para caracterizar el discurso ideológico imperante en relación al proyecto de nación y los conceptos de identidad y tradición de la generación del Centenario tucumana.

Referencias bibliográficas

- Aretz-Thiele, Isabel (1946). *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Cavalletti Marina (2020). “El recuerdo de Andrés Chazarreta, a 6 décadas de su fallecimiento”, 30/04/2020. Extraído desde: <https://www.folkloreclub.com.ar/nota.asp?idnota=3692>
- Chazarreta, Andrés (1916). *Álbum musical santiagueño. Piezas criollas coleccionadas para piano, publicado en homenaje al Centenario de la Independencia argentina de 1916*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Díaz, Claudio (2022). *Variaciones sobre el Ser Nacional: una aproximación sociodiscur-siva al folklore argentino*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- Estévez, Verónica (2019). “Los comienzos de los estudios folklóricos en Argentina en la biblioteca de Ernesto Padilla”, *Boletín Historia y Cultura*, n° 4, 2019, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés. <https://www.lillo.org.ar/journals/index.php/hyc/article/view/1766/1781>
- Formoso, Silvia (2009). *Ernesto Padilla (1873-1951) ciudadano del Norte argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Godoy María Eugenia (2006). “Una mujer de la Generación del Centenario: Amalia Prebisch de Piossek (1889-1979). *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino. Actas de las VI Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés, pp. 247-259.
- Otonello, Tulio Santiago (2010). *La randa. Una artesanía tucumana*, Tucumán, Lucio Piérola ediciones.
- Padilla, Constanza, “Reseña de *La randería tucumana y otros poemas*”, en *Repositorio digital Invelec*. Extraído desde: <http://repositorio.invelec-conicet.gob.ar/handle/123456789/14>
- Perilli de Colombres Garmendia, Elena (1999). *Tucumán en los dos centenarios 1910, 1916*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Praxedes Darlan (2020). “Raúl Prebisch y la vida cultural tucumana”, *Prismas*. Revista de historia intelectual, vol. 24, n° 1 (pp. 83-101).
- Prebisch, Amalia (1981). *La Randería tucumana y otros poemas*, Tucumán, el autor.
- Rosso, Sebastián (2015). “La randa, de cantar”, *La Gaceta*, Tucumán, 24 de octubre de 2015. Extraído desde: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/658419/sociedad/randa-cantar.html>
- Rougés, Alberto (1999). *Alberto Rougés. Correspondencia (1905-1945)*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Vignoli, Marcela (2011), “Educadoras, lectoras y socias. La irrupción de las mujeres en un espacio de sociabilidad masculino. La Sociedad Sarmiento de Tu-

cumán (Argentina) entre 1882 y 1902”, *Secuencia*, 80, México, may./ago. 2011 (pp. 43-62). Extraído desde: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i80.1309>
Williams, Raymond (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la Cultura y la Sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Apéndice

La Ramera Tucumana

(AMALIA PREBISCH, 1915)

Naranjos con fruta de oro,
cedrones de copa blanca,
“dama de noche” silvestre
y rubia flor de la caña;
tardes ardientes de estío,
límpida y tibia alborada,
illorad, que se va muriendo
la ramera tucumana!

... Era morocha y garrida,
graciosa, sagaz y franca;
tenía los ojos negros
y negras las crenchas lacias;
sobre el ceñido corpiño
las gruesas trenzas jugaban,
si caminaba ondulando
la ramera tucumana.

Pálida tez, suave y fina,
boca a reír preparada;
húmedos labios. .. y en todo,
dulzor de sabrosa caña...
dulzores de ella fluyendo
en cadenciosa palabra,
si hablaba, sencilla y buena,
la ramera tucumana.

Tardes de estío la vieron
bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa...
y oyeron mañanas tibias

la copla doliente y vaga,
que iba, al tejer, entonando
la randera tucumana.

¡Ay, si al pasar por su lado
alguien osaba mirarla!
(Dios quiso que no la viérais
Marqués, el de Santillana...)
Bajos los ojos seguía
punto por punto la malla,
¡que era en desdenes discreta
la randera tucumana!

Y ¡ay, si cayendo la noche,
sobre el vestido su randa
quedaba quieta, y las manos
en las rodillas cruzadas...!
¡Ay, si cayendo la noche
Amor rondaba la casa,
y hablaba con una estrella
la randera tucumana...!

Entre las manos ligeras
pasaba, sutil, la malla...
La aguja, en ella, al antojo
bordaba cosas soñadas...
y luego, piadosa y triste,
con randa altares ornaba
-para que el novio volviera-
la randera tucumana...

Prolijo y limpio el encaje
bajo el percal de la saya
aparecía, si en misa
la dueña se arrodillaba;
y por la tarde, en el baile
al son de canto y guitarra
lucíalo en las “chilenas”
la randera tucumana.

¡Ay, si al bailar, la pollera
en cada vuelta ondeaba!
¡Ay, si llegando el saludo,
la dama cogía su falda!
¡Entre locura de espumas,

entre el oleaje de randas,
mostraba el pie diminuto
la ramera tucumana!

...Se va la ramera joven,
morocha, sagaz y guapa.
Los viejos de ella se acuerdan
y Amor retoza en sus almas...
Los años mozos reviven,
y el cuento siempre así acaba:
...era tan linda, tan linda
la ramera tucumana!"

Naranjos con fruta de oro,
cedrones de copa blanca,
"dama de noche" silvestre
y rubia flor de la caña;
tardes ardientes de estío,
límpida y tibia alborada,
illorad, que se va muriendo
la ramera tucumana!

La música en el Tucumán del Centenario. La programación oficial de 1916 a través de la prensa periódica

Tucumán's centenary music. The official program of 1916 through the periodical press

Ana María Romero*

RESUMEN

En el marco de los estudios musicológicos sobre publicaciones periódicas, este trabajo se propone detectar los hechos musicales que formaron parte de las celebraciones llevadas a cabo en la ciudad de San Miguel de Tucumán con motivo del Centenario de la Declaración de la Independencia de la República Argentina en 1916.

Como procedimiento metodológico, se planteó un ajuste de la escala temporal y se limitó el objeto de estudio a los hechos musicales incluidos en la programación oficial de los festejos del Centenario, lo cual permitió su análisis desde un enfoque microhistórico. Para ello se relevaron los diarios tucumanos de interés general *El Orden* y *La Gaceta* correspondientes a los meses de enero a julio de 1916.

Esta exploración tiene un doble objetivo: por un lado, contribuir a la historia local de la música en sus aspectos fácticos al identificar obras, compositores e intérpretes que formaron parte del mencionado acontecimiento histórico y, por otro, dar cuenta de los procesos de producción, circulación y recepción de los mismos, en un entramado de mediaciones que no solo involucraba a músicos sino también a empresarios, instituciones —públicas y privadas— y a la propia prensa, entre otros.

Recibido: 04/09/2023 – Aceptado: 26/09/2023.

* Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina.
<anamarom520@gmail.com>

Es indispensable construir una historia de la música de y en Tucumán que permita un diálogo con la historia de la música metropolitana asumida como nacional, finalidad última de este artículo. En tal sentido, este trabajo arroja algunas reflexiones que colocan a la capital tucumana en una posición periférica respecto a Buenos Aires en lo concerniente a la producción y circulación musical y revela prácticas de consumo que remiten a un gusto cosmopolita.

► **Palabras clave:** Música; Centenario; Tucumán; Conciertos; Ópera.

ABSTRACT

Within the framework of musicological studies on periodical publications, this work aims to detect the musical events that were part of the celebrations carried out in the city of San Miguel de Tucumán on the occasion of the Centenary of the Declaration of Independence of the Argentine Republic. in 1916.

As a methodological procedure, an adjustment of the time scale was proposed and the object of study was limited to the musical events included in the official programming of the centenary festivities, which allowed its analysis from a microhistorical approach. For this purpose, the Tucuman general interest newspapers *El Orden* and *La Gaceta* corresponding to the months of January to July 1916 were surveyed.

This exploration has a double objective: on the one hand, to contribute to the local history of music in its factual aspects by identifying works, composers and performers that were part of the aforementioned historical event and, on the other, to account for the production processes, their circulation and reception, in a network of mediations that not only involved musicians but also businessmen, institutions —public and private— and the press itself, among others.

It is essential to build a history of the music from and in Tucumán that allows a dialogue with the history of metropolitan music assumed as national, ultimate purpose of this article. In this sense, this work throws some reflections that place the capital city of Tucumán in a peripheral position respect to Buenos Aires as regards the production and musical circulation and reveals consumer practices that refer to a cosmopolitan taste.

► **Keywords:** Music; Centenary; Tucumán; Concerts; Opera.

Introducción

La presente investigación se inscribe en la tendencia en ascenso de la musicología iberoamericana que pone en relación música y prensa con la intención de lograr no solo una aproximación al pensamiento musical de cada época, sino también una comprensión de la música como parte integrante de la historia cultural (Mansilla, 2012; Volpe, 2022). Ante la vacancia de estudios sobre la música de tradición escrita —comúnmente

denominada “cultura”— en Tucumán, se aplicó este tipo de análisis para echar luz sobre los eventos musicales acontecidos en uno de los momentos clave de la historia de la provincia: el Centenario de 1916.

La historia local de la música supone una perspectiva “situada en”, la cual ilumina en clave epistemológica “los múltiples procesos histórico-musicales ocurridos en el lugar que afectan a músicas propias y ajenas, apropiadas, aculturadas o exportadas” (Musri, 2013, p. 56). Esta noción implica un ajuste en la escala espacial para descentralizar la mirada y asumir una actitud crítica hacia la historia metropolitana de la música naturalizada como una historia nacional. Además, plantea la posibilidad de reducir la escala temporal en la definición del objeto de estudio, de manera que un acontecimiento de un día o unas semanas se instituye como un hito musical. Desde este marco metodológico, se realizó un recorte del arco temporal y se construyó un objeto de estudio microhistórico conformado por los hechos musicales incluidos en la programación oficial de los festejos del Centenario de la Declaración de la Independencia de la República Argentina de la ciudad de San Miguel de Tucumán.

El corpus documental está constituido principalmente por prensa periódica del primer semestre de 1916: artículos extraídos de los diarios tucumanos de interés general *El Orden* y *La Gaceta*.¹

Las celebraciones de 1916

Inmersa en un contexto histórico caracterizado por la modernización a gran escala en el territorio nacional, esta fecha tuvo especial relevancia para la sociedad tucumana, que pretendía ocupar una posición central en los festejos. El 9 de julio de 1916 constituía, para la élite local, la oportunidad de demostrar al país y al mundo que Tucumán, cuna de la independencia, no iba a la zaga del progreso, pero lo hacía con pinceladas singulares, propias del ser tucumano, sobre una base cultural que pretendía conservar las particularidades del noroeste con su herencia indígena e hispánica (Perilli, 2010; Vignoli, Martínez Zuccardi y Zjawin, 2017; Castro, 2020).

El fallecimiento del presidente Roque Sáenz Peña, ocurrido en agosto de 1914, tuvo consecuencias negativas para las aspiraciones políticas locales, en razón de que su sucesor, Victorino de la Plaza, no solo se excusó de visitar la provincia en la fecha patria, sino que también redujo considerablemente los fondos que, en teoría, la Nación tenía previstos para la celebración; ante ello, el gobernador Ernesto Padilla recurrió al

¹ En las referencias se empleará en adelante *EO* para referir al diario *El Orden* y *LG* para *La Gaceta*.

patrimonio provincial y a subsidios de la legislatura (Páez de la Torre, 2017). Cabe señalar que la situación de De la Plaza, último presidente del denominado *orden conservador*, distaba de aquel prometedor año 1910 en el que asumió como vicepresidente: la Primera Guerra Mundial había desorganizado los circuitos comerciales y financieros, retraído las nuevas inversiones y provocado un fuerte encarecimiento de la subsistencia, además de crear dificultades en diversas industrias; a ello se sumaba una creciente inestabilidad ocasionada por grupos políticos y sindicales que generaban constantes tensiones sociales y que terminaron minando el régimen diseñado por la élite (Romero, 2012). De hecho, al momento de las celebraciones de julio, Hipólito Yrigoyen, dirigente de la Unión Cívica Radical, era el nuevo presidente electo —resultó triunfador en los comicios del 2 de abril con la Ley Sáenz Peña— y asumiría su cargo en octubre de ese año. El contexto nacional e internacional había cambiado sustancialmente en los seis años que transcurrieron desde el centenario de la Revolución de Mayo, por lo cual, también en la metrópolis, las fiestas julias carecieron de la fastuosidad de aquellas otras.

Pablo Ortemberg señala que “mientras algunas voces de Buenos Aires aprovecharon el escenario tucumano de los festejos para alimentar la representación criolla de la argentinidad anti-cosmopolita, otras voces porteñas y especialmente tucumanas intentaron hacer del 9 de julio tucumano una vitrina de modernidad social y educativa, refinamiento cultural y refinamiento económico de la provincia bajo el gobierno ‘reformista conservador’ de Ernesto Padilla” (2016, p. 107). Las acciones a corto y largo plazo que llevó a cabo la élite provinciana para conmemorar la fecha, se enmarcaron en un plan de construcción de una *cultura modernizada internacionalista* o *cultura ilustrada* que se distanció del proyecto nacional y pretendió una “refundación” moderna de Tucumán sobre rasgos identitarios propios de la región que anularan las heterogeneidades (Perilli, 2010).

Si bien las fuentes hemerográficas consultadas por Ortemberg (2016) manifiestan un contraste entre la inactividad de la comisión nacional organizadora del centenario y la intensa labor de la comisión tucumana, las críticas de los medios de prensa de Tucumán ante la falta de planificación y el lento trabajo de dicha comisión se hacían escuchar desde años atrás y se acentuaron con la proximidad de la fecha: aparecen expresiones como “los preparativos correspondientes se irán postergando hasta la última semana de junio, debiendo realizarse, entonces, entre gallos y media noche [sic]” (LG 25-II-1916, p. 5) o “ya que no es posible proyectar una gran conmemoración, salvemos, al menos, el ridículo de una fiesta de aldea” (EO 5-I-1916, p. 4). Las dificultades económicas para afrontar los costos de ejecución y la consecuente dilación en la toma de decisiones, resultaron en un cronograma armado con cierta premura que sufrió modificaciones durante el transcurso de las festividades, las cuales implicaron aplazamientos y cambios de escenarios, así como la

baja de eventos proyectados. Aunque los actos oficiales se extendieron desde marzo a noviembre, la centralidad de las celebraciones tuvo lugar, según el cronograma presentado por la comisión del centenario, entre el jueves 29 de junio y el lunes 17 de julio (Páez de la Torre, 2017; *EO* 26-VI-1916, p. 5). De acuerdo con la programación oficial publicada en ambos diarios, se pudo establecer la presencia de música en diferentes eventos, ya sea en forma parcial o exclusiva (Tabla 1).

A diferencia de las retretas ordinarias de la Banda de Música de la provincia y de la Banda del Cuerpo de Bomberos, cuyo programa solía publicarse en los periódicos, esta vez no se anticipó el repertorio a ejecutar a través de los medios; sí, en cambio, se difundió la programación de los Juegos Florales.² Por otra parte, fue posible conocer los números musicales de la velada del 11 de julio gracias a una crónica publicada por *El Orden* al día siguiente del evento.

Eventos, repertorios y protagonistas

a) Himno del Centenario

Luego de efectuar un concurso con el fin de seleccionar una composición poética que se instituyera en letra de himno, la comisión del Centenario declaró desierto el certamen el 5 de febrero y le confió la tarea al poeta porteño Carlos Guido y Spano (*LG* 6-II-1916, p. 5); el 25 de febrero se publicó la letra en ambos periódicos (imágenes 1 y 2). La composición musical le fue encomendada a Andrés Gaos, violinista y compositor de origen gallego que, por entonces, ejercía la docencia en el conservatorio de Alberto Williams de la ciudad de Buenos Aires.

A continuación, se transcribe la letra del himno (*LG* 25-II-1916):

Hoy la patria festeja la gloria
de sus hijos preclaros, estoicos,
que resueltos, altivos y heroicos,
destrozaron un yugo fatal.
Tucumán en Congreso los viera
de ser libres hacer juramento,
desplegando con ellos al viento
de Belgrano la insignia triunfal.
Cumple un siglo del hecho grandioso,
ya del mundo tenemos la palma.
Hasta el cielo elevemos el alma

² Además de las mencionadas bandas —las únicas de la capital tucumana de las que dan cuenta los diarios de la época—, *La Gaceta* solía publicar los programas de las retretas de la Banda de Monteros.

Tabla 1. Eventos musicales extraídos del cronograma oficial (EO 26-VI-1916, p. 5).

Sábado 1 de julio 21:00 h	Concierto de música de cámara en el teatro Alberdi por los profesores de la Academia de Bellas Artes de la provincia.
Domingo 2 de julio 18:00 h	Retreta por la banda-orquesta de la provincia en plaza Independencia.
Miércoles 5 de julio 13:30 h	Ejecución a dos voces del Himno Nacional y el Himno del Centenario por un coro de seis mil niños de las escuelas públicas dirigidos por José Ruta.
18:00 h	Gran audición de la banda-orquesta de la provincia en plaza Independencia.
Jueves 6 de julio 10:00 h	Himno del Centenario por la Banda de Música de la provincia en la inauguración del Congreso Americano de Ciencias Sociales.
15:00 h	Ronda escolar de mil doscientas niñas de las escuelas públicas en el gimnasio 24 de septiembre.
21:00 h	Debut de compañía lírica en el teatro Odeón.
Viernes 7 de julio 15:00 h	Matiné de la compañía lírica en el teatro Odeón a precios populares.
21:00 h	Función de compañía lírica en el teatro Odeón.
Sábado 8 de julio 18:00 h	Retreta de honor por las bandas militares en las plazas públicas de la ciudad (Independencia, Alberdi, Urquiza, San Martín, Belgrano y Lamadrid). Dianas militares.
Domingo 9 de julio 00:00 h	Himno Nacional cantado por las tropas de la 5ta División en la plaza Independencia.
Posterior al <i>Tedeum</i> de las 13:00 h	Retreta extraordinaria de la Banda de Música de la provincia con 85 profesores.
18:00 h	Himno Nacional.
21:00 h	Función de gala de compañía lírica en el teatro Odeón: ópera Andrea Chénier.
Lunes 10 de julio 21:00 h (pospuesto para el 11 de julio)	Velada literario musical en el teatro Alberdi organizada por los alumnos del Colegio Nacional y de la Escuela Normal de Maestras en honor de los representantes de los colegios nacionales de la capital y las provincias.
Martes 12 de julio 19:00 h	Retreta por las bandas militares en las plazas.
21:00 h	Juegos florales en el teatro Odeón.
Sábado 15 de julio 19:00 h	Retretas por las bandas en las plazas.
Domingo 16 de julio 21:00 h	Concierto de música de cámara en el teatro Odeón por la Academia de Bellas Artes.

pues nos colma de inmenso favor.
¡Salve! ¡Salve! A los bravos que dieran
libertad a una tierra bendita
cuya fama en la historia está escrita
con emblemas de orgullo y de honor.

b) La Banda de Música de la provincia

Desde su arribo a Tucumán en 1915 para hacerse cargo de la dirección de la banda, José Ruta comenzó a realizar gestiones en vistas a reorganizar y fortalecer esta formación mediante nuevos recursos materiales y humanos.³ Recibió apoyo económico del gobierno provincial —19.000 pesos en marzo y, posteriormente, sumas menores— con el que contrató músicos de diferentes regiones del país y compró equipamiento y partituras (LG 10-III-1916, p. 5; EO 13-III-1916, p. 5; EO 27-V-1916, p. 5).

Entre los contratados por exámenes de competencia, según un artículo de *La Gaceta*, aparecen los nombres de José Zampella (primera flauta concertista de las bandas provinciales de Santa Fe y de Santiago del Estero), Liberato de Dominicis (primer pistón solista de la banda provincial de Córdoba), Rafael Atanasio (primer oboe de la orquesta sinfónica del teatro Colón), Carmelo di Gregorio (primer clarinete concertista de la Banda Municipal de Buenos Aires), Juan Malpelli (primer clarinete bajo), Juan Mora (saxofón contralto solista de la Banda de Marina y Banda Municipal de Buenos Aires) y Ernesto Ricci (ex primer oboe y saxofón soprano de las bandas de Tucumán y de Santiago del Estero). La nota periodística señala que Ruta hizo pruebas en Buenos Aires y, a la vez, recibió el ofrecimiento de músicos de las principales bandas del país (LG 10-III-1916, p. 5)

La inversión provincial en la banda no solo se justificaba por su participación en los actos oficiales y en las retretas (tal como puede comprobarse en el programa del Centenario) sino también por el ambicioso proyecto presentado por su director —y aprobado por la comisión— de realizar un concurso nacional de bandas que, finalmente, no se concretó. Por otro lado, cincuenta y cinco instrumentos musicales encargados a la casa *Romeo Orsi* de Milán —uno de los puntos fuertes de la inversión económica— llegaron en el mes de agosto (LG 24-VIII-1916, p. 5) pasadas ya las celebraciones centrales.

³ Director de la banda provincial de música de Santiago del Estero desde 1904, José Ruta ganó el concurso para dirigir la banda de música de Tucumán luego del asesinato de su antecesor, Gaspar Signorelli, a manos de un expleado de la misma. Ruta permaneció en el cargo hasta su jubilación en 1937 (Riva, 2019).

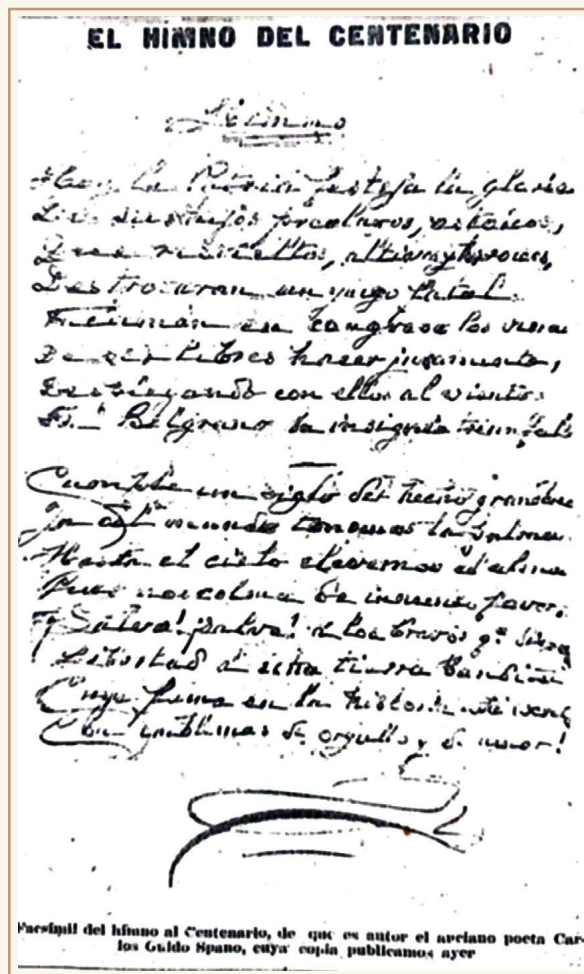


Imagen 1. Facsímil de la letra del *Himno del Centenario* (EO 26-II-1916).

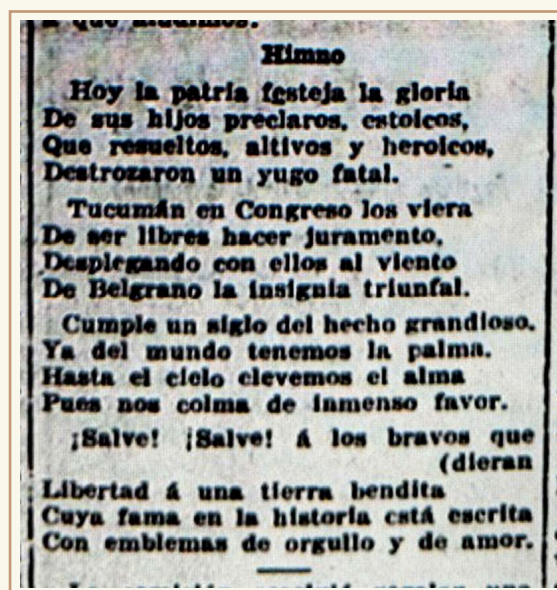


Imagen 2. Letra del *Himno del Centenario* (LG 25-II-1916).

c) *Velada literario musical y Juegos Florales*

Tanto en la velada como en los Juegos Florales, la música compartió espacio con la literatura. Los números musicales de la velada estudiantil fueron:

- Himno Nacional Argentino (Banda de Música de la provincia).
- E. Elgar, *Salut d'amour* y A. Bazzini, Concierto militar –Final– (Emma Fanciotti, violín, y Emilia Fanciotti, piano).
- G. Palloni, Romanza *Madre* (Emilia Bruzzzone, canto, y Sarah Carreras, piano).
- A. Hasselmans, *Prieri* (Elisa Sisini Posse, arpa).
- C. Debussy, *Arabesque* (Luis Amadei, violonchelo, y Sarah Carreras, piano) (EO 12-VII-1916, p. 6).

Se denominaba Juegos Florales a ciertos certámenes poéticos en los que los concursantes participaban con seudónimos y cuya identidad se descubría en caso de resultar ganadores; el “mantenedor” de los juegos, que en esta ocasión fue el gobernador Ernesto Padilla, presentaba la ceremonia con un discurso. La programación musical estuvo conformada por:

- Himno Nacional Argentino (orquesta dirigida por Pablo Grosso).
- Obra para piano (María Suasnábar).
- Arias de las óperas *Grisélidis* de J. Massenet y *Madama Butterfly* de G. Puccini (Amalia Gass, canto, y Sarah Carreras, piano).
- *Intermezzo* (orquesta).
- F. Godefroid, *Freischütz* (Rica López Domínguez, arpa).
- H. Bemberg, *Soupir* y C. Pelloni, *Non guardarmi così* (Elena Cantón, canto, y María Antonia López Domínguez, piano).
- H. Wieniawski, *Scherzo Tarantelle* (Ada Mercedes Soaje, violín, y María Suasnábar, piano).
- H. Bemberg Vals *Nymphes et Sylvains* (Amalia Gass, canto, y Sarah Carreras, piano) (EO 13-VII-1916, p. 5).⁴

Siguiendo las apreciaciones de David Lagmanovich (2010) acerca de la música de los Juegos Florales, y haciéndolas extensivas también a la velada del 11 de julio, la mayor parte de las interpretaciones estuvieron a cargo de señoritas de clase alta de la sociedad tucumana, algunas de ellas pertenecientes a la Academia de Bellas Artes —en calidad de alumnas o profesoras—. Esto se puede constatar en los programas de los conciertos que dio la institución durante el mes de julio en adhesión al Centenario.

⁴ David Lagmanovich (2010, p. 116) realizó una reconstrucción del programa musical de los Juegos Florales sobre bases proporcionadas por otras fuentes. A las que aquí se detallan, agrega la pieza *Aida* del compositor A. Napoleón. El autor sostiene que se trataría de una transcripción pianística de temas de la ópera de G. Verdi; ello nos hace suponer que se trata de la obra que interpretó María Suasnabar y que *El Orden* omitió mencionar.

El programa responde a lo que, en aquella época, debió considerarse “buena música”. Llama la atención la presencia de compositores canónicos y de otros que hoy se hallan fuera de repertorio; además de un marcado predominio de obras de tradición romántica y posromántica.

d) Conciertos de música de cámara

El miércoles 7 de junio, *El Orden* hizo pública la resolución de la comisión provincial del Centenario que aprobaba el proyecto del director de la Academia de Bellas Artes, Luis Lorenzi, de dar tres conciertos de música de cámara durante las fiestas del mes de julio (*EO* 7-VI-1916, p. 6); mientras que el día 13 del mismo mes, *La Gaceta* informó las fechas fijadas por dicha comisión: 25 de junio y 2 de julio (*LG* 13-VI-1916, p. 4).⁵ Finalmente, el primer concierto, a beneficio del Asilo Maternal y la Sala Cuna, se llevó a cabo en el teatro Alberdi el lunes 26 de junio (Tabla 2); el domingo 16 de julio tuvo lugar el segundo, esta vez en el salón de actos públicos de la Sociedad Sarmiento (Tabla 3) —no en el teatro Odeón como se había anunciado— con un programa de autores nacionales y entrada gratuita (*EO* 16-VII-1916, p.5). El tercer y último concierto (Tabla 4) —que no aparece en el cronograma— se desarrolló también en la Sociedad Sarmiento el domingo 23 de julio y contó con la presencia del gobernador Ernesto Padilla y otros funcionarios del gobierno provincial (*EO* 21-VII-1916, p. 5; *LG* 25-VII-1916, p. 5).

A diferencia del repertorio interpretado en los Juegos Florales y en la velada estudiantil —eventos cuya marcada faceta social primaba sobre la artística—, los conciertos de cámara presentan obras de diferentes períodos de la historia de la música (barroco, clásico, romántico y posromántico) y un elevado nivel de dificultad técnica. La inclusión de música de compositores argentinos no se remitió exclusivamente a la categoría *música nacionalista* ya que, como puede apreciarse en el programa, aparecen piezas con rasgos europeos. Ello se explica en la tendencia señalada por Luisina García (2020) en un artículo referido a las canciones en francés de Julián Aguirre y que es característico de este

⁵ Al contrastar la información que brindan *La Gaceta* y *El Orden* aparecen algunas divergencias. Con respecto al primer concierto, ambos medios hacen referencia a la recaudación a beneficio del hospital Zenón Santillán (*EO* 23-VI-1916; *LG* 24-VI-1916) pero, en la crónica del día 30, *El Orden* menciona otra institución destinataria: el Asilo Maternal y Sala Cuna (*EO* 30-VI-1916). El 4 de julio, *La Gaceta* publicó una crónica que comenta el concierto llevado a cabo “anoche”; allí no se precisan obras o autores, aunque se alude a algunas de las intérpretes que figuran en el programa del primer recital de la Academia, en el mismo orden en el que aparecen en aquel —el comentario más específico es el que refiere a la pieza de Saint-Saëns ejecutada por María Arzuaga de Pavessi y su hermana Clara que, evidentemente, remite a la Polonesa op.77 para dos pianos—. Esto hace presumir que se trataría de una crónica tardía del concierto del 26 de junio (*LG* 4-VII-1916).

Tabla 2. Primer concierto de música de cámara – Teatro Alberdi, 26-VI-1916 (LG 24-VI-1916, p. 6; EO 23-VI-1916, p. 5). Pianistas acompañantes: Sarah Carreras, Paulina Messi, Delia Cámara, Emilia Fanciotti, Ida Marangoni y Lola Rivieri Córdoba.

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
1. Concierto en Do menor para dos pianos, J.S. Bach (Lola Rivieri Córdoba e Ida Marangoni).	1. Polonesa op.77 para dos pianos, C. Saint-Saëns (María A. de Pavesi y Clara de Arzuaga).
2. Leyenda, C. Bohm (violín: Adalgisa Natola).	2. Escenas noruegas, A. Seybold. Zulema Pockorny (violín).
3. Sonata op. 10 N° 2, L. Beethoven (piano: Simodosea Cabot).	3. a) La poste, b) L'a attente, c) La Serenade de Shakespeare, Schubert-Liszt (piano: Victoria Parajón).
4. a) Arietta In questa tomba, L. Beethoven, b) Romanza Addio, W. Mozart (canto: Lucía Ferrazzano).	4. Mesaggio dúo para soprano y contralto, R. Schumann (Ofelia Lucero Olmedo y Lucía Ferrazzano).
5. a) Murmullo de primavera, C. Sinding, b) Mazurca op. 24 N° 2, T. Leschetisky (piano: Argentina Alurralde).	5. Concerto militare. Preghiera. Finale, A. Bazzini. (violín: Emma Fanciotti).
6. Sonata para violín y piano, C. Franck (Clara Vallejo y Rosario Maciel).	6. a) Andante del Moisés, Rossini-Alvars, b) Bolero, T. Labarre (arpa: Argentina Vera).
7. Meditación para soprano, violines, arpa y armonio, J. Nougues (canto: María Luisa Díaz, violines: Clara Vallejo, Emma Fanciotti, Egle Fanciotti, Mercedes Field, Antonia Correa, Isabel López, Marta Luedtke, Lastenia Terán, Nina de la Vega, Zulema Pockorni, Catalina Alascio, Adalgisa Natola, arpa: Argentina Vera, armonio: David Gallo).	7. a) Per la bimba, b) Berceuse, L. Sinigaglia (coro: Emilia Bruzzzone, Guillermina Alzabé, Isabel Miñano, Victorina Coulomb, Rosa Reto, Ofelia Lucero Olmedo, María Luisa Díaz, Susana y Marta Barot, Isabel Catuly, Lucía Ferrazzano, Gilda Messi, Susana Montenegro, Amalia Álvarez, Irene Meira, Josefina Zone, Aldagisa Natola, Zulema Pockorni y Properzia Viglieno).

momento histórico: la coexistencia en las composiciones argentinas de un nacionalismo ligado al *mito del folclor* junto a otro de concepción más eurocéntrica, propio de los discursos modernistas de la época.

e) *Compañía lírica*

Luego de una serie de negociaciones, la comisión del Centenario decidió que la empresa de Faustino da Rosa y Walter Mocchi fuese la encargada de contratar a una compañía lírica para dar función el 9 de julio. A tal fin, la firma recibió un subsidio de 10 mil pesos —la mitad de lo solicitado— para que, a la gala en el teatro Odeón, se sumaran otras representaciones en el Alberdi —aunque todas se llevaron a cabo en el primero (imágenes 3, 4, 5 y 6; Tabla 5)— (LG 16-IV-1916, p. 4; EO 17-IV-1916, p. 5).

Al informar acerca de las contrataciones que haría el teatro Colón de Buenos Aires para la temporada, *La Gaceta* dio la noticia de que Tucumán también contaría con la presencia de una figura estelar durante las celebraciones del Centenario, el barítono Titta Ruffo (LG 7-IV-1916, p. 3). El discurso de este medio deja traslucir que esta “verdadera sensación” sería posible gracias a la intervención del “formidable”

Tabla 3. Segundo concierto de música de cámara – Sociedad Sarmiento, 16-VII-1916 (*EO* 15-VII-1916, p. 6). Pianistas acompañantes: Emilia Bruzzone, Paulina Messi, Delia Cámara, Victoria Ortiz Parajón, Lola Rivieri Córdoba, Ida Marangoni y Corina Zavalía.

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
1. Sonata, A. Williams (piano: Paulina Mesi, violín: Emma Fanciotti).	1. Romanza, A. Restano (violín: Adalgisa Natola).
2. Lacrime amare (romanza para canto), C. Gaito (Ofelia Lucero Olmedo).	2. a) El rancho abandonado, b) Vidalita op. 61 N° 3, A. Williams (piano: Corina Zavalía).
3. Tema variado y Mariposas, E. Drangosch (Piano: Emilia Fanciotti).	3. a) Extase (romanza), b) Fleur d'amour, R. Pecan del Sar (canto: Emilia Bruzzone).
4. Nocturno, J. Aguirre (Violín: Mercedes Field).	4. a) La colina sombreada, b) Insectos y lagartijas, A. Williams (piano: Adela Maciel).
5. a) La lune, b) Chi mi ridona, J. Aguirre (canto: Hiran Meira). ⁶	5. Aires criollos, A. Aguirre (violín: Clara Vallejo).
6. Movimiento de vals, E. Drangosch (piano: Clara de Arzuaga).	6. Berceuse, A. Williams (Sarah Carreras).
7. Elegía, P. De Rogatis (violines: Clara Vallejo, Emma Fanciotti, Egle Fanciotti, Mercedes Field, Antonia Correa, Isabel López, Marta Luedtke, Lastenia Terán, Nina de la Vega, Zulema Pockorny, Catalina Alascio y Adalgisa Natola.	7. a) Rayos de luna, b) Alborada, P. De Rogatis (Coro: Emilia Bruzzone, Guillermina Alzabé, Isabel Miñano, Victorina Coulomb, Rosa Reto, Ofelia Lucero Olmedo, María Luisa Díaz, Susana y Marta Barot, Isabel Catuli, Luisa Ferrazzano, Gilda, Messi, Susana Montenegro, Amalia Álvarez, Irene Meira, Josefina Zone, Adalgisa Natola, Zulema Pockorny y Propercia Viglieno.

empresario Da Rosa, único capaz de hacer frente a los onerosos costos de una compañía lírica de gran prestigio. De hecho, la compañía Da Rosa-Mocchi, una red empresarial de características monopólicas que funcionaba entre Italia y las principales capitales de Sudamérica desde las que se extendía a las ciudades importantes del interior (Paoletti, 2020; Weber, Martinovich y Camerata, 2021), fue la responsable de la gira de Camille Saint-Saëns, quien brindó un concierto en Tucumán unas pocas semanas antes de los festejos de julio (Romero, 2023).

Mientras *La Gaceta* auguraba un gran éxito al espectáculo, publicaba anuncios en vistosos recuadros, daba noticias sobre el triunfo de la compañía lírica en Río de Janeiro, instaba a los lectores a comprar el abono, reproducía las críticas de algunos medios de Buenos Aires sobre el desempeño de Titta Ruffo en el Colón y realizaba la cobertura periodística de la llegada del barítono a Tucumán y de su visita a la Casa Histórica, *El Orden* informó sobre la presentación del cantante en la provincia y, luego, se llamó al silencio durante los días de las funciones de ópera en el Odeón; silencio que rompió recién el 12 de julio con una devastadora crítica (*LG* 3-V-1916, p. 5; *LG* 21-V-1916, p. 4; *LG* 6-VII-1916, p. 4). En ella describe las galas líricas como “un completo fracaso”

⁶ Según el periódico, los números 5 y 6 de la primera parte no se llevaron a cabo por una indisposición de los intérpretes (*EO* 17-VII-1916, p. 6).

Tabla 4. Tercer concierto de música de cámara – Sociedad Sarmiento, 23-VII-1916 (EO 21-VII-1916, p. 5). Pianistas acompañantes: Sarah Carreras, Emilia Bruzzone, Paulina Messi, Delia Cámara, Rosario Maciel, Victoria Parajón, María Lena y Silvia Luedtke. Arpa: Argentina Vera. Armonio: David Gallo.

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
1. Largo de la 5ª Sonata, J.S. Bach (violines: Emma y Egle Fanciotti, Clara Vallejo, Lastenia Terán, Nina de la Vega, Zulema Pockorny, Catalina Alascio, Mercedes Field, Adalgisa Natola, Isabel López, Antonia Correa y Marta Luedtke).	1. a) Yo te amo, b) Lied op.44 n°3 Ragnhild, E. Grieg (canto: Lucía Ferrazzano).
2. a) Preludio, b) Minuetto, c) Bulería, Scarlatti (piano: Elsa Mosna).	2. Dos Arabescos, C. Debussy (piano: Ida Marangoni).
3. Lied op.51 N°3, R. Schumann (canto: Emilia Graña).	3. a) Scène de ballet, Ch. Bériot (violín: Ugolina de la Vega).
4. Melodía para violín, Wolff (Marta Luedtke).	4. a) Le mie gioie (melodía polaca), b) Canzone lituana (melodía polaca), F. Chopin (canto: Emilia Bruzzone).
5. a) Valse La plus que lente, C. Debussy b) Impromptu op.90 N°2, F. Schubert (piano: Esther Márquez Alurralde).	5. Estudio en forma de vals, C. Saint- Saëns (piano: Sarah Carreras).
6. a) Adagio b) Allegro, G. Somis, c) Aria, J.B. Senaillé (violín: Catalina Alascio).	6. Carnaval de Venecia, F. Godefroid (arpa: Argentina Vera).
7. Concierto op.25 para piano. Molto allegro con fuoco, Andante, F. Mendelssohn (Paulina Messi).	7. a) L'angelo, Rubinstein (coro: Lucía Ferrazzano, Emilia Bruzzone, Isabel Miñano, Victoria Coulomb, María Luisa Díaz, Gilda Messi, Ofelia Lucero Olmedo, Irene Meira, Amalia Álvarez, Susana Montenegro, Rosa Reto, Catalina Ayala, Adalgisa Natola, Marta y Susana Barot, Isabel Catuli, Zulema Pockorny, Properzia Viglieno y Josefina Zone).

y se detiene en la pobre actuación de Titta Ruffo, el “desastroso” desempeño del resto del elenco y el fraude de los empresarios al presentar intérpretes de segundo y tercer orden no provenientes del teatro Colón como hicieron creer al público (EO 12-VII-1916, p. 49).

Estas afirmaciones contrastan con las de *La Gaceta* que, más allá de señalar algunos detalles menores, no tuvo más que palabras positivas en sus reseñas. Una posible explicación para las notables discrepancias es el apoyo evidente que *El Orden* sostenía hacia la gestión del empresario Filandro Genovessi; este respaldo puede constatarse en la gran cantidad de artículos publicados entre ambos centenarios (1910 y 1916).⁷ Las posturas encontradas, ligadas a diferentes intereses empresariales, no constituyeron un caso aislado: el año anterior, una situación de similares características ocurrió en torno a la presentación del tenor Enrico Caruso.

⁷ El “incansable” Genovessi, como solía denominarlo *El Orden*, se hallaba en 1916 al frente de la administración del teatro Alberdi y sufrió el rechazo de la comisión provincial al presentar un proyecto para contratar una compañía lírica que actuara en las festividades de julio (EO 14-III-1916, p. 5).

En lo que respecta a la función de gala, se representó la ópera verista *Andrea Chénier* del compositor Umberto Giordano, estrenada en 1896. Con libreto en italiano de Luigi Illica, está basada en la vida del poeta francés André Chénier (1762-1794), ejecutado durante la Revolución Francesa. Su temática despliega un idealismo patriótico que, al parecer, se juzgó adecuado para la ocasión pero, al tratarse de una ópera poco frecuente en el repertorio local, *La Gaceta* consideró necesario dedicar algunas columnas a reproducir su argumento.



Imagen 3. Publicidad de *Rigoletto* en *La Gaceta* (LG 6-VII-1916, p. 4).



Imagen 4. Publicidad de *Carmen* en *La Gaceta* (LG 7-VII-1916, p. 4).



Imagen 5. Publicidad de *Aída* en *La Gaceta* (LG 8-VII-1916, p. 4).



Imagen 6. Publicidad de *Andrea Chénier* en *La Gaceta* (LG 9-VII-1916, p. 4).

La música que no fue

Dos eventos musicales anunciados por la prensa a comienzos de 1916 no llegaron a concretarse. Durante los últimos días de enero, *El Orden* anunció la realización, para las fiestas julias, de una serie de conciertos sinfónicos en el teatro Belgrano interpretados por una orquesta de setenta músicos, la cual habría de ejecutar “música clásica y de autores modernos, no conocida aún entre nosotros” (*EO* 24-I-1916, p. 5). Por

Tabla 5. Funciones de la compañía lírica (LG 7-VII-1916, p. 4; LG 8-VII-1916, p. 4; LG 9-VII-1916, p. 5).

Fecha	Lugar	Ópera	Elenco
6-VII-1916	Teatro Odeón	<i>Rigoletto</i> Compositor: G. Verdi Dirección: Somani	Titta Ruffo (barítono), Rigoletto. Soler Santangelo (soprano), Gilda. Del Ry Giusti (tenor), Duque de Mantua. Melocchi (bajo), Sparafucile. Fiore (bajo), Monterone.
7-VII-1916 (matiné)	Teatro Odeón	<i>La bohème</i> Compositor: G. Puccini	Juanita Caracciolo (soprano), Mimí.
7-VII-1916	Teatro Odeón	<i>Carmen</i> Compositor: G. Bizet Dirección: Armani	Rina Agozzino Alessio (mezzo), Carmen. Giulio Crimi (tenor) Don José. Juanita Caracciolo (soprano), Micaela. Ugo Marturano (barítono). ⁸
8-VII-1916	Teatro Odeón	<i>Aída</i> Compositor: G. Verdi Dirección: Armani	Elvira Galeazzi (soprano), Aída. Ettore Bergamaschi (tenor), Radamés. Rina Agozzino Alessio (mezzo), Amneris. Ugo Marturano (barítono), Amonasro. ⁹
9-VII-1916	Teatro Odeón	<i>Andrea Chénier</i> Compositor: U. Giordano	Titta Ruffo (barítono), Carlo Gerard. Adelina Agostinelli (soprano), Maddalena di Coigny. Eduardo Di Giovanni (tenor), Andrea Chénier.

su parte, *La Gaceta* informó que se trataba de un proyecto presentado ante la comisión del Centenario por el señor Nicolás Urquía —aparentemente un particular, del que no se brindan datos— para contratar una orquesta formada por músicos desplazados del teatro Colón de Buenos Aires y reemplazados por los del teatro Scala de Milán (LG 15-I-1916, p. 5). El proyecto contemplaba la interpretación de un repertorio de música argentina nacionalista bajo la dirección de Pascual de Rogatis: sinfonía *La bruja de las montañas* de Alberto Williams (consignado erróneamente como *La montaña de las brujas* - LG 15-I-1916, p. 5), el poema sinfónico *Zupay*, la fantasía *América* y fragmentos sinfónicos de la ópera *Huemac* de Pascual de Rogatis, una *suite* de aires populares argentinos de Julián Aguirre, la danza *Aixa* de Carlos Pedrell y otras piezas sinfónicas no especificadas de Josué Wilkes, Carlos López Buchardo, José André, Floro Ugarte, Constantino Gaito, Franco Paolantonio y Ernesto Drangosch. En las publicaciones subsiguientes no se detectaron más referencias a esta propuesta; se estima que primaron razones económicas para rechazar el proyecto, pero es relevante recordar que estas

⁸ El periódico se refiere al barítono como Mastusano, Matusano, Marturano y Mantuzano. Probablemente se trató del barítono italiano Ugo Marturano (1881-1966).

⁹ Por cuestiones de salud, Giulio Crimi fue reemplazado por Bergamaschi (LG 9-VII-1916, p. 5).

obras nacionalistas, en particular, y la música orquestal, en general, eran desconocidas para el público tucumano, tal como lo señala *La Gaceta*.

En un estudio referido al rol de la crítica musical en la modernización del gusto porteño durante la década de 1890, José Ignacio Weber señala que la interpretación de música sinfónica estaba a cargo de “orquestas formadas *ad hoc* a través de las cuales directores e instituciones civiles, es decir, no estatales, buscaron fomentar y promover el repertorio sinfónico” (2012, p. 68). Tal escenario era totalmente extraño a las prácticas musicales de San Miguel de Tucumán donde, además de las retretas a cargo de las bandas, las producciones de cierta envergadura se limitaban a las que brindaba el mercado empresarial, concentrado en óperas, operetas y zarzuelas. De tal manera, es comprensible que la materialización del proyecto constituyera un riesgo elevado no solo por su costo económico sino también porque no se correspondía con los hábitos de consumo de la sociedad tucumana.

El segundo evento desechado tuvo un espacio destacado en las columnas de los diarios y generó tal polémica que llegó hasta los medios gráficos de Buenos Aires. La comisión del Centenario aprobó un proyecto para realizar un concurso nacional de bandas de música, bandas lisas y fanfarrias que se llevaría a cabo los días 1 y 2 de julio y repartiría premios en dinero y medallas de oro y plata.¹⁰ La controversia surgió a partir de ciertas publicaciones de periodistas porteños que la prensa tucumana reprodujo en sus páginas. Sin revelar la identidad del autor, *La Gaceta* divulgó un artículo que, más allá de celebrar la idea de un certamen de este tipo —inédito en el país, según el articulista, pero frecuente en Europa—, daba por hecho que la superioridad de la banda de la ciudad de Buenos Aires quedaría en evidencia: “La banda municipal de esta capital, que, por su número, figura como la primera de la república, podrá demostrar con este motivo que lo es también por su mérito, y que el crédito de que disfruta no es extraño a su capacidad artística” (LG 27-IV-1916, p. 4). Por su parte, *El Orden* transcribió una publicación de la revista *Correo Musical Sud-Americano*, en la que se exponían una serie de argumentos acerca de los inconvenientes de la realización del evento y se sostenía —una vez más— la indudable hegemonía de la formación musical porteña (EO 28-IV-1916, p. 5).

Entretanto, a pedido del director José Ruta, el plazo de inscripción al concurso se prorrogó del 25 de abril al 15 de junio y la fecha de la

¹⁰ *El Orden* del 7 de abril también incluye a formaciones corales como destinatarias del concurso; en los artículos subsiguientes solo se hace referencia a bandas. Cabe hacer notar, en esta nota, la diferencia entre los conjuntos mencionados. Las bandas de concierto, derivadas de las bandas militares, incluyen todos los instrumentos de viento (maderas y metales) y percusión; las bandas lisas son formaciones de desplazamiento integradas por vientos, tambores y redoblantes, mientras que las fanfarrias suelen ser piezas compuestas para vientos de metal y la denominación se extiende también al conjunto que las interpreta.

actividad fue pospuesta para los días 15 y 16 de julio (LG 6-V-1916, p. 5). El 18 de mayo, *La Gaceta* dedicó algunas columnas a publicar la respuesta negativa del director de la Banda de Música de la ciudad de Buenos Aires, Antonino Malvagni, a la invitación para participar del certamen y el informe que, ante tal hecho, debió presentar el director de la Banda de Tucumán a solicitud de la comisión del Centenario. Mientras que en la primera nota se exponen las razones de la decisión, la segunda enumera una serie de refutaciones a cada uno de los motivos esgrimidos por Malvagni. Esta es la última alusión al evento detectada en los periódicos tucumanos: el concurso no formó parte de la programación oficial y no hay comentarios o menciones al mismo en las fechas en las que debería haber tenido lugar o en días posteriores.

Reflexiones finales

Este trabajo pretende ser un aporte a los escasos capítulos escritos en torno a la historia de la música de Tucumán. Con los datos brindados por la prensa periódica de la época, pudo llevarse a cabo una reconstrucción de los programas que formaron parte de los actos oficiales del Centenario de 1916, los cuales dan cuenta del pensamiento musical del momento. Salieron a la luz, no solo obras, autores e intérpretes, sino también los intereses de grupos políticos, empresariales y culturales en un entramado que quedó plasmado en los discursos de los medios gráficos. La programación musical responde a los lineamientos ideológico-estéticos de estos grupos con la predominancia de ópera italiana y de obras enmarcadas en el repertorio de tradición europea. Si bien la Academia de Bellas Artes presentó un concierto enteramente dedicado a la música de compositores argentinos, no se percibe la intención de incluir piezas con rasgos norteros o específicamente tucumanos que estuvieran en consonancia con el proyecto de construcción identitaria que caracterizó a este período y que sí se puso de manifiesto en otros ámbitos de la cultura local.

Si se repara en la figura del propio Ernesto Padilla, sobresale su interés por la historia, la arqueología y la antropología de la región, así como su preocupación por el estudio del folclore —de hecho, fue el gran propulsor de los *Cancioneros* en los que Juan Alfonso Carrizo recopiló los cantares tradicionales del norte argentino (Perilli, 1999)—; sin embargo, el entusiasmo del gobernador, y de otros integrantes de la generación del Centenario, por estos tópicos parece estar ausente en la programación musical diseñada para las celebraciones. La música, que puede ser fácilmente ubicada en la vitrina de modernidad y refinamiento cultural internacionalista construida por la élite provincial, responde al gusto de aspiraciones cosmopolitas de la clase social alta, convalidado por los medios de prensa. Tanto los proyectos musicales que se materializaron

como aquellos que no prosperaron, permiten reafirmar las preferencias en las prácticas de consumo —inexistentes en el caso de los conciertos sinfónicos— y una concepción del rol hegemónico de Buenos Aires en los procesos de producción, circulación y recepción musical. Tucumán aparece ubicada en una posición periférica en estos procesos: se revelan coyunturas como la dependencia de los teatros metropolitanos para gestionar contratos y programar sus propias temporadas líricas, la falta notable —en el arco temporal estudiado— de una tradición compositiva y una pretendida superioridad musical porteña en materia de recursos materiales y humanos que la prensa de Buenos Aires registra en sus páginas.

Fuentes hemerográficas

Diario *El Orden* de Tucumán, enero a julio de 1916.

Diario *La Gaceta* de Tucumán, enero a agosto de 1916.

Referencias bibliográficas

- Castro, M.G. (2020). *Voces en los Cancioneros de Juan Alfonso Carrizo* (Tesis doctoral), San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras.
- García, L. (2020). “¿El nacionalismo en jaque? Las canciones en francés de Julián Aguirre”, *Actas IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Extraído el 30 de marzo de 2023 desde: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5265/3131>
- Lagmanovich, D. (2010). *Ensayos sobre la cultura de Tucumán*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo.
- Mansilla, S. (2012). Prólogo. “Patrimonio musical, investigación y prensa periódica”, en: S. Mansilla (dir.), *Dar la nota. El Rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones (pp. 9-12).
- Musri, F. G. (2013). “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Revista del ISM* (14), 51-72. Extraído el 10 de julio de 2022 desde: <https://doi.org/10.14409/ism.v1i14.4249>
- Ortemberg, P. (2016). “El Centenario de la Independencia de 1916: tradiciones patrióticas, prácticas modernas e imágenes de progreso en el espejo de 1910”, *PolHis*, Año 9 Núm.18. Extraído el 28 de octubre de 2023 desde <https://polhis.com.ar/index.php/polhis/article/view/222/199>
- Páez de la Torre, C. (h) (9 de julio de 2017). “Aquel centenario del 9 de julio”, *La Gaceta*.
- Paoletti, M. (2020). *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge, Cambridge University Press University of Cambridge.

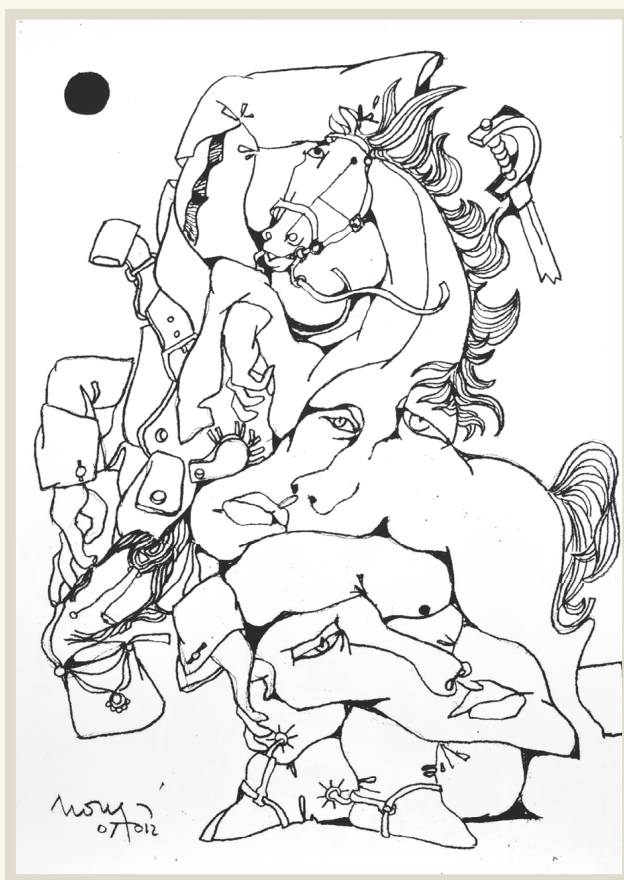
- Perilli, C. (2010). “La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el Primer Centenario”, *Revista Pilquen*, Vol.12 Núm. 1. Extraído el 16 de agosto de 2021 desde: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/Sociales/article/view/1966/58374>
- Perilli de Colombres Garmendia, E. (1999). *Tucumán en los dos centenarios (1910-1916)*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo.
- Riva, M. (27 de marzo de 2019). “La plaza y la banda de música”, *La Gaceta*.
- Romero, A. (2023). “Un visitante ilustre: Saint-Saëns en el Tucumán del Centenario”, *Actas de las XV Jornadas Estudios e Investigaciones: Imagen, Patrimonio e Historia*, Buenos Aires, Instituto Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” – Facultad de Filosofía y Letras UBA. Extraído el 17 de junio de 2023 desde: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XVJEI/paper/viewFile/7140/4203>
- Romero, L.A. (2012). *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Vignoli, M., S. Martínez Zuccardi y G. Zjawin. (2017). “Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916”, en: M. Vignoli (coord.), *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*, Buenos Aires, Imago Mundi (pp. 31-80).
- Volpe, M.A. (2022). “A música na imprensa periódica: Metodologia e interdisciplinaridade”, en: F. Monteiro de Barros Júnior, R. dos Santos Ferreira (organizadores), *Periódicos & Literatura: aproximações*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional (pp. 121-180).
- Weber, J.I. (2012). “¿Ópera o música sinfónica? El interés de la crítica musical en la modernización del gusto porteño (1891-1895)”, en: S. Mansilla (dir.), *Dar la nota. El Rol de la prensa en la historia musical argentina*, Buenos Aires, Gourmet Musical (pp. 61-100).
- Weber, J.I., L. Martinovich y P. Camerata. (2021). “Itinerari di compagnie liriche italiane attraverso le città del litorale fluviale argentino (1908-1910)”, en: A. Cetrangolo y M. Paoletti (ed.), *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de La Plata*, Bologna, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna (pp. 64-107).

— *Dossier* —

NUEVAS MIRADAS
SOBRE EL CAUDILLISMO
ARGENTINO: ABORDAJES
INTERDISCIPLINARIOS

Coordinadores:

Facundo Nanni
Fabián Soberón



¿Desde qué enfoque analizamos al caudillismo del siglo XIX?

From what approach do we analyze 19th century 'caudillism'?

Facundo Nanni*

El conjunto de los cuatro trabajos académicos que integran este Dossier responde, en todos los casos, a la pregunta por el caudillismo entendido como el liderazgo de determinadas figuras en el marco de un difuso espacio rioplatense, durante las ya lejanas décadas de 1820 o 1830. Preguntas clásicas (y renovadas) sobrevuelan la investigación, tales como el origen de su poder, sus mecanismos de tracción sobre sectores urbanos y rurales, su relación accidentada con las instituciones y con los adversarios, los lenguajes políticos y religiosos de época, las redes familiares y económicas. Se trata de una nueva incursión en un territorio varias veces revisitado por la historiografía argentina, pero aún con algunos vacíos para la región del norte, y con la necesidad, no completamente cubierta todavía, de integrar estudios de caso.

Con rigor metodológico y luego de un proceso de arbitraje entre pares, los trabajos, vistos en su conjunto, también son provechosos al conectar pasado con presente, en el sentido en que discuten o suscriben a corrientes historiográficas, incorporan nociones de tiempo presente y, en algunos casos, se preguntan cómo han sido evocados estos caudillos a lo largo de una historia ya bicentenaria, valiéndose incluso de formatos que exceden el mundo historiográfico, como la literatura, los discursos políticos, los monumentos, las obras artísticas.

El recorte de ejemplos históricos seleccionados es variado, aunque no logra un mapa completo de todos los liderazgos de aquel tiempo entre las figuras masculinas que podemos interpretar a la luz del caudi-

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán – CONICET. San Miguel de Tucumán, Argentina. <facundosnanni@yahoo.com.ar>

llismo. Se resalta la figura de Juan Manuel de Rosas, convenientemente situado como un individuo que ha dividido el mundo de la historia y de la memoria colectiva. En tal sentido, y más cercano a nuestro presente, hacia la década de 1930 y con otras características también en la conflictiva década de 1970, cuestionar o reivindicar al rosismo era una matriz que definía posiciones historiográficas, incluso político-ideológicas, tal como lo ha señalado Alejandro Cattaruzza, autor que asoma como una de las referencias más citadas en el Dossier, junto a la notable compilación dirigida por Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (1998) sobre los caudillismos rioplatenses.

Acerca de la figura de Rosas, el artículo de Silvio Rollán analiza lo que denomina *paraguas interpretativo del caudillismo*, a partir del contrapunto entre el líder de Buenos Aires con el letrado y publicista del interior, Juan Bautista Alberdi. El autor dialoga con antecedentes académicos que contrastan la modernidad, liberalismo o republicanismo de la generación romántica de 1837 enfrentada a una serie de ‘ismos’ atribuidos a Juan Manuel de Rosas: tradicionalismo, caudillismo, unanimismo. En tales lecturas, ellos señalarían una continuidad con el Antiguo Régimen, en un conjunto de interpretaciones (a la vez variado) que parecen sostener en común la idea del laboratorio político latinoamericano como una desviación respecto al liberalismo o, al menos, la existencia en nuestras tierras de un liberalismo/modernidad muy alejado de los casos modélicos de Inglaterra o los Estados Unidos durante el siglo XIX. Analizando la violencia política del rosismo y de la época, la difícil aceptación de los partidos/facciones, la débil cultura deliberativa y de la opinión pública, lo que logra el autor en rigor es ubicar los cambios de Alberdi en su propia teoría política y en su concepción del rosismo. Mediante la diferenciación entre la *razón*, respecto a la *voluntad del pueblo*, el abogado tucumano sostuvo una idea levemente participativa para un liberalismo aún en construcción, en el cual una élite letrada debía moderar y/o limitar la participación ciudadana o del pueblo, ya que la mera voluntad cuando se encuentra reñida con la razón no puede ser aceptada.

Hacia 1837, en su *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*, el joven letrado se acercaba al gobernador de Buenos Aires al sugerir que el líder reunía ambos elementos, pero su precipitado exilio pronto lo condujo a fluctuar su lente interpretativo, al considerar que aún, frente al masivo apoyo del pueblo, el líder se alejaba de la *razón*, concepto ambivalente que lo direcciona hacia la búsqueda de leyes fundamentales para una nación en ciernes. Como sabemos, se convertiría en uno de los principales propulsores de la necesidad de una constitución nacional para las catorce provincias decimonónicas. El artículo de Rollán, apoyado en un trabajo conceptual respecto a la obra de Alberdi, discute con lecturas precedentes y suscribe afirmaciones de Elías Palti vinculadas con las aporías constitutivas de la modernidad.

La revisión de Juan Manuel de Rosas y sus capas de lecturas a lo largo del tiempo, retornan en el trabajo de Fabián Soberón, en un diálogo con la historiografía, pero ampliando el foco hacia el análisis audiovisual y cinematográfico de dos películas seleccionadas por su evocación al caudillismo en tierras rioplatenses. Aún cuando el autor remite a historiadores como el mencionado Cattaruzza (2007), su marco de análisis refiere principalmente a académicos como Marc Ferro y Robert Rosenstone (1997). A espaldas de estas referencias, el autor conecta los ejes del cine y de la historia para analizar las representaciones del pasado, las lecturas que el lenguaje audiovisual puede realizar y, en tal sentido, sobrevuela una pregunta tan polémica como sugerente: ¿qué estatuto epistemológico o gnoseológico puede alcanzarse a partir de los supuestos históricos que se sostienen en un filme? ¿Qué valor de verdad y qué fundamentación en documentos e investigaciones encontramos en una película de carácter histórico? ¿Qué puede aportar la ficción en la construcción de discursos sobre el pasado? Soberón sostiene, con razón y basado en autores precedentes, que figuras como las de Juan Manuel de Rosas o Facundo Quiroga han sido reiteradamente evocadas más allá del estrecho mundo de los historiadores y, que estas imágenes, también han permeado y se han influido de manera mutua con el campo de los historiadores. La pregunta última remite a los saberes a partir de los cuales las sociedades elaboran el pasado, más allá de la historiografía como disciplina que se arroga el lugar de discurso especializado y científico acerca de las sociedades pretéritas.

Soberón, para este argumento, apela a ejemplos conocidos como la lectura sarmientina del caudillismo o la significativa mirada de Jorge Luis Borges para concentrarse, luego, en las dos producciones cinematográficas que permiten al autor ir y volver entre la teoría y el estudio de caso: *Juan Manuel de Rosas* (1972) dirigida por Manuel Antin y *Facundo, la sombra del tigre* (1995) de Nicolás Sarquis. En ambos ejemplos y, pese a los diferentes recursos técnicos, actorales y de producción, el autor analiza la legitimación de sendos caudillos federales en los filmes. Sostiene, convincentemente, que se trata de películas que interpelan lecturas históricas, hacen eco de los avances historiográficos y buscan impactar en la discusión pública del pasado. En los dos ejemplos, la producción de los largometrajes se valió del asesoramiento de referentes del mundo académico y/o con formación histórica, en una lectura más cercana al revisionismo y a la reivindicación del caudillismo.

El artículo analiza, entonces, el perfil historiográfico de José María Rosa, partícipe del guión del primero de los filmes, en donde se sostienen cualidades favorables hacia Juan Manuel de Rosas mediante algunas maniobras del guión como escasear u omitir el tratamiento de la violencia de la época y resaltar, en cambio, el vínculo con los sectores populares. La presencia de un asesoramiento histórico y de todo lo que ello conlleva (textos originales, fuentes, manejo de una cronología es-

tudiada) están presentes también en el segundo de los filmes, mediante la participación activa de José Pablo Feinman. El autor del artículo destaca la similitud entre las afirmaciones que el intelectual realizó en algunos de sus libros de historia (particularmente en *Filosofía y Nación*, 1982) y el guión del filme, que teje algunos puentes entre personajes aparentemente antitéticos, como Juan Bautista Alberdi y Juan Manuel de Rosas, vínculo que, a su vez, hemos visto trabajado en la propuesta de Rollán, favoreciendo las lecturas cruzadas a las que nos invita la Revista *Historia y Cultura*.

Desde una similar problematización de la dialéctica civilización/barbarie, la dupla de autores Vega y Vergara retoman un objeto de estudio abordado con anterioridad en su artículo del año 2020, al que añaden, en esta ocasión, nuevas evidencias para respaldar la misma hipótesis: en el campo cultural, educativo y político de La Rioja, las figuras de Chacho Peñaloza y Facundo Quiroga adquirieron un semblante favorable, una heroización desde la década de 1940 hasta el presente, proceso consolidado incluso en la actualidad como se observa en el monumento de 16 metros para el primero realizado en 2013 y un memorial y sitio temático para Quiroga en el reciente año 2022. La hipótesis se fundamenta de manera contundente cuando se observan las fuentes consultadas. La mirada sarmientina tuvo una larga duración en todo el siglo XIX en La Rioja, y se fue resquebrajando recién en las primeras décadas del siglo XX, aunque tenemos que matizar aquí sosteniendo que el propio Sarmiento y la generación romántica tuvieron su propia ambivalencia respecto al caudillismo.¹

¹ *Ambivalencia romántica* es precisamente el concepto que utiliza Ezequiel Adamovzky en el capítulo donde analiza cómo la generación de 1837 se posicionó respecto a caudillos, gauchos y sectores populares, ya que su mayor afinidad hacia el unitarismo, la cultura letrada y las ciudades colisionaba con las bases del romanticismo europeo, movimiento que precisamente encontraba autenticidad en lo popular/rural. Esta reivindicación de los románticos rioplatenses hacia lo popular, aún con reparos, los condujo a acercarse a Rosas en los inicios. Véase del autor *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Siglo XXI, 2020. Una interpretación similar desde la crítica literaria fue presentada en la década de 1960 por el influyente Noé Jitrik quién, con solvencia, mostró de qué manera el relato *El Matadero* de Esteban Echeverría muestra una ‘escisión’ o tensión que caracterizó al influyente grupo de letrados. La emblemática ficción con fines políticos expresaba “las vacilaciones de todo el grupo frente a Rosas” (1968, s/d). El notable crítico literario mostró cómo Echeverría, al crear de manera ficticia el personaje del unitario, que en principio resultaba más afín a su ética política, terminó por retratarlo de manera “vacía”, “solemne” y hasta “desmayada”, mientras que los federales resistas, a los que el autor pensaba a priori criticar, concluye por ensalzarlos y destacarlos porque le inspiran una estética mejor lograda, que encarna la “sensibilidad”, la “fascinación” y su relación con “el paisaje americano”. Véase “Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría”, *Cervantes virtual*, 1968, consultado en línea en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/>

El acertado análisis de la evolución riojana muestra que la mirada negativa hacia el Chacho y Facundo (y en general hacia el universo rural y la cultura popular) se nutrió fuertemente, en la Rioja, de la influencia sarmientina, como se observa en libros icónicos como *Mis montañas* (1893) del influyente Joaquín V. González, quien reivindicó a sus ancestros Dávila en su lucha contra el federalismo de Quiroga. La mirada peyorativa se expresó en la prensa, en discursos políticos y hasta en el ámbito de la escuela, aunque los autores sostienen que cierta reivindicación larvada acerca de los caudillos se mantuvo anónima e intacta en cantares y saberes populares, indicio muy interesante que recuerda la idea del polaco Bronislaw Baczko de que la memoria histórica no siempre se construye ‘desde arriba’ (el poder, los gobernantes, las élites), sino también ‘a ras del suelo’.² La reivindicación oficial, estatal, parece haber llegado de manera posterior a la reivindicación larvada o silenciosa que los estratos más populares o rurales mantuvieron como un tesoro durante décadas; de tal manera que, hacia las décadas de 1930 en adelante, comienzan a notarse cambios: un boulevard de gran centralidad asume el nombre de Facundo Quiroga (1835) y, luego, en 1942, la recientemente creada Junta, dedicada a estudiar la riojanidad, enfatiza los ‘prejuicios históricos’ hacia ambos caudillos y coloca los dos retratos en la Casa de Gobierno provincial. Estos aspectos dan cuenta de un uso político que pronto sectores radicales y, luego, peronistas comenzarían a transitar, como se observa en la abundante documentación seleccionada.

En un trabajo con un gran volumen empírico de fuentes, la historiadora Silvana Frau analiza el origen del poder, las alianzas y la posterior caída de un referente sanjuanino cercano a Juan Manuel de Rosas, cuyo poder entre 1835 y 1853 alternó entre la obediencia al líder porteño y el manejo de lógicas propias de impronta regional: Nazario Benavides. Es definido como un ‘caudillo local’ que enuncia los lemas rosistas y acompaña al líder porteño en batallas decisivas, pero que responde a su propia realidad y a los propios engranajes económicos que vinculaban a Cuyo con Chile, en un audaz juego que incluso le valió rispideces de parte del Restaurador de las Leyes, como sostiene y documenta la autora. Sin un origen de élite, en un rasgo que lo diferencia claramente de otros caudillos como el mismo Rosas, el ascendente Benavidez se valió de su destreza militar, de sus redes comerciales gracias a su naturaleza de experimentado arriero y de un matrimonio que, sin negar la afectuosidad, puede ser leído en clave de estrategia matrimonial.

La autora utiliza convincentemente categorías que han nutrido la historiografía argentina y americana sobre caudillismo, además de valerse en general de los marcos teóricos más frecuentes para estudiar las

² Nos referimos particularmente a sus investigaciones en *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Payot, 1984.

élites decimonónicas, tales como la observación de las ‘clientelas’ que movía Benavidez, las lealtades militares y las estrategias de reproducción del poder. Incluso, en un sugerente diálogo académico con Alejandro Agüero, muestra las formas ‘paternales’ de su gobernanza y apunta con sagacidad la vigencia de una metáfora de tipo paterna mediante la cual el líder se ganó el apoyo de hombres y mujeres de los entornos urbano-rurales no sólo de La Rioja, sino de los límites con San Luis, Catamarca y con el circuito andino hacia Chile. Se trata, en síntesis, de una valiosa contribución a un tema ya clásico de la historiografía argentina y de otros ámbitos académicos, enriquecida por nuevos documentos e interrogantes.

En conjunto el Dossier resalta la relevancia de la categoría de *caudillismo*, aun cuando la misma sea plurívoca, y haya mutado en sus sentidos, usos y apropiaciones. Aquel concepto, aquella categoría que nace en la propia cultura política decimonónica destinada a indicar cierto liderazgo, adaptó varias veces su uso en lecturas críticas, reivindicativas, o que presentan una combinación, a lo largo de doscientos años de una interpretación todavía sujeta a nuevos documentos y marcos referenciales. En línea con trabajos precedentes, los artículos aquí reunidos son claros en evidenciar que el campo historiográfico no se construyó como un conjunto hermético o aislado, sino muy confundido hacia finales del siglo XIX, y principios de la siguiente centuria con los mundos de la literatura, de la ensayística, de los actos escolares, entre otros universos que recuperaban de manera más o menos crítica la estética caudillista. Es otro acierto del Dossier, nuevamente en diálogo con antecedentes de relevancia, observar que esa mutación desde la denostación hacia la heroización tuvo ritmos y modalidades particulares en cada provincia, pero parece haberse influido de una cultura nacional atenta a lo que ocurría en Buenos Aires y en las provincias limítrofes, paralela a la propia profesionalización del campo académico.

La gobernanza del general Nazario Benavides y la importancia de las tramas. San Juan, 1836-1853

The governance of general Nazario Benavides and the importance of intrigues. San Juan, 1836-1853

Silvana Frau*

RESUMEN

José Nazario Benavides gobernó la provincia de San Juan desde 1836 a 1853. Los conflictos políticos que se suscitaron durante este periodo lo llevaron a entrelazar la figura de Benavides y la del pueblo sanjuanino al devenir de los sucesos de la organización nacional.

El presente artículo se plantea dilucidar su consolidación como caudillo local, caracterizando su gobierno paternalista y tomando como referencia tres momentos históricos de su gobernanza: en una primera instancia su llegada al gobierno en 1836, vinculado al levantamiento del gobernador sanjuanino Martín Yanzón y la invasión a la Rioja; posteriormente su consolidación como referente político y militar de la provincia en el marco de la invasión del general Acha a Cuyo; y un tercer momento frente a los sucesos que pusieron en discusión su poder luego de la Batalla de Casero y la ausencia de Juan Manuel de Rosas.

Metodológicamente abordamos el trabajo trabajando sobre fuentes históricas del Archivo General de la provincia de San Juan y la recopilación de fuentes de la publicación *Archivo del Brigadier General José Nazario Benavides*. Estas son trabajadas con el fin de analizar su gobernanza, buen gobierno, gobierno paternal y características de caudillo local.

▶ **Palabras clave:** Nazario Benavides; buen gobierno; gobernanza paternal; sistema federal.

Recibido: 21/02/2024 – Aceptado: 24/03/2024.

* Instituto de Historia Regional y Argentina Héctor Domingo Arias; Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes; Universidad Nacional de San Juan, Argentina. <frausilvana.sj@gmail.com>

ABSTRACT

José Nazario Benavides governed the province of San Juan from 1836 to 1853. The political conflicts that arose during this period led to the intertwining of Benavides' figure with the fate of the San Juan people in the context of the events of national organization.

This article aims to elucidate his consolidation as a local leader, characterizing his paternalistic government, focusing on three historical moments of his governance: firstly, his assumption of power in 1836, linked to the uprising against San Juan Governor Martín Yanzón and the invasion of La Rioja; secondly, his consolidation as a political and military leader of the province during General Acha's invasion of Cuyo; and a third moment, facing the events that questioned his power after the Battle of Caseros and Juan Manuel de Rosas' absence.

Methodologically, we approach the work using the method typical of history, working with historical sources from the General Archive of the Province of San Juan and a compilation of sources from the publication *Archive of Brigadier General José Nazario Benavides*. These sources are analyzed to examine his governance, good government, paternalistic rule, and characteristics as a local leader.

► **Keywords:** Nazario Benavides; good government; paternal governance; federal system.

Presentación

El fenómeno del caudillismo y la figura del caudillo ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, pudiendo retrotraernos hasta la obra *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento.¹ El caudillo es un actor político representativo, fundante en algunas regiones argentinas, que se mueve en un periodo convulsionado durante la formación de las naciones americanas.

La provincia de San Juan estuvo atravesada por este fenómeno durante no menos de tres décadas. En un primer momento bajo la influencia del general riojano Facundo Quiroga y posteriormente por el coronel Nazario Benavides, que luego del asesinato de Facundo Quiroga, el levantamiento del Gobernador sanjuanino Martín Yanzón y el avance

¹ Ver Hernán Fernández (2022), “¿Qué entendió Sarmiento por caudillo y caudillismo? Repensar la construcción del fenómeno desde la última edición del *Facundo* (1874)”, en: *Revista Andes*. Centro promocional de las investigaciones en historia y antropología, Salta, Universidad Nacional de Salta. Hernán Camareno (2000) “Perspectivas historiográficas en torno al caudillismo argentino del siglo XIX”, en: *Revista de Historia* N° 41 (enero-junio) p 9-48; Tulio Halperín Donghi (2002), “Estudio Preliminar”, en: Lafforgue, J. (comp). *Historia de Caudillos Argentinos*, Buenos Aires, Punto de Lectura, pp. 19-56; Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (comp.) (1998) *Caudillismos rioplatenses. Nuevas Miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba; entre otros.

de la Liga del Norte sobre las provincias cuyanas, se convierte en el caudillo referente de la región de Cuyo hasta 1858.

Señalamos que la figura de Nazario Benavides ha sido abordada de forma general analizando procesos nacionales y provinciales; aquí nos referiremos a historiadores que lo analizan desde una perspectiva provincial tales como Nicanor Larraín (1904), Arias y Peñaloza de Varese (1966) y Horacio Videla (1976). Otros historiadores lo han tomado como objeto de estudio tales como Víctor Rodríguez (1910); Carmen Peñaloza de Varese (1938), Augusto Landa (1951). Finalmente nos detenemos en la obra *Archivo del Brigadier General Nazario Benavides* contenida en cinco tomos. La mencionada obra es el resultado de un proyecto de investigación dirigido por la profesora Margarita Ferrá de Bartol en el Instituto de Historia Regional y Argentina “Prof. Héctor Domingo Arias” de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. El objetivo principal del proyecto se focalizó en recuperar documentación vinculada al periodo de gobierno de Nazario Benavides de distintos archivos de la República Argentina tales como el Archivo Histórico y Administrativo de San Juan (hoy Archivo General de la Provincia); Archivo de la Honorable Cámara de Representantes de San Juan; Archivo Parroquial de la Iglesia La Merced, San Juan; Archivo Histórico de Tucumán; Archivo Histórico y Museo Histórico de Catamarca; Archivo Histórico de Córdoba; Archivo Histórico de San Luis; Archivo Histórico de Mendoza; Archivo Histórico de La Rioja; Archivo General de la Nación, entre otros. La recopilación de documentos históricos fue sometida a un análisis crítico, generando corpus documentales ordenados temáticamente (social, económica y cultural) o de acuerdo con diferentes acontecimientos significativos del periodo benavidista. El resultado final quedó expresado en sus cinco tomos.²

Caben destacar las investigaciones realizadas por la historiadora Ana Laura Lanteri (2014), quien analiza la última etapa de Nazario Benavides en relación al proceso de conformación del gobierno central luego de la Batalla de Caseros.

Teniendo en cuenta lo mencionado, el abordaje del presente artículo busca responder: ¿Cuáles son las tramas políticas provinciales y nacionales que permiten la legitimación del poder de Benavides en la

² Mencionamos aquí como quedó organizada la publicación: Tomo I (1994) Del nacimiento de Benavides al gobierno de la provincia (1805-1836) Prof. Margarita Ferrá de Bartol y el Prof. Héctor Domingo Arias. Tomo II (2007) El Caudillo Manso I 1836-1841 Magister Isabel Gironés de Sánchez (dos secciones). Tomo III (2007) El caudillo Manso II 1841-1851 Prof. María Eugenia López Daneri (dos secciones). Tomo IV (2007) Entre Rosas y Urquiza impacto de los nuevos tiempos en la provincia 1851-1855 Magister Nora Inés Rodríguez. Tomo V (2007) Tiempos de la Confederación (1855-1858). Magister Alicia Norma Sánchez Cano, Prof. Mabel Cercos de Martín y Prof. Margarita Ferrá de Bartol. Cada uno de estos tomos cuenta con la publicación de las fuentes y un análisis introductorio realizado por el director a cargo.

provincia? ¿Cómo logra el buen gobierno y adopta las características del gobierno paternalista? ¿Qué características tiene el clientelismo circundante a Nazario Benavides?

El presente artículo aborda la construcción del poder en la figura de Nazario Benavides, deteniéndose en tres momentos históricos: en una primera instancia, su llegada al gobierno en 1836 vinculado al levantamiento del gobernador sanjuanino Martín Yanzón y la invasión a la Rioja; posteriormente, su consolidación como referente político y militar en el marco de la invasión del general Acha a Cuyo; por último, un tercer momento centrado en los sucesos que pusieron en discusión su poder luego de la Batalla de Caseros y la ausencia de Juan Manuel de Rosas.

La investigación se realiza a partir de variables de análisis como gobierno paternalista, buen gobierno y bien común, teniendo en cuenta las obras de Alejandro Agüero (2018)³ y Romina Zamora (2017).⁴ Analiza a Benavides en el entramado que se construye durante el periodo de la Confederación Federal, insertando la provincia de San Juan en las discusiones de conformación nacional.

Las fuentes documentales que sirven de sustento al presente artículo son las contenidas en la obra *Brigadier Nazario Benavides* y fuentes del Archivo General de la provincia de San Juan.

Primer Momento. Benavides gobernador: abordaje de la biografía frente al planteo teórico del gobierno paternal o gobernanza doméstica

Conocer el origen de los actores políticos permite una mejor comprensión de sus decisiones y una puesta en discusión con la teoría y planteos historiográficos. Alejandro Agüero analiza la figura del caudillo desde el periodo del Antiguo Régimen en América hasta mediados de siglo XIX concluyendo que “creemos que es posible rastrear la persistencia

³ En el mencionado artículo analiza el *cimiento doméstico* del poder en el lenguaje republicano de la primera mitad del siglo XIX, en el contexto de la Confederación Argentina. Agüero estudia detenidamente la figura del caudillo, tomando a Juan Manuel de Rosas como modelo de análisis. Al abordar la figura de caudillo desarrolla diferentes nociones, conceptos y enfoques de la mencionada figura.

⁴ En su libro se analiza la sociedad tucumana de fines de siglo XVIII, principios del siglo XIX en términos económicos. Se aborda la territorialización de las relaciones sociales y de buen gobierno, principalmente en un espacio urbano, profundizando en el planteamiento teórico-metodológico del concepto de gobernanza ligado al concepto de casa poblada y la dinámica del ordenamiento social, económico y político. Muestra un entramado de relaciones de poder que pone en el centro a los padres de familias, quienes se vinculan para lograr el *buen gobierno* a través de las normas e instituciones vigentes.

de aquella concepción del poder a través de un significativo marginal que aparece, no obstante, con cierta recurrencia en las fuentes del período: el gobierno paternal” (2018, p. 8). Agüero rescata el análisis de Dubber sobre la gobernanza doméstica, sosteniendo que se encuentra fundada en un principio de jerarquía. Aquí solo rescataremos aquellos puntos pertinentes a nuestro objeto de estudio:

- La distinción esencial entre el cabeza de familia (*the householder*) y los miembros de la casa (*the household*), entre el padre y la familia, es análoga a la distinción entre gobernador y gobernados. Dentro de esa estructura jerárquica, los miembros subordinados pueden resultar igualados en virtud de su posición común de subordinación. Aquella jerarquía esencial no es incompatible con un agregado de casas y padres de familia (micro *householders*) subordinados al supremo cabeza de familia (macro *householder*). Son posibles diversos niveles de gobernanza doméstica hasta quedar todos incluidos en la *super household* o *über-family* regida por el soberano.
- La conexión esencial entre el gobierno doméstico y la autopreservación de la casa significa que este poder no puede ser eliminado sin dismantelar la institución para cuyo gobierno es requerido.
- El poder del cabeza de familia es esencialmente arbitrario, no susceptible de definición previa. El fin de preservar a la comunidad de las amenazas internas y externas justifica los medios. El éxito de la gobernanza doméstica se mide en términos de eficiencia, no de justicia.

En el marco de lo mencionado, es necesario detenernos en la conformación del núcleo familiar de Nazario Benavides. Nazario nació a mediados de 1805, según su biógrafo Víctor Rodríguez (1910). La familia Benavides-Balmaceda era una familia de condición humilde y, a pesar de ello, eran propietarios de una chacra en el pueblo de Concepción a pocas cuadras de la capital de la jurisdicción. Si bien no era una familia adinerada, sí fue una familia propietaria. Su padre, Pedro Benavides, era oriundo de la ciudad de San Felipe, Chile, mientras que su madre, Paula Balmaceda, era vecina de la ciudad. Perteneciente a una familia fundadora, no por ello integraba la élite del lugar.

Su formación académica se limitó a la lecto-escritura, asistiendo a la escuela del cabildo, Escuela del Rey, y ya siendo muy joven comenzó con las tareas agrícolas. Con diecisiete años era responsable de arrias de tropas de carga.

Al no pertenecer a la élite sanjuanina, los hijos del matrimonio Benavides-Balmaceda se encontraban limitados para lograr el ascenso social; la carrera militar fue una de las opciones para ello. Juan Alberto, el hijo mayor del matrimonio, se unió al Ejército de los Andes y Nazario se enroló en las milicias provinciales en 1829 como alférez de guardia.

En 1831, el general federal Facundo Quiroga se encontraba preparando un avance de su tropa sobre Tucumán y solicitó la incorporación de 50 arrieros a sus líneas, para que colaboraran en el traslado de las columnas hacia el encuentro del levantamiento unitario en las provincias del norte. Nazario se sumó a las tropas del general Quiroga como arriero, teniendo allí una destacada actuación no solo como arriero, sino también como soldado, obteniendo el cargo de teniente coronel.

Al regresar a la provincia, en 1833, contrajo matrimonio con Telésfora Borrego Cano, quien era parte de la élite política y económica de San Juan. Si bien la bibliografía clásica (Videla, 1976, T. IV, p. 93) sostiene que fue un “matrimonio por amor”, podemos aseverar que fue un matrimonio conveniente para Benavides, insertándolo en un grupo social al cual era difícil ingresar. Luego de contraer matrimonio continuó su accionar en el ejército federal bajo las órdenes del general Facundo Quiroga.

Como vemos, Benavides no pertenecía a una familia apoderada, tampoco era un hacendado; incluso no era el hijo primogénito del matrimonio. Hacia 1833 lo encontramos iniciando una familia propia con Telésfora, que le permitió una movilidad en las jerarquías familiares de la provincia. Podemos decir que hasta el momento la única gobernanza que Nazario poseía era la de su propia tropa.

Perspectivas sobre la figura de un caudillo provincial⁵

La historiografía que analiza el fenómeno del caudillo coincide en afirmar que esta figura surge luego de los procesos de independencia, en el marco de la defensa de los intereses políticos-económicos de las élites regionales. A medida que nos acercamos a la década de 1820, estos actores políticos van tomando posiciones definidas frente a la organización de las naciones que emergen de este proceso.

Puntualmente en el territorio argentino, el fenómeno de los caudillos se afianza luego de la declaración de las autonomías provinciales en 1820 cuando, en términos de Halperín Donghi, el caudillo aparecía contaminado del primitivismo frecuente en las comarcas marginales en que afincaba su influjo y su surgimiento oponía un grave obstáculo a la organización de un estado nacional (Lafforgue, 2002, p. 19). El autor sostiene que

en el retrato de Benavides se hace del todo explícita una visión alternativa no sólo del caudillo sino de los rasgos subyacentes de la realidad argentina

⁵ John Lynch distingue varios tipos de caudillos de acuerdo a las condiciones histórico-concretas en que habían surgido. Uno de ellos es el caudillo provincial: “su ascenso inauguraba un periodo de predominio de lo rural sobre lo urbano” (Goldman y Salvatore, 1998, p. 17).

que hacen empresa desesperada desarraigarlo de la escena política. Lejos de significar una anomalía, el predominio de los caudillos no es sino la adecuación del marco institucional a una Argentina oculta, mejor arraigada que la única antes visible la realidad profunda del país (Lafforgue, 2002, p. 36).

Benavides se presenta como el estereotipo del caudillo en el que podemos identificar rasgos de la realidad del momento: responde a las condiciones impuestas por la Santa Federación y dialoga en posición de subalterno —desde la perspectiva castrense— con los caudillos Facundo Quiroga, Estanislao López y Juan Manuel de Rosas.

Su aparición en las disputas políticas de la emergente nación se enmarca en el contexto histórico del levantamiento del coronel Juan Martín Yanzón.⁶ Definido como un pronunciamiento unitario por sus contemporáneos, invade la provincia de la Rioja imponiendo su gobierno luego de la desaparición física de Facundo Quiroga.

La figura del teniente coronel Benavides comenzaba a resonar en otras provincias como defensor del pacto de 1831 y, en su rol de militar de la causa federal, intentó deponer al gobernador Yanzón sin éxito. Como consecuencia, tuvo que exiliarse junto a sus soldados en la provincia vecina de Mendoza buscando protección.

Notificado el gobernador mendocino de lo sucedido, replicó la noticia al resto de los gobernadores de la Santa Federación sobre lo sucedido en San Juan y la Rioja, informando que los unitarios sanjuaninos⁷ D. Santiago Albarracín, D. Juan de Dios Jofré y D. Xavier Angulo estaban a la cabeza de los cuerpos cívicos y que todo fue movido por su ministro Domingo de Oro⁸ (Ferra, 1994, p. 192).

Benavides fue perseguido por las fuerzas de Yanzón, acusado de sedición y sentenciado al exilio. Por ello, su casa (como espacio propio de familia) fue registrada confiscándole sus pertenencias. Frente a las tratativas de su hermano Juan Antonio para que sea perdonado, se le impone una fianza de 200 pesos, un monto significativo para la época. Ante esta realidad se radica en Buenos Aires, poniéndose al servicio del gobernador Juan Manuel de Rosas.

A partir de este momento se manifiesta una nueva discusión: los espacios locales y provinciales en la dinámica política a nivel nacional caracterizada por una fuerte impronta territorial, poniendo en diálogo la provincia de San Juan con el resto de las provincias del Río de la Plata (tanto unitarias como federales), como así también en los espacios locales de la provincia.⁹ En esos espacios se construía buena parte del capital político de la provincia.

⁶ Al frente de la gobernación de la provincia de San Juan.

⁷ Así definidos por sus contemporáneos.

⁸ AGN. Sala X. C. 24.A 9 N° 5, Secretaría de Rosas. Año 1835.

⁹ La provincia de San Juan posee una geografía propia de la precordillera de los Andes, la cual da origen a valles interandinos. Los más poblados, para esta época, eran: el Valle de Jáchal

Durante el tiempo que perduró el conflicto de Yanzón, Benavides fue el referente de San Juan para los demás gobernadores federales, desconociendo al gobernador insurrecto. Frente a la posible amenaza de una invasión de Yanzón, el gobernador de Mendoza solicitó colaboración a Juan Manuel Rosas y al teniente coronel Benavides en la defensa de su provincia. Benavides aceptó y se puso bajo las órdenes del general Aldao.

Finalmente, en La Rioja, el coronel Brizuela no solo vence y expulsa a Yanzón de su provincia, sino que invade la provincia de San Juan, iniciando así una nueva etapa en el conflicto mencionado.

En este momento, la figura de Benavides cambia de escenario centrándose en un rol político más que militar. Para Juan Manuel de Rosas, Benavides será el anclaje de la Santa Federación en el territorio cuyano, pasando a integrar una trama política nacional. Luego de un corto gobierno normalizador de José Luciano Fernández, Benavides es elegido como gobernador interino por la Honorable Sala de Representantes.

A la brevedad, Rosas escribe a los Gobernadores:

Dice un pasajero que ha llegado en estos días de San Juan, dice haber sido allí nombrado gobernador en propiedad al teniente coronel Don Nazario Benavides. Si esto fuera cierto luego que reciba la circular de aviso lo reconocerá este gobierno como corresponde en lo que está de acuerdo con el de Santa Fe [...]. En este nombramiento, si fuese efectivo, estarán conformes los gobiernos limítrofes a las referidas provincias de San Juan¹⁰ (Ferra, 1994, p. 221).

Esta misiva totalmente imperativa, es enviada también al gobernador de Catamarca, Fernando Villafañe, al gobernador de Córdoba, D. Manuel López, al gobernador de Tucumán, D. Alejandro Heredia y al gobernador de La Rioja, el general Tomás Brizuela. Si bien está firmada por Juan Manuel de Rosas, ella menciona que está en un todo de acuerdo con el de Santa Fe. Se demuestra así cómo comenzaba a construirse una trama de relaciones con diferentes niveles de jerarquías entre los representantes de las provincias del Río de la Plata y los jefes de familia—en términos de Dubber— de San Juan. Por otro lado, las instituciones¹¹ a nivel local tenían sus propias lógicas de funcionamiento apoyada

(al norte de la provincia), Valle Fértil (al noreste) y el Valle del Tulum, donde se encontraba, y encuentra, ubicada la capital de la provincia. Cada uno de ellos se diferencia, principalmente, por su actividad económica y sus cercanías o vinculaciones con otros centros poblados de otras provincias o naciones. Por ejemplo, Jáchal es una ciudad inserta en un valle propicio para las invernadas donde se preparaba el ganado que llegaba desde Córdoba y San Luis para ser trasladado, en el verano, hacia las minas de Copiapó expandiendo sus contactos económicos hacia Valparaíso y el altiplano boliviano. Esto generaba un movimiento comercial fluido, creando intereses económicos y políticos diferenciándola de los demás valles mencionados.

¹⁰ AGN sala X c 25 A 2 número 1.

¹¹ Como las Sala de Representantes, la administración de la justicia, milicias, Iglesia, entre otras.

en las relaciones interpersonales; esto generará un nuevo planteo de los actores sociales vinculados con las organizaciones sociales sanjuaninas.

Caben rescatar aquí las palabras de Gabriela Tío Vallejo (2023), afirmando que ninguna fuerza provincial era capaz de sostenerse por sí misma en caso de un quiebre de las lealtades internas, por ello las relaciones con las provincias vecinas y el apoyo de Rosas. La posibilidad de intervención ante el riesgo de levantamientos funcionaba como una garantía del jefe (Juan Manuel de Rosas) y representante de la confederación sobre sus aliados, pero también como un límite (Tío Vallejo, 2023, p. 1); esto lo entendía muy bien Benavides y se ajustaba a esas reglas de juego.

Al momento de asumir la gobernación de San Juan, Benavides fue promocionado al grado de general del Ejército Federal. Este acontecimiento no es menor ya que el cargo que ocupa en la provincia es gobernador y capitán general.

Segundo Momento: consolidación como referente político y militar de la provincia

Como mencionábamos en párrafos anteriores, Benavides llega al gobierno con el apoyo de la Honorable Sala de Representantes y encuentra una provincia desgastada económicamente por la guerra iniciada por Yanzón, e incluso invadida aún por las tropas riojanas; estas se negaban a abandonar la provincia hasta que pague las obligaciones generadas por las acciones de San Juan sobre La Rioja.

Esto le significó a Benavides tomar decisiones buscando el bien común.¹² A nivel económico, debía solucionar las deudas de la provincia para reactivar la economía y, al mismo tiempo, pacificar velando por la seguridad del pueblo sanjuanino devastado por la ocupación riojana. En estos días le escribe a la viuda de Facundo Quiroga comentándole la situación de San Juan “Deseo rendir a mi país mis débiles servicios [...] Era necesaria despachar las tropas riojanas, es exorbitante la cantidad que comían carne, [generando] desórdenes y saqueos”.¹³ La provincia debía pagar una gran indemnización a La Rioja, compuesta por 25.000

¹² En *Casa Poblada y buen gobierno*, Romina Zamora hace referencia al *bien común o bien público* que busca el gobierno paternal: “Consistía, en líneas generales, de todas las ventajas religiosas, económicas y políticas. También representaba la vida en sociedad, resguardar el bien público o el bien del público. Era la finalidad principal de las decisiones y acciones del gobierno en todos sus ámbitos, pero especialmente en el nivel local. Tenía la doble obligación, o triple, de brindar servicio al rey y a Dios, pero, sobre todo, de brindar servicio al pueblo en pos del bien común. Los conceptos tanto de bien común como de unidad pública estaban en la base del buen gobierno local” (Zamora, 2017, p. 196).

¹³ AGP Fondo Histórico, Libro 165, folio 27 y vta.

pesos en plata, 760 vestuario en corte oficial y tropa, 200 caballos, 2000 cabezas de ganado vacuno, 200 fusiles, cien sables y cien tercerolas;¹⁴ para esto se organizaron contribuciones forzosas no solo de dinero, sino también de animales y metálicos.

Las medidas de conciliación con la provincia de La Rioja y el alineamiento a la causa federal dieron como resultado la apertura inmediata de las relaciones comerciales con esta provincia y las demás provincias federales. El gobernador de Catamarca Fernando Villafañe y el gobernador de La Rioja permitieron la libre circulación de los productos sanjuaninos, sobre todo del aguardiente, sosteniendo que “queda derrocado (la prohibición) debido a que a partir de ahora tiene un Gobierno Federal y un gobierno amigo”.¹⁵

Si bien la provincia delegó las facultades de las relaciones internacionales, al igual que el resto de las provincias de la Santa Federación, en el gobernador de Buenos Aires, Benavides continuó los vínculos directos con Chile enviando una carta el 28 de marzo del 1836 al presidente de este país informándole que él había sido designado como gobernador interino y expresando sus deseos de mantener “ilesas las relaciones de comercio, amistad, buena inteligencia [...] ligando a ambos gobiernos”.¹⁶ Este accionar se encuentra relacionado con la cercanía de la provincia al vecino país, con quien se mantenía una importante actividad comercial y un problema en común: la circulación de los exiliados de la provincia de San Juan hacia Chile y viceversa a través de la Cordillera de los Andes. Estos intereses generaron la construcción de vínculos por parte de Benavides, extendiendo las relaciones políticas hasta el país vecino.

Políticamente, Carmen Peñaloza define a Benavides como “el menos rosista de los federales” (1938, p. 148), lo que lo lleva a realizar acciones tales como su acercamiento con el presidente de Chile, como así también su cercanía con algunos miembros del grupo unitario de la provincia.

Una vez asumido el gobierno de la provincia, nombra como primer ministro de gobierno al médico Aman Rawson con quien comienza a administrar la provincia y a ordenar sus cuentas con el fin de saldar las deudas de guerra. Pero el entramado político de la Santa Federación, signado por la lucha entre unitario y federales, comienza a ejercer presión sobre su gobernanza solicitándole destituir del cargo al primer ministro acusado de unitario.¹⁷ Días más tarde, Aman Rawson presenta su renuncia.

¹⁴ AGP Fondo Histórico, Libro 168, folio 76.

¹⁵ AGP Fondo Histórico, Libro 165, folio 37 y vuelta.

¹⁶ AGP Fondo Histórico, Libro 137, folio 280.

¹⁷ Son varios los documentos que se mencionan en el *Archivo del Brigadier General José Nazario Benavides* (2007 a, primera sección, pp. 144, 156, 205, 272).

En este nuevo escenario es donde los actores salen y entran del juego político. Por ejemplo, Domingo Faustino Sarmiento o Anselmo Rojo como exiliados, mientras que otros se redefinen dentro del elenco gobernante, surgiendo un nuevo clientelismo. En la categoría de clientelas podemos referirnos a quienes se incorporan a la acción política generando diferentes vínculos y subordinación según los compromisos políticos y económicos.

El inicio de un gobierno paternal

Tal como mencionábamos anteriormente, una de sus obligaciones es brindar servicio al pueblo en pos del bien común. Esto condiciona su gobernanza, ceñida por el contexto histórico.

En la proclama pronunciada el 28 de febrero de 1836, cuando asume la gobernación por primera vez, dirige unas palabras al pueblo, a los ciudadanos de la provincia. Inicia su discurso agradeciendo su nombramiento y resaltando su sacrificio en pos de su patria:

Penetrado de gratitud por la distinción con que me ha honrado la Sala de Representantes colocándome con su voto unánime en la primera magistratura de mi país [...] ofrezco trabajo y compromiso [...] ofreceros sino mi deseo de vuestro bien a este objeto no reservo aun mi propia vida si fuese necesario sacrificarla.

Posteriormente continúa su discurso haciendo referencia a la situación compleja en la que encuentra la provincia a raíz de los actos ocurridos durante el gobierno de Yanzón. Estos han subsumido la provincia en una crisis social y política, pero que él ha resuelto al comenzar a cumplir con los tratados de paz con la Rioja. Inmediatamente después continúa su discurso con una actitud paternalista, exhortando al pueblo sanjuanino:

Absteneos, os ruegos de acrecentar nuestros corazones irritables que serán castigadas ejemplarmente [...] ayudarme a restablecer la tranquilidad y la paz alevosamente interrumpida por no tener honrosas maquinaciones de una facción ominosa [...] (deben) [...] descansar en la protección de un gobierno paternal que solo será inexorable con los unitarios perturbadores del orden y el perverso infractor de la ley respetar estos votos de vuestro mejor amigo”¹⁸ (Gironés, 2007, p. 106).

Agradece al poder legislativo su elección, por la cual *sacrificará su propia vida* por la patria y, además, exhorta al pueblo a colaborar con la calma bajo su *gobierno paternal*. Nos preguntamos aquí: ¿cuál es el concepto de pueblo? Que se presenta como destinatario del buen gobierno

¹⁸ AGP, Fondo Histórico, Libro 161, folio 376 y vuelta.

y el beneficiario del bien común, que dirige las acciones de gobierno y la justicia como beneficio público. Zamora nos dice que el bien común y el buen gobierno quedaban constreñidos a favor de un pueblo público definido como comunidad, pero que no era la totalidad de la población; sin duda estaba restringido solamente a la parte sana y principal de la sociedad. En este sentido, el público como destinatario y razón del buen gobierno no era otro que los vecinos y las corporaciones urbanas (2017, p. 198).

Con esta visión paternalista, Benavides identifica las necesidades del pueblo sanjuanino y las expone frente a la Honorable Sala de Representantes, explicando que al asumir el gobierno de la provincia la encontró ocupada militarmente por fuerzas riojanas a consecuencia de la invasión de Yanzón a la Rioja; expresa: “que lo encontró semejante a un navío en medio de una tempestad fluctuaba entre las olas sin piloto sin timón, más animado del valor moral que inspira el amor a la patria emprendí una obra superior a mis fuerzas pero ayudado por la eficaz cooperación de vuestro honorable y el heroico pueblo que tengo el honor de presidir todo nuestro sacrificio no ha sido en vano”.¹⁹

Rescata que en este poco tiempo de gobierno ha logrado la paz y la armonía con la provincia “hermana”, logrando “amor fraternal” entre las mismas, alcanzado por el interés mutuo haciendo mención de su afinidad política con la Santa Confederación e inspirado por el amor a la patria.

Da cuenta de los compromisos cumplidos con todo lo recaudado exponiendo el metálico otorgado a La Rioja, 644 cabezas de ganado vacuno, 300 caballos y el vestuario completo incluyendo ponchos. Además de estos gastos pagados, se ha gastado en San Juan en la manutención de las fuerzas de La Rioja, desde su entrada hasta su salida de la provincia, 919 cabezas de ganado vacuno aparte de otros infinitos gastos. La provincia de San Luis también debió ser indemnizada recibiendo metálico 1.356 cabezas de ganado, 100 tercerolas, 100 sables y 100 fusiles. Cumplir con estas obligaciones le permite a Benavides evitar posibles invasiones al pueblo de Valle Fértil y ahondar los sentimientos fraternos con La Rioja y San Luis.

El erario de la provincia se encuentra devastado debiendo recurrir al empréstito forzoso y, al mismo tiempo, ser previsor. Una vez saneada la deuda con la Rioja, inicia la reactivación del comercio con las provincias del norte, reorganizando los cuerpos civiles (policía) para el control social, con el fin de evitar desmanes que perjudicaran la paz y el orden. Finalmente, aborda la administración de la justicia buscando garantizar el bien común e individual.

La educación fue otro aspecto que afrontó, ya que reconocía el estado de abandono en el que se encontraba la educación pública, la cual

¹⁹ AGP Fondo Histórico, Libro 168, folio 127.

se hallaba en manos de los padres de familia. Esto dejaba postergados a todos los niños cuyos padres no contaban con la posibilidad de proporcionarles una educación a sus hijos: “la condición de la cual exige la moral cristiana de nuestras instituciones políticas y de fomento, les convierte en un semillero de corrupción y criminalidad; este inmenso vacío es necesario llenar a toda costa por el Estado general”.²⁰

Los primeros cinco años de gobierno de Benavides pueden definirse como fundantes. Si bien su ministro Rawson fue observado por gobernadores federales exigiéndole que fuese movido del cargo, posteriormente la oposición se sumó al gobierno de la provincia: los Rojo y los hermanos Rawson en el poder legislativo y en la burocracia del poder ejecutivo, Antonino Aberastain²¹ en el poder judicial como supremo juez de Alzada, entre otros.

La consolidación de Benavides como caudillo provincial y regional

El contexto de las luchas de unitarios y federales y la invasión del general Acha a San Juan planteó un nuevo escenario para la figura de Benavides. A partir de 1839, las milicias debían ser conformadas por todos los hombres entre 16 y 55 años. Para ello la provincia debió ser censada, dividida en cuarteles con el fin de organizar la leva de los hombres lo que, en muchas oportunidades no ocurría ya que, al momento de dar el presente en los juzgados, muchos de ellos decidían directamente no presentarse, convirtiéndose en delincuentes buscados por deserción. Huir era muy difícil ya que la policía, la justicia y las milicias recorrían los campos realizando levantamiento de peonadas para incorporarlos a las milicias federales.

Esta realidad no solo perjudicó a ciudadanos de las clases más bajas, sino también a los hacendados, que se vieron afectados con la falta de mano de obra y también con su ganado, ya que tanto vacas como caballos se necesitaban para el sostenimiento o traslado de las milicias.

Frente a un nuevo enfrentamiento entre unitarios y federales, pero ahora sobre el territorio de la provincia de San Juan, el gobierno paternalista de Benavides obtuvo como consecuencia, por un lado, el afianzamiento de un clientelismo integrado por sus fieles seguidores y aquellos que se aseguraban continuar con sus actividades económicas en la provincia y, por otro lado, la manifestación expuesta de la oposición. Aquellos hombres como los Burgoa y los Rufino festejaron el ingreso del general Acha a la provincia. Pero la cruenta Batalla de Angaco y

²⁰ AGP Fondo Histórico, Libro 168, folio 134 a 136.

²¹ Aberastain estuvo en San Juan ocupando cargos vinculados a la administración de la justicia hasta 1841, luego emigró a Chile junto a Sarmiento.

la liberación de Cuyo en la Batalla de Rodeo del Medio nuevamente afianzaron a Benavides en el gobierno de la provincia poniendo, una vez más, en diálogo las tramas nacionales y provinciales. Benavides se afianza como caudillo regional, lo que beneficia económicamente y asegura la paz a muchos integrantes de la clientela benavidista.

Es conveniente detenernos en las consecuencias de este hecho histórico. En el plano provincial, Benavides se posiciona como el protector del pueblo sanjuanino ya que gestiona su defensa y organiza tanto sus recursos económicos y humanos para expulsar las tropas del General Acha, principalmente en las Villas de San José de Jáchal y San Agustín de Valle Fértil, y luego con la recuperación de la ciudad en la Batalla de la Chacarilla.

A nivel regional, la figura de Benavides se redefine como consecuencia de la decisión del general José Félix Aldao sobre la muerte del General Acha y su rol estrategia en la recuperación de San Juan y Mendoza en la Batalla de Rodeo del Medio.

Tercer Momento: la disputa de un nuevo orden, destitución del Gobierno de Nazario Benavides

Recordemos que la conexión esencial entre el gobierno doméstico y la autopreservación de la casa significa que este poder no puede ser eliminado sin dismantelar la institución para cuyo gobierno es requerido. Luego de la caída de Juan Manuel de Rosas se fortalece el grupo opositor, creciendo las críticas a Benavides y a las estructuras que sostenían su gobernanza.

La oposición, asociada al pensamiento liberal²² de la época, se encontraba inserta en la burocracia de la provincia, principalmente en la Honorable Sala Representantes. Con la caída de Rosas, ve el momento propicio para poner fin al gobierno instituido. Luego de la Batalla de Caseros, el grupo opositor funda el Club Libertad.²³

Esto trajo aparejada una fuerte dominación/persecución a través de las milicias, conformadas por el Batallón de Veteranos y la policía. Como sostiene Alejandro Agüero “los gobernadores provinciales tuvieron su propia capacidad de agencia dentro de aquel esquema, ejerciendo ellos también, cada uno a su manera, el papel de caudillos locales” (2018, p. 2). Por ello, durante el periodo de consolidación de la figura de Benavides como caudillo provincial, sólo pudieron funcionar desde

²² Un grupo de intelectuales que son parte de la generación del 37 (Wasserman, 1997, p. 33).

²³ En igual sentido, luego de la caída de Juan Manuel de Rosas, los exiliados argentinos en Chile fundaron el Club Constitucional de Valparaíso, creando un espacio de discusión y participación sobre los sucesos que ocurrían en Argentina, donde se ponía en discusión la elaboración de la constitución y organización nacional. Ver Blumenthal, Edward (2014).

la clandestinidad. Muchos de ellos, se exiliaron principalmente en el país vecino de Chile. Algunos de forma permanente, como Domingo Faustino Sarmiento, quien colaboró para poner fin a la “tiranía” de Rosas y Benavides. Otros salían de la provincia esporádicamente, como Santiago Cortínez o los hermanos Rojo (Tadeo y Camilo), quienes se exiliaban en momentos determinados, pero luego regresaban a la provincia, a sus antiguas ocupaciones, ya que salían solo hasta Mendoza o se radicaban unos días en la Villa de San José de Jáchal para luego retornar a la capital.

La oposición se movía políticamente con la llegada de la Comisión enviada por Urquiza,²⁴ representada por Bernardo de Irigoyen, quien llegaba a la provincia para “conservar el orden y la tranquilidad de los Pueblos, hasta que pueda constituirse la república bajo el sistema representativo federal” (Videla, 1976, p. 399). Fue una sorpresa para el gobernador Benavides la cercanía del grupo liberal de la provincia, representado por el Dr. Guillermo Rawson²⁵ y Bernardo de Irigoyen.

Para formalizar el pedido del director provisorio de la Confederación, Rawson e Irigoyen se presentaron en la sesión de la Honorable Sala de Representantes, donde se propuso convocar a los ciudadanos para lograr una conciliación de patriotas entre Benavides y el pueblo. Mientras tanto, se realizaba la convocatoria a los gobernadores para asistir al Acuerdo de San Nicolás. Es importante mencionar aquí que Tadeo²⁶ y Tomas²⁷ Rojo fueron comisionados por San Juan para ser parte de la redacción de este acuerdo.

Al momento de partir a San Nicolás de los Arroyos, Benavides deja a Zacarías Antonio Yanzi²⁸ como gobernador interino, quien estuvo acompañado por la Honorable Sala de Representantes, como así también por ministros liberales como Gerónimo Rufino, Guillermo y Franklin Rawson, y los Rojo: Tadeo, Tomas y Camilo, entre otros.

Una vez que asume Yanzi como gobernador provisorio, la Honorable Sala de Representantes, deja sin efecto “todas las leyes y declaraciones políticas” aprobadas durante el gobierno de Benavides. Esta ley sancionada por los diputados —muchos de ellos llevaban años ocupando la banca— es un claro ejemplo de la situación de opresión (física y simbólica) que se vivía en la provincia.

²⁴ Urquiza fue nombrado director provisorio de la Confederación.

²⁵ Colaboró con la administración de Benavides desde la Comisión Inspector de Escuelas, la Comisión Promotora de la Enseñanza, el Tribunal de Medicina, el Liceo Federal y la Sala de Representantes (Videla, 1976, p. 381).

²⁶ Hijo de Rudecindo Rojo, colaborador de José Ignacio de la Roza; hermano de Camilo Rojo —gobernador de San Juan y amigo de Domingo F. Sarmiento—; tío de Guillermo Rawson. Familia de tradición liberal.

²⁷ Hijo de Camilo Rojo y Josefina Duran, sobrino de Tadeo Rojo.

²⁸ Don Zacarías Antonio Yanzi Orozco (de origen salteño) se encontraba casado con Juana Inés Llovera, hija de Ventura Llovera, federales Benavidistas (Videla, 1976, p. 409).

Completa este proceso de cambio, el decreto sancionado por la misma Sala y refrendado por el gobernador Yanzi el día 6 de junio ordenando “separarlo del mando [...] y el inicio de un juicio de residencia, quitándole sus atributos militares y prohibiéndole desempeñar empleo alguno ni regresar a San Juan”²⁹ (Rodríguez, 2007, p. 119) por espacio de un año.

Este episodio se conoce como la Revolución del 6 de junio de 1852 (Videla, 1976, p. 413). Fue una revolución pacífica donde no hubo uso de armas de fuego, solo la sanción de las mencionadas “leyes” en la Sala de Representantes, con el apoyo del gobernador y sus ministros.

Un día más tarde, el gobierno de la provincia en manos de Yanzi, ahora gobernador interino, informaba al gobierno de Paraná sobre la destitución:

Los Representantes del Pueblo, que oprimidos por el poder militar tuvieron a su pesar que sancionarlo, que el Gobernador Brigadier Gral. Nazario Benavides representante de Rosas los mandara. Ellas son el triunfo de la razón sobre la fuerza material, siendo aquella la única arma que el Pueblo ha opuesto con abnegación y constancia a las bayonetas [...]

El pronunciamiento del pueblo hecho el 28 de febrero fue aprovechado por el gobernador Gral. Nazario Benavides, para ocultar sus principios políticos, tras de una simulada aprobación de los actos del pueblo. Desde entonces se hablaba de libertad y de organización nacional, tan solo para conservar un Gobierno que se apoyaba solamente en los soldados veteranos que estaba rodeado [...]

La ausencia del Excmo. Gobernador [...] ofreció a la provincia la oportunidad de conquistar la libertad disolviendo las fuerzas veteranas con que estaba dominada”³⁰ (2007, p. 117).

Es interesante rescatar de este fragmento de la proclama la mención como agente principal de este levantamiento al “pueblo oprimido”, representado por el poder legislativo, usando la razón sobre la fuerza. También llama la atención la ausencia del poder judicial ya que el orden se encontraba establecido por el accionar del Batallón de Veteranos, no por la justicia.

La noticia de lo ocurrido en San Juan llega rápidamente al gobernador destituido Nazario Benavides cuando se encontraba en la provincia de San Luis ya de regreso desde Paraná, una vez firmado el Acuerdo de San Nicolás y con la venia de Urquiza para que continuara en el gobierno.³¹ Inmediatamente pide ayuda³² a los gobernadores de San Luis

²⁹ AGN Sala X C5 A. 8. N°4.

³⁰ AGN Sala X C5 A. 8. N°4.

³¹ El gobernador Celedonio Gutiérrez en Tucumán no continuó como gobernador.

³² Acuerdo de San Nicolás de los Arroyos. Artículo 14^a - Si, lo que Dios no permita, la paz interior de la República fuese perturbada por hostilidades abiertas entre una u otra Provincia, o por sublevaciones dentro de la misma Provincia, queda autorizado el Encargado de las Relaciones

y de Mendoza y en su carta sostiene “que lo sucedido en San Juan no es la voluntad del pueblo, que ha sido coartada la libertad del pueblo por medio de una proclama incriminando a la Honorable Legislatura de haber procedido por el influjo dominante de un club de demagogos”; concluye amenazando con la guerra si el infrascripto no anula la sanción de 6 de junio y llama a los oficiales rosistas sanjuaninos al servicio. Continúa diciendo Benavides en su carta “es la voz de unos pocos, son las intrigas de un grupo de anarquistas que buscan desestabilizar mi gobierno”³³ (Rodríguez, 2007, p. 135).

Yanzi justifica su accionar diciendo que si ha tomado las armas no ha sido para resistir a las medidas del director provisorio, sino para evitar y detener una posible invasión y mantener el orden y la paz.

Al mismo tiempo una Comisión integrada por el ministro de gobierno José Eugenio Doncel y Modesto Sánchez es enviada a explicar al gobernador de Mendoza la “resolución del pueblo”; lleva el especial encargo de empeñar la benevolencia y fraternidad del gobierno de VE³⁴ (2007, p. 136).

Un número importante de soldados rosistas guiados por el coronel Francisco Díaz y el alférez Gregorio Álvarez abandonan la provincia de San Juan y se dirigen a San Luis para reunirse con Benavides y las tropas de San Luis y Mendoza con el fin de recuperar el gobierno de San Juan.

Yanzi, informado de las intenciones de Benavides, solicita al gobierno de Córdoba detenga a los sediciosos y los envíe a Buenos Aires. Además, solicita al gobierno de San Luis que “evite a toda costa que se invada a esta provincia y prohíba el tránsito de tropa armada cualesquiera que sea su número que el territorio de su dependencia”³⁵ (2007, p. 135).

Es interesante detenernos en las medidas tomadas por la Honorable Sala de Representantes y el gobernador Yanzi para la organización de la defensa de la provincia ya que crean un batallón al mando del coronel Anselmo Rojo.³⁶ En el mismo decreto de creación se incrementa el sueldo de los militares leales al gobierno de la provincia.³⁷

Exteriores para emplear todas las medidas que su prudencia y acendrado patriotismo le sugieran, para restablecer la paz, sosteniendo las autoridades legalmente constituidas, para lo cual, los demás Gobernadores, prestarán su cooperación y ayuda en conformidad al Tratado de 4 de enero de 1831.

³³ AHM, Carpeta 685, documento 29 año 1852.

³⁴ AHM, Carpeta 685, documento 29 año 1852.

³⁵ AHM, Carpeta 685, documento 29 año 1852.

³⁶ AHT, Sección Administrativa. V. II. Folio 700.

³⁷ El General Anselmo Rojo (en el exilio) es hijo de Thadeo Rojo y Gertrudis Frías. Thadeo Rojo ocupó diferentes cargos en el cabildo de San Juan durante el periodo colonial y durante el periodo de independencia fue parte del proyecto sanmartiniano junto a sus hijos, Anselmo Rojo y Rudecindo Rojo. Anselmo se unió al Ejército de los Andes y posteriormente ocupó importantes cargos dentro del Ejército Argentino y cargos políticos durante la presidencia de Bartolomé Mitre.

Urquiza, como director provisorio de la Confederación, responde a las medidas tomadas por la Honorable Sala de Representantes y el poder ejecutivo: todo lo actuado en la provincia de San Juan está en contraposición con el artículo 14 del Acuerdo de San Nicolás de los Arroyos. Por tal motivo, Urquiza deja disuelta la Sala de Representantes de la provincia denominándola organismo anárquico.

Finalmente, Yanzi, junto al grupo opositor, debe ceder frente a la ofensiva de Benavides, los gobernadores de San Luis y Mendoza y las determinaciones tomadas por Urquiza. El proceso de reestablecer a Benavides en el gobierno de la provincia tomó hasta mediados de agosto del mismo año, momento en el que destituyó a todos los diputados que integraban la Sala de Representantes. Esto significó, para el grupo liberal, una nueva seguidilla de persecuciones.

Un nuevo intento del brazo armado de los liberales. El levantamiento del Coronel Santiago Albarracín

El proceso de Yanzi culminó con un fuerte enfrentamiento entre el grupo liberal, definidos como “anarquistas” por Benavides, y los benavidistas, identificados como “tiranos” por los liberales. Urquiza, como Director Provisorio de la Confederación, nombró una Comisión pacificadora integrada por el coronel José Joaquín Gómez (nombrado por Urquiza), Mendoza nombró al camarista Dr. Baltasar Sánchez y a Damián Hudson, que llegó a San Juan el 8 de noviembre de 1852, e inmediatamente comenzaron a realizar las tareas diplomáticas ante el gobierno y la Honorable Sala de Representantes.

Pero la noche del 13 de noviembre, se produjo un nuevo pronunciamiento de la oposición, ahora no desde el poder legislativo, sino un levantamiento castrense liderado por el Coronel Santiago Albarracín — militar sanjuanino de trayectoria en la guerra de Brasil y en los ejércitos de General Paz y Lamadrid—, apoyado por el Club Libertad.

Los revolucionarios, milicianos y políticos era un número de más de cien; se congregaron en el cuartel bajo las órdenes de José María Ortiz y José Ignacio Coria. Juntos marcharon sobre la plaza mayor y rindieron la guardia del cabildo, matando a dos de los guardias. Al aclarar el día siguiente, el plan se cumplía “entre el ruido de cohetes, repique de campanas y aclamaciones de los revolucionarios que en número de 300 hombres se ocupaban de levantar barricadas y formar cantones” (Videla, 1976, p. 412). El día 14 hubo una serie de cartas cursadas entre Benavides, la Comisión Pacificadora y el Coronel Santiago Albarracín, con acusaciones cruzadas y propuestas de rendición sin derrame de sangre de ninguno de los dos lados. Benavides convocó a los sacerdotes de la Parroquia de Concepción, presbítero José María Quiroga y el presbítero Fernando Navarro para que intervengan en la locución entre

el gobierno y los revolucionarios. Estos invitaron inmediatamente a las autoridades “[...] a reunirse en la calle ancha del norte para tratar de llegar a un acuerdo con los conciudadanos disidentes”³⁸ (2007, pp. 175).

Benavides y su Batallón de Veteranos se concentraron en el Pueblo Viejo (Concepción) sitiando la ciudad, cortando el agua y el ingreso de alimentos.³⁹ Este asolamiento llevó a que el 19 de noviembre los revolucionarios entregaran sus armas.

Una vez finalizada la toma de la ciudad por las milicias anarquistas, desde el gobierno de la provincia se tomaron medidas que buscaban pacificar la provincia y controlar futuros enfrentamientos y vandalismo sobre la población. Además se aplica un empréstito forzoso, decretando la creación de una Comisión especial para obtener recursos económicos que cubran los gastos extraordinarios causados por el motín, valuados en \$16.000 aproximadamente.⁴⁰

En el mes de diciembre los militares participantes en la revolución fueron indultados —pero no puestos en libertad— por las tratativas de Saturnino Manuel Laspiur.⁴¹ Unos días más tarde Nazario Benavides destituyó a los militares del Batallón Cazadores Federales y del Regimiento N° 2 Auxiliares de los Andes por haber participado en el amotinamiento del 13 de noviembre. Entre los militares destituidos encontramos a Daniel Aubone, Valentín Maradona, Carlos Sarmiento, Saturnino de Oro, Fernando Cano, entre otros⁴² (2007, pp. 228). Muchos de estos militares pertenecían a familias destacadas de la provincia vinculados con el Club Libertad. Mientras tanto, Benavides informaba al Director Provisorio de la Confederación sobre el accionar de los emigrados durante lo ocurrido con la Honorable Sala de Representantes y Yanzi y la revolución anarquista del 13/11 explicando que “[...] en este pueblo había un club preocupado con las ideas subversivas e inmorales de Domingo Faustino Sarmiento, que trabajaba en sentido de difundirlas entre los incautos y de embarazar así al gobierno en envío de los diputados⁴³ al Congreso Constituyente de Santa Fe”, continúa diciendo en su informe:

³⁸ AHM, Carpeta 685, documento 36. Año 1852.

³⁹ La misma táctica fue aplicada en 1841 cuando estaba sitiaba la ciudad de San Juan por el General Acha.

⁴⁰ Algunos ciudadanos presentaron eximición de este impuesto forzoso aduciendo no poder pagar por ser una contribución superior a sus facultades como es el caso de Franklin Rawson, hermano de Guillermo Rawson o Domingo Barboza por ejemplo.

⁴¹ Saturnino Manuel Laspiur se desempeñó como ministro de gobierno de Nazario Benavides, mientras tanto su hijo Saturnino María Laspiur integraba el grupo opositor a Benavides. Luego de 1853 Saturnino Manuel Laspiur comienza a alejarse de Benavides ya que no se encontraba de acuerdo con sus prácticas coercitivas

⁴² AGP, Fondo Histórico, libro 255, folio 377.

⁴³ Domingo Faustino Sarmiento había sido elegido como diputado constituyente durante el gobierno provisional de Zacarías Yanzi, Sarmiento renunció a su elección justificando que no iba a representar una provincia gobernada por Benavides.

[...] Después que tomé posesión del gobierno de esta provincia a mi regreso de San Nicolás de los Arroyos traté con la más generosa indulgencia a todos los extraviados en pie (haciendo referencia a lo sucedido con Yanzi) [...] un pequeño círculo de jóvenes inexpertos, sin responsabilidad, sin experiencia y que no miran el interés de la patria sino el bien particular de sí mismos se mostraron pertinaces en abrigar ideas subversivas contrarias a los principios de las causas de la organización nacional. Aparentar que ellos formaban una parte considerable del pueblo en disidencia con el gobierno fingieron emigración a la provincia de Mendoza por causas políticas, cuando sus personas e intereses se hallaban garantidos respetados y considerados bajo todo respeto por las autoridades de San Juan, influían en que la prensa periódica de Mendoza se ocupase en tachar los actos de mi gobierno, trabajaban en sentido de que las personas que el gobierno llamaba a ocupar los destinos de la administración pública sin fijarse en opiniones ni errores pasados no admitirse en empleo alguno se erigiera Domingo Faustino Sarmiento en Chile para que escribiese encendido de ridiculizar la administración de San Juan⁴⁴ (2007, pp. 199).

Estas intervenciones en periódicos y pasquines que hacen los emigrados en Chile y Mendoza se extienden a Buenos Aires. Después del 11 de septiembre, cuando se separa definitivamente Buenos Aires de la Confederación, y particularmente después de la Carta de Yungay,⁴⁵ escrita por Domingo Faustino Sarmiento desde su exilio en Chile, expresando su disconformidad sobre las decisiones tomadas por Urquiza frente a Buenos Aires, y por sostener a Benavides en el gobierno de San Juan. A esto se sumaba una publicación que circulaba en Buenos Aires para el 4 de diciembre, escrito por Tadeo Rojo a Mitre titulada *A los argentinos*, quien presentó una versión terrorífica de los días posteriores al regreso de Benavides al gobierno de la provincia. Rojo escribió “los cosacos de Benavides cebados en el pillaje dejando las calles sembradas de cadáveres”, acusaba al caudillo de reproducir las edades de la barbarie y de destacar los canales del río para lanzarlos como un arma de guerra, calificándolo de “Judas, cínico y alma corrompida”.

Desde Mendoza llegan noticias de una publicación titulada *Los disidentes* donde se expone cómo las tropas de Benavides saquearon diferentes poblados en la provincia de San Juan y otros artículos publicados en el periódico *El Constitucional de los Andes* y *El Nacional Argentino* informaban sobre un futuro motín que iba a estallar en la Villa de Jáchal.⁴⁶ Inmediatamente el gobierno de la provincia acusó de este motín a Zacarías Antonio dirigidas desde su exilio en Mendoza.

⁴⁴ AGP, Fondo Tribunales, caja 33, carpeta 137.

⁴⁵ Publicada en Yunga, Chile, el 13 de octubre de 1852.

⁴⁶ Ver Bando Refutación al periódico oficial titulado *La Libertad y Vindicación del pueblo* y gobierno interino del San Juan. 24 de octubre 1852. Imprenta del Constitucional.

Durante este periodo, se llama a elecciones para Diputados del Congreso Constituyente para participar del Congreso de Santa Fe y son elegidos el Abogado Antonino Aberastain y Domingo Faustino Sarmiento, quienes deciden renunciar a sus bancas ya que no pretendían representar al gobierno de Benavides en el congreso nacional.

Luego de los últimos sucesos Benavides entiende que ya no es posible continuar en el gobierno y en la próxima elección es elegido un hombre de su confianza, el coronel Francisco Díaz, mientras que él es promovido por la presidencia de la Confederación a brigadier general del ejército Confederado: división del Oeste, a cargo de las provincias de San Juan, Mendoza, La Rioja y Catamarca.⁴⁷ En esta instancia se profundizan los conflictos internos de la gobernanza de la provincia: Benavides es responsable de la Guardia Nacional que se componía por las guardias provinciales, al mismo tiempo el gobernador es el capitán general a cargo de estas guardias. Benavides es consciente que esto genera malos entendidos y un año antes de su muerte escribía a Urquiza “Espero pues que V.E. me dé una muestra de su estimación diciéndome cuanto antes si, como yo, considera prudente que me desprenda oficial y formalmente de la autoridad nacional que debo a su benevolencia, antes de que haya riesgo inevitable de que ella sea desbordada irremediabilmente de mi persona”⁴⁸ (Sánchez, Cercos y Ferrá, 2007, pp. 238).

Palabras finales

La figura de Nazario Benavides asoma en la historia local en un momento convulsionado, no solo en la provincia de San Juan sino en toda la Confederación. Por su accionar eficiente, según los federales, fue perfilando su jerarquía en la trama política provincial y nacional.

Señalamos que para esta época existían una serie de condiciones que debía poseer un miembro de la sociedad para acceder al gobierno, en el caso de Benavides no las reúne ya que no pertenece al grupo de los hacendados ni a la elite urbana de la provincia, y militarmente pertenece a los escalafones medios del ejército federal.

Su capacidad de resolución frente a las diferentes situaciones vinculadas con los enfrentamientos políticos de la confederación lo consolidaron como un gobierno paternalista. Con el objetivo de preservar a su pueblo de las amenazas internas y externas utilizó todos los medios

⁴⁷ Este tema es analizado por Ana Laura Lanteri (2014) quien aborda los hechos acontecidos en San Juan desde la destitución de Benavides hasta su muerte en el marco de la conformación de la Circunscripción militar del Oeste y la sanción de la constitución. Allí pone en dialogo los acontecimientos provinciales y nacionales, rescatando cómo la figura de Benavides era necesaria para articular el orden político nacional, pero al mismo tiempo ponerlo en tensión.

⁴⁸ AGN, tomo 129, folio 17 y 18.

que estaban a su alcance pudiendo sostenerse en el gobierno durante casi dos décadas.

Durante este periodo las jerarquías familiares sanjuaninas sufrieron cambios, algunos de sus miembros se sumaron al gobierno de Benavides (clientelismo) y otros quedaron excluidos de la estructura social de San Juan.

El enfrentamiento de unitarios y federales sobre el territorio de la provincia de San Juan consolidó la figura de Nazario como caudillo provincial con influencias a nivel regional, convirtiéndose en un referente para la Santa Federación. Supo controlar eficientemente la oposición, haciéndola parte del gobierno, subordinándolos bajo su jerarquía, utilizando como herramienta de control el exilio (prolongado o transitorio), empréstitos forzosos o el decomiso de bienes de familias unitarias.

El agotamiento del sistema rosista también afectó el poder político de Benavides y aunque luego de la Batalla de Caseros continuó al frente del gobierno de la provincia, su gobernanza se encontraba cada vez más cuestionada. El último periodo de su gobierno responde a un momento de transición donde la figura del caudillo se asocia a la barbarie, al autoritarismo y a la postergación.

El conflicto entre el caudillo sanjuanino y sectores de la élite urbana de su provincia se profundizó, culminando con un trágico final, tan trágico que sería un factor relevante en el fracaso del proyecto urquicista.

Referencias bibliográficas

Fuente primaria

Refutación al periódico oficial titulado La Libertad y Vindicación del pueblo y gobierno interino del San Juan. 24 de octubre 1852. Imprenta del Constitucional. Hemeroteca Biblioteca Juan Nissen FFHA.

Fuentes secundarias

Agüero Alejandro (2018). “Republicanism, Antigua Constitución o *gobernanza doméstica*. El gobierno paternal durante la Santa Confederación Argentina (1830-1852)”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. Extraído desde: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/72795>

Blumenthal, Edward (2014). “Lo que viene de afuera siempre vale más: Exiliados argentinos entre Europa y América (1840-1855)”, en Díaz Delphine et al. (eds.), *Exils entre les deux mondes. Migrations et espaces politiques atlantiques au XIXe siècle*. París, Les Perséides Éditions (pp. 253 a 268).

Ferrá, M. y Arias, D. (1994). *Archivo del Brigadier General Nazario Benavides*, San Juan, Efu.

- Goldman, Noemí y Salvatore, Ricardo (compiladores) (1998). *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba.
- Guironés de Sánchez, Isabel (2007). *Archivo del Brigadier General José de Benavides*, San Juan, Effha, Tomo II.
- Halperín Donghi, Tulio (2002). “Estudio preliminar”, en: Lafforgue, J. (comp.). *Historia de caudillos argentinos*, Buenos Aires, Punto de Lectura, pp. 19-56. Extraído desde: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.91505>
- Lanteri, A. L. (2014). “(Inter) acciones para un nuevo orden nacional. La experiencia política de San Juan a partir de la Circunscripción Militar del Oeste y el Congreso durante la “Confederación”” (1855-1858). *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, (14). Extraído desde: <http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAn14a02>
- Myers, J. (2005). *La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y en la política argentina. Nueva Historia Argentina*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires. Tomo III, p. 381
- Peñaloza de Varese, Carmen (1938). “Benavides”, *Anales de Primer Congreso de Historia de Cuyo*, Tomo III, Mendoza, pp. 245 a 308.
- Peñaloza de Varese, Carmen y Arias, Héctor. (1966) *Historia de San Juan*, Mendoza, Editorial Spadoni.
- Rodríguez, Víctor (1910). *Apuntes biográficos sobre la vida pública del Brigadier Nazario Benavides*, Buenos Aires, Edit. Avisador Mercantil.
- Rodríguez, Nora (2007). *Archivo del Brigadier General José de Benavides*, Tomo IV, San Juan, Effha.
- Sánchez, A., Cercos, M y Ferrá M. *Archivo del Brigadier General José de Benavides*, Tomo V, San Juan, Effha.
- Tío Vallejo, Gabriela (2023). “El sistema de Gutiérrez (1841-1853). Administrativización militar, gobierno paternal y faccionalización”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne].
- Videla, Horacio (1976). *Historia de San Juan*, Buenos Aires, Academia del Plata.
- Wasserman, Fabio (1997). “La Generación de 1837 y el proceso de construcción de la identidad nacional Argentina”, *Boletín e Instituto de Historia y Argentina* “Dr. Emilio Ravignani, Tercer Serie, número 15, 1 semestre, pp. 7 a 34.
- Zamora, Romina (2017). *Casa Poblada y Buen Gobierno. Economía católica y servicio en San Miguel de Tucumán. Siglo XVIII*, Buenos Aires, Prometeo.

Razón y voluntad general. Entre el unanimismo rosista y el proyecto político de Alberdi

Reason and general will. Between rosista unanimism and Alberdi's political Project

Silvio Javier Rollán Leguizamón*

RESUMEN

Producidas las revoluciones de independencias en Hispanoamérica todavía habría de perdurar cierto “tradicionalismo” en las sociedades latinoamericanas que surgen tras la ruptura del vínculo colonial. Al introducirse las ideas y los principios de la política moderna dentro de las nuevas repúblicas americanas, estos habrán de sufrir una serie de alteraciones o “desviaciones” producto de la interacción con aquellos imaginarios tradicionales. Y es esta suerte de mezcla la que hará posible el surgimiento del fenómeno caudillista dentro del ámbito rioplatense. El gobierno rosista no fue la excepción a esta matriz interpretativa. El régimen presidido por Juan Manuel de Rosas fue caracterizado como un régimen de tipo “unanimista”. Ciertos enfoques historiográficos han visto la aparición de gobiernos caracterizados de unanimistas como prueba inequívoca de la persistencia de prejuicios tradicionalistas en la región.

Lo que se propone en este trabajo es analizar la serie de controversias ocurridas entre el gobierno rosista y Juan Bautista Alberdi en el intervalo que corre entre los años 1837 y 1842. La hipótesis que se intentará demostrar es que el unanimismo del gobierno rosista y las críticas que a este le hicieron los opositores al régimen de Rosas, no tienen su origen en la pervivencia de ciertos imaginarios tradicionales en la sociedad rioplatense y que aquel concepto (el unanimismo) no remite de manera inequívoca a un horizonte conceptual tradicional, sino que, por el contrario, tanto el unanimismo como las

Recibido: 15/11/2023 – Aceptado: 12/02/2024.

* Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina.
<silvio9514@gmail.com>

críticas hechas a este no son en absoluto extrañas a la política moderna y que tienen su origen, justamente, en las aporías constitutivas propias de la modernidad política.

► **Palabras clave:** Caudillismo; unanimismo; opinión pública; razón; voluntad general.

ABSTRACT

After the independence revolutions in Latin America, a certain "traditionalism" would still persist in the Latin American societies that emerged after the rupture of the colonial bond. When the ideas and principles of modern politics were introduced into the new American republics, they were to undergo a series of alterations or "deviations" as a result of the interaction with those traditional imaginaries. And it is this kind of mixture that will make possible the emergence of the caudillista phenomenon within the Rio de la Plata area. The Rosas government was no exception to this interpretative matrix. The regime presided over by Juan Manuel de Rosas was characterized as a "unanimist" type of regime. Certain historiographical approaches have seen the appearance of governments characterized as unanimist as unequivocal proof of the persistence of traditionalist prejudices in the region. The purpose of this paper is to analyze the series of controversies that occurred between the Rosista government and Juan Bautista Alberdi between 1837 and 1842. The hypothesis that we will try to demonstrate is that the unanimism of the Rosas government and the criticisms made of it by the opponents of the Rosas regime do not have their origin in the survival of certain traditional imaginaries in the rioplatense society and that that concept (unanimism) does not refer unequivocally to a traditional conceptual horizon, but, on the contrary, both unanimism and the criticisms made of it are not at all alien to modern politics and have their origin, precisely, in the constitutive aporias inherent to political modernity.

► **Keywords:** Caudillismo; unanimism; public opinion; reason; general will.

Introducción

La aparición de un número significativo de caudillos y de regímenes políticos denominados caudillistas que tuvieron lugar en el Río de la Plata a partir de la década del 20 del siglo XIX fue visto por la historiografía como un fenómeno que se explica por la persistencia de cierto "tradicionalismo" en la sociedad rioplatense de la época. Es decir, la marea revolucionaria acaecida durante de la década de 1810 y la ruptura del vínculo colonial que unía a gran parte del continente americano con la corona española, no fueron suficientes para eliminar todo vestigio del Antiguo Régimen. Roto aquél vínculo colonial, todavía habrían de perdurar ciertos imaginarios e ideas tradicionales¹ que estaban en clara

¹ Por ejemplo, François-Xavier Guerra sostendrá que aquel imaginario tradicional presente

contradicción con los imaginarios e ideas de la política moderna. A causa de la presencia de estos dos horizontes conceptuales antagónicos ocurrirá una suerte de hibridación entre ambos, lo que será una característica propia de la América hispánica. Al introducirse las ideas y los principios de la política moderna dentro de las nuevas repúblicas americanas, estos habrán de sufrir una serie de alteraciones o “desviaciones” producto de la interacción con aquellos imaginarios tradicionales.² Y es esta suerte de mezcla la que hará posible el surgimiento del fenómeno caudillista dentro del ámbito rioplatense.

El gobierno rosista no fue la excepción a esta matriz interpretativa, como señala Jorge Myers:

De los múltiples gobiernos locales surgidos de la Revolución de Independencia, quizás ninguno como el de Juan Manuel de Rosas ha venido a representar tan bien —tanto para el imaginario de los historiadores como para el popular— el papel de un régimen “caudillista” (Myers, 1998, p. 83).

Aquel régimen fue analizado bajo el paraguas del fenómeno caudillista y, por lo tanto, también fue visto como un producto resultante de la combinación de tópicos tradicionales e ideas modernas. Esto se debe a que el régimen presidido por Juan Manuel de Rosas fue caracterizado como un régimen de tipo “unanimista”.³ Estos tipos de gobiernos, según algunos historiadores, son producto, justamente, de aquella suerte de “hibridación” que surge a partir del choque entre un horizonte conceptual “tradicional” y otro horizonte conceptual más propiamente “moderno”.⁴ Podría decirse que ciertos enfoques historiográficos han visto la aparición de gobiernos caracterizados de unanimistas como prueba inequívoca de la persistencia de arraigados prejuicios tradicionalistas en la región.⁵

en las colonias hispanoamericanas se hace visible en la manera en que estas sostienen un ideal de representación corporativo, en la existencia de un ideal unanimista en torno a la opinión pública, en la idea de la monarquía hispánica como una sumatoria de “pueblos” y “ciudades” incompatible con la idea de una nación única e indivisible en la cual reside la soberanía. Véase (Guerra, 1992).

² François-Xavier Guerra sostiene que “la ideología moderna de las élites coexiste con el arcaísmo de una sociedad que ellas gobiernan con valores y normas diferentes a los suyos” (Guerra, 1992, p. 360).

³ Véase Ternavasio, 2002.

⁴ Dice François-Xavier Guerra al respecto: “La soberanía y su corolario, el sufragio «capacitativo» [...] tenían como fin hacer coincidir al pueblo teórico de la soberanía con el pueblo real de la política. También privaban de una referencia legal a las posibles tentativas de movilización popular por parte de fracciones de las élites o por un caudillo [...] Primeramente tratan de eliminar las tendencias centrífugas del federalismo extremo [...] En realidad, sin embargo, no se resolvió nada, porque no fue posible superar las profundas divisiones de la élite política ni erradicar el poder de las oligarquías provinciales y tampoco los métodos no constitucionales de acceso al poder” (Guerra, 1992, pp. 372-374).

⁵ Como sostiene François-Xavier Guerra “Para evitar el riesgo de que la diversidad de opiniones conduzca a la guerra de partidos se preconiza una solución sorprendente: la formación de

En resumen, las revoluciones de independencias ocurridas a principios del siglo XIX en la América hispánica no habrían logrado eliminar todo vestigio de tradicionalismo e instalar de una forma satisfactoria aquel horizonte conceptual propio de la política moderna. Así, la región habría sido víctima de una suerte de modernización a medias o de una modernización inconclusa y, por lo tanto, esto generaría una serie de dificultades que tornaría imposible o muy problemático la instauración de regímenes republicanos y democráticos. El gobierno de Rosas será analizado como una forma de gobierno que no logró —o no quiso— poner en marcha un régimen propiamente republicano acorde a los principios característicos de esa forma de gobierno y este proyecto resultó trunco por la introducción del unanimismo como parte esencial de su gobierno, aun cuando cierta historiografía ha señalado que dicho gobierno mantuvo una retórica o discurso republicano y que también mantuvo un número importante de ciertas instituciones propias del gobierno rivadaviano.

A principios de este siglo, en un estudio publicado por Elías Palti, se ha puesto en duda aquella interpretación que sostiene que en la América hispánica perduraron una serie de prejuicios e ideas tradicionales que las revoluciones independentistas no lograron eliminar de la región. Y, junto con estos cuestionamientos, también, el estudio antes mencionado, ha puesto en tela de juicio aquella mutua correspondencia entre regímenes unanimistas e imaginarios tradicionales. Este estudio ha intentado mostrar que “el sentido del unanimismo no es unívoco” y que este término no es en sí mismo “tradicional” o “moderno” y el afán unanimista del gobierno rosista puede no ser “contradictorio con los imaginarios modernos” (Palti, 2007, p. 173).

Lo que este trabajo propone es analizar la serie de controversias ocurridas entre el gobierno rosista y Juan Bautista Alberdi en el intervalo que corre entre los años 1837 y 1842. A partir de los estudios realizados por Jorge Myers y Marcela Ternavasio y del análisis de un conjunto de obras y publicaciones periódicas de Alberdi publicadas en sus *Escritos póstumos* y *Obras completas*; lo que se busca es reconstruir, de forma somera, el campo semántico constituido por los conceptos de “opinión pública”, “razón” y “voluntad general” y observar el juego de mutuas relaciones y los problemas que se establecen entre estos conceptos. La hipótesis que el presente trabajo intentará demostrar es que el

un partido nacional [...] La unanimidad sigue siendo un ideal. Una buena parte de los conflictos ideológicos que desgarrarán después a los países hispánicos están ya implícitos aquí [...] El pluralismo político real no forma parte aún del espíritu del tiempo [...] (Guerra, 1992, pp. 273-274). Véronique Hébrard afirma que “También hay que subrayar que las oscilaciones, incluso a veces las contradicciones, tanto en los debates como en las disposiciones adoptadas se deben a que estamos en un período de brusca transformación, en el cual, por hibridación, viene a incorporarse al imaginario monárquico una aprehensión moderna de la representación” (Hébrard, 1998, pp. 223-224).

unanimismo del gobierno rosista y las críticas que a este le hicieron los opositores al régimen de Rosas, no tienen su origen en la pervivencia de ciertos imaginarios tradicionales en la sociedad rioplatense y que aquel concepto (el unanimismo) no remite de manera inequívoca a un horizonte conceptual tradicional, sino que, por el contrario, tanto el unanimismo como las críticas hechas a este no son en absoluto extraños a la política moderna y que tienen su origen, justamente, en las aporías constitutivas propias de la modernidad política.

Antes de continuar con el desarrollo de este trabajo, cabe aclarar una cuestión con respecto al concepto de “caudillo”. El término caudillo tenía una connotación negativa durante la primera mitad del siglo XIX. Para los que apoyaban el gobierno de Rosas, como para sus detractores, este concepto era algo totalmente negativo. Muchos opositores al rosismo señalaban el carácter “caudillista” de aquél régimen y definían a Rosas como un “caudillo”. A su vez, muchos rosistas utilizaban el mote de “caudillo” para denostar a sus opositores como, por ejemplo, a Fructuoso Rivera. Es decir, tanto los rosistas como sus opositores utilizaban el término de caudillo contra sus adversarios.⁶

La crítica de Alberdi al régimen rosista

Juan Bautista Alberdi hizo su primera aparición en la escena pública en la inauguración del Salón literario de Marcos Sastre a mediados del año 1837. En esa ocasión, Alberdi pronunció un discurso titulado “Doble armonía entre el objeto de esta institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social; y de esta exigencia, con otra general del espíritu humano”, que luego daría lugar a una de sus principales obras: el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. Si bien para ese año no se puede decir que Alberdi era un opositor al gobierno de Rosas,⁷ en el *Fragmento* se encuentran presentes una serie de consideraciones que resultan claves para el objeto de este trabajo.

En el prefacio del *Fragmento* Alberdi sostiene que “la razón” es la “ley de leyes, ley suprema” (Alberdi, 1886, p. 106). Entonces, si bien el soberano es el pueblo, para que una ley sea legítima, esta debe descansar tanto en la voluntad del pueblo como en la razón, lo que lo lleva a Alberdi a afirmar que “la voluntad del pueblo complementa la ley, pero que no ella, sino la razón, la constituye” (Alberdi, 1886, p. 124). Ya, desde un principio, comienza a aflorar esta relación entre voluntad general y razón y cómo estos conceptos se reenvían constantemente entre ellos.

⁶ Para un mejor desarrollo del concepto de “caudillo” véase Goldman & Salvatore, 1998, en especial los capítulos 1 y 2.

⁷ Para un mejor análisis sobre las distintas interpretaciones del *Fragmento* véase Palti, 1989, 2009.

El planteo se complejiza aun más en el momento que Alberdi introduce una distinción entre *voluntad colectiva del pueblo* y *razón colectiva del pueblo* y, a partir de ello, afirma que:

¿Pero qué es la soberanía del pueblo? Es el poder colectivo de la sociedad, de practicar el bien público, bajo la regla inviolable de una estricta justicia. La soberanía del pueblo, no es pues la voluntad colectiva del pueblo; es la razón colectiva del pueblo, la razón que es superior a la voluntad, principio divino, origen único de todo poder legítimo sobre la tierra.

Así el pueblo no es soberano sino de lo justo.

[...] El pueblo no tiene más poder que el que recibe de la justicia (Alberdi, 1886, pp. 189-190).

Queda claro que para Alberdi la voluntad del pueblo tiene un límite, esta no puede ir más allá de la razón y sólo en la medida en que la voluntad del pueblo esté asistida por la razón se puede hablar de una razón colectiva del pueblo. Sólo así la voluntad general puede convertirse en soberana, por lo tanto, la voluntad colectiva del pueblo necesita de la razón para elevarse a la condición de razón colectiva del pueblo. Entonces, si la voluntad del pueblo viola aquellos principios que se desprenden de la razón, aquella voluntad se verá degradada y perdería todo atributo de legitimidad y por lo tanto no puede ser denominada como auténticamente soberana. Pero esta diferenciación entre voluntad colectiva del pueblo y razón colectiva del pueblo se problematiza incluso más en el momento en que Alberdi hace la siguiente aclaración:

¿Y dónde está pues el límite de la soberanía del pueblo? En la razón colectiva del pueblo, lo hemos dicho. Pero esta razón ¿qué la prueba? la voluntad colectiva del pueblo [...] Entonces la voluntad es un elemento necesario de la ley, porque la voluntad prueba la razón.

[...] Ella (la voluntad colectiva del pueblo) [...] es el órgano y el síntoma más irrecusable de la razón general: porque es muy raro que la voluntad general, no suponga la razón general; y que la razón general no produzca la voluntad general. La razón general y la voluntad general son dos hechos que se suponen y garanten mutuamente (Alberdi, 1886, p. 191).

En este punto se vuelven más notorios los problemas que tensionan al *Fragmento* de Alberdi. La voluntad general se diferencia de la voluntad popular porque la primera se encuentra asistida por la razón general, pero los problemas surgen al momento de establecer cuándo se manifiesta una auténtica voluntad general. Como señala Palti:

Sólo en la medida en que participa de una empresa de discernimiento colectivo, de un proceso de deliberación, la voluntad popular se constituye verdaderamente como *voluntad general* de la nación.

Sólo su invocación (la razón general) por la *voluntad general* [...] permite constituirse y reconocerla como tal, lo que encierra a Alberdi en un círculo argumentativo por el cual ambos términos (razón y voluntad) se reenviarían permanentemente uno a otro (Palti, 2009, pp. 41-42).

Queda claro cuál es el nudo problemático en el planteo de Alberdi. Razón y voluntad general son términos opuestos, pero, a la vez, se suponen, “Ni la voluntad general es ley si no es dirigida por la razón. Nuestra voluntad no hace leyes” (Alberdi, 1886, p. 211), dice Alberdi; es decir, la voluntad general solo es soberana siempre y cuando tenga un basamento en la razón, pero al mismo tiempo si la razón se esgrimiese como única soberana habría “tantas soberanías como razones” y así “un hombre no necesitará más que pesos y bayonetas para hacerse soberano legítimo” (Alberdi, 1886, p. 192). Esta cuestión, como se verá más adelante, se tornará irresoluble, pero, por el momento, está claro que, para Alberdi, al menos en el año 1837, el gobierno de Rosas es un gobierno legítimo, puesto que se encuentra respaldado tanto por la razón como por la voluntad general.⁸ Aun así, esta legitimidad puede eventualmente caducar, sólo basta con que Rosas se aparte de aquellos principios inviolables y eternos que dicta la razón para que su gobierno pierda todo atisbo de legitimidad. El propio Alberdi señala que “es relativa la perpetuidad de la ley, porque siendo esta la razón aplicada, y las aplicaciones siendo constantemente variables, las leyes deben perecer” (Alberdi, 1886, p. 211). Este pasaje, como se mostrará en las siguientes páginas, será lo que termine por volver imposible aplicar el proyecto de Alberdi y de la generación del 37, que buscaba usar a Rosas en su favor para llevar adelante dicho proyecto.

La pregunta que surge a partir de estas explicaciones es: ¿Quién está en condiciones de señalar cuáles son aquellos principios que dicta la razón que la voluntad general debe observar si quiere ser considerada como tal? Es decir, ¿Cuál es el límite que la voluntad general (y toda soberanía) debe respetar? Alberdi sostiene que la idea “de toda soberanía ilimitada” es absurda y que el límite de esa soberanía es

el derecho, ya sea que este derecho resida escrito en la carta constitucional de la nación, ya en la razón del pueblo, o solamente en la conciencia del jefe supremo del Estado, como sucede entre nosotros [...] Tiene un límite (el poder de Rosas), sin duda, que por una exigencia desgraciada pero real, de nuestra patria, reside en una conciencia, en vez de residir en una carta. Pero una conciencia garantida por más de cuarenta años de una moralidad irrecusable y fuerte, no es una conciencia temible (Alberdi, 1886, p. 190).

Para Alberdi es a Rosas a quien le toca proteger esos principios inviolables que dicta la razón y ponerlos a resguardo de la voluntad popular. No obstante, aquellas declaraciones de Alberdi puede que tengan

⁸ “Hemos pedido pues a la filosofía una explicación del vigor gigantesco del poder actual: la hemos podido encontrar en su carácter altamente representativo. Y en efecto, todo poder que no es la expresión de un pueblo, cae” (Alberdi, 1886, p. 118). “El Sr. Rosas, considerado filosóficamente, no es un déspota que duerme sobre bayonetas mercenarias. Es un representante que descansa sobre la buena fe, sobre el corazón del pueblo” (Alberdi, 1886, p. 125).

como objetivo ganarse la aceptación del régimen rosista y que verdaderamente no piense que Rosas sea el último garante del orden y de los principios inviolables que dicta la razón. Palti sostiene una interpretación en la cual era a Alberdi y a su grupo, la joven generación, a quienes le correspondía dictaminar sobre la legitimidad del gobierno rosista. Más allá de cuál de estas interpretaciones sea la correcta, el problema sigue siendo el mismo ¿a quién le toca decidir cuáles son esos principios inviolables que la voluntad general de la nación debe respetar obligatoriamente para no degradarse en una mera voluntad popular? ¿Quién puede establecer dónde está el límite de la soberanía popular? ¿Qué características tiene ese límite de la razón cuando no está expresado en una Constitución escrita? Como se verá en el último apartado de este trabajo, este es un problema que se encuentra en todo el arco ideológico de las repúblicas que surgen en Hispanoamérica luego de la ruptura del vínculo colonial. Y esto es precisamente así porque los problemas que aquí se mencionan tienen su origen en las aporías constitutivas de la política moderna.

Lo cierto es que, más allá de todos los gestos en favor del régimen rosista, Alberdi se verá obligado a marchar al exilio en 1838 y se asentará en la ciudad de Montevideo.⁹ En ese punto, Alberdi se vuelca hacia la oposición contra el régimen de Rosas. Durante su estadía en Montevideo tendrá un rol activo en la prensa escrita de esa ciudad y hará uso de esta para desarrollar toda una prédica opositora con el gobierno de la provincia de Buenos Aires. Así, Alberdi escribe en un artículo publicado en la *Revista del Plata* el 29 de julio de 1839 que “se va a destruir el orden tiránico de la República Argentina para organizar el orden constitucional de dicha república, se va a demoler una tiranía para erigir una legalidad” (Alberdi, 2002, p. 269). En este momento, el gobierno de Rosas representa para Alberdi una tiranía y, como tal, es opuesta a todo orden, a toda ley, a toda legalidad y, por lo tanto, es un gobierno ilegítimo que ha violentado aquellos principios imprescriptibles de la razón. Ahora bien, esa legalidad que es necesario instaurar, tiene su origen en la voluntad del pueblo siempre y cuando esta se encuentre fundada en la razón ya que “la gana, la voluntad, en los hombres como en los pueblos, no es razón, no es derecho, no es ley” (Alberdi, 2002, p. 31), el derecho y la justicia no tienen su origen en la voluntad popular, sino en la razón y, por lo tanto, “la voluntad está subordinada a la razón” (Alberdi, 2002, p. 31). Vemos cómo aquel problema referido a los medios legítimos para establecer cuáles son aquellos principios eternos e inviolables que dicta la razón sigue presente en la prédica de Alberdi durante su exilio en Montevideo. Si en un principio esta tarea le correspondía a Rosas y era él quien debía poner a resguardo de la voluntad popular los principios de justicia que tiene su origen en la razón, en el momento en que Rosas

⁹ Véase Katra, 2000; Mayer, 1963; Palti, 2009.

rompe su vínculo con estos principios ya no puede ser él quien tenga la tarea de proteger esos principios.

El problema que reaparece una y otra vez es el de cómo instituir un lugar de verdad dentro de la sociedad rioplatense ¿quién es aquella institución, aquel individuo o conjunto de individuos que está en contacto directo con esos principios eternos de justicia que deben imponérsele a la voluntad popular en contra de su misma voluntad? En la medida que la voluntad de Rosas o, incluso, la voluntad del pueblo se aparte de los principios de justicia, pierden toda su legitimidad, por eso toda voluntad sin límites es contraria a la democracia¹⁰ y el gobierno republicano. De aquí que la voluntad general debe tener un basamento en la razón si quiere ser considerada como tal.

Como se verá en el próximo apartado, este problema también estaba presente en el gobierno de Rosas. Desde los círculos y discursos oficiales leales al régimen rosista, también se invocaban una serie de principios inviolables de justicia que debían ser observados por todos, incluso por los opositores al régimen, y en el momento en que algún actor de la política rioplatense violara esos principios perdería toda su legitimidad. Esto era precisamente lo que el gobierno de Rosas argumentaba contra los unitarios quienes, a criterio del régimen rosista, habían desconocido esos principios y, por lo tanto, su legitimidad como partido opositor se había visto disuelta y, en consecuencia, se le correspondía ser reprimido y perseguido

El unanimismo rosista

El gobierno de Juan Manuel de Rosas ha sido visto como el ejemplo paradigmático de un régimen caudillista. El surgimiento de este tipo de gobiernos tras la Revolución de Independencia fue visto como el resultado de la pervivencia de un imaginario tradicional que aquella revolución no habría alcanzado a eliminar de las sociedades rioplatenses de la primera mitad del siglo XIX. Así, los regímenes caudillistas vendrían a representar aquel imaginario tradicional que se opondría a otro imaginario de tipo moderno encarnado por las élites urbanas que luchaban por la institucionalización de un gobierno de tipo republicano. Rosas, en tanto que representante de un régimen caudillista, estaría

¹⁰ Cabe aclarar que para Alberdi el término “democracia” no se refiere a una forma de gobierno, sino que está señalando el índice de la soberanía, es decir, la soberanía del pueblo: “El fondo de la democracia reside en el principio de la soberanía del pueblo; y como únicamente el pueblo es legítimo gobernante de sí mismo, la democracia es el solo gobierno legítimo. De suerte que con tal que el hecho de la soberanía del pueblo exista y sea reconocido, importa poco que el pueblo delegue su ejercicio en manos de un representante, de varios, o muchos: es decir, no importa que sea república, o aristocracia, o monarquía: siempre será democracia mientras sus representantes, confiesen su poder emanado del pueblo” (Alberdi, 1886, p. 189).

asociado a formas de representar a la sociedad y el poder propias de un imaginario tradicionalista.¹¹

En uno de los aspectos en donde se haría visible aquel tradicionalismo es en el “unanimismo”, término utilizado para caracterizar al régimen rosista.¹² El gobierno de Rosas apoyaba su legitimidad en el principio de “unanimitud” es decir, de opinión unánime.¹³ Esto fue posible por el férreo control que se estableció sobre la prensa escrita y a la eliminación de la deliberación electoral centrada en la disputa en el interior de la élite por las candidaturas a las elecciones de los miembros de la Junta. Estos aspectos se complementan con el hecho de que Rosas asumió su primer período haciendo uso de facultades extraordinarias otorgadas por la Sala de Representantes y, en su segundo período¹⁴ al frente del poder ejecutivo de la provincia de Buenos Aires asumió con la suma del poder público.

La intención de Rosas era eliminar lo que consideraba una de las causas de la inestabilidad política: la deliberación. El rosismo veía en el estado de división en el cual se encontraba sumida la élite de la sociedad rioplatense la fuente de disturbios en el Río de la Plata. La aparición de dos partidos¹⁵ enfrentados, como lo eran el partido unitario y el partido federal, producto de aquel estado de deliberación en el que se encontraba la élite rioplatense, es lo que habría sumido en un estado de anarquía y guerra civil a la sociedad del Río de la Plata. Este era el problema que Rosas se había propuesto solucionar y para ello es que sus esfuerzos se centraron en perfeccionar todo un sistema de instituciones, tanto legales como extralegales,¹⁶ para eliminar toda fuente de discordias y deliberación dentro de la provincia de Buenos Aires. Las facultades extraordinarias cumplían la función de eliminar toda tipo de

¹¹ Este tradicionalismo será visible en las formas clientelares de control político de las que hizo uso el gobierno rosista, en el uso de la violencia, entre otros tópicos. Para un desarrollo más detallado de estos tópicos y los problemas que estos plantean véase (Goldman & Salvatore, 1998).

¹² En este sentido, es sugestivo lo que señala Véronique Hébrard con respecto al Congreso Constituyente de Venezuela en los años 1811-1812: “En este sentido, el espíritu unitario heredado de la cultura absolutista, en el cual se inspira la visión de una nación unitaria y unánime, impide [...] considerar que la voluntad general pueda nacer de la confrontación de intereses particulares” (Hébrard, 1998, p. 215).

¹³ Véase Myers, 1995; Ternavasio, 2002.

¹⁴ Cabe aclarar que los años de mayor control sobre la prensa escrita y los opositores al gobierno rosista son los que transcurren entre los años 1838 y 1842. Para un mejor análisis de estas cuestiones véase Ternavasio, 2002.

¹⁵ El término “partidos” no se está refiriendo a los partidos políticos modernos propios de principios del siglo XX. En el siglo XIX el significado del concepto de “partido” se acerca mucho más a la idea de “facción”. Para un mejor análisis de los significados del término “partido” durante el siglo XIX véase Guerra, 1992; Míguez, 2021; Palti, 2001.

¹⁶ Para un análisis de la Sociedad Restauradora y de la Mazorca como espacios a medio camino entre lo institucional y el poder ejercido por la fuerza, véase Di Meglio, Gabriel, 2007; Gonzáles Bernaldo de Quirós, Pilar, 2001.

deliberación al interior de la Sala de Representantes y, la imposición de una lista única que emanaba directamente del poder ejecutivo tenía como objetivo lograr la uniformidad del voto para lograr una elección “unánime” que le otorgara más legitimidad al régimen.

La Sala de Representantes quedó reducida a una mera función consultiva, por lo que esta perdió su “centralidad en el proceso de toma de decisiones” (Ternavasio, 2002, p. 202), lo que obligó a Rosas a buscar los fundamentos de su legitimidad en otros ámbitos. Encontró la respuesta a esta situación en la vía plebiscitaria. Esta alternativa mantenía alejada la posibilidad de toda deliberación facciosa al interior de la élite que pusiera en entredicho al orden rosista. El nuevo régimen obtendría su legitimidad al momento de la autorización en el cual se manifestaba “el libre pronunciamiento de la opinión general”. Como señala Ternavasio esta nueva legitimidad “se fundaba ya no solo en el acto de sufragar, sino básicamente, en la uniformidad del voto. La unanimidad, identificada ahora a la voluntad general [...] se constituyó, a partir de 1835, en la base de sustentación del nuevo régimen” (Ternavasio, 2002, p. 204).

Más allá de las restricciones impuestas a la libertad de prensa, esto no eximía al régimen rosista de la necesidad de justificar su accionar ante la opinión pública. Como señala Myers:

En un contexto en el que la soberanía había pasado a residir, al menos en teoría, en el pueblo, la eficacia de la acción de gobierno del rosismo venía a depender, al menos en parte, del grado de legitimidad que supiera conquistar a los ojos de la suprema instancia refrendataria de la nueva concepción republicana del poder que era la “opinión pública” (Myers, 1998).

Para el modelo rivadaviano la pluralidad de opiniones era vista como un valor a ser transmitido, pero, para el régimen rosista, esto fue visto como fuente de anarquía y desorden. Justamente Rosas enarbolaría la unanimidad de las opiniones como un elemento fundamental para la consolidación de un orden estable. Así, la legitimidad de este nuevo orden vendría dada porque en todos los niveles del gobierno y la sociedad prevalecía una única opinión, una única voluntad, que validaban la figura de Rosas, a partir de la uniformidad del voto, como gobernador de la provincia y legítimo poseedor de la suma del poder público. La homogeneidad de la opinión pública en favor de Rosas era considerada como un signo inequívoco de la legitimidad de su gobierno.

Es por estas características que varios autores han asociado al unanimismo como un ideal de gobierno totalmente opuesto a los ideales de la política moderna ya que una de las principales características de esta es la pluralidad de opiniones y el disenso en el debate público.¹⁷

¹⁷ “Semejante voluntad de limitar el derecho al debate y a la expresión de una opinión que sea “otra” revela toda la dificultad de concebir la coexistencia —la confrontación— de varias opiniones” (Hébrard, 1998, p. 221).

Para cierta historiografía, la presencia del ideal unanimista imposibilitó el desarrollo de una moderna opinión pública en las repúblicas hispanoamericanas.¹⁸ Pero, como ya se explicará en el próximo apartado, el concepto moderno de opinión pública no excluía la posibilidad de llegar a consensos unánimes, sino todo lo contrario, preveía este tipo de instancias y hasta incluso este tipo de consensos eran necesarios para evitar caer en la anarquía y el desorden. Además, a esta situación hay que agregarle el problema de cómo diferenciar una auténtica opinión pública de una opinión carente de todo fundamento racional.

Si bien el régimen rosista implementó una serie de prácticas tendientes a homogeneizar la opinión pública y producir una voluntad unánime, este no desconocía la posibilidad de que existiera una oposición legítima. Myers señala que:

El discurso oficial desplegado por la hegemonía rosista en la prensa enfatizaba —paradójicamente— la legitimidad de que existiera una oposición política en una república moderna. Se argumentaba que los partidos políticos constituían un rasgo natural de la vida política republicana en el siglo XIX y que por ende su existencia en la Argentina no podía ser legítimamente recusada. Sin embargo, se trazaba una distinción entre “partido” y “facción”, considerándose legítimo al primero, y —por su naturaleza subversiva del orden establecido— merecedora únicamente de un absoluto exterminio la segunda (Myers, 1995, p. 102).

Según esta distinción entre partido y facción, solo los partidos políticos serían capaces de articular una opinión racionalmente fundada que pudiera legítimamente formar parte de una opinión pública.¹⁹ En cambio, las facciones en la medida en que sus opiniones no se encuentran racionalmente fundadas, estas no serían capaces de articularse dentro de la opinión pública. Para el rosismo, los unitarios serán considerados como una facción y no como un partido porque estos, al optar por la vía revolucionaria para llegar al poder, habrían desconocido a las autoridades legítimamente establecidas. Mientras el Estado haya adoptado una forma de gobierno federal no era aceptable la existencia de un partido que invoque una forma unitaria de gobierno. Los principios fundamentales sobre los que se apoyaba el régimen rosista no podían volverse objeto de debate, estos no aceptaban ningún tipo de desacuerdo y sobre aquellos principios sólo era posible un consenso unánime. Los unitarios,

¹⁸ “Semejante configuración permite acaso explicar la debilidad de una verdadera teorización, por parte de los mismos actores, de la problemática de la representación de la opinión pública moderna” (Hébrard, 1998, p. 223).

¹⁹ Como aparece publicado en *El Lucero* “Todas las repúblicas del mundo han tenido partidos: son sectas políticas que nacen del seno de la libertad; todas profesan principios, respetan derechos que se consideran imprescriptibles, así es que son considerados por sus contrarios y la política aconseja que se les respete, por cuanto se les considera solamente divergentes en los medios pero con tendencia siempre a un mismo fin” (Myers, 1995, p. 275).

al cuestionar esos principios fundamentales, habían sacrificado cualquier legitimidad de la que podrían haber gozado en un pasado.

Se puede apreciar cómo aparece el problema de cuáles temas pueden ser objeto de un debate legítimo y cuáles no. Esta problemática, como se analizará en el siguiente apartado, es propia del concepto moderno de opinión pública. El unanimismo rosista no resulta contradictorio con el concepto moderno de opinión pública, sino que forma parte del mismo.

Opinión pública, razón y voluntad general

La modernidad política y las Revoluciones de Independencias son dos procesos distintos que por momentos se relacionan y se imbrican, en otras ocasiones corren por andariveles separados hasta incluso opuestos.²⁰ De cualquier manera, una vez producida la ruptura del vínculo colonial que mantenía unida a la América hispánica con España, la política moderna, poco a poco, en un proceso lento y prolongado, va ganando terreno dentro de las sociedades hispanoamericanas y en la arena pública de las nuevas repúblicas. Los nuevos poderes establecidos no podrán apelar a una instancia trascendente (Dios) como fundamento de su legitimidad.²¹ Dadas las nuevas condiciones que impone la modernidad política, las nuevas autoridades deberán buscar los fundamentos de su legitimidad en otros ámbitos. Es así que la opinión pública se colocará como un lugar capaz de proveer de un fundamento de legitimidad a los poderes surgidos de la ruptura del vínculo colonial.²² Durante la primera mitad del siglo XIX, la opinión pública será vista por los contemporáneos como aquel lugar en el cual se encarnaría la voluntad de los sujetos y, más precisamente, la voluntad general de la nación.

En estas condiciones, toda autoridad política que se considere legítima o que quiera aparentar tal legitimidad, deberá necesariamente apoyarse en las sentencias de la opinión pública.²³ Como señala Elías Palti, “ésta aparecerá como una suerte de tribunal en última instancia cuyo fallo sería inapelable” (Palti, 2007, p. 161). Esto dará lugar al concepto moderno de opinión pública que este autor llama el “modelo jurídico de la opinión pública”, es decir, “la idea de ésta como una suerte de tribunal neutral que, tras evaluar la evidencia disponible y contrastar los

²⁰ Véase Guerra, 1992.

²¹ Véase Palti, 2007, 2018.

²² Para un mejor desarrollo del concepto de “opinión pública” durante la primera mitad del siglo XIX véase Goldman, 2008; Guerra, 1992; Guerra & Lempérière, 1998; Palti, 2007.

²³ De hecho, el propio Alberdi sentencia al respecto que “Y si el poder disfrazara o no encuentra la razón, la publicidad se la revela cuando la esconde, o se la enseña cuando no la ve.

La división, la elección y la publicidad son pues los medios de reunir y hacer que gobiernen la razón pública y la voluntad pública” (Alberdi, 1886, p. 193).

distintos argumentos, accede, idealmente, a la ‘verdad del caso’” (Palti, 2007, p. 162). Si bien el concepto de “opinión pública” no surge como resultado de las revoluciones de independencias en Hispanoamérica, sino que se encontraba presente en el imaginario de la época mucho antes de que sucedieran aquellos eventos, sí se vio afectado por la ruptura del vínculo colonial.

En un principio, el concepto de opinión pública tenía implícito el supuesto de que las normas que regían una sociedad determinada tenían un carácter transparente y autoevidente para aquellos sujetos que estuvieran en pleno uso de sus facultades de raciocinio. Producida la ruptura del vínculo colonial, este supuesto habrá de resquebrajarse poco a poco hasta tornarse insostenible. Quebrado el supuesto de la transparencia de la “verdad”, el nuevo concepto de opinión pública tomaría como punto de partida la idea de la oscuridad de la verdad. Ahora es mediante un proceso de discernimiento que habría de llegarse a la “verdad del caso”. De esta manera, la opinión pública aparece como el resultado de un largo proceso de debate, el cual tiene como objetivo alcanzar aquella verdad que en un principio se encontraba oculta a los ojos de los sujetos.²⁴ Es a través de este proceso de debate que la mera opinión particular, subjetiva, se transforma en una convicción racionalmente fundada y se convierte en opinión pública.

Una vez que se ha roto el supuesto de la transparencia y la trascendencia de las normas que rigen a una sociedad, esto traerá como resultado el hecho de que ahora son los propios sujetos los que deben dictarse a sí mismos las normas que regularán su vida comunal; así, aquellas normas se volverán objeto de debate. Como vemos, el modelo jurídico de la opinión pública (moderno) nace de la ruptura de aquel doble supuesto: el de la transparencia y la trascendencia de las normas que rigen a la sociedad. Esto hará que el concepto de opinión pública contenga una contradicción inherente. Palti señala que:

Por un lado, este presupone todavía la idea de una Verdad objetiva (la “verdad del caso”) en torno de la cual los distintos pareceres pudieran eventualmente converger. Y ello es necesariamente así porque, si no hubiera una Verdad última en materia política, el juego de las interpretaciones se prolongaría de modo indefinido sin un anclaje de objetividad que permitiera saldar las diferencias y alcanzar un consenso asumido de manera voluntaria [...] Sin una Verdad, todo debate se volvería, pues, imposible. Pero, por otro lado, si existiera una Verdad, entonces la apelación a la opinión pública no tendría sentido. La resolución de las cuestiones en disputa cabría confiarla a los expertos [...] En síntesis, sin una Verdad última, el debate racional sería imposible, pero, con una Verdad, éste sería ocioso (Palti, 2007, pp. 170-171).

²⁴ Como decía Alberdi: “Las palabras son indispensables en los primeros instantes de una revolución: ellas son buenas para el establecimiento de las cuestiones, para el esclarecimiento de los hechos, para la preparación de los espíritus” (Alberdi, 2002, p. 273).

Para saldar esta contradicción se establecerán algunos temas que no pueden ser objeto de debate y se pondrán a resguardo de la deliberación pública. Las normas constitucionales no podrán ser objeto de controversia, puesto que, en su calidad de fundamento de la vida comunal, son preconditiones necesarias para poder establecer cualquier tipo de debate público.²⁵ Así, los fundamentos del orden legal serán considerados como algo objetivo, principios que deben ser respetados incluso en contra de la voluntad de los sujetos, es decir, deben ser aceptados de forma unánime por toda sociedad que aspire a fundar un gobierno estable. De esta manera, se buscaba evitar todo desplazamiento hacia la anarquía.

Pero una vez que todas las normas que rigen a una sociedad han perdido su carácter trascendente y son los propios sujetos los que deben crear las normas que van a regular su vida comunal resulta imposible establecer límites al ámbito de la controversia. Toda norma tendrá su origen en la voluntad de los sujetos, es decir, será de carácter contingente y, por lo tanto, contestable.

Para evitar esto, muchos autores de la primera mitad del siglo XIX harán una distinción entre una verdadera *opinión pública* y su versión degradada en *voz popular*. Esta misma distinción habrá de producirse entre la auténtica voluntad general y voz popular. Para que la opinión pública y la voluntad general puedan considerarse como auténticas deben estar racionalmente fundadas, es decir, la voluntad general es tal en la medida que la asiste la razón, lo cual produce una identificación entre voluntad y razón. Ahora bien, para poder distinguir entre una opinión pública racionalmente fundada y una mera opinión aquella “deberá de comparecer ante el tribunal de la Razón”(Palti, 2007, p. 184). El problema que surge con esto es que dada la existencia de una multiplicidad de opiniones particulares ya no podría establecerse cuál de estas opiniones representa una verdadera opinión pública y, por lo tanto, ninguna podrá considerarse como la representación auténtica de la voluntad general. Se volverá virtualmente imposible reducir la pluralidad de opiniones particulares a la unidad. En el momento en que la sociedad civil se transforma en un espacio de disenso y pierde su unidad ya no habrá forma de establecer cuál es una verdadera opinión pública y cuál una mera opinión particular sin sustento en la razón; en todo caso, a quien le toca resolver esta cuestión es a la misma opinión pública, pero esto, como se ve, conduce a una contradicción.

Lo que subyace a esta problemática es lo que Palti llama una aporía constitutiva de la política moderna. Esta aporía se origina a partir del vínculo inescindible y, a la vez, imposible entre la soberanía de la razón

²⁵ De hecho, como ya se explicó, el rosismo hará uso de esta estrategia al sostener que los principios del federalismo no podían volverse objeto de discusión y, justamente, los unitarios al oponerse a estos principios habían renunciado a su legitimidad como partido y se convirtieron en una facción.

y la soberanía de la voluntad (Palti, 2007, p. 179). Si bien las normas y principios fundamentales que rigen una sociedad han perdido su naturaleza trascendente y se han vuelto objeto de debate, las sociedades que surgen tras la caída del Antiguo Régimen y las revoluciones de independencia en Hispanoamérica no podrán desprenderse de una idea de “justicia”. Es decir, todavía creían que había una serie de principios eternos e inviolables independientes de la voluntad de los sujetos que debían imponérseles a las sociedades incluso en contra de su voluntad. El problema era que, en condiciones postradicionales, toda norma para ser legítima debía emanar de la voluntad soberana de los sujetos ya que son ellos mismos los que deben dictar las leyes que van a regular su vida comunal. Es decir, ellos son los únicos que pueden establecer cuáles son esos principios que deben imponérsele a la sociedad en contra de su voluntad, lo cual nos deja en una circularidad argumental. La soberanía de la razón es opuesta a la soberanía de la voluntad, pero aquella no puede prescindir de esta, sino que la supone.

Por otro lado, la soberanía de la voluntad tampoco puede prescindir de la soberanía de la razón puesto que ella misma debe considerarse como un principio inviolable²⁶ que debe ser respetado por toda la sociedad incluso en contra de su voluntad. Vemos como ambos principios (la soberanía de la razón y la soberanía de la voluntad) son opuestos entre sí, pero a la vez se suponen.

Una de las formas que los contemporáneos de la primera mitad del siglo XIX ensayaron para resolver esta aporía es, como ya se mencionó, la identificación de la razón con la voluntad.²⁷ Pero el problema que surge ahora es el siguiente: ¿Qué pasa cuando hay una escisión entre voluntad y razón? Y, en tal caso ¿debe respetarse lo que dicta la razón o lo que dicta la voluntad? En la medida en que ya no existe una autoridad trascendente ¿quién puede dictaminar al respecto? ¿la opinión pública? ¿Puede la opinión pública contradecir aquellos principios inviolables de justicia? Si para que la opinión pública pueda considerarse como tal debe estar racionalmente fundada ¿cómo se establecen aquellos principios que toda opinión pública debe observar para diferenciarse de una mera opinión popular? ¿Quién puede dictaminar sobre cuál es una auténtica opinión pública y cuál no lo es? Teniendo en cuenta que la sociedad civil se ha convertido en un campo de disenso y que las normas han perdido su carácter trascendente y, por lo tanto, todas pueden

²⁶ Alberdi decía al respecto que “La democracia es la soberanía del pueblo” y que la soberanía del pueblo es “inviolable y santa” (Alberdi, 1886, p. 189).

²⁷ De hecho, en el *Fragmento* de Alberdi, hay numerosos ejemplos de esto. Para mencionar sólo algunos: “la voluntad es un elemento necesario de la ley, porque la voluntad prueba la razón [...] es muy raro que la voluntad general, no suponga la razón general; y que la razón general no produzca la voluntad general” (Alberdi, 1886, p. 191). “La ley es pues la razón general, invocada por la voluntad general” (Alberdi, 2002, pp. 211-212).

ser impugnadas y debatidas, ¿a quién le corresponde decidir cuáles son esos principios que toda opinión pública debe respetar si quiere ser considerada como tal?²⁸

El origen de estas problemáticas está en aquella aporía constitutiva de la política moderna que ya fue explicada, “razón y voluntad general son siempre indisociables, ambas, sin embargo, resultan al mismo tiempo contradictorias” (Palti, 2007, p. 188). En lo sucesivo, los distintos gobiernos que tuvieron lugar después de ocurridas las revoluciones de independencias ensayarán distintas formas de resolver estas problemáticas, pero todas estas soluciones serán siempre precarias. Aquella aporía habrá siempre de reemerger en algún punto.

Justamente es esta problemática la que subyace tanto al régimen unanimitario de Rosas como a la crítica que hace de este Juan Bautista Alberdi. Con respecto al régimen rosista, no es en su carácter “tradicional” donde se encuentra el origen del unanimismo sino, precisamente, en su carácter moderno. Además, en la medida en que aquella aporía es constitutiva de la política moderna, también se encuentra presente en el extremo opuesto del espectro ideológico de aquella época. La relación problemática, pero a la vez necesaria, entre razón y voluntad general se hace visible tanto en el régimen rosista como en las críticas hechas al régimen por sus opositores.

Por esto es que el rosismo verá como ilegal toda oposición a Rosas por parte de los unitarios, ya que estos actos serán interpretados como insurrecciones contra una autoridad legítimamente constituida, que tiene su legitimidad, precisamente, en la opinión unánime del pueblo. Pero, para los opositores a Rosas, su gobierno será un gobierno ilegítimo porque ha violado aquellos principios eternos de justicia que tienen su origen en la razón. Al no existir una autoridad trascendente que pueda decidir si el gobierno es ilegítimo o si son los sublevados quienes han perdido toda legitimidad, esto sólo podrán decidirlo los propios sujetos a quienes les toca dictar las normas que van a regir su vida en comunidad.

Es llamativo que esta situación no haya pasado desapercibida para los contemporáneos. Myers señala, en referencia a un escrito de Agustín Francisco Wright, un publicista del gobierno de rosista, publicado en 1833 lo siguiente:

Una de las consecuencias que podían extraerse de la tan cuidadosa distinción entre facción ilegítima y partido legítimo que aquellos publicistas habían fijado: que una distinción de esa índole tenía dos filos, que era factible su aplicación tanto al grupo en el poder como a los de la oposición (Myers, 1995, p. 105).

²⁸ Para el régimen rosista responder a estas preguntas era algo que solo le correspondía a la cabeza del poder ejecutivo, es decir a Rosas. Para Alberdi, en cambio, esto era una tarea que sólo podía recaer en aquella minoría ilustrada que en un momento llegó a ser la generación del 37, es decir, a los “expertos”.

Esto era lo que ocurría en el Río de la Plata durante el gobierno de Rosas, el régimen acusaba a los insurrectos de ilegítimos mientras que eran los opositores quienes acusaban al gobierno de ilegítimo. Ambos se valían de argumentos muy parecidos para desacreditar al otro. Lo que estos dos bandos enfrentados buscaban era instituir algún lugar de la sociedad como un lugar de “Verdad”. Este lugar podría estar ocupado ya sea por algún sujeto particular (Rosas), por algún sector ilustrado de la élite de la época (la generación del 37) o por alguna institución específica ya sea la “opinión pública” o la Sala de Representantes.

En el caso del rosismo, como señala Myers, se tendió a borrar las diferencias que separaban al discurso oficial del Estado con los discursos que conformaban la opinión pública. Esta actitud del régimen produjo, en su grado más extremo, “una consustanciación casi total entre opinión legítima y propaganda oficial” (Myers, 1995, p. 29). Así, desde el rosismo se construyó una noción según la cual “la legitimidad del nuevo orden era el producto de una identificación casi completa entre Estado, partido y cuerpo ciudadano: que a todos los niveles del universo político, imperaba una única opinión, una única voluntad” (Myers, 1995, p. 25). De esta manera, el régimen conseguiría justificar la concentración del poder en el ejecutivo a partir de la “idoneidad del individuo específico al cual se le otorgaban” tan amplios poderes, es decir, a Rosas (Myers, 1998, p. 91).

En el caso de Alberdi, si bien se mencionó que en cierto pasaje del *Fragmento* se refiere a Rosas como aquél límite (la razón) que la voluntad popular no puede sobrepasar, el propio Alberdi no es del todo coherente con respecto a esta postura ya que por otros momentos pareciera que este lugar le correspondiera a la generación del 37 y fue esa postura la que, justamente, generó grandes rechazos al proyecto de Alberdi dentro de los círculos más leales a Rosas. De todas maneras, lo importante de esto es que tanto el gobierno rosista como Alberdi necesitan instituir a algún lugar o institución de la sociedad como aquél lugar de “Verdad” que tiene acceso inmediato a los principios eternamente válidos de justicia que dicta la razón. Para el rosismo la idoneidad de Rosas estaba dada por ser la única persona capaz de terminar con los enfrentamientos de la élite del Río de la Plata y el estado de anarquía y desorden presente. En el caso de Alberdi, se justifica la idoneidad de un sector de la élite ilustrada por ser esta lo suficientemente formada y capaz para sancionar y dictar las leyes. Alberdi expresa lo dicho anteriormente de la siguiente manera:

Así, la soberanía o facultad de declarar y sancionar el derecho, (porque no es más ni menos) reside esencialmente en todo el cuerpo social. Sin embargo, no porque de todos sea el derecho, a todos ha de empeñar la capacidad de concurrir a su declaración y sanción: será pues preciso que del seno de la gran sociedad *civil*, salga otra sociedad *política*, formada por los individuos

capaces de concurrir a la formación de un fondo común de inteligencia y de fuerza, al doble fin de declarar y sancionar el derecho (Alberdi, 1886, p. 187).

Más allá de estas consideraciones de Alberdi, él todavía sostiene que “En la educación de la plebe, descansan los destinos futuros del género humano” (Alberdi, 1886, p. 128). Es decir, para que aquellos sectores de la sociedad que no forman parte de esa élite ilustrada puedan tomar parte en el debate y en la sanción de leyes deben desarrollar ciertas capacidades de raciocinio, según sus propias palabras “El pueblo es soberano, cuando es inteligente” (Alberdi, 1886, p. 114). Alberdi ensayó distintos proyectos políticos para desarrollar la “inteligencia” del pueblo y la plebe, proyectos que, en cierta medida, tuvieron características totalmente opuestas, pero el estudio y análisis de esos proyectos excede los límites de este trabajo.²⁹

El planteo de este trabajo es que los problemas políticos que ocurren en la sociedad rioplatense luego de la ruptura del vínculo colonial no tienen su origen en la persistencia de ciertos imaginarios tradicionales que la Revolución de Independencia no logra eliminar del todo. Las causas de las controversias y los debates políticos que se agitan en la sociedad rioplatense de la primera mitad del siglo XIX deben buscarse en el carácter moderno de aquellas problemáticas y no tanto en su supuesto carácter tradicional. Lo que subyace tanto en el unanimismo rosista, como en las críticas que a este la hicieron sus opositores, es aquella aporía constitutiva de la política moderna que surge a partir del “vínculo inescindible y conflictivo entre razón y voluntad” (Palti, 2007, p. 179).

Referencias bibliográficas

- Alberdi, Juan Bautista (1886). *Obras completas de J. B. Alberdi (Vol. 1)*, Buenos Aires, La Tribuna Nacional.
- (2002). *Escritos póstumos de Juan Bautista Alberdi (Vol. 13)*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Di Meglio, Gabriel (2007). *¡Mueran los salvajes unitarios! La Mazorca y la política en tiempos de Rosas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Goldman, Noemí, & Salvatore, Ricardo (Eds.) (1998). *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo dilema*, Buenos Aires, Eudeba.
- Goldman, Noemí (2008). *Lenguaje y revolución: Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- González Bernaldo de Quirós, Pilar, (2001). *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

²⁹ Para una primera aproximación a esta temática véase Herrero, 2006.

- Guerra, François-Xavier (1992). *Modernidad e independencia: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, MAPFRE.
- Guerra, François-Xavier, & Lempérière, Annick (Coords) (1998). *Los Espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas: siglos XVIII-XIX*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Hébrard, Véronique (1998). "Opinión pública y representación en el Congreso Constituyente de Venezuela (1811-1812)", en: Guerra, François-Xavier, & Lempérière, Annick (Coords), *Los espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas: Siglos XVIII-XIX*, México, Fondo de Cultura Económica (pp. 196-224).
- Herrero, Alejandro, (2006). *La cuestión americana*, Buenos Aires, Grupo Editor Universitario.
- Katra, William, (2000). *La Generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*, Buenos Aires, Emecé Ed.
- Mayer, Jorge, (1963). *Alberdi y su tiempo*, Buenos Aires, Eudeba.
- Míguez, Eduardo (2021). *Los trece ranchos. Las provincias, Buenos Aires, y la formación de la Nación Argentina (1840-1880)*, Rosario, Prohistoria ediciones.
- Myers, Jorge (1995). *Orden y virtud: El discurso republicano en el régimen rosista*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- (1998). "Las formas complejas del poder. La problemática del caudillismo a la luz del régimen rosista", en: Goldman, Noemí, & Salvatore, Ricardo (Eds.) *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo dilema*, Buenos Aires, Eudeba (pp. 83-100).
- Palti, E. J. (1989). *El pensamiento de Alberdi* [Tesis de licenciatura], Universidad de Buenos Aires.
- (2007). *El tiempo de la política: El siglo XIX reconsiderado*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2009). *El momento romántico: Nación, historia y lenguajes políticos en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Eudeba.
- (2018). *Una arqueología de lo político: Regímenes de poder desde el siglo XVII*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ternavasio, Marcela (2002). *La revolución del voto. Política y elecciones en Buenos Aires (1810-1852)*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Los caudillos van al cine

Caudillos go to the movies

Fabián Soberón*

RESUMEN

Robert Rosenstone (1997) considera que el cine transmite un significado del pasado diferente al que proponen los textos académicos. Las películas hablan del pasado y producen un discurso histórico. De este modo, podemos estudiar el significado del pasado a través del cine. Si seguimos la hipótesis de Rosenstone, el cine no es sólo una narración audiovisual sino que la ficción histórica produce reflexiones sobre el sentido del pasado. El presente artículo se propone analizar dos películas sobre los caudillos argentinos. *Facundo, la sombra del tigre* (1995) y *Rosas* (1971) fueron producidas en el último tercio del siglo XX y tematizan las trayectorias vitales de dos caudillos argentinos (Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas) y a partir de ello discuten las imágenes del caudillo y, sobre todo, el modo de interpretación liberal de los procesos históricos. El propósito de nuestro artículo es analizar de qué modo el cine reformula la idea que tenemos de los caudillos Quiroga / Rosas e impugna la interpretación liberal de los procesos históricos ligados a estas figuras. En oposición a Sarmiento y Mitre, los directores Nicolás Sarquís y Manuel Antín proponen una idea de barbarie que enaltece a los caudillos y les otorga una forma mítica y patriótica. La barbarie no es enteramente negativa sino que está asociada a la defensa de los valores nacionales, en consonancia con las ideas de la corriente revisionista.

▶ **Palabras clave:** Cine; caudillos; barbarie; revisionismo.

ABSTRACT

Robert Rosenstone believes that cinema conveys a different meaning of the past than that proposed by academic texts. Films speak of the past and produce a historical dis-

Recibido: 15/11/2023 – Aceptado: 14/03/2024.

* Facultad de Filosofía y Letras, Escuela Universitaria de Cine, TV y Video, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina. <fsoberon2003@yahoo.com.ar>

course. In this way, we can study the meaning of the past through cinema. If we follow Rosenstone's hypothesis, cinema is not only an audiovisual narrative but historical fiction produces reflections on the meaning of the past. This article analyzes two films about Argentine caudillos. *Facundo, the Shadow of the Tiger* (1995) and *Rosas* (1971) were produced in the last third of the 20th century and deal with the life trajectories of two Argentine caudillos (Facundo Quiroga and Juan Manuel de Rosas) and from there discuss the images of the caudillo and, above all, the liberal mode of interpretation of historical processes. The purpose of our article is to analyze how cinema reformulates the idea we have of the Quiroga/Rosas caudillos and challenges the liberal interpretation of the historical processes linked to these figures. In opposition to Sarmiento and Mitre, the directors Nicolás Sarquís and Manuel Antín propose an idea of barbarism that exalts the caudillos and gives them a mythical and patriotic form. Barbarism is not entirely negative, but is associated with the defense of national values.

► **Keywords:** Cinema; caudillos; barbarity; revisionism.

La historia tiene que ser reescrita en cada generación porque,
aunque el pasado no cambia, el presente sí lo hace.

CHRISTOPHER HILL, *El mundo trastornado*.

Introducción

Según Alejandro Cattaruzza, en su libro *Los usos del pasado* “la utilización de representación del pasado exhibe características propias. La primera de ellas es que siempre se trata de una competencia y un debate entre varias lecturas de la historia. La segunda, que esos debates tienen un objeto declamado, y ciertamente auténtico, constituido por las imágenes del pasado, y otro implícito, tan auténtico como el anterior, que se define en el presente y está asociado a los conflictos políticosociales del momento. Y eso sucede, incluso, si las intenciones originales de los autores de esas representaciones estaban al principio más inclinadas al polo científico: historias eruditas producidas por historiadores profesionales fueron también utilizadas para librar los combates del presente” (Cattaruzza, 2007, p. 45). Cattaruzza sostiene que el pasado siempre está sometido a usos e interpretaciones. En este sentido, nuestro artículo estudia cómo se presentan las disputas sobre el pasado en el cine. Desde sus orígenes, el arte fílmico ha puesto en las pantallas historias que interpretan el pasado. Y, como sabemos, el modo y las formas de representación del pasado no fueron ingenuos ni neutrales. Al contrario, los directores y realizadores se ocuparon de mostrar una visión y una perspectiva con el claro objetivo de persuadir a los espectadores de que

esa visión era la que debía considerarse a la hora de recordar los hechos referidos.

Para nosotros, es importante analizar la historia de las interpretaciones, las formulaciones y las versiones que se han producido alrededor de los caudillos. La poesía, la novela, el cuento, la pintura, el cine y la música han creado interpretaciones sobre estas figuras. Como veremos más adelante, el cine no es un lenguaje menor para pensar las narrativas sobre la historia. Si seguimos a Robert Rosenstone (Rosenstone, 1997, p. 16), el cine nos permite reflexionar a través de otros medios (las imágenes y los sonidos) y construir una imagen del pasado, distinta a la que nos ofrece la historiografía académica y la poesía o la narrativa literaria.¹

Si seguimos las hipótesis de Cattaruzza y Rosenstone (el pasado es sometido a distintos usos y es construido por reflexiones en otros lenguajes), las miradas sobre el pasado se disputan también en el cine. El cine tiene la rara virtud de proponer una lectura que se vale de un lenguaje distinto al de los historiadores profesionales y al del periodismo o a la divulgación: el lenguaje audiovisual. El cine, según Rosenstone, se ocupa de representar de una forma más detallada y realista para crear una interpretación y una narrativa del pasado.

Los directores de cine muestran una perspectiva sobre el pasado con el propósito de convencer a los espectadores de que esa visión era la que debía considerarse a la hora de evocar los acontecimientos recordados. Así, por ejemplo, el director y teórico ruso Sergei Eisenstein reescribe o interpreta la revolución de 1905 en *El acorazado Potemkim*. Frank Capra piensa la Segunda Guerra Mundial a partir de la coordinación de una serie de películas dedicadas a difundir la mirada de Estados Unidos sobre el conflicto bélico y el director japonés Akira Kurosawa representa el tiempo de los samuráis en diferentes films, etc.

Escribe Alejandro Cattaruzza: “Resulta evidente que esas imágenes, representaciones, evocaciones del pasado, desplegadas o breves, no se forjan solo en los gabinetes de los historiadores, ni son fruto exclusivo de una silenciosa y larga tarea de los archivos. Tampoco son sus sostenes únicamente los libros y los artículos de historia con pretensiones de cientificidad sino también los ritos y los emblemas de liturgia escolar o militar y los que se juegan en fiestas más espontáneas” (Cattaruzza, 2007, p. 17).

Nuestro artículo se propone analizar dos películas sobre los caudillos argentinos. *Facundo, la sombra del tigre* (1995) y *Rosas* (1971) fueron producidas en el último tercio del siglo XX y tematizan las trayectorias vitales de dos caudillos argentinos (Facundo Quiroga y Juan Manuel

¹ Como parte de las disputas sobre las figuras del pasado, citamos aquí un ejemplo. El breve análisis muestra que en el ámbito de la poesía (quizás más afín al trabajo que propone el cine con la narración que al examen que elaboran los textos académicos) se han desarrollado perspectivas sobre los caudillos en torno al eje civilización y barbarie. En el poema “Rosas”, incluido en *Fervor de Buenos Aires* (1923), Borges plasma una perspectiva del llamado “tirano” Rosas:

de Rosas) y a partir de ello discuten las imágenes del caudillo y, sobre todo, el modo de interpretación liberal de los procesos históricos. El propósito de nuestro artículo es analizar de qué modo el cine (a través de *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas*) reformula la idea que tenemos de los caudillos Quiroga/Rosas e impugna la interpretación liberal de los procesos históricos ligados a estas figuras.

No sé si Rosas
 fue sólo un ávido puñal como los abuelos decían;
 creo que fue como tú y yo
 un hecho entre los hechos
 que vivió en la zozobra cotidiana
 y que dirigió para exaltaciones y penas
 la incertidumbre de otros.”

En uno de sus poemas más citados (“El general Quiroga va en coche al muere”), Borges escribe el relato poemático del episodio más trágico en la vida de Quiroga (*Luna de enfrente*, 1925):

El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
 y la luna perdida en el frío del alba
 y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.

El coche se hamacaba rezongando la altura;
 un galerón enfático, enorme, funerario.
 Cuatro tapaos con pinta de muerte en la negrura
 arrastraban seis miedos y un valor desvelado.

Junto a los postillones jineteaba un moreno.
 Ir en coche a la muerte ¡qué cosa más oronda!
 El general Quiroga quiso entrar en la sombra
 llevando seis o siete degollados de escolta.

Esa cordobesada bochinchera y ladina
 (meditaba Quiroga) ¿qué ha de poder con mi alma?
 Aquí estoy afianzado y metido en la vida
 como la estaca pampa bien metida en la pampa.

o, que he sobrevivido a millares de tardes
 y cuyo nombre pone retemblor en las lanzas,
 no he de soltar la vida por estos pedregales.
 ¿Muere acaso el pampero, se mueren las espadas?

Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
 hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
 la muerte, que es de todos, arreó con el riojano
 y una de puñaladas lo mentó a Juan Manuel.

Ya muerto, ya de pie, ya inmortal, ya fantasma,
 se presentó al infierno que Dios le había marcado,
 y a sus órdenes iban, rotas y desangradas,
 las ánimas en pena de hombres y de caballos.

En oposición a la hipótesis propuesta por Sarmiento en el *Facundo*, los directores Nicolás Sarquís y Manuel Antín proponen, en sus narrativas cinematográficas, una idea de barbarie que enaltece a los caudillos y les da una forma mítica y patriótica. La barbarie de los caudillos no

Los poemas de Borges están escritos desde la perspectiva sarmientina, la mirada unitaria y letrada. La inspiración de Borges es indudable y muestra una vez más que la poesía va más allá de la ideología. No importa que las ideas sean equivocadas o acertadas sino que el tono y la felicidad de las formas promuevan una emoción nunca antes sentida. Borges lo logra aunque no comparemos su motivación o su propósito. Tanto en el poema dedicado a la infausta muerte de Quiroga como en los versos que deletrean la figura de Rosas detrás del inevitable olvido, Borges plasma en sus versos imágenes nunca antes vistas a propósito de los dos caudillos. De alguna forma, Borges convierte en inmortales esos hombres que pelearon entre la sangre y el odio, entre las espadas y los cuerpos. Aunque la posición ideológica de Borges sea opuesta a la de los caudillos, la belleza de los versos va más allá de la mera parcialidad política. Es como si la poesía pudiera esquivar o derramar las ideas políticas del autor de carne y hueso. Hay un polvo o un rumor melancólico que supera el rencor inicial o el punto de partida meramente ideológico.

Los defensores de Quiroga o de Rosas, aquellos que defienden la política federal sin considerar las debilidades de la perspectiva federal, atada a la violencia de los caudillos como Rosas, Estanislao López o el propio Quiroga, no tienen un Borges que escriba los versos más tristes una noche o un día. Lo que sí tenemos es un poema largo escrito por un autor extranjero. Curiosamente, fue un escritor inglés el que estampó una mirada elogiosa del farmer argentino exiliado en Inglaterra. Pero ese poeta y ese poema no tienen la altura poética buscada. El autor es John Masefield (1878-1967) y el poema se llama “Rosas”:

Así llegó Rosas al poder. Pronto su garra
aferró a todo el país como si hubiera sido un caballo.
Iglesia, Dinero, Ley, todo cedió. Controló
las salvajes pasiones de esas tierras con su fuerza aún más salvaje.
Y a través de sus lágrimas, de tanto en tanto, los hombres oyeron
a sus esclavos adorar su astuto crimen.
Y si la ciudad, aterrorizada hasta el espanto
lo aborrecía como esclavos a sus amos, aun él seguía siendo
el amado capitán de los gauchos; podía atraer
a gusto sus corazones con su habilidad de jinete.
Nadie montó jamás como Rosas; nadie como él
fue capaz de hablar su jerga o comprender su misterio.

El extenso poema termina con una referencia al asesinato de Camila O' Gorman y el cura Uladislao Gutiérrez, sobrino del gobernador tucumano Celedonio Gutiérrez. Los versos finales de Masefield refieren cómo se abrazaron los amantes y resguardaron hasta el final el rebelde amor que los unió. El poema destaca la conmoción que provocó el hecho. Los últimos versos ponen en la boca de Rosas un discurso que destaca su misión purificadora:

Cuando la lástima perruna por sus muertes fue contada
Lord Rosas proclamó directamente: “He defendido
la moral de este país, y lo seguiré haciendo.
Allí yacen muertos los malvados que se rebelaron.
He purificado la manchada fama del país”.
El país leyó la historia y fue manso.

es negativa sino que está asociada a la defensa de los valores nacionales, en consonancia con las ideas propuestas por la corriente revisionista.

1. El cine como intérprete del pasado

El cine ha sido pensado como un entretenimiento, como una narración espectacular y como una producción artística de la mano de un autor cinematográfico. En este marco, existe una producción de cine histórico que conjuga, en ciertos casos, la idea de entretenimiento, de espectáculo y de visión de autor. Ciertas películas —hay casos paradigmáticos como los de Steven Spielberg² y Lucas Demare— conjugan la producción de un cine entendido como espectáculo con el punto de vista del director como un intelectual.

Para Marc Ferro, las películas son parte del acervo histórico. Las películas reflejan el contexto y, por tanto, forman parte del material que nos ayuda a pensar el pasado. El autor Robert Rosenstone (1997, p. 41) va un paso más allá: considera que las películas transmiten un significado del pasado diferente al que proponen los textos académicos. Las películas hablan del pasado y producen un discurso histórico. De este modo, podemos estudiar el significado del pasado a través del cine. Las películas producen un discurso que ayuda a pensar la historia. Si seguimos la hipótesis de Rosenstone, el cine no es sólo una narración

El primer fragmento del poema está citado por el historiador John Lynch (1997) en su libro sobre Rosas. Si bien el texto de Masefield no es un poema federal que defiende a los caudillos podemos advertir que no está escrito en contra de Rosas. Y también podríamos pensar que no está escrito en contra de Quiroga.

De este modo, estamos ante poemas que representan los dos extremos opuestos: el de Borges y el de Masefield.

Borges crítica a Rosas y Quiroga desde la perspectiva sarmientina. Masefield destaca a Rosas en una dirección opuesta a la de Borges y Sarmiento. No ve en Rosas un tirano asesino sino alguien que prometió al pueblo salir de la anarquía.

El poema de Masefield es “una curiosa mezcla de hechos, imaginación e inexactitud y no constituye gran poesía”, sostiene John Lynch, quizás el mayor historiador inglés dedicado a estudiar la figura de Rosas y su tiempo. Sin embargo, Masefield presenta desde la imaginación un Rosas ideal, distinto y opuesto a la mirada liberal.

Los poemas de Borges y Masefield forman parte de la extensa serie de textos que se han escrito y producido alrededor de los caudillos Rosas y Quiroga. Tenemos, entonces, los poemas y también tenemos las piezas cinematográficas que se han realizado para destacar las actuaciones de estos caudillos. En nuestro trabajo nos vamos a detener en dos de las películas que se produjeron sobre Rosas y Quiroga. Las piezas audiovisuales nos ayudarán a pensar los problemas más allá de los partidos que reducen los problemas a esquemas maniqueos. Nuestro análisis quiere ir más allá del maniqueísmo histórico o poético.

² Me refiero aquí a la película *La lista de Schindler*, de Spielberg, y a *La guerra gaucha*, dirigida por Lucas Demare.

audiovisual sino que la ficción histórica produce reflexiones sobre el sentido del pasado. Sostiene Rosenstone:

La larga tradición oral nos ha proporcionado una relación poética con el mundo y con el pasado, mientras que la historia escrita, especialmente la de los dos últimos siglos, ha creado un mundo lineal, científico, utilizando la letra impresa. El cine cambia las reglas del juego histórico al señalar sus propias certezas y verdades, verdades que nacen en una realización visual y auditiva que es imposible capturar mediante palabras. Esta nueva historia en imágenes es, potencialmente, mucho más compleja que cualquier texto escrito, ya que en la pantalla pueden aparecer diversos elementos, incluso textos. Elementos que se apoyan o se oponen entre ellos para conseguir una sensación y un alcance tan diferente al de la historia escrita como lo fue el de esta con respecto a la historia oral. Tan diferente que permite aventurar que el cine quizás represente un cambio importante en nuestra manera de reflexionar sobre el pasado (Rosenstone, 1997, p. 22).

En este artículo vamos a estudiar estas dos películas argentinas considerando su condición de narración audiovisual y de productora de sentidos del pasado. Las películas *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas* proponen una lectura del pasado y no lo hacen con las herramientas del artículo académico sino con imágenes y sonidos. Las películas se valen de otras reglas para reflexionar sobre el sentido del pretérito, así como lo han hecho la poesía, la novela y, más cerca de nuestro tiempo, el lenguaje del cómic. El cine, de este modo, propone otras verdades que surgen de las imágenes y sonidos. No se trata de un texto escrito sino de una narración ficcional en términos de imágenes y sonidos que tiende a construir y vivificar el sentido que evoca.

La barbarie revisada

En sintonía con la conceptualización propuesta por Robert Rosenstone, las películas presentan una reformulación del sentido del pasado argentino.

Las películas *Facundo, la sombra del tigre* y *Rosas* representan los conflictos políticos del siglo XIX a partir de la exaltación de un caudillo. Desde la narración audiovisual, la puesta en escena y las estéticas diversas, las películas “procesan” el concepto de bárbaro considerando la inversión del dualismo maniqueo de Domingo Faustino Sarmiento (Sarmiento, 1999). Reformulan el concepto de bárbaro, toman distancia de la dicotomía sarmientina y proponen una inversión de la fórmula civilización o barbarie. Representan una idea de caudillo que no asocia a la barbarie como una forma del mal sino que esta es vista como un hecho compartido por los sujetos sociales. A su vez, los civilizados también pueden engendrar una forma de la barbarie. De este modo, las películas de Antín y Sarquís nos dicen, de alguna manera, que la

barbarie de los caudillos contribuye a enaltecerlos o a darles una forma mítica y patriótica que, bajo ningún aspecto, puede ser encarnada por los unitarios.

Según nuestra interpretación, las películas proponen una idea más cercana a la conceptualización de la barbarie propuesta por el filósofo Tzvetan Todorov, aunque esto no significa que los directores hayan tenido la clara intención de expresar una filosofía del hombre y de la barbarie en sus películas: para Todorov la barbarie es menos un rasgo absoluto ligado al diferente (el caudillo) que un rasgo humano que atraviesa las sociedades (Todorov, 2014, p. 29). En este sentido, las representaciones de los caudillos muestran ciertas particularidades de los conflictos sociales de la Argentina en el siglo XIX y ponen en entredicho la dicotomía simplificadora de civilización o barbarie. El caudillo de las películas estudiadas es presentado como un tipo de héroe ligado a una lectura diferente del pasado, y también siguiendo un modelo de héroe signado por la institución del cine clásico.

Se podría decir que ambas películas siguen el modelo estético del cine clásico (Aumont, 2005, p. 25) para narrar la vida de sus personajes. Si bien es cierto que la pieza dirigida por Sarquís apela a ciertos recursos del cine moderno (interrupción del *raccord*, ruptura de cierta idea de continuidad espacio-temporal en breves escenas), las dos trabajan con la idea de la narración lineal, los personajes entendidos como héroes y los finales que consolidan las perspectivas creadas durante la película. El cine clásico es la matriz estética de las piezas cinematográficas, aunque cabe aclarar que la versión de Facundo Quiroga producida por Sarquís introduce elementos de la modernidad de una forma sutil en un tramo del film y en el final.³

¿Es siempre bárbaro el caudillo?

En su ya clásico *Facundo...*, Sarmiento llamó al gaucho “gaucho malo” y a partir de la descripción de este caracterizó al caudillo. De forma célebre lo asoció con la barbarie: su visión maniquea condenó al caudillo a un lugar relacionado con la ignorancia, la barbarie y la tosquedad. Para el autor sanjuanino, en las ciudades estaban los letrados cultos partidarios de la civilización, el orden legal y las leyes. En las provincias y en la campaña estaban los caudillos, enérgicos gauchos violentos capaces de herir, dañar, perseguir y matar sólo como consecuencia de un instinto irrefrenable, un ímpetu animal, un deseo de destrucción que se debía combatir eliminando al caudillo, al gaucho malo, al jefe de campaña, al

³ Para las consideraciones sobre el cine clásico y el moderno pueden consultar en particular los libros de Jacques Aumont (2005), Eduardo Russo y Mark Cousins (2008).

baqueano enemigo de la cultura y la ley. Sostiene el autor: “El gaucho será un malhechor o un caudillo, según el rumbo que las cosas tomen en el momento en que ha llegado a hacerse notable”. En otro párrafo sostiene: “Es singular que todos los caudillos de la revolución argentina han sido comandantes de campaña: López e Ibarra, Artigas y Güemes, Facundo y Rosas. Es el punto de partida para todas las ambiciones. Rosas, cuando hubo apoderádose de la ciudad, exterminó a todos los comandantes que lo habían elevado” [...].

En su libro más celebrado y célebre, Sarmiento establece una comparación entre Facundo Quiroga y Rosas. El objetivo político del libro es atacar a Rosas, pero se vale de la historia y de la vida política de Quiroga porque le parece que es la versión extrema de Rosas. A través de Quiroga, entonces, Sarmiento lanza sus armas contra el estanciero de Buenos Aires. Es la figura de la estancia la que toma como punto de partida para su análisis de Rosas. En un pasaje sostiene que ese lugar fue el centro de las operaciones fraudulentas: “El estanciero don Juan Manuel de Rosas, antes de ser hombre público, había hecho de su residencia una especie de asilo para los homicidas, sin que jamás consintiese en su servicio a los ladrones; preferencias que se explicarían fácilmente por su carácter de gaucho propietario, si su conducta posterior no hubiera revelado afinidades que han llenado de espanto al mundo” (Sarmiento, 1999, p. 45).

Las afirmaciones de Sarmiento tendrán amplia acogida en las siguientes generaciones de estudiosos e historiadores. Pero quizás el principal difusor de la visión liberal del pasado haya sido el general Mitre. Bartolomé Mitre elaboró desde esta plataforma de ideas su famosa concepción del pasado y pronto su mirada se convirtió en oficial y única. El general desarrolló una perspectiva porteñocéntrica que ubicaba el origen de la barbarie en las provincias y ponía a Buenos Aires como el centro de la civilización.

El caudillo Facundo Quiroga

En 1903, es decir muchos años después de la publicación de *Facundo*, el escritor y ensayista David Peña pronunció una serie de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Allí brindó una visión opuesta a la de Sarmiento. Las conferencias de Peña estuvieron dedicadas a estudiar la figura de Quiroga y, a través de estas, podemos colegir una mirada sobre el caudillismo muy diferente a la de Sarmiento. El autor santafesino afirma que uno de sus objetivos es mostrar que la visión de Sarmiento no se basa en el estudio de docu-

mentos (se trata de una visión intencionadamente sesgada) y que, por tanto, es equivocada (Peña, 1986, p. 10).⁴

En *El gaucho indómito*, Ezequiel Adamovsky sostiene que los escritores criollistas tuvieron miradas contrapuestas sobre el caudillo Facundo Quiroga:

Los escritores criollistas tempranos le dedicaron varias obras, que tendieron a reproducir la imagen sarmientina, pintándolo como un tirano sanguinario. Pero posiblemente por la influyente reivindicación que publicó el historiador David Peña en su libro de 1906 aparecieron luego de esa fecha algunas recuperaciones positivas. El propio Peña estrenó su versión de *Facundo* en un importante teatro porteño. A pesar de su autor... la escena de la muerte de Quiroga no podía dejar de evocar los dramas gauchescos entonces en boga (Adamovsky, 2019, p 140).

Más adelante, informa Adamovsky: “En ese momento, las revistas y cuadernillos criollos ofrecieron visiones de Quiroga en tonos más neutrales, incluso positivos, asociándolo al gaucho” (Adamovsky, 2019, p 142).

Cine de ideas

Las dos películas estudiadas en este artículo proponen un cine de ideas y una relectura del pasado. Ambas usan los recursos audiovisuales para expresar visiones del pasado. Las imágenes y los sonidos son un medio para comunicar el pensamiento filosófico e histórico.

Facundo, la sombra del tigre (sobre Facundo Quiroga) es una *biopic* acotada, que toma un periodo breve de la vida del caudillo. Representa la etapa ligada a su estancia en Buenos Aires y al periodo final de su vida, la del viaje desde Buenos Aires hacia el norte y el regreso fatídico hacia Buenos Aires que quedó trunco. La película de Sarquís dibuja un héroe quijotesco, una especie de héroe delirante, utópico, alguien que muere por sus ideas democráticas y republicanas, y que no acepta que es finito y que los enemigos lo pueden eliminar. El Quiroga de Sarquís se cree invencible. Hay algo de ingenuo e infantil en su postura. El cine usa los recursos narrativos (condensación, ampliación, foco de y en los instantes) para exponer las ideas de Quiroga.

Juan Manuel Rosas, del director Manuel Antín, por su parte, tiene la clara intención de trazar una biografía audiovisual del personaje. Si bien el resumen de algunos episodios es muy escueto, queda clara la vo-

⁴ Para estudiar el contexto de producción de las conferencias que brindó David Peña recomendamos el artículo “Facundo Quiroga rehabilitado: Una aproximación al contexto de producción, repercusiones y aportes historiográficos del libro de David Peña (1906)”, de María Gabriela Micheletti: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672015000100009

luntad biográfica de la película. En este sentido, me parece que se puede pensar como una *biopic* más abarcadora, a diferencia de la película de Sarquís, que traza un perfil acotado (a la vez diferente) de Quiroga, más centrada en el tramo final de la vida del caudillo. La película de Antín propone la imagen de un héroe nacional, un sujeto fuerte, potente, aguerrido, alguien que lucha para defender la patria de los traidores extranjeros. Solo para apelar a un ejemplo, en las escenas del enfrentamiento militar entre las tropas de Rosas y las naves anglofrancesas hay un uso filosófico del cine. Las imágenes y los sonidos expresan una figura de patriotismo asociado a lo bélico y al coraje violento. El montaje ágil y rápido de los sonidos de los disparos, los cuerpos heridos y los gritos expresan una idea contundente de defensa de la tierra asociada a una idea de defensa de la patria.

Si bien las dos películas trazan un perfil biográfico de los caudillos, construyen héroes diferentes. Si el Facundo de Sarquís es utópico y delirante, el Rosas de Antín es fuerte y paternal. Si el Facundo de Sarquís es el interlocutor verborrágico de su secretario Ortiz y alguien que se interroga a sí mismo, el Rosas de Antín es un personaje que tiene siempre la decisión justa y determinante para solucionar los problemas. El Facundo de *La sombra del tigre* termina su vida de forma trágica, entregado a las garras del mal. El Rosas de Antín cumple su destino de defensor de la identidad nacional. La autora Estela Erausquin sostiene que las narrativas del cine argentino sobre el pasado buscan un elemento emocional para identificarse con el espectador:

Las películas son vistas [...], conforman un espectáculo y, como tal, suscitan sentimientos, hablan al corazón y a la sensibilidad más que al entendimiento. Las filmaciones de contenido patriótico emocionan por la animación heroica que ofrecen en la pantalla, pero sería un error pensar que los espectadores que plebiscitan estos films lo hacen por su valor artístico (Erausquin, 2008, p. 172).

En desacuerdo con la posición de la autora, considero que ambas películas apelan a la identificación emocional, pero también interpelan al espectador a través de la construcción visual y verbal, racional. Es decir, ambas películas construyen un héroe hecho de acciones, imágenes y sonidos. La creación de los héroes en las películas de Sarquís y Antín apela al lenguaje audiovisual, al verbal, y a la reconstrucción racional, para provocar en el espectador una interpretación, una visión del pasado que impugne la perspectiva liberal de Sarmiento y Mitre. Quizás porque se trata de personajes que han estado asociados a la barbarie y a la degradación del hombre en el imaginario liberal de la nación es que los guionistas debieron apelar a una diferente construcción verbal (con intenso trabajo de los diálogos) y a una representación decididamente racional de sus personajes. Es decir, los personajes contruidos por Sarquís y Antín no son meras marionetas que encarnan valores ya sabidos

sino que, en todo caso, cuestionan en sus palabras y en sus acciones la perspectiva que se tenía desde la historiografía oficial en el siglo XIX. Ambas películas (realizadas en el último tercio del siglo XX) proponen una con-trainterpretación del pasado (en contra de la versión liberal), y hacen por tanto un uso del pasado argentino para exponer ideas diferentes a las que se habían instalado desde la época de Sarmiento y Mitre.

2. ¿Todos los caudillos son iguales?

Sobre Facundo, la sombra del tigre, dirigida por Nicolás Sarquís (1995)

Según las autoras Clara Kriger y Alejandra Portela (1997), Nicolás Sarquís es un realizador poco conocido y casi secreto. Apoyándose tanto en un minucioso trabajo de reescritura del guión como en su disponibilidad para improvisar a partir de los imprevistos surgidos en el rodaje, Sarquís logró convertir las limitaciones de producción en una *estética de la precariedad*. Hay en sus films cierta tensión dinámica de la imagen que oscila entre el naufragio y el descubrimiento de nuevas formas. Como tres etapas diferenciadas y a la vez estrechamente conectadas, su cine ha evolucionado desde el ascetismo inicial hacia la fantasmagoría y el mito: las *Vidas secas* de Graciliano Ramos y Pereira Do Santos atravesadas por el neorrealismo sudamericano de Birri (en *Palo y hueso*); el mundo alucinado de Rulfo combinado con la alegoría política de Glauber Rocha (en *La muerte de Sebastián Arache*) y, finalmente, la utopía de la nación actualizada como mito heroico del nacionalismo (en *Facundo, la sombra del tigre*) (Kriger y Portela, 1997, p. 141).

Tal como enuncian las autoras, el director Nicolás Sarquís realizó en su tercera etapa un cine coherente vinculado con el neorrealismo sudamericano y con una idea de mito que atraviesa sus últimas películas. La creación audiovisual ligada a la utopía y al mito se percibe especialmente en la película dedicada a Facundo Quiroga.

El análisis de *Facundo, la sombra del tigre* nos muestra los matices que aparecen en la perspectiva sobre el caudillo. El Quiroga de Sarquís, al igual que el Rosas de Antín, es un caudillo fuerte, aguerrido y defensor de los pobres. Ambos han heredado propiedades y son admirados por los sectores populares,⁵ pero tienen diferencias. Justamente lo que

⁵ Aunque las películas no tematizan de forma directa la pertenencia de clase de los caudillos, este aspecto ha sido muy estudiado y desarrollado. En el temprano estudio sobre las ideas políticas en Argentina, José Luis Romero afirma que los caudillos eran jefes populares que tenían “una tácita adhesión de ciertos núcleos [...] El secreto de esa adhesión residía en la afinidad entre los caudillos y las masas populares. El caudillo pertenecía casi siempre a esa misma capa social” (Romero, 1956, p. 112). Romero sostiene (sin esgrimir datos) que los caudillos eran de origen

propone la película de Sarquís es pensar el caudillismo desde una lupa que ve las diferencias y no busca generalizar a partir de un estereotipo. El Quiroga de Sarquís no es un héroe anti intelectual o ligado a la vida rudimentaria y afanosa del campo, sin vocación política. El retratado se parece a un Quijote solitario y porfiado, alguien que lucha de forma empecinada en contra de sí mismo y de los otros para probar que nada lo detiene en su lucha contra los unitarios que lo quieren destruir. En este sentido, el héroe de Sarquís se parece más al mito que a la realidad. Quiroga encarna un personaje que lucha con sus fantasmas (no en vano su mujer tiene una aparición fantasmagórica en la diligencia) y que avanza hacia la muerte en contra de las advertencias y de las múltiples señales que anticipan su muerte. En este sentido, y solo en este sentido, se podría decir que el personaje de Sarquís comparte con el del poema de Borges su relación con lo inevitable. Como el general del poeta Borges, el Quiroga de Sarquís va en coche al muere y va empecinadamente, de forma trágica, incluso. Es lo opuesto (como veremos) al Rosas de Antín, que es presentado como un personaje imbatible, impertérrito, seguro de sí mismo, apartado de las corrientes intelectuales de su tiempo. Incluso, en este punto en particular, Quiroga escucha con atención a Alberdi (en una escena memorable y en donde se escucha la pluma del guionista José Pablo Feinmann) y le pide que siga hablando, como si él mismo fuera un intelectual interesado en las disquisiciones políticas del prócer tucumano.

Si seguimos al historiador inglés John Lynch (1997), Rosas fue un tipo especial de caudillo, alguien que “admiraba a los dictadores autócratas”. En la película, Quiroga no es como Rosas sino que es presentado como alguien que busca la constitución y a través de esta la democracia. En la escena inicial, Quiroga mira a cámara y dice que detrás de la sangre que surge de la violencia está el silencio de Dios. Quiroga lucha por el silencio de Dios. Según esta representación, el caudillo es un religioso empedernido que busca el silencio, la paz y la mejor situación de su pueblo. A lo largo de la narración veremos que se enfrentará como un tigre a otros caudillos y que encontrará su fin en medio del desierto.

Análisis narrativo y audiovisual

Introducción al *Facundo*.— Todo el relato está organizado para destacar el asesinato en Barranca Yaco. La película está estructurada como una *road movie*,⁶ usa de forma clara y contundente los tipos de planos, las

popular. Es curioso que Romero afirme esto. El estudio sociológico de Rubén H. Zorrilla (1972) muestra lo contrario. Salvo el caso excepcional de Ferré (caudillo urbano correntino), los caudillos pertenecieron a la clase alta rural, al grupo de los decentes, a los ricos de las sociedades argentinas.

⁶ La *road movie* (o película de carretera) es un subgénero cinematográfico que se estructura a partir de la narración de un viaje.

angulaciones y los movimientos de cámara con el objetivo de expresar, en cada caso, las situaciones decisivas en la historia de Facundo Quiroga.

Luego de la secuencia de créditos, en la secuencia introductoria se presenta el fusilamiento de los asesinos de Quiroga, los hermanos Reinafé y Santos Pérez. Un plano destaca los cuerpos muertos. Se trata de un plano con un ángulo contrapicado. Esta toma enfatiza el estado de los cuerpos y la miseria en la que quedan frente a la muerte.

Rosas, Encarnación Ezcurra y Quiroga.— Otro plano destaca a Quiroga mientras abraza a los niños. Busca generar la imagen de un caudillo tierno, además de feroz. Encarnación se burla de los unitarios. Dice que ellos no le temen al señor Dios. En la siguiente escena dialogan Encarnación y Quiroga. Ella le recrimina su vida dedicada al juego. Lo reta como a un chico. Quiroga se queja. La cámara se acerca y los muestra en un primer plano. El encuadre destaca la emocionalidad de ambos, crea una intimidad entre los personajes. Ahí los vemos como amigos, se tienen confianza. En un fragmento de la conversación, Encarnación Ezcurra le dice a Quiroga que ella no confía en nadie. Con esto le quiere decir que tiene plena confianza en él.

Rosas, Alberdi y Quiroga.— Alberdi habla de tres etapas: mayo, luchas civiles y pacificación. Los caudillos son los que establecen el orden. Los caudillos rurales ordenan el país, forman parte de la democracia bárbara. Ellos son el orden. Rosas manifiesta que le gusta esa palabra.

Encarnación está contenta con el ingenio de Alberdi, pero Rosas le objeta que él prefiera la multiplicidad de ideas. Rosas dice que solo hace falta una idea para organizar un país. Si hay muchas ideas, reina el caos.

Alberdi habla de democracia bárbara. Los caudillos instauran una democracia bárbara.

En esta escena Alberdi elogia a los caudillos pero también les pone un límite. Rosas no acepta el límite. Está claro que la escena presenta una tensión entre los intelectuales y los hombres de acción. Lo que veremos en el resto del relato es el desarrollo de un conflicto entre los dos sectores del arco político. Y principalmente veremos el lento proceso de eliminación de Quiroga. En la escena que sigue asistimos al inicio del viaje de Quiroga. El riojano viaja para intervenir en el conflicto territorial entre Tucumán y Salta.

Presentación de la diligencia.— En la diligencia van Quiroga y Encarnación. Ella le pide que cuando pase por Santa Fe salude a Estanislao López. Quiroga le dice que no lo hará. Ella menciona el encono que tiene por López y que persiste a raíz del episodio del caballo. A propósito de este episodio, el historiador José Luis Romero cita las palabras del general José María Paz:

Quiroga era tenido por un hombre inspirado; tenía espíritus familiares que penetraban en todas partes y obedecían a sus mandatos; tenía un célebre caballo moro que, a semejanza de la sierva de Sertorio, le revelaba las cosas más ocultas y le daba los más saludables consejos; tenía escuadrones de hombres que cuando se les ordenaba se convertían en fieras, y otros mil absurdos de este género (Romero, 1956, p. 113).

Sarquís toma el aspecto torpe, campesino, místico del personaje y lo convierte en una virtud. Combina el carácter místico con el deseo de verdad y de tragedia y hace de su personaje un héroe religioso, que tiene visiones místicas y que no puede dominar su ira frente a hechos nimios del pasado como es el caso del caballo.

Luego Encarnación dice que la unión entre los tres caudillos (Rosas, López y Quiroga) es fundamental para el país. Al final de la escena vemos un primer plano de ambos. Ambos se llaman amigos. Esta escena repite la construcción de la intimidad entre amigos. Resalta la amistad curiosa entre la esposa de Rosas y Quiroga. Y es importante leer esta situación en el marco de que Rosas será acusado de ser el autor intelectual del crimen de Quiroga.

El *western*.— La película dirigida por Sarquís establece un diálogo con el género *western*. Para establecer las particularidades del diálogo podemos tomar como referencia *La diligencia*, de John Ford (1939). La película de Ford está estructurada a partir de un largo periodo de la diligencia por los caminos del oeste en Estados Unidos. Los personajes de Ford deben enfrentarse a los forajidos, a los indios y libran una batalla contra los indios.⁷

En la película de Sarquís hay un largo viaje y se podría decir que también se estructura a partir del viaje en diligencia. El viaje se inicia en el minuto cuarenta y dura hasta cerca del final de la película. Quiroga y su secretario se enfrentarán a los forajidos, los asesinos del caudillo. Pero el diálogo de la película con el *western* tiene una particularidad: Sarquís invierte la fórmula o la presenta en otros términos. No se trata de la lucha de los civilizados contra los bárbaros (como en el *western*

⁷ En la película dirigida por John Ford, una diligencia debe llevar a un grupo de personas de un pueblo a otro. En el transcurso del viaje ocurren hechos que hacen peligrar el propósito de este. En el centro del relato aparece la figura de un fugitivo, Ringo, alguien que fue perseguido por la ley de los blancos. Es el personaje interpretado por John Wayne. En la diligencia van una prostituta (Dallas), una mujer blanca de raigambre (señora Malory), un médico alcohólico, un banquero, el comisario. La diligencia hace dos paradas. En la primera deciden si seguir en el viaje o regresar al pueblo que fue el punto de partida. Deciden seguir. En la segunda posada la señora Malory se desmaya. El médico borracho no puede atenderla. El comisario le pide ayuda al posadero, un mexicano. Este le pide ayuda a su esposa, una mujer indígena. Cuando el viajante de whisky la ve expresa: “Es una salvaje, es una salvaje”. Esta escena muestra la concepción que presenta la película.

del cine clásico) sino de los caudillos (líderes populares enfrentados) contra los asesinos enviados o contratados por los unitarios. En todo caso, no es la lucha del bien contra el mal sino el enfrentamiento entre un modelo de país federal contra un modelo de país unitario. Sarquís presenta una imagen positiva del caudillo o, al menos, no se trata de una imagen negativa, esa imagen de la tradición liberal.

Visión de Dolores.— En el primer tramo del viaje, Quiroga tiene una especie de visión. Ve, al lado de su secretario, la figura de su mujer, Dolores. Es una de las escenas más logradas desde el punto de vista estético. De repente, en el interior de la diligencia vemos una mujer sentada, enredada entre los velos de su ropa. Quiroga estira el brazo con la intención de tocarla pero no lo logra. Es imposible. Esta escena recrea los sentimientos encontrados del caudillo. Su misión principal es política. Viaja con esa misión. Pero la película muestra el costado sentimental del personaje, ese que la historia académica no estudia. En este sentido, el cine se permite una exploración conjetural, una hipótesis no probada, una invención verosímil sobre el mundo interior del personaje.

Autoconciencia.— “¿Quién escribirá sobre nosotros?”, dice Quiroga en voz alta frente a Santos Ortiz, su secretario. Esta escena muestra la autoconciencia del cine, de la narración cinematográfica. El personaje habla como si estuviera muerto. En cierta medida lo está. Habla desde el más allá de la vida pasada. Los espectadores sabemos que fueron varios los que escribieron sobre Facundo. En especial destaco a Sarmiento, quien escribió para reprocharle a Quiroga su condición de bárbaro y asesino. La película de Sarquís también escribe con la cámara una imagen de Quiroga. Entonces la película es metanarrativa: el personaje se pregunta quién escribe sobre él mientras la película está escribiendo otra imagen del personaje que se pregunta.

El personaje de Facundo es presentado en todo el film como alguien enfermo. Padece reuma y esta condición es visible a través de diferentes elementos que se destacan en los planos: Facundo tiene dificultades para caminar, sube con dificultad a la diligencia, etc.

El propio personaje realiza una reflexión sobre el cuerpo, la decrepitud y la enfermedad. Las ideas puestas en boca de Facundo ablandan el perfil feroz del personaje. Es una fiera pero es un animal que se enferma, que padece, que muere.

Introspección.— De alguna manera, el viaje de Quiroga hacia el norte se presenta como una instancia de introspección. Quiroga rememora y evalúa su pasado, su relación con los otros, con Dolores, con las batallas perdidas, con Dios. Recuerda (y la película inserta un *flash back* en esta secuencia) la lucha de La Tablada. Vemos algunos planos breves de muertos en el campo, armas destruidas y sangre. Quiroga piensa en

los errores y en los mínimos aciertos y reflexiona sobre su rol y sobre el silencio de Dios. No le convence lo que sucede. El guión transmite el desasosiego del caudillo. En este punto la película de Sarquís expresa un caudillo que duda, que evalúa su pasado, que se rinde ante el silencio de Dios. Muestra un personaje hecho de varias aristas. Es una fiera, pero es una fiera que respeta el silencio de Dios. No en vano repite la idea de religión o muerte. Para el Quiroga de Sarquís la religión es central.

En medio del viaje de Quiroga y Ortiz, el director inserta una escena que contribuye con la configuración del relato como tragedia. Vemos a tres personas que dialogan en medio del campo. Uno de ellos es uno de los hermanos Reinafé. Le pide a un peón que mate a Quiroga. El diálogo es breve. De forma paralela al relato central, esta escena indica que el sentido de la vida está relacionado con lo anunciado. De hecho, la película había iniciado con la escena del fusilamiento de los hermanos Reinafé y del matador, Santos Pérez. La escena confirma lo que se había adelantado. El sentido de la vida de Quiroga está escrito desde el inicio del relato. La escena marca la condición de inevitable de los sucesos.

En la secuencia que sigue, Quiroga dice (aún en la diligencia) que un mensajero parte para avisar a los hermanos Reinafé que el Tigre de los llanos está entrando a Córdoba. En el plano siguiente vemos al mensajero que corre en su caballo con destino a la ciudad. Y escuchamos una música extradiegética: es decir, suena una música colocada en la posproducción. Se trata de una canción navideña. En el zócalo se indica que es el 24 de diciembre de 1834. Quiroga y Ortiz entran a Córdoba en la Nochebuena de 1834.

Posteriormente, Quiroga ingresa a la iglesia de la ciudad. En el interior está el encargado de asesinar a Quiroga. Con un movimiento de cámara, la toma une el plano del asesino y el plano de Quiroga. La toma une lo que es opuesto en la historia. Luego, hay un plano que muestra que el asesino y Quiroga quedan uno frente al otro. Las miradas conectan los cuerpos y los gestos. La función de las tomas es mostrar cuán cerca estuvieron los bandos opuestos. El espectador tiene conciencia del peligro de muerte e interpreta esta proximidad como la construcción del suspenso.

Quiroga sale de la iglesia y un ciudadano le dice que lo van a matar. La película remarca la idea del crimen anunciado.

Quiroga camina por los pasillos de un convento. El plano destaca la profundidad de campo. Vemos en perspectiva pasillos con arcadas medievales. En el fondo, dos siluetas conversan. En el plano posterior, Quiroga conversa con una monja llamada Severa. Se trata de una despedida. Por el diálogo, advertimos que ambos fueron amantes en otro tiempo. Quiroga le pide que se quite la ropa que cubre su cabeza e intenta besarla. La monja corre su cara, horrorizada, y sale apurada del lugar. La escena es fundamental: muestra, de otra manera, la vida íntima del caudillo. No es solo una fiera en el campo de batalla: es un

hombre tierno y melancólico, alguien que quiere despedirse por última vez de su amante.

Los hermanos Reinafé reciben a Quiroga en su residencia y lo invitan a una recepción. Quiroga no acepta. Les explica que sigue su viaje hacia el norte. Esta breve escena enfatiza el carácter cínico de la actitud de los hermanos cordobeses. Destacamos un *travelling* corto que expresa el desplazamiento dificultoso de Quiroga para subirse a la diligencia (recordemos que padece reuma y su movilidad se ve afectada por la enfermedad). Los hermanos se despiden como si él fuera una visita de excelencia y ellos sintieran la partida del caudillo. El cinismo de los hermanos se refuerza en la escena siguiente: vemos cómo le insisten al asesino para que lleve adelante el crimen de Quiroga. Un plano destaca el arma que será la encargada de asesinarlo. El orden visual se ocupa de reiterar el centro de la narración audiovisual: la vida del caudillo está atravesada por la tragedia. En este sentido la ficción cinematográfica se convierte en la crónica de una muerte anunciada.

En Santiago del Estero.— La diligencia sufre una avería. Se detiene en medio de un río. Los planos generales y los más cerrados expresan la situación de tropiezo y las dificultades que debe atravesar el caudillo en el viaje. Una vez que se resuelve el inconveniente, antes de entrar a Santiago, un mensajero le avisa que se ha acabado el conflicto entre Salta y Tucumán. El secretario dice que han hecho cuatrocientas leguas “al pedo”.⁸

La diligencia entra a Santiago y el caudillo Ibarra los recibe en su residencia. Hablan de la situación de las provincias del norte. Un mensajero trae un nuevo aviso: se anuncia el crimen de Quiroga. Tratan de convencerlo para que cambie de rumbo, pero Quiroga no hace caso.

Esa noche, Quiroga baila con una joven. Nuevamente, el relato destaca la condición de mujeriego del caudillo y resalta su lado menos aguerrido y feroz. El director sintetiza en unos pocos planos el baile propiamente dicho y luego narra un diálogo entre él y la joven. En palabras de esta, ella está viviendo una noche feliz.

Diferencias entre Quiroga y Ortiz.— Desde la salida de Santiago, el guión perfila una tensión entre Ortiz y Quiroga. La tensión se arma a partir de las opiniones distintas entre el secretario y el caudillo sobre el camino a seguir para regresar a Buenos Aires. Ortiz no quiere regresar por el mismo camino. Teme por su vida. Quiroga, como si se quisiera encauzar el sentido de lo anunciado, persiste en su cometido.

⁸ “Al pedo”, argentinismo: en vano.

El mensajero.— En un paraje, los planos generales muestran un mensajero vestido de negro que corre cerca de la diligencia de Quiroga. Otros planos exhiben animales muertos y de forma simultánea suena el rugido de un tigre. Exaltado, Quiroga percibe la presencia de un extranjero y se siente amenazado. Toma su pistola y la mantiene en su mano. El conjunto de escenas tiene un elemento surrealista; se unen planos y sonidos que juntan experiencias disímiles: mensajero desconocido vestido de negro, esqueletos de animales muertos, sonido de un tigre (sin que veamos el plano del tigre). Las imágenes y los sonidos construyen una atmósfera asociada al peligro y la amenaza. Luego, las imágenes vuelven a destacar la presencia del mensajero. Después lo vemos de cerca en un plano más cerrado. En la escena posterior, los hermanos Reinafé dialogan con el mensajero. Se trata de Santos Pérez, el futuro matador de Quiroga. Hacia el final de la escena, en un primer plano, Santos Pérez expresa que va a matar de frente a Quiroga.

La diligencia se detiene. Aparece Usandivaras. Este le avisa a Ortiz que una partida comandada por Santos Pérez espera al general Quiroga para matarlo. Asustado, el secretario le pide a Usandivaras que repita lo que ha dicho delante del caudillo. Usandivaras lo hace, pero Quiroga no retrocede. Continúa en su viaje.

Posteriormente, el matador de Quiroga se prepara para llevar adelante su empresa.

La diligencia entra a la Posta de Macha. Allí Quiroga y su secretario Ortiz son observados por los pobladores. Quiroga enarbola un discurso sobre el general Paz. Ortiz cuenta que Paz está en la cárcel y que construye jaulas para pájaros en la celda. Quiroga, enfervorizado, elogia a Paz, su enemigo político. Le pide a Ortiz que lo consiga a Paz, quiere tenerlo con él en los momentos previos al final. Percibimos que los guionistas han ubicado en esta escena una especie de elegía curiosa, una elegía que incluye un homenaje al estrafalario espíritu democrático de Quiroga. Entendemos que el personaje creado por la película tiene una vocación de reunión mítica con su principal contrincante, aquel que lo venció en la batalla de La Tablada.

En las escenas siguientes, aparece un joven jujeño que canta una canción alusiva a los caudillos. Quiroga lo invita a transitar con ellos. El personaje actúa como si estuviera seguro de que su muerte está escrita. Y no se inmuta frente al destino; al contrario, pareciera que eso lo excita, lo persuade de que debe enfrentar la muerte como un héroe trágico.

Al día siguiente, el secretario Ortiz le ruega que dé marcha atrás, que cambie el camino de regreso. Ortiz sabe que van directo a la muerte. Quiroga no se retracta. Vemos los caballos de los partidarios de Quiroga, se preparan para continuar el viaje. Quiroga los arenga, les habla de la muerte.

De forma paralela, la partida liderada por Santos Pérez se prepara para la emboscada.

Ya en la diligencia, Ortiz tiene sangre en su nariz. Consternado, vencido por las circunstancias, le ruega a Quiroga que dé una orden. Le dice que una orden suya modificaría la situación. Quiroga no acepta. Roza con sus dedos la sangre de Ortiz y dice que su sangre no tiene ninguna diferencia con la del resto de los mortales. El Quiroga que habla en este tramo de la película parece un filósofo ante la inminencia de la muerte.

El montaje y el ritmo de los planos establecen una relación con el *western*. De forma alternada se presentan los movimientos de ambos bandos: el grupo de Quiroga y la partida de Pérez. En este sentido, es importante destacar que en la mayor parte del relato la película hace referencias a ciertas particularidades del género en su versión clásica: el enfrentamiento entre dos bandos, el vértigo de los que cabalgan, la vida errática en el paisaje solitario, las posadas que funcionan como tregua frente a la muerte inminente, etc.. Sin embargo, veremos que el final indica el uso de ciertas marcas que lo ligan con la variante europea del género.

El final: del *western* al *spaguetti western*.— La secuencia final hace uso de la aceleración del empalme de los planos. Además, muestra el encuentro de los dos bandos, el enfrentamiento anunciado a través de todo el relato. Es decir, la partida de Santos Pérez espera en un rincón del camino al grupo del general Quiroga. Cuando la diligencia de Quiroga llega es detenida por la partida de Pérez: el cruce entre armas es inminente. El director elige los primeros planos y el primerísimo plano de Quiroga para destacar la herida, la sangre, los cuerpos caídos, la muerte.

Pérez baja de su caballo. Ante el silencio entorpecedor, Santos Ortiz pregunta qué sucede. Quiroga, envalentonado, pregunta quién manda la partida. El silencio aumenta la tensión. Vemos un plano de Pérez que lo destaca como alguien amenazante. La cámara se queda con un primer plano de Quiroga. El ángulo de la toma ha cambiado. Una toma de ángulo contrapicado destaca la fuerza de Quiroga frente al inminente final. Pérez se baja del caballo. Quiroga se baja de la diligencia. Están uno al lado del otro. Pérez, sin gloria ni épica, dispara. Quiroga se queja y dice que así no se mata a un general. Pérez lo tiene a Quiroga al frente. Dispara y lo hiere en el ojo. Y allí inserta el director un primerísimo primer plano de Quiroga. El general toma el ojo herido con la mano. La sombra de la muerte inunda el plano. Luego vemos cómo los otros cuerpos son heridos. Quiroga camina malherido y cae, ya sin vida, en un charco de agua turbia.

Se desencadena la lluvia. Y este hecho modifica el tono de la escena. El barro se esparce en el espacio y los cuerpos quedan hundidos en el fango. El plano general muestra los cuerpos desperdigados en el campo. Son cuerpos abandonados. El plano se asemeja a los planos que propone el director Sergio Corbucci en su *spaguetti western Django*

(1966).⁹ Es decir, hacia el final, hemos salido del *western* clásico (según la huella evidente de *La diligencia* de John Ford) y hemos entrado en la atmósfera escalofriante del *spaguetti*, de la crueldad mayor. En el *western* clásico el orden moral se restablece. En el *spaghetti western* el orden no se restablece: contrariamente, triunfa el mal, el desorden, puede vencer una forma de la barbarie. No hay buenos y malos, el mal triunfa. La negrura gana, según indican los últimos planos de la película de Sarquís.

3. El caudillo nacional

Sobre Juan Manuel de Rosas, dirigida por Manuel Antín (1971)

En su libro *El gaucho indómito*, Ezequiel Adamovsky entiende que en las primeras décadas del siglo XX la narrativa histórica era la de Bartolomé Mitre, quien tuvo una visión maniquea del pasado. Para Mitre, la historia de los orígenes de la Argentina estaba dividida en dos bandos: el bando unitario, compuesto por personas letradas, intelectuales y políticos cuyo centro de irradiación era Buenos Aires. Por oposición, dice Adamovsky:

El espacio rural y el interior se veían como sitios del localismo estrecho, del atraso y de una democracia turbulenta que solo encontraría canalización gracias a la tutela porteña. Algunos historiadores cuestionaron la visión de Mitre en vida de este. Pero su perspectiva tuvo amplia acogida y se vio favorecida por el amplio desarrollo que le dio Sarmiento en el ya clásico volumen *Facundo*. En este libro bifronte, complejo, multigenérico, el autor de San Juan explica la historia como una lucha entre civilización y barbarie. Para Sarmiento, como para Mitre, las clases letradas con influjo de lo europeo representan lo positivo; en cambio, las provincias rurales y turbulentas asociadas a los caudillos federales representan lo negativo (Adamovsky, 2019, p. 133).

Sigue Adamovsky: “De este modo, no solo Rosas, sino también Artigas, Estanislao López, Francisco Ramírez, Facundo Quiroga, Ángel Vicente “el Chacho” Peñaloza y, por supuesto, sus huestes montoneras se mostraban como los villanos de la historia, las contrafiguras de la pujanza urbana, letrada, porteña” (Adamovsky, p. 133).

Según Adamovsky, la corriente criollista produjo una inversión de la fórmula sarmientina en su interpretación del pasado. Dice que “los relatos de matrones aparecieron conectados con las figuras del monto-

⁹ En la película dirigida por Sergio Corbucci, acompañado por sus esbirros el racista Jackson busca al forastero Django. El forastero abre el ataúd y saca una ametralladora especial, con una boca ancha, gruesa, por la que salen muchas balas al mismo tiempo. Django dispara en medio del lodazal y mata a cuarenta miembros de la banda de Jackson. Jackson huye y promete venganza. El lodazal del final de *Facundo* remite a la escena oscura del lodazal en *Django* (1966).

nero y del caudillo federal” (Adamovsky, p. 133). Sigue el autor: “En un sentido muy amplio, aquella conexión, con su valoración positiva, ya estaba presente en la gauchesca rosista, que utilizó la voz del gaucho como prenda de la autenticidad local y popular de su causa” (Adamovsky, p. 133).

Pero Sarmiento ya “había formulado esa conexión varias décadas antes” (p. 133). Para Sarmiento “el gaucho malo” era la base social del federalismo.

La relación entre gauchos y caudillos también se dio en el cine desde los orígenes en Argentina. Refiere el autor que el film *Juan Moreira* (inspirado en la novela de Gutiérrez) “estrenado en 1910 solía proyectarse en las salas junto a otros sobre Facundo Quiroga, sobre el asesinato de Dorrego y sobre próceres y episodios de la independencia” (Adamovsky, 2019, p. 134).

El historiador Gabriel Di Meglio plantea en su libro sobre Dorrego: “El Estado nacional que se consolidó en el último cuarto del siglo XIX era una República Federal que sin embargo rechazaba el pasado del federalismo, al que identificaba con la anarquía de los caudillos provinciales y con la tiranía rosista, y en cambio eligió conmemorar a los personajes principales de la línea unitario-liberal [...]” (Di Meglio, 2014, p. 383). Di Meglio corrobora lo expresado por otros historiadores: desde el siglo XIX una parte de los historiadores se alinearon en la perspectiva de Mitre: los caudillos provinciales eran sinónimo de barbarie; el partido que debía ser reivindicado era el de los unitarios liberales nacidos en Buenos Aires.

A propósito del cambio de mirada sobre la trayectoria de los caudillos en el siglo XIX, Di Meglio sostiene sobre las interpretaciones de Dorrego, el gobernador de Buenos Aires que fue fusilado por Lavalle: “Con el tiempo la mirada sobre él fue volviéndose más positiva y no solo para realizar un contrapeso de los próceres unitarios. Que Dorrego pudiera diferenciarse fácilmente de Rosas, que en su federalismo se pudieran encontrar elementos liberales o democráticos hizo, por ejemplo, que fuera celebrado de distinta manera por muchos radicales [...]” (Di Meglio, 2014, p. 384). Di Meglio sostiene que a través del siglo XX la mirada sobre Dorrego cambió. No solo fue visto como algo positivo sino que, además, los estudiosos y los políticos mostraron las diferencias entre Dorrego y Rosas. Aunque ambos habían sido vistos como caudillos federales, Rosas y Dorrego no eran lo mismo. Dorrego fue visto como un caudillo democrático, con apoyo de amplios sectores populares, un caudillo con tintes liberales (según la interpretación de algunos) y con una mirada republicana que no había tenido Rosas.

En este sentido, la película de Antín narra el episodio del fusilamiento de Dorrego en el marco del perfil biográfico de Rosas. Si bien la narración no se centra en la figura de Dorrego, le otorga un rol importante en la trayectoria posterior del “Restaurador de las Leyes”. Rosas

usa la muerte de Dorrego para consolidar su liderazgo popular y con base en los sectores populares.

En su libro sobre Rosas, los historiadores Jorge Gelman y Raúl Fradkin apuntan una idea importante aportada por Halperín Donghi. Exponen los autores que el pensamiento de Halperín

permitía asignar un significado histórico al rosismo que venía a superar una discusión tan intensa como estéril: para Halperín el rosismo había sido una solución política lentamente preparada por la crisis desatada por la revolución, la guerra y la ruptura del orden económico virreinal hasta transformarse en “la hija legítima de la revolución de 1810” (Gelman y Fradkin, 2015, p. 21-22).

Es decir, según citan los autores, Halperín acaba con la perspectiva denigratoria o laudatoria de Rosas. Halperín ofrece una perspectiva superadora: la política de Rosas es una consecuencia de la lenta crisis producida por la revolución y la guerra. En esta interpretación, Rosas no es ni un héroe nacionalista ni un tirano que se dedicó únicamente a matar opositores. Rosas es un sujeto histórico que tuvo la oportunidad de comandar el país en el torbellino de la crisis surgida por la revolución y la guerra. Siguiendo a Halperín, Di Meglio (2014) sostiene una idea similar en su libro dedicado a Dorrego.

Es importante destacar la hipótesis de Halperín porque nos permite mostrar las diferencias con el centro conceptual que nutre a la película dirigida por Manuel Antín. Como veremos, el historiador José María Rosa fue un fervoroso revisionista y sus ideas laudatorias sobre Rosas son las que comandan el guión y la narración audiovisual: el caudillo es un salvador, alguien dotado de un aura excepcional, con una capacidad para apaciguar o para mejorar la vida de las personas. A diferencia de la perspectiva de Halperín Donghi, la película dirigida por Manuel Antín propone un elogio, una especie de poema épico dedicado a exaltar la figura del Restaurador de las Leyes.

Inversión de la fórmula sarmientina

Antes de analizar la película dirigida por Manuel Antín, quisiera detenerme en un aspecto no menor: la relación de Rosas con la imagen. En su tiempo, el caudillo hizo un culto de su imagen a través de la reproducción de retratos. Inculcó y obligó a sus seguidores –y a sus oponentes– a difundir su imagen. Según la investigadora Laura Malosetti Costa, Rosas inundó “el espacio visual con su efigie, reproducida hasta la náusea, rubio, con patillas y sus célebres ojos azules” (Malosetti Costa, 2022, p. 11).

Hago esta referencia para situar el análisis de la película de Antín en un contexto de estudio de la imagen de Rosas en la historia. Si seguimos lo expuesto por Malosetti Costa (y por otros estudiosos del

período), podemos constatar que existió un culto de la imagen de Rosas. Con el exilio, Rosas fue desterrado y se convirtió en el símbolo del terror y de la barbarie entre los intelectuales y políticos argentinos. Sin embargo, no dejó de ser objeto de discusión y debate.

A su vez, la imagen de la esposa de Rosas, Encarnación Ezcurra, llamada heroína de la Federación, también fue objeto de culto entre los seguidores del régimen rosista. Cristian Vitale (2020) cuenta que los pintores Morel y Fernando García Molina realizaron el retrato que se convirtió en motivo de veneración. Plantea Vitale desde una mirada claramente laudatoria, en consonancia con la perspectiva de Antín: “Su tenaz lucha hacía merecedora a la heroína de la Federación de un aura cuya leyenda tenía poco que ver con lo que se esperaba para la mujer de la época” (Vitale, 2020, p. 85). Vitale cuenta que el cuadro de Ezcurra tiene el siguiente texto alrededor de la cabeza de la retratada: “Vivan los federales. Federación o muerte. Mueran los salvajes unitarios”. Según Batticuore, el retrato fue reproducido en tarjetas, medallas y medallones.¹⁰

Como consignan Tulio Halperín Donghi (2019) y Alejandro Cattaruzza (2007), los historiadores Saldías y Quesada escribieron libros en los que analizaron la vida y la obra política de Rosas. Esos estudios abandonaban la mirada denigratoria y desaprobatoria que había tenido Bartolomé Mitre y que se había convertido en la perspectiva historiográfica oficial.

En los años treinta del siglo XX, surgió en Buenos Aires una corriente de pensamiento sobre el pasado llamada, posteriormente, revisionismo. Este movimiento intelectual se dedicó a criticar la perspectiva de Mitre y de Sarmiento, mirada que dominaba el sentido común en la interpretación del pasado. El revisionismo reivindicó el rol de los caudillos federales y de los grupos rurales y propuso una mirada contraria a la mitrista. Con los años, propuso una contrahistoria. Según Adamovsky, la historiografía de Mitre proponía una falsificación al servicio del imperialismo y de las élites porteñas (2019, p. 148) Los revisionistas fueron intelectuales nacionalistas y anti liberales que imaginaron que en el pasado, en el periodo de Rosas, existió un proyecto de defensa de la patria. Rosas encarnó, precisamente, los ideales defendidos por los revisionistas y vieron en él el centro de una perspectiva sobre el pasado que Mitre y sus seguidores habían rechazado.

Según Alejandro Cattaruzza:

La vocación de intervención pública del revisionismo convivía con una vocación de participación en el escenario historiográfico. Pronto... el grupo comenzaría a atribuirse una tarea que era más vasta: el cambio de lectura del pasado nacional que entendían dominante y llamaban la historia

¹⁰ Citado por Vitale (2020).

oficial, como dijimos; por otra, la propia, que proclamaba no solo verdadera en términos historiográficos sino más adecuada, sostenían, a los auténticos intereses nacionales (Cattaruzza, 2007, p. 374-388).¹¹

La propuesta historiográfica de José María Rosa se encuadra en la corriente revisionista. El guión de la película dirigida por Manuel Antín está firmado por este autor.

En el *Diccionario de realizadores*, Kriger y Portela se refieren a la trayectoria de Manuel Antín. Para las autoras, la primera etapa del director estuvo vinculada con las propuestas innovadoras de la *nouvelle vague* francesa. En películas como *Circe*, *Intimidad de los parques* y *La cifra impar*, sostienen que:

Antín diseña relatos que evidencian diferentes dimensiones de la realidad y problematizan la forma de concebir el tiempo y las imágenes. Cultor de un cine intelectual acompaña los conflictos y reflexiones que se desprenden de sus historias con una elaborada composición de la imagen y el uso dramático de todos los elementos que forman parte de la puesta en escena. Para ello hace explícita la fragmentación evitando las reglas del *raccord* y muestra en el montaje las huellas del autor que lo construye... En una segunda etapa de su filmografía se vuelca hacia relatos de tono épico e histórico (*Don Segundo Sombra*, *Juan Manuel de Rosas*, entre otros). Y busca dirigirse a un público más amplio utilizando formas cinematográficas más clásicas” (Kriger y Portela, 1997, p. 17).

Con clara raíz en la mirada revisionista de la historia (aquella corriente que se desarrolló en contra de la perspectiva triunfante de Mitre), podría decirse que la película de Antín trabaja con la inversión de la fórmula de Sarmiento. Refiere Carlos Gamerro que “el Rosas de Sarmiento es ejemplo de un oxímoron que persigue tentativamente la literatura occidental del siglo XIX: el civilizado bárbaro [...] Es un monstruo de naturaleza, un hipogrifo violento, una esfinge, un centauro, en suma un *freak*” (Gamerro, 2019, p. 32). Por oposición, el Rosas de Antín (cocreado con la mano de José María Rosa) es un campesino que ha dejado de ser bárbaro y se ha convertido en bueno y civilizado, que desea proteger a los pobres y los negros y que salva el orden nacional de las garras de las potencias anti patria. Si el Rosas de Sarmiento es un *freak*, el Rosas de Antín ha dejado de ser un monstruo para convertirse en un padre salvador y protector de la nación.¹² Los caudillos federales (en particular

¹¹ Sostiene Cattaruzza: “El revisionismo se fue constituyendo a partir de mediados de los años treinta. Uno de los momentos importantes en ese proceso fue la reunión, a mediados de 1934, de intelectuales y políticos que comenzaron a considerar la realización de una campaña por el retorno de los restos de Rosas. El 9 de julio de ese año tuvo lugar un homenaje público impulsado grupo, que en esos mismos meses se organiza como Junta o Comisión pro repatriación de los Restos de Rosas” Cattaruzza, 2007, p. 175.

¹² La perspectiva de Antín y Rosa no es nueva, tiene curiosos antecedentes ya en la época de Rosas. Como ha sido estudiado, en los tiempos de Rosas en el poder, se desarrolló una amplia

Rosas) ya no son sinónimo de barbarie y de la irrupción de lo salvaje, lo espurio, lo autoritario y lo degradado. Por el contrario, representan lo positivo: con el apoyo de las clases populares (indios, negros, forajidos, bandidos, gauchos pobres) luchan contra las clases letradas que defienden la penetración de los capitales extranjeros. Según se deja ver en la narrativa que organiza la película, Juan Manuel de Rosas es el origen de un panteón nacional que se asienta en la tierra y en la reivindicación de lo propio.

La mano de José María Rosa, guionista, no solo se ve en la estructura de la narración y en perfil del personaje biografiado sino también en las líneas de diálogo de la película. Una voz inicia el relato desde el punto de vista verbal mientras vemos una serie de planos que representan a los gauchos del hacendado Rosas. La voz dice que no optó por la carrera política. Y que lo hizo con el objetivo de ordenar la patria. En la escena del encuentro con el ministro extranjero, Rosas dice: “Aquí ante todo manda la opinión del pueblo y el honor nacional, que son lo único que me dicta la conciencia a seguir”. José María Rosa le atribuye al personaje Rosas ser el portavoz y la expresión del pueblo y del honor de la nación. Rosas dice ser el defensor de la nación antes de que exista la nación.

La perspectiva sobre Rosas está muy clara a lo largo de la narración audiovisual. El caudillo es presentado como un héroe popular y como alguien que quiere favorecer a los sectores populares. En consonancia con el revisionismo de su guionista, Rosas no es el que hace el mal con pasión sino un hacendado que depone los intereses de su clase para brindar ayuda al pobre y para salvar al país de los mercantiles intereses extranjeros. El guionista e historiador Rosa no ve que Rosas fuera un hacendado que ordenaba el país en pos de sus intereses de clase “decen-te” o alta. En la película, los pobres son los beneficiarios del único líder que pudo ver en ellos algo más que la escoria deleznable de la sociedad. Escribió José María Rosa en *Historia Argentina*: “Rosas, capitán de los milicianos de San Vicente en 1813, es coronel del 5to regimiento [...] en 1820 y comandante general de milicias de campaña en 1827, represen-

producción de textos escritos que elogiaban la figura del gobernador. Fradkin y Gelman (2021) refieren el fenómeno en su libro sobre Rosas: “No podemos tratar aquí el contenido de esas publicaciones, y solo cabe apuntar algunos de sus tópicos principales y las imágenes que buscaban construir de Rosas. Una de las más reiteradas es la del patrón paternal; pero, cabe anotar, esa representación también ponía a Rosas en un lugar social y político especial, casi como un instrumento de la providencia que llegaba a satisfacer el estado de espera del mundo popular. Una de sus cuartetas lo muestra con claridad:

“Ya gracias a Dios llegó
Nuestro adorado Patrón,
El deseado de este pueblo
El genio de la Nación”.

tante genuino de la campaña y jefe de sus fuerzas militares, su llegada al gobierno significaría el advenimiento de la campaña al quehacer político” (Zorrilla, 1972, p. 158).

A propósito de la perspectiva de José María Rosa, sostiene el sociólogo Rubén H. Zorrilla que la lucha oligárquica no supone una ayuda concreta a los sectores subalternos, ni siquiera en las medidas legislativas: “(no) hay razones para creer que, por el hecho de comportarse como un gaucho, Rosas, o cualesquiera de los otros caudillos trataba de interpretar efectivamente los intereses de clase de los sectores populares tal como cree ingenuamente José María Rosa” (Zorrilla, 1972, p. 159).

En 1984, se estrena la película *Camila*, dirigida por la realizadora argentina María Luisa Bemberg. *Camila* no se centra en el perfil de Rosas, ni en el de Quiroga, pero presenta una parte de la trayectoria del primero a partir de escenas que transitan los personajes. Hacia la mitad de la película ocurre un crimen. El dueño de la librería, en la que Camila compraba los libros, es asesinado. Se trata de un crimen político. El cura nuevo de la iglesia que asiste a la familia O’Gorman da un sermón en contra del régimen de Rosas. Esta es la primera referencia concreta. Cuando el padre Ladislao Gutiérrez y Camila huyen y se instalan (se ocultan) en Goya son descubiertos y la policía de Rosas los atrapa, los encarcela y después los fusila. Rosas es representado como un tirano irredento. A diferencia de lo que ocurre en la película de Antín, Rosas es el gobernador que controla cada uno de los resortes de la sociedad.

En oposición a la mirada de la directora María Luisa Bemberg, la película de Manuel Antín trabaja con una narrativa histórica que sigue las ideas del revisionismo histórico en Argentina. La narrativa presentada por Antín destaca la barbarie de los unitarios: los federales no son salvajes; los verdaderos salvajes son los actos de sangre de los unitarios. La película invierte la fórmula de Sarmiento y coloca al bando federal como reivindicador de una política nacional, y al bando unitario como la encarnación de la barbarie. Presenta una imagen edulcorada de los federales y una caracterización violenta y atroz de los unitarios.

Análisis narrativo y audiovisual

La película se inicia con la secuencia de créditos. Vemos planos generales y planos más cerrados del grupo de gauchos que siguen a Rosas. Al final de la secuencia, un plano del techo de una residencia presenta sobreimpreso el texto de una carta de José de San Martín elogiando a Rosas. La cámara se mueve y muestra el espacio abierto de la residencia. En el plano siguiente Rosas espera la llegada de un funcionario. En el contraplano, un funcionario camina hacia el encuentro con Rosas. En sincronía con estos planos escuchamos una voz en *off*.

La voz evoca la situación actual de Rosas, como alguien que no quiso ser político pero que tuvo que hacerlo para mejorar el destino del país. El discurso de la voz en *off* define al caudillo como alguien entregado a los quehaceres del campo y a organizar el país según los principios del orden y de la justicia igual para todos: el peón y el estanciero. Dice la voz: “Nunca pensé que mi destino fuese la política. Me gustaba el campo donde eran míos la pampa, la hacienda, los caballos. Aprendí la lección de cosas que ofrecía la naturaleza. Jugué con los chicos indios partidas arriesgadas donde la paciencia y la astucia daban la victoria. Comprendí la tierra... y comprender es amar...”¹³

Hacia el final de la voz de la conciencia, la película inicia un largo *flash back*. Este ocupará toda la película, con unas breves interrupciones que indican que todo lo que vemos es el desarrollo de lo que ha quedado interrumpido al inicio de la voz en *off*.

En los planos siguientes se presenta un diálogo entre Rosas y Encarnación Ezcurra, su esposa. Allí hablan de la tensión entre el país e Inglaterra. Ambos coinciden en que el país débil suele acomodarse al país fuerte en materia económica. Rosas se queja de esta asimetría. Ezcurra le sirve mate en medio de la estancia. Rosas está en su hábitat. Sale de la casa y a un peón lo descubre con un cuchillo. Rosas dice cuál es el reglamento en estos casos: nadie puede portar arma el día domingo. La regla dice que el que fuera encontrado con un cuchillo debe recibir latigazos como castigo. Rosas le pide al peón que lo castigue. Fuera de campo, se escuchan los latigazos.

Presentación de Dorrego.— Dorrego es presentado como un congresal que discute entre sus colegas en una reunión ordinaria. El plano muestra un grupo en la sala de representantes. El plano más cerrado destaca la alocución de Dorrego. Él defiende a los pobres y sostiene la importancia de oponerse a los poderosos. Algunos lo aplauden y otros se oponen.

En la escena siguiente, Rosas y Encarnación hablan de Dorrego. Encarnación se opone a que Dorrego asuma el poder como gobernador de Buenos Aires. La tensión entre Rosas y Dorrego es presentada en una escena breve, con una elipsis importante. Podríamos decir que el cine expresa, de una forma escueta, un proceso que implicó múltiples tensiones, idas y vueltas.

Fusilamiento de Dorrego.— Con previo paso de una escena de transición en la que discuten cómo será la eliminación de Dorrego, en la siguiente vemos unos primeros planos que muestran al general Lavalle

¹³ A propósito de cómo la historiografía destacó el perfil campero y hacendado de Rosas, vale la pena citar cómo ya en el siglo XIX Vicente Fidel López (1945) escribió en “Perfil de Rosas”: “Pero este mismo hombre pesado y campechano en la ciudad, era el centauro más ágil, más esforzado y más brutal que jineteaba en los campos del sur”.

antes de la ejecución de Dorrego. El director hace uso del *zoom* de acercamiento para mostrar el gesto del general Lavalle. Vemos un primerísimo primer plano de Lavalle en su cavilación, solo, con un gesto de indecisión. El rostro, al estar captado por el *zoom*, tiene un velo fuera de foco. El rostro parece lejano y cercano. De este modo, la película presenta un personaje distante y a la vez presto a ejecutar una acción, el fusilamiento de Dorrego.

De forma paralela, escuchamos y vemos que un soldado le avisa a Dorrego que será fusilado. Dorrego se encuentra en su diligencia. Aquí también Antín se vale del *zoom*, pero se trata de uno inverso al anterior: *zoom* de alejamiento. Primero vemos el primer plano de Dorrego al recibir la noticia y la cámara se aleja para mostrar el entorno escueto de la escena.

Volvemos al escenario de Lavalle y este habla con alguien que le aconseja que hable con Dorrego antes del fusilamiento, pero el general se niega.

El historiador inglés John Lynch (1997), en su estudio sobre Rosas, plantea que “Dorrego representaba la doctrina pura del federalismo de Buenos Aires”. “Dorrego era una especie de populista, que apelaba a lo más alto y lo más bajo”. Según Lynch, “Dorrego parece haber cultivado a la vez una base popular y otra, la de los estancieros, casi como el mismo Rosas lo había hecho”. “Lo que realmente lo alarmaba (a Rosas) era la independencia de Dorrego y su negativa a aceptar consejos”.

En este sentido, la película de Antín y Rosa no sigue la conceptualización propuesta por Lynch. Dorrego no es retratado como un competidor de Rosas o, en todo caso, Rosas no compite con Dorrego. La película presenta a un Rosas enemigo del asesino de Dorrego y alguien que desaprueba el fusilamiento.

El fusilamiento.— Después de escribir las últimas palabras para su familia, Dorrego le pide a su cuñado que lo abrace antes de la muerte. Luego se presenta en el campo. Un paneo muestra a los soldados apostados antes de disparar. El contraplano presenta a Dorrego parado, solo, en el campo. Espera la balacera. Vuelven los planos de los soldados y estos se alternan con las imágenes de los concurrentes al escenario macabro. Y vemos a los soldados en el instante del disparo. El plano siguiente muestra el cuerpo que tambalea. Se combina esta imagen con una subjetiva desenfocada que simula la mirada de Dorrego mientras pierde la conciencia y la vida. El montaje alterna las subjetivas con las objetivas de Dorrego. El cura se acerca y sostiene el cuerpo.

Al final de la escena una voz en *off* dice que el fusilamiento de Dorrego es la mancha más negra de la historia argentina.

Encuentro de Lavalle y Rosas.— Lavalle visita a Rosas en la estancia. Como Rosas está ausente, se acuesta y se duerme. Rosas llega más tarde

y lo encuentra dormido. La escena trabaja con el suspenso ya que al ver en plano a Rosas cuando lo contempla desde el exterior al general dormido, no sabemos si entrará con intenciones oscuras o si solo esperará a que se despierte. En un plano cerrado, vemos el rostro de Lavalle mientras está recostado. La toma se desenfoca y ese efecto es usado para indicar que el personaje entra en el sueño y que hay una elipsis temporal. Rosas pide que dejen dormir a Lavalle. Más tarde vemos un *zoom* inverso que parte del primer plano del rostro de Lavalle. Lentamente la cámara sale del desenfoco para regresar al enfoque. Con este efecto entendemos que el tiempo ha transcurrido y que el general Lavalle vuelve al estado de vigilia. Rosas se acerca y le regala un mate. Conversan sobre la necesidad de hacer un pacto entre unitarios y federales.

Nombramiento de Rosas como gobernador.— En una escena posterior, nos encontramos en la Sala de representantes. Uno de los votantes pide que el futuro gobernador cuente con la suma del poder y que el gobernador sea Rosas. Ya estamos en el inicio de la segunda parte de la película. Esta comienza cuando Rosas es nombrado gobernador. Se podría decir que, a partir de estas escenas, la película profundiza el perfil laudatorio del caudillo como alguien que defiende *in toto* al pueblo y el honor de la nación.

Reunión entre Rosas, Facundo Quiroga y Ferré.— Rosas habla con Ferré de Corrientes. En medio de la conversación, llega Horacio Quiroga. El primer plano en el que vemos a Quiroga es un plano abierto de una galería. Quiroga se acerca a la cámara y camina envalentonado, enojado.

En el siguiente plano, Quiroga habla con Rosas. Está iracundo. Se queja de lo que ha perdido en la batalla con Paz en Oncativo. Rosas dice que deben unirse con Ferré y López. Quiroga, que antes ha caminado nervioso en un plano más abierto que lo toma de perfil, pide ser incorporado en la nueva unión. En un plano medio, Quiroga reniega de Paz. Aquí, en este plano más cerrado, confirmamos lo que ya habíamos percibido en los planos previos. La presentación de Quiroga está ligada con la creación de un personaje violento, rudimentario, casi analfabeto. Incluso, su rostro desprolijo se puede asociar con la idea de fiera, de animal salvaje.¹⁴ La escena termina con la declaración de Rosas. Quiere crear la Confederación Argentina.

Segundo encuentro.— Quiroga se encuentra con Rosas por segunda vez. Mazza, Quiroga y Rosas hablan del conflicto entre Salta y Tucumán.

¹⁴ El contraste entre la representación de Quiroga en *Facundo, la sombra del tigre* y en *Rosas* es evidente. En la película de Sarquís, Quiroga es un héroe utópico, un soñador y defensor de las ideas. En la película de Antín, Quiroga es un violento y un sujeto rudimentario.

Le piden a Quiroga que viaje al norte. Salen a la galería de la hacienda. Dos planos se unen para mostrar el breve recorrido hasta la diligencia. Quiroga se despide de Rosas y sube al vehículo. El primer plano de perfil muestra a Quiroga en la partida. El siguiente plano muestra a Rosas en la despedida.

La escena que sigue es la del asesinato en Barranca Yaco. Una serie de planos cortos muestran la emboscada, el tiroteo y la bala que se inserta en el ojo de Quiroga. El plano final es un plano detalle de los ojos ensangrentados de Quiroga.

Es notable la escena posterior. Rosas se enteró del asesinato del caudillo riojano. Su reacción es de gran rencor. Rosas se queja de los últimos crímenes de los unitarios. Los acusa de matar a Dorrego y a Quiroga. En este tramo de la película se percibe claramente la toma de posición de los guionistas. Desvinculan a Rosas del crimen del caudillo riojano y del asesinato de Dorrego. La toma de partido es contundente. Rosas no solo es el gobernador que ordena la provincia y el país, sino que es el que se ofende frente a los desastres perpetrados por los unitarios. Los guionistas ubican a Rosas de forma tajante en el bando de los federales anti Inglaterra.

Escena entre Rosas y Ezcurra después del crimen de Quiroga.— Después del crimen de Quiroga, Encarnación Ezcurra sostiene que los autores son los unitarios. La película entonces no acusa a Rosas, sino al bando opuesto al bando federal. A continuación dice el personaje: “Aceptaré el poder y que gobierne Mandinga”. Más adelante brinda un discurso anti liberal y pide una ley de aduana que restrinja la venta de productos extranjeros. En el mismo discurso dice: “Tengo la suma del poder y tengo que hacer lo que hay que hacer” [...] “No basta con tener gobierno propio. También hay que ser independientes”.

Representación de los sectores populares.— Quiero destacar las diversas secuencias (conjunto de escenas) que escenifican la relación de Rosas y Encarnación Ezcurra con el pueblo. Tres momentos presentan la unión del líder con la plebe. Por un lado, vemos un desfile de Rosas en una diligencia después de haber sido elegido gobernador. Allí se hacen presentes, mediante planos más abiertos y cerrados, los letrados, los pobres y las mujeres del pueblo. El sonido de la secuencia es central. Se escuchan los gritos de aprobación y los vítores desde el sector popular y también desde el letrado. Además, Rosas está parado en la diligencia y saluda al pueblo que lo vitorea. Aunque la secuencia es breve, deja entrever que Rosas es un líder defendido y sostenido por diferentes sectores de la población.

En el segundo momento, se repiten algunos tipos de planos de la secuencia anterior. Pero en esta se hace hincapié en la aparición de mulatos, niños y mujeres pobres. Todos aplauden y gritan a Encarnación

Ezcurra. Ella porta un cuadro con el retrato de Rosas. Claramente, se trata de un desfile popular. Rosas es presentado mediante una pintura como objeto de veneración. La escena es muy breve pero da cuenta, a través de planos cortos, de la relación de los sectores populares con la esposa del gobernador y con el caudillo.

El tercer momento se inicia en el silencio de una iglesia. Se muestran primeros planos de los asistentes. Negros, mulatos, mujeres. El cura dice: “la causa de la Federación es la causa del pueblo, de la religión, del orden, de la justicia. Es la causa recomendada por el Todopoderoso”. Mientras el cura habla la cámara hace un paneo y muestra el cuadro con el retrato de Rosas colocado en el interior de la iglesia.

A continuación, en dos planos abiertos y de corta duración vemos que un grupo camina por la calle. El pueblo grita como una forma de aprobación. En el segundo plano, Manuelita (la hija de Rosas) camina y al lado otras personas llevan el cuadro con la imagen del gobernador Rosas.

Encarnación y Manuelita ya han salido de la iglesia y son recibidas por las personas del pueblo. Se sientan en el espacio público. Las imágenes muestran el baile de los negros y las negras. Los planos alternan los rostros llenos de alegría de Manuelita y Encarnación y el baile, festivo, de los negros, mulatos y mujeres que apoyan a Rosas y su esposa.

Casa de Mariquita Sánchez de Thompson.— Reunidos en la casa de Mariquita Sánchez, los jóvenes Alberdi y Echeverría hablan de las teorías francesas y de la moda del Romanticismo. De Angelis, historiador leal a Rosas, se burla de la adhesión de Alberdi al federalismo. Dice que Alberdi ha descubierto el federalismo en libros franceses. Una voz de mujer, en *off*, se queja del régimen de Rosas porque no le permite conseguir los perfumes importados. De Angelis dice que debe hacer un sacrificio en pos de la Confederación. Un primer plano de Mariquita destaca las facciones cuidadas de una mujer presentada como fina y culta. La escena es breve, pero permite presentar a la elite letrada en una casa acomodada de la ciudad de Buenos Aires. La puesta en escena destaca el mobiliario y la ropa de los asistentes. Por contraste, vemos las diferencias de clase entre las secuencias anteriores y esta escena citadina.

Reunión de Rosas con unitarios en Palermo.— En una fiesta organizada por Rosas en Palermo, este se encuentra con Aráoz de La Madrid y con Vélez Sarfield. Al comienzo de la escena, sucede un episodio extraño, que tiene un tono que va de lo burlesco a lo bizarro. Rosas convoca al señor gobernador y coloca una silla para este. En lugar del propio Rosas, aparece un enano negro, un bufón con una actitud seria, casi solemne. Cuando intenta sentarse, el propio Rosas corre la silla y el bufón negro se cae. Rosas se ríe a carcajadas. Los asistentes a la fiesta quedan estupefactos.

En el libro *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía narra una serie de escenas cuyo protagonista es un edecán de Rosas. Rosas anuncia la aparición de un Excelentísimo señor de Vachitas. Todos se quedan expectantes, incluido Estanislao López. El hombrecito entra y se sienta en una silla, hace unas piruetas y luego se cae de la silla (Ramos Mejía, 2001, T. 2, pp. 150-51)

Las escenas narradas por Ramos Mejía se parecen demasiado a las escenas de la película dirigida por Antín. Sólo se detectan algunos cambios: en la película no está Estanislao López sino Vélez Sarfield y Aráoz de La Madrid. Los reconocidos unitarios observan la jocosa escena protagonizada por el bufón negro.

En la película de Antín, unos instantes después, Lamadrid se sorprende por ser un invitado de Rosas. Es un reconocido general unitario. Rosas le dice que recibe su apoyo en contra de los traidores a la patria. Luego Lamadrid canta una vidala y usa la expresión “perros unitarios”. A continuación habla con Vélez Sarfield y este le dice que lo acusó de perro unitario y que eso no le gusta. Vélez Sarfield le dice a La Madrid que sospecha de la invitación de Rosas. “¿Por qué nos habrá invitado?” Piensa que algo turbio querrá obtener.

En *Rosas y su tiempo*, Ramos Mejía anota lo siguiente a propósito de una fiesta en la residencia de Rosas:

El amo se sentía fuerte y temido en toda la plenitud de su conciencia; adorado casi como un dios. Títulos, honores, medallas, territorios enteros, le ofrecían a porfía, como premio de hazañas, que la megalomanía servil desnaturalizaba en su afán de hipertrofiarlas. Brigadier general, Ilustre Restaurador de las Leyes, Héroe del desierto, Defensor Heroico de la Independencia Americana y hasta padre de la patria le llamaban... Las parroquias rebosaban de entusiasmo, diré más, de locura, porque el desborde del populacho y de la gente decente tenía ese fuerte y acre sabor de la estereotipia delirante, que trasciende hasta en las vivas (Ramos Mejía, 2001, T. 2, p. 107).

Conversación entre Rosas y Manuelita sobre Camila O’Gorman.—

Rosas dice que deben fusilar a Camila y al cura Gutiérrez por ser federales. Es curiosa la interpretación de la filiación política de Camila y el cura. Rosas menciona en el mismo diálogo con Manuelita a los unitarios en Montevideo. Dice que ellos dirán que la Sociedad de Rosas es corrupta.

El terror rosista.— Es importante destacar que las acciones violentas y los crímenes del régimen rosista no son tematizados en la película. Es decir, no forman parte de la historia que se quiere contar. Rosas no es representado como un tirano cruel sino como un hombre valiente, un héroe popular y como un decidido luchador contra la invasión económica de los franceses y los ingleses, como un defensor de la soberanía.

nía nacional. Respecto al terror rosista, asunto sobre el que han escrito todos los historiadores y ensayistas liberales, José María Rosa dice lo siguiente:

El odio empezó de arriba abajo: de unitarios a federales. No lo hay en la oposición de Dorrego a Rivadavia, ni en sus actos de gobierno perdonando las graves faltas de la presidencia. Sí, en la revolución unitaria de 1828. No existe en la primera administración de Rosas... Se encuentra alegría en las manifestaciones populares por el advenimiento de este, y ningún acto de venganza, ninguna manifestación de agravio sigue al sepelio de Dorrego, en diciembre de 1829. Pero el terror engendra terror. Al de arriba acabará por suceder el de abajo. Después de contemplar a los decentes unidos a los franceses, después de sobrellevar dos años de bloqueo y advertir la alegría de los unitarios por suponer en septiembre de 1840 el desembarco de las fuentes de Mackau, el estallido del odio federal sería terrible. Octubre de 1840 fue el mes rojo que serviría en adelante a los periodistas unitarios para quejarse de la crueldad de la chusma y del tirano. El “Mueran los salvajes unitarios” revela el apasionamiento alcanzado.¹⁵

Esta explicación de Rosa es una clara justificación de por qué en el guión de la película no se han incorporado escenas que den cuenta de los crímenes del rosismo. El autor no niega que hayan existido tales crueles asesinatos de parte de los seguidores del régimen. Rosa sostiene que el origen del terror no es el propio régimen sino que se trata de un eco, de una respuesta a los crímenes iniciados por los unitarios. De esta manera, entiende que el llamado terror rosista sea menos cruel que el terror unitario. Además, como ya dijimos, la inexistencia en la diégesis de las escenas de crímenes por parte del régimen implica la posibilidad de reforzar la faceta heroica y victoriosa del líder político.

Lavalle recuerda a Dorrego.— Lavalle rememora el crimen de Dorrego y se arrepiente. Lavalle es puesto como un unitario que admite su crimen y que sabe que ha cometido un error estratégico e ideológico. Dorrego representa a los pobres y Lavalle al bando opuesto.

Cerca del final de la película, Rivera Indarte afirma que, frente a los crímenes del tirano Rosas, él está pensando en escribir un libro que muestre el tiempo de Rosas. Menciona que su libro se llamará *Las tablas de sangre*. Los que dialogan con él le piden que escriba en contra de Rosas, que diga que mató a Quiroga y Dorrego.

El último tramo de la película está dedicado a exaltar el espíritu nacionalista del caudillo. Rosas toma la decisión de enfrentar a las potencias de Francia e Inglaterra. Ante la objeción de un funcionario, Rosas sostiene que debe defender su patria aunque su país sea una potencia militar más chica.

¹⁵ Citado por Vitale (2020).

En la secuencia siguiente vemos una batalla, la Vuelta de Obligado. Un plano abierto exhibe los barcos extranjeros. En los planos sucesivos se alternan las imágenes de los cañones que disparan, los cuerpos que son destruidos por las armas de fuego y los soldados que gritan “Viva la patria”. En la reunión que mantiene Rosas con los funcionarios de Francia e Inglaterra se enfatiza su actitud patriótica.

Una escena nocturna muestra, a través de planos generales, los festejos posteriores al triunfo de Obligado. En el cielo y en las calles los fuegos artificiales estallan como expresión de júbilo, acompañados por los gritos de los asistentes: “¡Viva la patria!”.

La película termina con la imagen de Rosas, parado frente al emisario de la reina de Inglaterra, luego de recibir las disculpas por la invasión del territorio argentino y de que el emisario acepte la soberanía del país en los ríos. Con un *zoom* de acercamiento, se une la voz en *off* que simula ser la conciencia de Rosas. La voz dice: “Creo haber llenado mi deber. Si más no hemos hecho en el sostén sagrado de nuestra independencia, de nuestra integridad y nuestro honor es porque más no hemos podido”.

Conclusiones

Según nuestra hipótesis, las películas analizadas cuestionan la visión liberal del caudillo y representan la figura de este en oposición al estereotipo dicotómico del siglo XIX. Discuten la clásica oposición de civilización y barbarie y desmontan la idea esencialista de bárbaro; en ambos casos hacen de la condición de bárbaro una forma mítica del patriotismo enaltecido. Al romper con el molde sarmientino, proponen una relativización y una reformulación de la barbarie. El caudillo es un bárbaro que tiene un costado salvaje, pero su rudeza se convierte en convicción y en firmeza para exaltar la mirada emancipadora de la patria.

Las dos películas engrandecen la figura del caudillo. No solo invierten la fórmula de Sarmiento (los bárbaros son los valientes defensores de la patria y los unitarios son tan salvajes como los bárbaros) sino que, además, proponen una mirada compasiva y piadosa de los personajes retratados. En la película de Sarquís, vemos un héroe filosófico, que maneja un discurso elaborado, que habla y discute con su secretario y que defiende una idea de nación asociada a la Constitución y a la lucha contra los unitarios equivocados. La película trabaja con el *western* como género de referencia y articula una idea de tragedia al componer un largo *flash back* que desarrolla de forma inexorable lo que ha sido anunciado en el inicio del film. El tratamiento de la película sigue la estética clásica, pero se vale de ciertos recursos propios del cine moderno (sobre todo en la secuencia de persecución del mensajero cerca del tramo final) para elaborar la narración cinematográfica. El uso de la voz en *off* y de

la escena de creación fantasmagórica (cuando se presenta la esposa en la diligencia), sumado al tono de actuación exagerado e histriónico del actor Lito Cruz, convierten a la película en una puesta en escena que glorifica al personaje y lo dota de un tono mítico y religioso. De este modo, el director nos entrega una perspectiva distinta a las fórmulas cinematográficas previas.

La versión de *Rosas* realizada por Manuel Antín deja ver clara la perspectiva histórica del guionista e historiador José María Rosa. No solo se notan las intervenciones revisionistas en las líneas de diálogo sino en la estructura completa de la película. *Rosas* inicia con la voz en *off* del caudillo rioplatense. Allí, el personaje se autopresenta como un hombre de campo que magnifica sus dotes camperas y que rechaza la política como destino. En todo caso, lo único que ha hecho es respetar a los pobres y luchar junto a ellos para salvar el honor de la patria. El caudillo de Antín y Rosa es un hombre sentimental que lucha por la patria en contra de los abusos de las potencias extranjeras. Como ya dijimos, la película no desarrolla el terror rosista; más bien lo niega o lo reduce. Enaltece la alegría del pueblo y representa un líder ligado al pueblo y vitoreado por los sectores populares. Las referencias a las muertes de los aliados de Rosas y los asesinatos de Quiroga y Dorrego son hechos condenados por el caudillo. Rosas es retratado como alguien que se lamenta de los sucesos. Los unitarios son representados como sujetos de los errores políticos. El tratamiento de la película sigue la estética y la narración clásica. De un modo similar a como *Facundo...* representa el tiempo, a partir de un largo *flash back*, el *Rosas* de Antín se estructura a partir de una referencia inicial a la llegada de la comitiva de la reina inglesa a la sede gubernamental del caudillo. A lo largo del relato audiovisual vemos brevísimos fragmentos de la escena inicial. Estos insertos nos hacen entender que todo lo que se cuenta es anterior a lo que se ha anunciado en el inicio y que, a través de las mínimas alusiones, todo conduce al inevitable final triunfal que se conecta con lo presentado al comienzo. El círculo que forma la unión del principio con el final es una manera de glorificar al personaje retratado.

La película de Antín narra, en larga duración (109 minutos), muchos años en la trayectoria vital y política de Rosas: desde su juventud hasta las consecuencias benéficas de la Vuelta de Obligado. La película de Sarquís hace lo contrario: en un film de más de tres horas desarrolla por extenso unos pocos meses de la vida de Quiroga. En *Rosas* tenemos un desarrollo breve de muchos episodios en la vida política: desarrollo escaso en cada caso resuelto como un encadenado de muchos sucesos. *Facundo* narra detenidamente pocos sucesos, es un largo despliegue de hechos monótonos.

Aunque los tratamientos temporales y estéticos establecen diferencias, ambas películas enaltecen la figura de sus biografiados y proponen una reivindicación de los caudillos como sujetos históricos.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel (2019), *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2005), *Estética del cine*, Barcelona, Paidós.
- Brizuela, Esteban y Galván, René (coordinadores) (2022), *Las provincias son noticia. Orígenes de las catorce provincias históricas*, Santiago del Estero, editorial Bellas Alas.
- Borges, Jorge Luis (1996), *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé.
- Cattaruzza, Alejandro (2007), *Los usos del pasado. La historia y la política argentinas en discusión, 1910-1945*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Cousins, Mark (2008), *Historia del cine*, Barcelona, Blume.
- Di Meglio, Gabriel (2014), *Manuel Dorrego. Vida y muerte de un líder popular*, Buenos Aires, Editorial Edhasa.
- Erausquin, Estela (2008), *Héroes de película. El mito de los héroes en el cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Fradkin, Raúl O. y Gelman, Jorge (2021), *Rosas. La construcción de un liderazgo político*, Buenos Aires, Editorial Edhasa.
- Gamerro, Carlos (2019), *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.
- Halperín Donghi, Tulio (2019), *Revolución y guerra. Formación de una elite dirigente en la Argentina criolla*, Buenos Aires, editorial Siglo XXI.
- Kruger, Clara y Portela, Alejandra (compiladoras) (1997), *Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ed. del jilguero.
- López, Vicente Fidel (1945), *Panoramas y retratos históricos*, Buenos Aires, Editorial Jackson.
- Lynch, John (1997), *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Malosetti Costa, Laura (2022), *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina*, Buenos Aires, FCE.
- Peña, David (1986), *Juan Facundo Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Hyspamerica.
- Ramos Mejía, José. María (2001), *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires, Emecé
- Romero, José Luis (1956), *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, editorial Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, Robert A (1997), *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Madrid, Ed. Ariel.
- Russo, Eduardo (2008), *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, Ed. Manatíal.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1999), *Facundo*, Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Todorov, Tzvetan (2014), *El miedo a los bárbaros. Más allá del choque de civilizaciones*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Vitale, Cristian (2020), *Encarnación Ezcurra*, Buenos Aires, editorial Marea.
- Zorrilla, Rubén (1972), *Extracción social de los caudillos, 1810-1870*, Buenos Aires, Editorial La pléyade.

Será justicia:¹ Facundo Quiroga y Chacho Peñaloza en la memoria histórica de La Rioja, Argentina, entre los siglos XIX y XXI ²

It will be justice: Facundo Quiroga and Chacho Peñaloza in the historical memory of La Rioja, Argentina, during the 19th and 21st centuries

Víctor Enrique Vega Carrizo*
Juan Pablo Vergara*
Franco Rainero Frogel**

RESUMEN

En este trabajo presentaremos algunos avances sobre la investigación que iniciamos en el año 2020, sobre la presencia de los líderes populares Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza y Juan Facundo Quiroga el “Tigre de los Llanos” en el panteón de héroes de La Rioja, Argentina. La imagen de los jefes rurales argentinos fue reconvertida de salvajes y bárbaros a símbolos de la heroicidad provincial con alcance nacional. Entendemos este proceso de desplazamiento como el producto de un consenso histórico-sociopolítico, que se consolidó durante la década de 1930 y 1940 del siglo pasado, mediante

Recibido: 01/08/2023 – Aceptado: 11/10/2023.

* Universidad Nacional de La Rioja, Argentina.

** Universidad Nacional de Catamarca, Argentina.

<victorvegacarrizo@gmail.com> <juanpablovergara1990@hotmail.com>

¹ Será justicia: frase utilizada comúnmente al final de los escritos judiciales. Esta fue empleada por el historiador Félix Luna en un artículo periodístico de fines del siglo XX, en el marco del aniversario por la muerte de Facundo Quiroga. La expresión se usa en el texto como una defensa y justificación histórica al caudillo riojano.

² Agradecemos el acompañamiento académico realizado por el Dr. Facundo Nanni durante este proceso de investigación.

una intensiva gravitación de una élite intelectual local, en el marco del gobierno del radical Héctor María de La Fuente.

La creación de redes intelectuales de orientación revisionista, un gobierno provincial con fuerte inclinación a la promoción cultural, combinado a la relación de parentescos que tenían los sujetos protagonistas del proceso de reivindicación con los caudillos. La profesionalización de la historiografía y la inclusión de los caudillos en la literatura, teatro, radio y medios masivos en general, permitieron inaugurar y mantener la visión favorable respecto de los caudillos como héroes federales.

Fue condición de posibilidad para que discursos historiográficos, políticos, culturales y familiares fueran coincidentes con las memorias activas de los sectores de la sociedad civil acerca de Peñaloza y Quiroga, adquieran centralidad en el espacio público. Esta visión procaudillista se configuró hegemónica en el devenir de los siglos XX y XXI; legitimándose mediante dispositivos oficiales, investigaciones historiográficas, manifestaciones escolares, etc, instaurándose un relato de unidad e identidad provincial, cimentada sobre la figura de estos próceres rehabilitados.

➤ **Palabras clave:** Historiografía; Caudillos; Memoria; Historia.

ABSTRACT

In this work we will present some advances on the research that we started in 2020, on the presence of the popular leaders Ángel Vicente “Chacho” Peñaloza and Juan Facundo Quiroga the “Tigre de los Llanos” in the pantheon of heroes of La Rioja, Argentina. The image of the Argentine rural chiefs was converted from savages and barbarians to symbols of provincial heroism with national scope. We understand this process of displacement as the product of a socio-political historical consensus, which was consolidated during the 1930s and 1940s of the last century, through an intensive gravitation of a local intellectual elite, within the framework of the government of the radical Héctor María de La Fuente.

The creation of intellectual networks of revisionist orientation, a provincial government with a strong inclination to cultural promotion, combined with the relationship of kinship between the protagonists of the process of vindication and the leaders, the professionalization of historiography and the inclusion of these in literature, theater, radio and mass media in general, allowed inaugurating and maintaining the favorable vision regarding the leaders as federal heroes.

It was a condition of possibility for historiographic, political, cultural and family discourses to coincide with the active memories of the sectors of civil society about Peñaloza and Quiroga, acquiring centrality in the public space. This pro-leader’s vision became hegemonic at the arrival of the 20th and 21st centuries; legitimizing itself through official devices, historiographic research, school demonstrations, etc., establishing a story of provincial unity and identity, founded on the figure of these rehabilitated heroes.

➤ **Keywords:** Historiography; Caudillos; Memory; History.

Introducción

El caudillismo es un fenómeno complejo, que resulta de gran interés historiográfico, político, social y cultural en las naciones de origen hispánico, como ocurre, desde luego, en la Argentina. Tal como aconteció mayormente en el subcontinente latinoamericano, estos líderes populares fueron descriptos peyorativamente en la primera historiografía liberal, asociados a la barbarie carente de un proyecto político, que encarnaba la tiranía y ejercían el poder a través de la manipulación de las masas. Una de las principales hipótesis clásicas postulaba que la génesis de este fenómeno popular se remontaba al caos de representación, producto del quiebre del orden colonial, las transformaciones provocadas durante y posterior a las guerras por la independencia y los conflictos civiles librados entre el complejo período de 1810 a 1820. La historia oficial había construido una imagen atávica de estos jefes gauchos, en cuanto líderes locales, que conducían a las montoneras rurales a un enfrentamiento permanente contra las élites urbanas y civilizadas (Bazán, 1979; Luna, 1988; Camareno, 2000; Torres Molina, 2019). No obstante, nuevas visiones historiográficas cuestionaron esta tesis, aludiendo al caudillismo como un fenómeno sociohistórico complejo, con desarrollo, no solamente, en un contexto de anarquía y vacío de poder, como indican los estudios clásicos, sino más bien, en un plexo de transformación enmarcadas en condiciones previas y prácticas consuetudinarias, cuyos agentes sociales disponían de una legitimidad social, una legalidad política y un liderazgo construido a partir de relaciones de intercambios materiales y simbólicos (Di Meglio, 2006; Goldman y Salvatore, 1998; De La Fuente, 2012).

En Argentina, y en el particular contexto de la Rioja, la imagen del caudillo motivó múltiples disquisiciones sobre el papel que estos referentes de masas desempeñaron en la construcción política del siglo XIX, y esencialmente, sobre su legado histórico. En correlación a lo expuesto, existe un campo de estudio en pleno crecimiento que en las últimas décadas se aventuró a brindar sólidas explicaciones sobre el papel de estos actores sociales en la historia nacional y regional, explorando las fronteras e intersecciones entre historia/memoria, local/nacional, individual/colectivo y recuerdo/olvido.³ Cabe precisar que el pasado en sí, en definitiva, es inalterable, puesto que yace en una temporalidad

³ Villagrán (2011) estudia para Salta las representaciones sociales en el proceso de construcción del héroe Güemes. Para el caso tucumano, ver los trabajos de Facundo Nanni (2014; 2021; 2022 y 2023), quien profundiza en el estudio de los héroes provinciales y el lugar ocupado en la memoria histórica, analizando la presencia/ausencia de Marco Avellaneda, Bernabé Aráoz y otros sujetos históricos en el panteón de próceres tucumanos. En Santiago del Estero se ha trabajado sobre las transformaciones que se suscitaron a raíz de los festejos por la autonomía provincial vinculado al

irreplicable; en contraste, lo que está en juego y disputa, es el sentido del mismo. Es decir, el uso que los agentes y sociedades hacen de este y las formas en las que resulta simbolizado tanto en el presente y como en el futuro (Jelín, 2001; Cattaruzza, 2007). Tocante a este interesante campo historiográfico, iniciamos un proyecto de investigación, en el que nos propusimos dar cuenta de un rasgo particularizado de esta amplia temática: la presencia/ausencia de los caudillos Juan Facundo Quiroga y Ángel Vicente Peñaloza en la memoria histórica de La Rioja (actual provincia del noroeste argentino), durante la larga periodicidad que comprende el desandar de mediados del XIX hasta el tiempo presente. En un trabajo anterior emprendimos la tarea de investigar el proceso de heroicización de mencionados jefes federales en el decurso de la historia provincial. En otras palabras, nos referimos al proceso gradual a través del cual se produjo la elevación de estas figuras del federalismo argentino al estatus de héroes míticos, donde fueron adquiriendo rasgos idealizados, hasta convertirse en representativos del ser riojano (Vega y Vergara, 2021).

Continuando en el mismo programa de investigación, intentaremos profundizar en la comprensión de ese proceso, a partir del análisis de nuevas preguntas y la consulta de fuentes novedosas, discursos historiográficos, literarios, y producciones intelectuales, políticas y acontecimientos significativos (nacionales y locales). El objetivo del trabajo apuntará a conocer el desplazamiento de la imagen de barbarie y salvajismo construida por la narrativa oficial de corte liberal mitrista/sarmientina, a la imagen rehabilitada y encumbrada de estas figuras como héroes riojanos. Para ello, abordamos esta problemática desde la perspectiva de la memoria histórica y los usos del pasado: interesándonos en la cuestión del pasado riojano como escenario de disputa, y en los cruzamientos de la historia, política, memoria y la producción literaria. Es decir, desde un encuadre en el que la historia abandona el rol de relatar cronológicamente una sucesión de hechos del pasado, para comenzar a reflexionar e interpretar los mismos desde las percepciones de los actores sociales (Cattaruzza, 2007; Rodríguez, 2011).

Analizaremos la consolidación de las imágenes de Facundo Quiroga y Chacho Peñaloza en el panteón de héroes locales, en tanto proceso histórico social, elaborado y actualizado por diferentes actores sociales de distintas épocas históricas. Para el abordaje de la memoria histórica, incorporamos distintos elementos esenciales que emergen de las pulsiones colectivas, donde simbolizan y significan los eventos como: los cincuentenarios, centenarios, sesquicentenarios, homenajes, aniver-

líder popular Juan Felipe Ibarra, donde se evidencia una mayor visibilización y heroicización de su imagen, tomando como referencia el centenario y el bicentenario de la autonomía santiagueña (Brizuela, 2023).

sarios, referencias literarias, natalicios y otras celebraciones públicas. Consideramos *El homenaje al Brigadier General Don. Juan Facundo Quiroga y al Gral. Ángel Vicente Peñaloza*, publicada en *Revista de la Junta de Historia y Letras de La Rioja* en 1942, como un episodio importante para el desarrollo de la causa de resignificación histórica impulsada en este contexto social. Esta hipótesis del pasado riojano alienada a la imagen de los caudillos federales, y sedimentada en los postulados del revisionismo provincial, se acentuará en épocas posteriores durante la segunda mitad del siglo XX y principios del nuevo milenio, como resultado de las intervenciones activas de grupos de poder, en un contexto propicio para la difusión de la cultura provincial, la propagación de dispositivos audiovisuales afines a la narrativa revisionista, la formalización de los caudillos en el himno provincial y la elevación de monumentos de gran envergadura.

Incluimos a esta investigación una dimensión transversal: el nexo entre memoria y familia. Mediante el método genealógico, procuraremos revelar ciertos enlaces familiares entre quienes promovieron y participaron en acontecimientos conmemorativos y los propios caudillos o líderes montoneros, indicando una relación de parentesco en algunos casos (aspecto evidente, también, en los detractores de los caudillos y las memorias reproducidas en sus familias). A través de ejemplos, destacaremos los vínculos familiares entre gobernadores, eruditos y escritores con estas figuras históricas, que influyeron en la promoción de memorias positivas respecto de los caudillos riojanos. Propondremos, finalmente, explorar en esta dimensión desde el concepto de *memoria linajística*, que supone una forma de entender esta auto-legitimación familiar o de linaje (Dacosta, 2011) y la preservación de la memoria colectiva en torno a los caudillos federales.

Metodología

Es menester realizar una serie de precisiones entre historia y memoria. Si bien ambas tienen como objeto formal el pasado y son representaciones de este, la primera posee aspiraciones de exactitud de dicha representación, a diferencia de la segunda, que pretende la verosimilitud. La historia es una ciencia social que utiliza métodos y técnicas buscando explicar lo mejor posible las formas y comportamientos sociales en el tiempo; la memoria, en cambio, busca su instauración vinculada a un acto de memorización (Candau, 2002). Esta se comporta como un sistema de imágenes articuladas con la psiquis, que se constituye por experiencias que pueden ser o no vivenciadas, son asumidas mediante soportes como la escuela, medios comunicacionales, la tradición, conocimientos, entre otros. La memoria histórica está constituida por una serie de hechos y acontecimientos que forman parte de la cultura

popular, tales como los mitos, leyendas, festividades, folclore, historias populares que representan el vivir en una comunidad en su desarrollo histórico, imprimiendo matices culturales en la subjetividad de los individuos que participan en ella. Entonces, recordar es la posibilidad que poseen tanto agentes individuales como grupos colectivos y constituye el basamento donde reposan las identidades, empleándose para (re)organizar el pasado y su vinculación con el presente y también el futuro. Esto implica que las identidades culturales se asienten en la memoria colectiva, puesto que es un medio para retener la información, saberes y vivencias sociales o individuales. El olvido funcionaría como un *alter ego* de la memoria, puesto que no se puede poseer y/o tener memoria de todos los acontecimientos, dado que se olvida y se recuerda socialmente. Los sentidos de olvidar y recordar están sujetos a procesos instituidos arraigados o instituyentes que afectan la vida de los pueblos y movilizan la rememoración de episodios anteriores. En concreto, la memoria es la construcción social del pasado que, generalmente, posee aristas históricas que dependen de cambios de las sensibilidades sociales y las fracturas culturales y políticos (Rodríguez, 2011; Waldman, 2007).

La memoria tiene como plataforma un acervo experiencial y uno singular, es decir, se construye en una dinámica subjetiva que compone el mecanismo de verdad (sin requerir confirmaciones). Dada esta naturaleza, no es hermética, sino que es proclive de ser reactualizada por saberes que se elaboran en el transcurrir de aquello que es recordado, que van a condicionar la exégesis del pasado y su tendencia a la alteración (Traverso, 2007, p. 57). En cuanto a los dilemas de la memoria individual y colectiva Ricoeur postuló:

La memoria colectiva es el producto de la objetivación de los intercambios intersubjetivos que se producen, que habilitan la posibilidad de referirse a un nosotros en plural para hacer referencia a los recuerdos en común que dan identidad a un grupo. Pero este proceso no se desarrolla sino en paralelo al de la construcción de la memoria individual, es decir que hay una constitución simultánea, mutua y convergente de ambas memorias (1999, p. 16.).

En suma, el estudio se encuadra en el paradigma interpretativo y tiene un alcance exploratorio, para bucear en las estructuras de esta temática de exigua investigación en el plano local; y también es descriptivo, caracterizando las propiedades, hechos, situaciones, rasgos, tipologías de este fenómeno caudillista en el acontecer de la memoria histórica riojana (Hernández Sampieri, 2018). Proponemos explicar este proceso según cuatro etapas históricas provinciales no secuenciales: Etapa de ostracismo, ausencias y adjetivación negativa (segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX). Etapa de deconstrucción y resignificación histórica (1930-1950). Etapa de profesionalización de la historiografía y auge de la cultura de masas (1960-2000). Etapa de monumentalización (siglo XXI). Cabe la aclaración que nos posicionamos

desde un enfoque procesual, “tomando como estrategia la selección de discursos y hechos significativos, los cuales, si bien refieren a etapas históricas, están demarcados en torno a circunstancias socio-políticas, las cuales entendemos intervienen e impactan en la producción de las representaciones sobre el pasado” (Villagrán, 2011: 25).

El problema de conocimiento es: ¿cuándo, cómo, quiénes y por qué comenzaron en La Rioja un proceso de revalorización de los caudillos e introducción en un panteón provincial, en tanto héroes y emblemas de la riojanidad, durante el período que incluye la segunda mitad del siglo XIX y el tiempo presente? A propósito de este problema de conocimiento, planteamos los siguientes objetivos de investigación: analizar las condiciones de posibilidad sociopolíticas, culturales, económicas y familiares que permitieron la reconversión de la imagen de Quiroga y el Chacho en símbolos provinciales. Conocer y describir los principales acontecimientos, episodios y discursos que favorecieron a la constitución del panteón de héroes de La Rioja. Explorar y conocer las disputas y consensos originados en torno a las figuras de los caudillos federales en el desandar de la temporalidad demarcada. Conocer y comprender los dispositivos bibliográficos, audiovisuales y relacionales que posibilitaron la reconfiguración de Facundo Quiroga y Peñaloza en la memoria histórica.

Etapa de ostracismo y adjetivación peyorativa

El texto *Facundo: Civilización i Barbarie. Vida de Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres i abitos de la República Argentina* de Domingo Faustino Sarmiento es el escrito de mayor influencia para la comprensión historiográfica argentina del siglo XIX. Suministró las principales aristas de debate para comprender la historia nacional. Publicado en 1845, apareció con anterioridad como folleto en el diario chileno *El Progreso*. Constó de veinticinco entregas y el tiraje se prorrogó entre el 2 de mayo y el 21 de junio. Por medio de este texto, el caudillo de San Antonio comenzó a instaurarse como una leyenda negra que perduró en la conciencia historiográfica argentina. De igual forma, es válido afirmar que el mito de Quiroga, representado como “tigre feroz”, que hizo mella con el texto de Sarmiento, ya tenía ciertas connotaciones mitológicas de ese tipo en las poblaciones rurales de La Rioja (Fernández, 2012; De la Fuente, 2014).

Para esta visión, los líderes de las montoneras eran la expresión de la barbarie gaucha y la encarnación de la violencia rural. De tal suerte que, en principio, se los situaba tradicionalmente como hijos de la anarquía. Eran caracterizados como síntomas del vacío institucional ocasionado por la fragmentación del poder central, encarnando la ruralización de las bases del poder que instrumentalizaban la violencia armada como

método de resolución de las controversias políticas (Ayrolo, 2013). El texto del sanjuanino marcó la tradición historiográfica, hasta mediados del siglo XX, incluso, superponiéndose a obras de mayor rigor documental como fue el: *Juan Facundo Quiroga*, de David Peña, publicada en 1906. En la historiografía riojana, el primero en emitir los juicios sarmientinos fue el porteño, radicado en La Rioja, general Marcelino Reyes. En su libro póstumo *Bosquejo histórico de la provincia de La Rioja*, apeló a los prejuicios propios de alguien cercano a las ideas políticas de Bartolomé Mitre. A su vez, fue influenciado por sus antecedentes militares, dado que fue protagonista de las contiendas ante los últimos eslabones de la montonera de Felipe Varela (Reyes, 1913). Así, la imagen y valorización de los caudillos riojanos eran negativas, o transitaban una suerte de ostracismo en la provincia de La Rioja, al menos en el escenario estatal. Podríamos afirmar, desde otros autores, que la reminiscencia caudillesca se conservó en las memorias y el folclore popular.

En los grupos de no eruditos perduraban, por reproducción oral, aquellos hechos memorables de las heroicidades de estos paisanos coteráneos. Las masas del federalismo y sus descendientes recrearon su propia explicación de la política provincial, de los conflictos socio-étnicos que subyacían de las contiendas entre unitarios y federales y su peculiar participación en las disyuntivas nacionales. Esto se observó en algunas investigaciones que analizaron valiosos reservorios documentales, como la *Encuesta Nacional de Folklore* (1921) y el *Cancionero popular de La Rioja* de Juan Alfonso Carrizo publicado en 1942 (Bravo Tedín, 2004; De La Fuente, 2014). Estos registros rescataron la cultura oral transmitida en el espacio regional, plagadas de interpretaciones grandiosas, fundamentalmente acerca de las proezas de Quiroga, Peñaloza, Varela, etc. Las narraciones que allí se relevaron marcan una lógica propia que se aparta del contenido difundido en la cultura impresa. Dado que tienen como canal la transmisión oral, siendo la segunda vía la que influyó más a la primera, como en el caso del célebre escritor Eduardo Gutiérrez, que se basó en narraciones orales relevadas *in situ* para confeccionar sus folletos sobre Peñaloza (Adamovsky, 2017).

En el ámbito provincial, la obra cumbre de literatura local, que tematizó ciertas valoraciones del pasado fue *Mis montañas*, escrito por el polifacético Joaquín Víctor González. Si bien este texto se remitió a memorias del autor, recuerdos y añoranzas de su niñez en Huaco (La Rioja), dedicó un capítulo al recuerdo de su bisabuelo Nicolás Dávila, quien había luchado en contra de las montoneras del Tigre de los Llanos. En este apartado, González presentó una valoración desdeñosa sobre la figura del jefe rural, adjetivándolo como despótico y bárbaro y considerado un obstáculo para la civilización (González, 2009). De acuerdo a los postulados de Bazán (1982) y Robledo (2022), a excepción de la biografía de José Hernández, autor del *Martin Fierro*, realizada en defensa al Chacho Peñaloza, la historiografía provincial, durante el

resto del siglo, continuará con una afinidad a los principios triunfantes en Pavón.⁴

Esta tónica de la historia se puede rastrear no solo en las publicaciones editoriales, sino también en la prensa escrita y en publicaciones de otros organismos públicos. Por ejemplo, en el diario *La Crónica*, que era un periódico afín al Partido Autonomista Provincial, se publica la hipótesis sarmientina de catalogación negativa sobre Quiroga. El 29 de septiembre de 1904, publicaron dos noticias que favorecen a la comparación. El título de una de ellas es “Documentos históricos”. En esta se narra que, a días de la muerte de José Víctor Herrera, un coleccionista de documentos antiguos, obsequió a los integrantes del Partido Autonomista una proclama manuscrita (desconocida hasta entonces) de Facundo Quiroga. De acuerdo a la publicación, esta proclama fue lanzada después de unos triunfos militares que tuvo el caudillo de San Antonio posterior a la Toma de Río Cuarto contra el coronel Echevarría, del combate del Morro, en que murió el coronel Pringles, y el camino del Rodeo del Chacón contra el general Videla Castillo, donde cayó preso el notable jefe de origen africano, Barcala, (“que hoy los descendientes de su raza proyectan la erección de una estatua”). El texto continúa esgrimiendo referencias negativas sobre Facundo Quiroga, considerándolo, por ejemplo, un “tigre feroz”. Finaliza de este modo: “el documento es como todo su ardor y prueban la energía salvaje que lo dominaba”.⁵

En la misma página del mencionado periódico, aparece la noticia del fallecimiento del militar uruguayo de extensa carrera y participación en las guerras contra los caudillos, José Miguel Arredondo. En este escrito, las referencias son enfáticamente positivas y se considera a este

⁴ Aquí ubicamos a los trabajos de Joaquín Víctor González y su obra *Mis montañas*; Marcelino Reyes y su obra póstuma *Bosquejo histórico de La Rioja*, libro pionero en la historiografía política y militar de la provincia. Guillermo Dávila Gordillo, hijo de Nicolás Dávila, publicó una serie de libros como *El mineral de Famatina* (1868) y un artículo sobre la región de Famatina y su economía: “Apuntes sobre historia económica” (1870), focalizado en aspectos socioeconómicos; y *La provincia de La Rioja en la campaña de los Andes*, en el año 1870. Esta es una narración histórica sobre el rol de esta provincia, durante las campañas sanmartinianas de los Andes durante las guerras independentistas en la América, donde reivindica la actuación de su pariente Nicolás Dávila, enemigo de Quiroga en la batalla de El Puesto de 1823. Otros autores cronistas como Vicente A. Almonacid, participaron en episodios históricos y narraron, por ejemplo, la invasión del caudillo Felipe Varela en 1867; Carmelo B. Valdés, hijo de un militar riojano homónimo, relata la participación en la defensa de la ciudad ante las fuerzas de Puebla en 1862. En sus *Tradiciones riojanas: blancos y negros*, del año 1913, trata temas sociales y políticos de la época de los caudillos de forma peyorativa. Esta obra se puede incluir en el paradigma del racismo científico de la época. En el estudio de la *Encuesta nacional de folklore* de 1921, se puede observar a Valdés como profesor del Colegio Provincial, transmitiendo canciones folclóricas con contenido político favorable al unitarismo y liberalismo mitrista. Salvador de la Colina, en sus *Crónicas riojanas y catamarqueñas*, describe acontecimientos políticos en La Rioja y Catamarca. Respecto a los caudillos, mantiene un posicionamiento de adjetivación despectiva.

⁵ Diario *La Crónica*. 1904. Documentos históricos. p. 1.

coronel de Mitre un benemérito guerrero, cuya muerte había generado un profundo pesar en La Rioja. Además, el coronel Arredondo es presentado como un héroe que luchó contra las hordas de Peñaloza en 1862. La noticia finaliza con una petición al gobernador Wenceslao Frías de honrar públicamente la memoria del distinguido jefe mitrista y decretar un homenaje acorde a la trascendencia de tamaña personalidad, sumado a dicho reconocimiento, la colocación del nombre de Arredondo a una de las calles de esta ciudad capital, en la que fue herido gravemente en combates contra la montonera y por la que dio la vida en su defensa.⁶

Publicaciones tardías reivindicán, también, la imagen del ex gobernador Guillermo Dávila San Román en el momento de su fallecimiento en 1928, que resaltan, entre otros aspectos de su vida política, su oposición al caudillismo riojano. Una publicación que continuó este lineamiento ideológico y que puede entenderse como un producto del normalismo, es la *Revista Láinez*, órgano del Magisterio riojano del año 1932. Esta publicación resulta interesante para reflexionar sobre las posiciones de los docentes en la temática que nos concierne. Aquí se presenta un texto crítico titulado: “El caudillismo”. Si bien es un artículo breve, posee aspectos de interés. En el inicio, aborda la lógica del caudillismo de forma genérica y lo define como un factor constituyente que determina el retraso de los pueblos. Añade que este fenómeno le asigna un impulso al medio social y que los caudillos poseen intereses mezquinos a la hora de solucionar justicieramente sus aspiraciones egoístas. Al mismo tiempo, los considera enemigos del progreso educacional. En un segundo momento, cuestiona el legado del caudillismo riojano en la campaña (zonas rurales de la provincia). El autor, desconocido, puesto que solo aparecen las iniciales J. A. al pie del texto (posiblemente se trate del maestro Juan Aravena), agrega que, en los sectores rurales, este fenómeno social es el más serio opositor de la misión educativa, ya que los maestros encausan a los niños y jóvenes en una corriente moral que estimule los sentimientos superiores de honorabilidad, mientras que, por el contrario, el caudillismo posee toda la capacidad de elevarlos por encima de toda animalidad del egoísmo. El escritor explica que se encuentra en oposición al odio y la venganza, que el caudillo blasfema a los cuatro vientos, y a su arrogancia, conforme a su funesta actitud de mandón y de servilismo. El caudillo rural es visto como un elemento diferenciador, adulador, intrigante y desvergonzado. Es por estas razones que la escuela debe intensificar la práctica moralizadora para transformar el ambiente social de la campaña, para formar, en vez de caudillos, ciudadanos honestos y dignos, con finalidad altruista y nobles valores.

⁶ Diario *La Crónica*. 1904. “Muerte de Miguel Arredondo”, p. 1.

Este fue uno de los registros más tardíos en los que se visibiliza la tesis despectiva sobre el caudillismo y sus referentes en la historia nacional.⁷ Es posible que, a mediados del año 1930, esta postura sea ya minoritaria ya que no es fácilmente observable en la opinión general ni en publicaciones locales. Posiblemente, esta posición historiográfica era periférica en el mundo intelectual y no disponía de la aprobación social que gozaba en décadas pasadas, motivo por el cual, el autor pudo haber tomado la decisión de no revelar su identidad completa, conjetura inferida de la revisión de varias publicaciones en la que mayormente se indican las autorías de los trabajos.

Recuperando una idea expresada al inicio, es interesante sentipensar en el papel de los olvidos como parte indisociable de la memoria. Los olvidos se manifiestan por un silenciamiento espontáneo o por negación; silencios que son evasivos y olvidos que son profundos. Si bien se podrían borrar, en mayor o menor medida, por un lapso sostenido o no en el tiempo, de los sucesos del pasado, que a priori parecerían concluyentes. También puede ser producto de una decisión política explícita en la cual se promueven acciones para condicionar la recuperación de la memoria en tiempos futuros. No obstante, si se producen modificaciones en los marcos socioculturales y políticos, podría haber una reemergencia del recuerdo (Jelín, 2002). Posiblemente, en consonancia con los planteos de la autora, si tomamos en cuenta la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, los gobiernos de esta época expresaron cierta indiferencia respecto de los caudillos populares, en términos de una marcada ausencia y sostenidos silencios en los rituales públicos oficiales, conmemoraciones y homenajes en el ámbito del Estado. Una explicación conveniente sería pensar que durante este período el panteón de héroes estaba conformado por otras personalidades distinguidas del liberalismo riojano argentino decimonónico y con proyección a los héroes de la nación como San Martín, Belgrano, entre otros. Las celebraciones públicas con auspicio gubernamental estaban avocadas a festejar las fechas patrias del 25 de mayo y el 9 de julio, en el

⁷ Juan Aurelio Ortiz, quien cinco años más tarde será Secretario General del Gobierno de La Rioja, publica un interesante artículo sobre la identidad de Severa Villafañe. Si bien su postura es ecuánime y analiza una de las acusaciones realizadas a Quiroga como causante del trágico asesinato de la joven riojana, aporta la transcripción de unos papeles con referencias al tema: “Ya no está más en La Rioja, la Severa Villafañe. Se fue huyendo de Facundo y en donde está nadie lo sabe. Has de ser mía, riojana, le dijo el Tigre. Esta tarde en que el General Quiroga, que un día tendrá que amarme. Así cantaban las zambas en los llanos y en el Valle y las lanzas de Facundo triunfaban en todas partes. Un día entró en Catamarca, ebrio de amor y de sangre, y en el jardín de un convento vio a Severa Villafañe. Ahora sí, que has de ser mía, riojana. Y que Dios te guarde, dijo el Tigre de los Llanos. Y ella temió al escucharle. Más cuando quiso estrecharle entre sus brazos salvajes, vio que la monja reía, y que llamaba a los ángeles. Está loca, la señora, dijeron los oficiales. Mojó el rostro de Facundo una lágrima de sangre. En las zambas de La Rioja, aún se canta este romance, el romance de Severa Villafañe”.

que se realizaban bailes en el Club Social, o en la plaza principal, además de actos oficiales y actos escolares. Aparentemente, las efemérides nacionales fueron las únicas de esta naturaleza en estar legitimadas en la esfera estatal, incluso, no se observan celebraciones de trascendencia en torno al 20 de mayo, fecha fundacional. Estas referencias revelan una etapa histórica que poseía otros héroes, festividades y anclajes con el pasado, sedimentadas en símbolos y narrativas asociadas a las élites liberales que gobernaron la nación y la provincia. Sin embargo, no podemos asegurar que haya existido un olvido profundo de los caudillos en otros campos sociales. Tanto en la prensa, como en la mayoría de los libros riojanos publicados en clave histórica, la imagen de los caudillos fue descripta enfáticamente atendiendo a las cualidades negativas de los líderes de las montoneras. En el folclore popular, como describimos en párrafos anteriores, la presencia de estos gauchos riojanos era predominantemente positiva y nostálgica.

Así como ocurrió en los casos de otros caudillos argentinos, como Martín Miguel de Güemes o Felipe Ibarra, en la antesala a la reivindicación pública estatal, le antecedió una serie de cambios políticos, reivindicaciones historiográficas y literarias que transformaron los marcos culturales que luego desencadenaron en actos de gobiernos que propiciaron la memorización, modificándose las percepciones sociales sobre el rol de estos agentes en las historias provinciales. En términos comparativos con el caso riojano, es observable cómo el surgimiento de cambios culturales en la nación, y el surgimiento de nuevas ideas revisionistas que revalorizaba la Argentina criolla fueron abonando el terreno para cuestionar la historia instituida y recuperar aquellas figuras del pasado que representan el verdadero ser provincial (Brizuela, 2019; Villagrán, 2011; Vega y Vergara, 2021). Por consiguiente, para repensar las transformaciones futuras en torno a la memoria histórica, es preciso efectuar algunas interrogaciones necesarias para avanzar en el trabajo: ¿Cómo se produjo la trasmutación de estos jefes populares cuya semblanza pendulaba entre el olvido, la indiferencia y la adjetivación negativa, a constituirse en héroes riojanos, adquiriendo rasgos míticos y cualidades extraordinarias? ¿Cuáles fueron los dispositivos de poder que trastocaron los sentidos del pasado en virtud de resignificar una memoria positiva sobre Juan Facundo Quiroga y Ángel V. Peñaloza? Trataremos de esbozar algunas explicaciones historiográficas a continuación.

Etapa de deconstrucción y resignificación histórica (1930-1950)

La Rioja de la primera mitad del siglo XX: historiografía, cultura y sociedad

La Rioja presentaba condiciones estructurales marcadas por la pobreza, miseria y la dependencia exclusiva del poder central. Disponía de una infraestructura política y económica deficitaria y tradicional. En los primeros años de 1900, Juan Bialet-Massé relató la situación de extrema precariedad sanitaria de los obreros, en especial de la minera La Mejicana. La provincia también fue azotada por una sequía interminable y una serie de acontecimientos, como los Pactos de Mayo, que desembocaron en el cierre fronterizo con Chile y en la interrupción de los antiquísimos vínculos económicos con la región trasandina. Estos reportes negativos sobre las condiciones económicas y sociales continuaron en el desandar de estas primeras décadas, visible, por ejemplo, en un libro de Alfredo Palacios, quien realizó un viaje a la provincia en 1939 y en 1942. Allí relató las paupérrimas condiciones de la clase obrera (precariedad laboral, exposición a altas temperaturas de los trabajadores); asimismo, narró las imágenes dantescas de las escuelas de la provincia, cuyos alumnos se encontraban en una preocupante insalubridad por desnutrición, afectados por epidemias, etc. (Folledo Albarracín, 2005).

La provincia padecía un déficit educativo, cuestión que compartía con la mayoría de las provincias del noroeste. La Universidad de Córdoba era el destino de los jóvenes con mayores recursos y, en el contexto de la Reforma Universitaria del año 1918, uno de los riojanos educados en dicha institución fue el doctor César Reyes, quien será el primer comprovinciano en formular una defensa al caudillo Ángel Vicente Peñaloza, refutando la perspectiva negativa que había trazado su padre Marcelino. En este punto, comenzó una reivindicación del jefe de las montoneras en el ámbito local riojano; presentó, además, otros postulados reivindicativos sobre Facundo Quiroga, la batalla de Pozo de Vargas, etc. (Cáceres Freyre, 1999). El doctor. Reyes fue uno de los primeros jóvenes riojanos que propusieron nuevas miradas en relación a los caudillos de su provincia, tan denostados por la historiografía mitrista-sarmientina. Siguiendo la perspectiva revisionista de otros historiadores —no riojanos— como José Hernández, David Peña o Adolfo Saldías, realizó unos cuestionamientos a la visión monolítica de la historiografía oficial. Para este escritor, el Chacho fue un fiel representante de los problemas que aquejaron a su terruño, el cual disponía del consentimiento de sus paisanos para asumir ese liderazgo. Justificó los actos de bandolerismo de las montoneras alegando que, en una época de conflictos militares, los unitarios y las fuerzas enviadas por Mitre también incurrieron en crímenes de guerra. Por lo tanto, Ángel Vicente

Peñaloza había sido, para este pensador, un mártir del pueblo riojano, y no un bárbaro/bandido como explicó Sarmiento en su trabajo sobre *La Vida del Chacho* (Cáceres Freyre, 1999).

Posterior a la década de 1930, existió un cambio generacional de políticos e intelectuales que postulaban una visión divergente de la historia nacional. Lo antedicho se cristalizó en un círculo de intelectuales locales con redes interprovinciales y nacionales que, recuperando los conceptos expuestos por David Peña y otros referentes, inauguraron una nueva etapa en el mundo de las ideas, con prolíferas producciones historiográficas. Dentro de un marco institucional, como fue el de la Junta de Historia y Letras de La Rioja, fundada el 20 de noviembre de 1940, los historiadores locales y de las provincias vecinas propusieron nuevos enfoques del pasado provincial, con el aporte de monografías, documentación específica y conferencias, principalmente del periodo de actuación de los caudillos federales. La conformaron los jóvenes historiadores Dardo de la Vega Díaz, Elías Octavio Ocampo, Juan Zacarías Agüero Vera, y otros, quienes continuaron el camino iniciado por César Reyes a principios de siglo.

La circulación de libros y del conocimiento era propiedad de un reducido grupo que había obtenido su formación en otras provincias, como es el caso de un inmigrante italiano, Luciano Testori, quien decidió radicarse en la provincia. Testori instaló una imprenta de su propiedad y fue el encargado de editar los escritos de este círculo de historiadores locales entre los que se destaca, por ejemplo, *Mitre y el Chacho* de Dardo de la Vega Díaz. Igualmente, publicó el trabajo de Elías Octavio Ocampo quien, tomando el impulso reivindicatorio de David Peña, desarrolló en el medio local riojano aportes significativos en el estudio biográfico de Facundo Quiroga.

La consagración pública estatal de los caudillos en 1942

La reivindicación pública estatal de los líderes de Los Llanos, se concretó durante el gobierno de Héctor de la Fuente, a cargo de la provincia durante el período de 1939-1943. En materia de promoción cultural, este gobernador tuvo una importante gravitación para el desarrollo de la investigación, publicación y enseñanza del conocimiento histórico, financiando libros, como los de Juan Alfonso Carrizo, Dardo de la Vega Díaz y la *Revista de la Junta de Historia y Letras*. Asimismo, contribuyó y asistió económicamente a escritores y docentes riojanos que integraban la Junta Riojana de Concurrencia⁸ a la primera Exposición del Libro

⁸ Diario *El Zonda*, 20 de octubre de 1940, p. 5. “Se ha constituido en el Salón Museo Inca-Huasi la junta riojana de concurrencia a la exposición del libro en Catamarca. Su finalidad es recoger —con cargo de inmediata devolución— catalogar y exponer en Catamarca en los primeros días de

en la provincia de Catamarca. La Rioja se adhirió a través del decreto n° 7263. El gobierno dispuso una ayuda económica para sufragar los gastos. De acuerdo a este decreto, existía la necesidad de exponer, en la provincia vecina, el valor bibliográfico acumulado en estas instituciones y la necesidad de regresar y socializar las fuentes originales. Igualmente, propiciar la búsqueda documental para abordar temas relevantes afines y sacar la región del atraso cultural, lo que justificaba el destino de los \$200 moneda nacional dirigidos al presidente Dardo de la Vega Díaz. De igual manera, la intendencia municipal, a cargo de Rafael Torres, se adhirió a esta empresa cultural aportando la suma de \$100 nacionales. Este evento se realizó en la gestión gubernamental del Comisionado Interventor Nacional de Catamarca, general Rodolfo Martínez, durante los primeros días de diciembre de 1940, y se llevó a cabo en el entonces conocido salón de actos públicos del Colegio Quintana, donde se exhibieron obras, diarios y revistas locales que databan desde 1869. A su vez, participaron con unas alocuciones Francisco Baigorri y Ricardo Vera Vallejo.

En concomitancia a las iniciativas culturales anteriormente mencionadas, se puede agregar otro decreto emitido en este período sobre el fomento de la enseñanza de la historia y geografía americana, nacional y provincial en las escuelas riojanas. Este documento sugiere al Consejo de Educación considerar la posibilidad de enseñar la historia y geografía local y americana a los estudiantes. La razón esgrimida en el documento era que la provincia poseía un acervo cultural valioso, como tradiciones históricas, costumbres, folclore poético y musical. El decreto explica que es indispensable el mejor conocimiento de estas disciplinas en la escala local, y argumenta que el poder ejecutivo se ha abocado a la tarea tendiente de intensificar los estudios de estas ciencias, al igual que la enseñanza del folclore. Sugiere incluir en los programas vigentes el estudio de la historia y geografía de La Rioja y que se realicen actos y bailes para difundir nuestra tradición histórica. En estas reglamentaciones, observamos la activa implicancia del gobierno con lo cultural, principalmente, con la idea de reproducirlo en los actos públicos como un dispositivo pedagógico que recree y simbolice el pasado y la identidad cultural en el aquí y ahora, como se desarrollará seguidamente.

diciembre próximo libros raros, antiguos o curiosos, documentos manuscritos de real importancia por su antigüedad, rareza o contenido y una muestra de todos los libros, folletos, periódicos, y revistas públicas en la provincia. La Rioja tendrá oportunidad de mostrar su verdadero acervo espiritual y moral, es deber de todos los riojanos cooperar para el buen éxito de la prueba. Constituyen la Junta el Rvdo. Padre fray Bernardino Gómez, Rvdo. Padre Rainerio Nieva, Francisco Baigorri, Ricardo Vera Vallejo, Carlos Vallejo, Elías Ocampo, Melchor Sánchez, Rafael Torres y Domingo Nieto. Actúan, como presidente, Dardo de la Vega Díaz y, como secretarias, Francisca Coppari, Delina Roldán y Virginia Santirso”.

Para celebrar el aniversario 351 de la Fundación de La Rioja,⁹ se organizaron distintos preparativos y homenajes para festejar la fecha fundacional de la ciudad. Un diario de Catamarca afirma que la concurrencia y trascendencia de la actividad iba a ser masiva, dado que asistirán los jefes comunales de la ciudad de Buenos Aires, Carlos Pueyrredón; el de Córdoba, Donato Latella Frías; de Paraná, Enrique Acebal; de Catamarca, Ángel Sajoz; de Tucumán, José Lozano Muñoz; de Mendoza, Benito de San Martín; de Santiago del Estero, de San Juan y muchos legisladores. Coincidiendo con la fecha fundacional, se inaugurarían distintas obras públicas realizadas durante la administración comunal de Rafael Torres. Estas obras fueron, por ejemplo, el Mercado Frigorífico Municipal Ramírez de Velazco, el Mercado Municipal Progreso, el nuevo Matadero Público Municipal. A esta celebración se adhirió el Consejo de Educación, inaugurando la Escuela N° 190, donación del filántropo Josep Roger Balet.

Durante estos días festivos, se realizó una conferencia en homenaje a Facundo Quiroga y Ángel V. Peñaloza. Consistió en la colocación de los retratos de los caudillos en el salón de recepciones de la Casa de Gobierno de La Rioja. Dada la connotación simbólica de esta celebración, reflexionaremos en los sentidos asignados a las iconografías y en los discursos de los delegados, Elías Octavio Ocampo y Juan Zacarías Agüero Vera, disertantes de la celebridad honorífica del 20 de mayo. Retomando la idea inicial de memoria social construida y reconstruida históricamente (Eujanian, 2011), interpretamos las valoraciones que los actores le asignaron a la conmemoración de 1942, comprendiendo el posible impacto generado en la forma de (re)entender el fenómeno caudillista durante el acontecer del siglo XX.

Esta ceremonia fue calificada por los presentes como una reunión prestigiosa y de alta resonancia local, contando con la presencia de ocho intendentes de la provincia y una interesante convocatoria de asistentes. En este sentido, es vista por los actores como una propuesta de contrasentido que viene a desmontar “los prejuicios históricos que siguen pesando hasta hoy, es lápida infamante, sobre las cenizas de esos procesados de la historia” (Agüero Vera y Ocampo, 1942, p. 93).

Los disertantes hicieron alusiones a los rostros representados. Creemos que este ejercicio de interpelación de la imagen implicó una decodificación de imaginarios de la época; en este caso, estas imágenes tienen la capacidad de evocar la presencia de sujetos que poseen una relación original con la memoria. La identidad de los sujetos simbolizados se constituye en relación a su profundidad histórico-temporal, y la memoria del pasado se convierte en parte del sentido (Pinna, 2011). Se entiende que los retratos de los caudillos federales ocuparon un lu-

⁹ “Con diversos actos se celebrará el 351 aniversario de la fundación de La Rioja”. Diario *El Progreso* (Catamarca). Publicado el 17 de mayo de 1942.

gar central, porque contienen un “aura, que es la expresión fugaz en el rostro humano”. Nótese que la idea de colocación de los retratos humanos son insignias que tienen un anclaje histórico. Esos cuerpos son para Agüero Vera y Ocampo “una síntesis de reconocimiento consagratorio de la conciencia del pueblo de La Rioja” (1942, p. 88). Primero, observamos en las valoraciones delineadas por los conferenciantes una intensa vinculación entre esta manifestación retratista y la perduración constitutiva de memoria histórica. En el acto de retratar, diremos, está implícita una axiología de estos distinguidos riojanos, que son la expresión auténtica y representativa de una época de lucha por “un tipo de país, un programa federal y modelo de desarrollo económico que proponían los caudillos para nuestra provincia” (Ceballos, 2011 p. 119).

La consagración póstuma buscó mantener vivo su recuerdo, dado que personifican la patria soberana y de iguales, los verdaderos artífices de la nación; por lo demás, funcionó como dispositivo de conmemoración de una historia común, que alude a la soberanía particular de los pueblos, la historia criolla, la patria chica y los pueblos del interior. Entonces, este reconocimiento tiene una función política-memorial de consagrar estas “figuras alegóricas que nos transportan a un pasado glorioso” (Cantarino Suñer, 2011, p. 62).

Las imágenes retratísticas expresaron la excavación en la memoria de un pueblo sufrido, olvidado y empobrecido. Puesto que aparecen —no casualmente— en la escena pública en medio de un proceso complejo de exacerbación de la pobreza, despoblamiento y miseria en la provincia. Además, su significación adquirió ribetes de justicia histórica y magnificación de estos cuerpos. Reivindicar al brigadier Juan Facundo Quiroga y al general Peñaloza fue equivalente a una redención de lo ancestral (lo riojano), antes sumidos a una segregación oficial y simbólica por las operaciones políticas/intelectuales de los refractarios del siglo XIX y principios del XX. Por el contrario, renacieron como atributo glorioso de la arquetípica argentinidad y riojanidad. Ingresaron en la vida institucional (como marcamos el antecedente de 1935), a modo de representación visual, luego de una larga pervivencia incorpórea, intrínseca, sustancial y fonética en la cultura popular y letrada; después de una larga proscripción y censura por las élites liberales provinciales y nacionales, en el marco del auge del normalismo como mecanismo de disciplinamiento de la conciencia histórica (Giuliano, 2019). Estas operaciones tienen la función de traer del exilio, según Agüero Vera y Ocampo: “a dos hijos de este suelo, de esta tierra, que constituye la genuina representación de la idiosincrasia y características de nuestro ambiente” (1942, p. 102).

Las adjetivaciones esgrimidas por la narrativa liberal nacional y provincial, con respecto al imaginario construido sobre estos caudillos estaban emparentadas, como desarrollamos en otro apartado, al atraso, la tiranía, la barbarie, el salvajismo, la anomia y la anarquía, etc. (Giu-

liano, 2019). En contraposición, durante esta ceremonia, la experiencia visual es positiva y casi espiritual, ligada al goce. El discurso visual los conecta con un universo de significados y estadios emotivos: como la “alegría, orgullo, amor, sentimiento patriótico, la tragedia, valentía, hidalguía, dolor, temperamento y la personalidad del argentino genuino” (Agüero Vera y Ocampo, 1942, p. 103).

Los accesorios plasmados en el retrato facial y los rasgos de su rostro (fundamentalmente del Chacho), igualmente, son objetos de contemplación: la famosa vincha que sujetaba su cabello, los contornos de la fisonomía del rostro, la tonalidad de los ojos, conecta al disertante con ese tiempo de revueltas heroicas y epopeyas quijotescas. Asimismo, la resonancia de la celebración y las disertaciones generaron estímulos auditivos y emotivos en los participantes.

Esta nueva construcción de sentido fue fundamentada en un dispositivo de verdad historiográfica documentada, lejos de las pasiones e imparcialidades, sino que es completa, expresarían los expositores. El saber histórico sirvió como elemento de legitimación de “una trama que relaciona el pasado, presente y futuro” (Eujanian, 2011, p. 179). Estas operaciones políticas intelectuales no pueden entenderse como simplificaciones rutinarias de los actos públicos, sino como una narrativa potente que apuntó a deconstruir las bases de esa memoria extranjerizante y segregadora del caudillo como expresión de otredad cultural, auspiciadas por las elites locales y nacionales. Este viejo ideal estaba latente en el imaginario de la época, que invisibilizaba la otredad, la indianidad y lo popular (sintetizado en el caudillo) en su sentido más amplio (Giuliano, 2019). Lo moreno, lo gaucho, lo criollo, en el razonamiento que nos ocupa, no formaba parte de la identidad blanca y europea de la nación en los albores de la organización del estado nacional, incluso en la preformación del estado provincial y la identidad oficiada por este (Adamovsky, 2016).

Sin embargo, para los intelectuales riojanos, los caudillos son referenciados como los emblemas representativos del criollismo popular, de lo riojano, puesto que se recuperó su etnicidad, la raza hispana, su religión, que equivale a lo tradicional y lo auténticamente riojano. En concreto, se pone en disputa un nuevo ideal identitario, en tanto “sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias, [...] que se recrea individual y colectivamente, retroalimentándose de forma continua con el exterior” (Molano, 2007, p. 73). De este modo, “tematizaron la heterogeneidad étnica de la provincia, ponderando, en particular, su componente mestizo y sus colores no-blancos, invisibilizados por otras intervenciones discursivas poderosas que la postulan blanca y de origen europeo” (Adamovsky, 2016, p. 3).

El homenaje de 1946, en el contexto del primer peronismo provincial

Otro episodio de relevancia historiográfica versa sobre el homenaje al general Ángel Vicente Peñaloza, concretado en Loma Blanca, el 16 de noviembre de 1946, a 83 años del fatal deceso de este caudillo. Este acontecimiento fue registrado y publicado por la prensa escrita de la época y recuperado, detalladamente, por un documento impreso (en formato de folleto) de la *Revista de La Junta de Historia y Letras de La Rioja*, de 1947, n° XV. En cuanto al contexto histórico, era una época de transformaciones vertiginosas en la política nacional y, especialmente provincial, con el ascenso de un nuevo partido de masas: el peronismo. Sin entrar en detalle en las características de este gobierno, que excede a este trabajo, sí es menester revisar los eventos de trascendencia en nuestra línea de estudio. Estos fueron una serie de políticas correspondientes al programa cultural del primer peronismo riojano del bienio 1946-1948, tales como: homenajes, (incluido el realizado a Rosario Vera Peñaloza en vida), actos de gobierno y la creación de instituciones culturales, etc.

En el prelude del homenaje al general Chacho Peñaloza en 1946, hubo una ardua labor que involucró mediaciones, investigaciones (búsqueda de documentación respaldatoria), articulaciones interinstitucionales y decisiones políticas-legislativas. La iniciativa de homenajear al héroe federal subyace en tierras llanistas: el vecindario de Olta. En 1944, en la comarca se emocionaron con la sola idea de encumbrar, en la plaza pública, un busto del general Peñaloza y luego un monumento en distinción a sus proezas y virtuosidad histórica. Se instituyó, para tal fin, una comisión específica pro Monumento, encargada de levantar mencionada estatua, en honores a la “magnanimidad del jefe de las montoneras; celebrando su personalidad y con fin de materializar, para la posteridad, el testimonio elocuente de su grandeza”, para su perduración en las generaciones venideras, según sus expresiones. Se elevó un petitorio a las autoridades de la Intervención Federal, a cargo de Adolfo L. Varas, que contenía un listado de cuantiosas firmas que respaldan la solicitud, necesarias para erigir dicha estructura. No obstante, la respuesta no fue favorable y el mencionado monumento se construyó finalmente en 1963, en celebración al centenario de la muerte del Chacho, en el lugar proyectado originalmente.

Pese a la negativa recibida del gobierno, la efervescencia popular no disminuyó, y el proyecto de reivindicar la memoria del mártir riojano reapareció en el escenario público, durante enero de 1945. Esta vez, los vecinos contaron con las participaciones de Francisca Coppari y Delina del Carmen Roldán, ambas secretarías de la Junta de Historia y Letras de La Rioja. Ellas fueron destacadas profesionales que asumieron el compromiso de atender estas iniciativas populares. Por lo cual, codirigieron este programa, alentando al vecindario y responsabilizándose de

la sustancial tarea historiográfica de investigación rigurosa de los hechos del pasado, para justificar heurísticamente la propuesta honorífica. Las iniciativas comunitarias en Olta, en simultáneo, se cristalizaron en una comisión encargada del homenaje, cuya suscripción vecinal fue exitosa y multitudinaria. La misma estuvo presidida por Elcira V. Córdoba, junto a otros seis miembros/as restantes (con interesante participación de mujeres que cumplieron un papel significativo en la comitiva, tales como Elmyra Oros, Rosario de la Vega Soria, etc.). Asimismo, la Junta de Historia y Letras, institución que respaldaba la actividad, a partir de un informe solicitado a las delegadas, promovió, como uno de los objetivos del homenaje, la creación de un monolito con una placa de bronce, para ser posteriormente levantada sobre los entonces vestigios de la casa de Felipe Oros.

El lugar elegido, donde finalmente se levantó el monolito, como se indicó, fue la casa del amigo/pariente del caudillo, en Loma Blanca, epicentro de la trágica muerte del líder federal. La inscripción de la placa exponía: “General Ángel Vicente Peñaloza, aquí troncharon su vida el 12 de noviembre de 1863. Por su patriotismo, nobleza y martirio, pasó a la inmortalidad. Homenaje del pueblo y gobierno de La Rioja”. Este acontecimiento dispuso de la adhesión del gobierno de la provincia, quienes adoptaron un posicionamiento diferente a sus antecesores. El acompañamiento político fue entendido por los vecinos como entusiasta y auspicioso. La obra se finiquitó con el sostén gubernativo, por medio de la decisión política de la dirigencia encabezada por el gobernador Francisco de la Vega,¹⁰ el vicegobernador en ejercicio, Luís A. Martínez, y el ministro de Hacienda, Ángel Carrizo, orador que representó a la comitiva oficial en el evento.

Por medio del Decreto n° 12.146, con fecha del 11 de noviembre de 1946, en la antesala de un nuevo aniversario de la muerte de Ángel Vicente Peñaloza, el gobierno se consintió a festejar al jefe de las milicias

¹⁰ Una publicación de la revista peronista *Córdoba Ilustrada* (1947) indica: “Una prestigiosa tendencia gubernativa al servicio de la revolución, la junta gubernativa del peronismo del año 46, refiere sobre el gobernador de la Vega. el sr. Gob. de la provincia, es mencionar, ante todo, un sentimiento de arraigadas fibras nacionales y criollas; es, en suma, evocar el espíritu tradicional de la provincia *facundina*. La visita del director y corresponsales de *Córdoba Ilustrada*, a La Rioja, nos ha confirmado una vez más en la personalidad del Gob. la subsistencia honrosa de las virtudes de hospitalidad que perduran en aquel vecino rincón de argentinidad. El Ing. Francisco de la Vega, llegó a la gobernación con los más meritorios antecedentes de prestigio y popularidad. Originario de Tama, se mantuvo durante muchos lustros en silenciosa lealtad con su terruño, dedicados a las tareas agrícolas ganaderas de la zona y a todos los menesteres y servicios que en general exige una región olvidada del interés oficial. Allí, el Sr. de la Vega llegó con voluntaria dedicación a cumplir con todas las exigencias cristianas de fraternidad y auxilio de las clases desheredadas, ejerciendo incluso hasta funciones médicas en socorro de los habitantes. El fervor peronista lo contó entre sus primeros y más entusiastas solidarios, alcanzando así la primera magistratura de La Rioja, donde su labor se desarrolló con el más alto sentido progresista”.

rurales este sentido y merecido homenaje (así lo publicaron los diarios de la época) por haber luchado en favor por la organización nacional. La finalidad del mismo fue reivindicar su gesta heroica, que estuvo imbricada en los ideales de libertad y la protección de los intereses provinciales. Los argumentos historiográficos que se vierten en este documento coinciden con la tónica revisionista de reparación histórica. Esta hipótesis está basada en los reconocimientos de los “valores insignes del caudillo, en su prominente estirpe federal, honorabilidad, temperamento y amor”.

Este acto público apuntó a restituir y ajusticiar la remembranza histórica del jefe popular, puesto que, según inferimos de la lectura del documento, la imagen atávica de incultura y barbarie pesaba sobre sus ciernes, producto de las potentes leyendas mendaces constituidas por los grandes relatos nacionales y provinciales, contruidos por Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento y escritores riojanos adherentes a esas versiones de la historia argentina. En resumen, el vicepresidente 1° de la Honorable Legislatura en ejercicios del poder ejecutivo decretó la disposición del monolito y la placa mencionada que recuerde a este general de la nación, en el sitio donde fue cruentamente asesinado. Se declaró feriado para el departamento Belgrano y una celebración que culmina con un acto público. La conmemoración se inició con una disertación emotiva de la profesora Roldán, quien trazó vinculaciones argumentativas para situar al público presente en tiempo y espacio, expresando que el laureado llanista vivió sus últimas horas en este territorio (Loma Blanca), siendo el mismo suelo, nuevamente, testigo geográfico de este importante homenaje *post mortem*. Explicó que aún pervive en el imaginario popular una ominosa incertidumbre por la tragedia de 1863; empatizando con su pueblo, descendientes de aquellas legendarias montoneras, sobre todo, reconociendo que esos sentimientos fatídicos continúan conviviendo en la memoria colectiva con otros sentimientos positivos ligadas a las epopeyas y la heroicidad de su prócer.

En una de sus intervenciones, citó una frase de José Hernández: “Peñaloza es propiedad de la Patria y de sus amigos”, definiéndolo como padre protector de sus gauchos. Las adjetivaciones empleadas se circunscriben en una dialéctica típicamente revisionista y dicotómica de la historia, basadas en el célebre libro de Dardo de la Vega Díaz. La narrativa aludió a invertir el contenido de los prejuicios desdeñosos reproducidos socio-históricamente, que representaba al Chacho como ícono de la barbarie (Nanni, 2014); por el contrario, es resignificado desde su excepcionalidad y distinguida moral en tiempos de guerra civil, atribuyéndole la crueldad y la incivilización a los “hombres cultos”, las élites liberales, que sacrificaron centenares de personas de forma atroz durante la guerra civil argentina. Finalizó su discurso con las siguientes palabras: “a los ochenta y tres años del ignominioso asesinato en este mismo lugar, donde se levantaba la casa de don Felipe Oros en Loma

Blanca, dejamos este monolito en piedra de sus cerros llanistas, para recordar el nombre del caudillo legendario”.

Es menester reflexionar sobre otras de las voces presentes en este acto. Por ejemplo, la de Gerardo Ceballos, vecino designado para hacer uso de la palabra en representación del pueblo de Olta y de la Comisión Directiva Pro Monumento. Ceballos planteó escenarios interconectados que sugirieron que la participación del gobierno en esta acción comunal poseyó connotaciones más profundas, que crean tramas de ligazón entre pasado, presente y también futuro. En su discurso, sutilmente, propone una confluencia entre la nueva orientación política del gobierno peronista —vinculada a las reivindicaciones populares— con el símbolo que más representó y representa esa idea política en los Llanos: el Chacho, en tanto defensor y protector de los sectores subalternos (del mismo modo que el gobierno). Manifestó: “El pueblo que veis, desde lo más sincero de sus íntimas convicciones, os agradece el honor que le dispensáis con vuestra presencia, que no solo dignifica el acto, sino que pone en íntimo contacto vuestro credo democrático con este pueblo que será el más ferviente defensor de la nueva orientación del gobierno hacia las clases que sufren y gimen; ellos son los que más agradecen el honor que le otorgáis con vuestra presencia”.

En referencia al discurso del ministro Carrizo, luego de reseñar los acontecimientos históricos y las horas más cruciales de la vida del héroe federal, propuso unas evocaciones asociadas a su inmortalidad, situando su nombre en un lugar privilegiado en la memoria de los oprimidos, los postergados y en el espíritu de los que luchan por la igualdad y la justicia”. Culminó su relato con estas líneas: “Pueblo y Gobierno, presentes aquí, junto a los despojos históricos del hogar de don Felipe Oros [...] juremos solemnemente no ceder el camino, luchando por la reivindicación histórica del héroe montonero y por el afirmamiento definitivo del federalismo que fue su ideal, su estandarte y su martirio”. En estas prácticas de homenajear al líder popular, se pone de relieve una serie de memorias en conflicto, que son una yuxtaposición de fuerzas que se encuentran en el espacio social, asociado al modo de procesamiento y significación de ese pasado, que se contraponen en el espacio público en torno a cómo procesar y darle sentido a este pasado y reactivación de la memoria y una nueva sensibilidad (Jelín, 2002). Los sitios elegidos para la consumación de la intervención memorialista fueron aquellos espacios representativos de su muerte (la plaza de Olta, sitio en donde se exhibió su cabeza clavada en una pica, luego de su asesinato; y la casa de Felipe Oros, donde fue asesinado por el mayor Pablo Irrazábal). Esto demuestra la resistencia de las generaciones posteriores del poblado llanista a olvidar al héroe coterráneo, recreando estrategias para la conservación y resignificación. Conforme a ello, la memoria se encuentra entrelazada a vivencias que poseen los individuos, tragedias de tipo colectivas, y tiempos pasados que son mitologizados, remitiendo a lugares que ya

no existen o nuevos lugares de culto secular, en el sentido de los sitios indicados como Los Llanos, que representan el martirio de un individuo y un pueblo (Da Silva Catela, 2011).

La memoria familiar en los homenajes a los caudillos

Al estudiar con detenimiento el entramado familiar de las personalidades que fueron impulsoras y partícipes, en cierta medida, de las distintas políticas de reivindicaciones, actos y homenajes a los jefes montoneros, nos encontramos con algunos datos genealógicos de interés para enriquecer esta investigación y que no habían sido tenidos presentes en la actualidad. Esto surge ante la pregunta por las motivaciones de los agentes sociales para participar en estos eventos honoríficos, en el sentido que venimos desarrollando. La hipótesis que se desprende, lógicamente, de nuestras presunciones, apunta a que en el proceso de memorización histórica sobre Facundo y el Chacho, en primera instancia, y sobre el fenómeno del caudillismo y el federalismo en sentido más amplio, existe una serie de conexiones familiares que revelan un cuadro de emparentamientos entre algunos actores claves del proceso de reconversión histórica con los propios caudillos Quiroga y Peñaloza.

Esto surge a propósito de visualizar a los individuos que, desde distintos espacios culturales o políticos, realizaron las primeras reivindicaciones y homenajes a la figura de los caudillos en el ámbito riojano, ya sean historiadores, literatos, maestros, gobernantes o simples vecinos, quienes tuvieron una clara relación de parentesco con los líderes federales o sus seguidores. El método genealógico nos permitirá establecer los vínculos familiares entre vindicadores y vindicados que, en algunos casos, fueron parientes inmediatos.

Como observamos en los párrafos precedentes, en 1942 y 1946, se realizan dos importantes actos impulsados por el Estado y la sociedad civil, en homenaje a los líderes rurales Facundo Quiroga y Ángel Vicente Peñaloza. El primero de estos trató sobre la colocación de sus retratos en la Casa de Gobierno de La Rioja, y el segundo, un homenaje y acto celebrado en Loma Blanca (Olta), lugar donde fue asesinado Peñaloza. Paradójicamente, quienes ocuparon la gobernación provincial en esos dos años fueron Héctor María de la Fuente (por la UCR Antipersonalista) y José Francisco “Pancho” de la Vega (por el emergente Partido Peronista). Ambos dirigentes, a pesar de no pertenecer al mismo sector político, tuvieron indiscutibles vínculos familiares con los jefes federales. El primero, fue nieto materno de Severo Chumbita, uno de los principales seguidores de Felipe Varela y de los más reconocidos caudillos federales de Arauco. El segundo, por su parte, tenía fuertes lazos con los lugareños llanistas y con la propia causa federal, dado que había nacido en Tama, y por ser bisnieto de Paulino Orihuela, amigo

de Facundo Quiroga y destacado representante del federalismo riojano, quien ocupó la gobernación de La Rioja en dos oportunidades. Paulino era, además, primo hermano de Úrsula Rivero, madre del general Peñaloza. Como se puede apreciar, los vínculos de estos gobernadores, que, si bien administraron la provincia en coyunturas distintas, coincidieron tanto en la promoción cultural de esta política de memoria como en las relaciones de consanguinidad con importantes jefes políticos afines a la causa federal.

Situándonos en el plano literario-intelectual, podemos observar el mismo patrón en algunos escritores que lideraron el movimiento revisionista provincial y el reconocimiento del legado de los caudillos en las letras riojanas. Elías Octavio Ocampo, autor de una conocida biografía sobre Facundo Quiroga publicada en el 1939, era descendiente de Ángel Vicente Ocampo y de Francisca Brígida Vera y Bustamante. Esta rama de los Ocampo está determinada por su histórica cercanía con los caudillos llanistas. Logramos acceder a la lectura de una carta escrita de puño y letra por doña Tomasina Vera dirigida a Facundo Quiroga, donde entre otros asuntos, lo felicita por sus éxitos y le manifiesta su adhesión a la causa federal.¹¹ Una circunstancia bastante interesante sobre esta familia se encuentra en la persona de don Indalecio Peñaloza, hijo adoptivo del Chacho, quien estuvo presente el día de su asesinato en Loma Blanca. Él había sido un hijo ilegítimo de don Vidal Ocampo Vera,¹² y por consiguiente, nieto del antedicho matrimonio. Queda en evidencia la directa vinculación de la familia del doctor Ocampo con el caudillismo llanista, y también con el propio gobernador Francisco de la Vega, por haberse casado con Esther de la Vega, prima del mandatario peronista. Por otra parte, Dardo de la Vega Díaz, uno de los máximos representantes de la historiografía riojana, autor de numerosas investigaciones sobre la vida de los líderes populares, fue pieza fundamental en esta generación de intelectuales que, como logramos identificar, también emparentaban entre sí. Hasta ahora, ignoramos con certeza la ascendencia de este historiador, aunque suponemos que también pudo ser pariente cercano del referido gobernador de la Vega.

Existen otras personalidades de la cultura provincial de los años 1930 y 1940 que tuvieron algunas intervenciones públicas en los cánones revisionistas, como la realizada por el poeta y escritor Diego Novillo

¹¹ Vera, Francisca Brígida (1831). “Francisca Brígida Vera a Juan Facundo Quiroga” (Carta). Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”. Documentos del Brigadier General Juan Facundo Quiroga (1815-1876). [consultado: 11/10/2023. Disponible en el Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <http://repositorioubu.sisbi.uba.ar/gsd/collect/archivos/quiroga/index/assoc/mq281000.dir/mq281000.pdf>

¹² Archivo del Obispado de La Rioja (A.O.L.R) - Expedientes matrimoniales, vol. 15 (1909-1922). [Inf. Matrimonial de Vidal Vera y Rafaela Peñaloza Flores: Año 1921]. El documento en cuestión nos presenta la filiación de Indalecio Peñaloza, que hasta ahora no se conocía.

Quiroga, quien escribió un artículo periodístico donde realizaba la figura de Facundo Quiroga (este era bisnieto del Tigre de Los Llanos) e incluso, intentó matizar la rivalidad histórica entre Sarmiento y Quiroga insinuando un parentesco lejano entre ellos, afirmación justificada por estudios genealógicos más recientes. Por otro lado, Rosario Vera Peñaloza, pariente cercana del Chacho, también reivindicó a su consanguíneo en distintas ocasiones. En cuanto a la filiación en común, su abuelo, Pedro Antonio Peñaloza, fue tío carnal del caudillo. Al respecto, podríamos agregar que esta noción de memoria familiar puede apreciarse claramente en quienes formaron parte de las comitivas vecinales de los homenajes, como sucedió en 1946, durante los actos llevados a cabo en Loma Blanca, donde una de las que conformaron el comité vecinal de homenaje fue Elmyra Oros, vecina de Olta y bisnieta de Felipe Oros (amigo cercano de Peñaloza, pariente suyo y de su esposa Victoria Romero), en cuya propiedad se produjo el asesinato del Chacho. Finalmente, podemos hacer el mismo análisis para los participantes del homenaje centenario de 1963, en la misma localidad, cuando se plantó la piedra fundamental para erigir el monumento a Peñaloza en la plaza de Olta. En esta oportunidad, integraron la comisión, entre otros, Juan Vilche, nieto de Ruperta Oros, prima de Felipe Oros, amigo y pariente de Peñaloza.

A estas vinculaciones familiares podemos interpretarlas desde el concepto de *memoria linajística* (Dacosta, 2011), como una suerte de construcción intergeneracional de la memoria colectiva de un linaje, o como una manera de auto legitimación familiar, y en este caso, aplicado a todos los antes referidos en su afán de recuperación de la figura de los caudillos en clave político-familiar.

Facundo y el Chacho: la prensa escrita como dispositivo de resignificación histórica

Los medios de comunicación de la época (prensa escrita, radio, etc.) cumplieron un rol clave en la rehabilitación histórica de los caudillos. En el Diario *La Rioja* del 31 de enero de 1935, se publicó una ordenanza municipal por la conmemoración del primer centenario de la muerte de Quiroga, en el que se modificó el nombre del boulevard Centenario del Perú por la denominación de avenida Facundo Quiroga. Esta noticia fue acompañada con unos párrafos escritos por Elías O. Ocampo (integrante de la comisión del homenaje e impulsor de la medida), quien manifestó que la provincia no puede mantenerse indiferente con este ilustre riojano, agregando que son necesarios estos homenajes en nombre de su memoria. Del mismo modo, brindó una interesante justificación que nos permite sostener nuestra hipótesis, porque para él, tanto el movimiento

de opinión (comisión) y los reclamos del público (pueblo) concuerdan con estas demandas de reconocimiento del héroe.

En un número del mismo periódico, fechado el 6 de febrero de 1935, Francisco Baigorri escribió un artículo titulado: “¿Cómo vemos los riojanos hoy a Quiroga?”. En este escrito, propuso una crítica a la historia de filiación mitrista y sarmientina, ligándola a la ensayística y a la epopeya cargada de odio. Intentó focalizar, fuera de este esquema del Facundo caudillo, su dimensión humana. Lo describió como hombre de voluntad, de carácter leal y sincero. Tampoco exageró en la fisonomía de Quiroga, explicando que un hombre de su estirpe no podía ser cortés y amable; tampoco era feroz y sanguinario como se tergiversó en la leyenda. Cuestionó los sesgos de ignorancia atribuidos al jefe de las montoneras, esgrimidas por sus contendientes, puesto que, si bien no dispuso de la instrucción del conocimiento erudito, sí contaba con una inteligencia suficiente para comprender los conceptos políticos de su época.

El 25 de mayo de 1935, Elías O. Ocampo brindó una conferencia en el medio radial LV14 que fue recuperada y publicada por el diario *La Rioja*, en su edición del 25 de mayo de 1935, en la cual, siguiendo la tónica de las premisas de Baigorri, se centró en describir los aspectos de la personalidad de Facundo. Mencionó que, en la vida privada, tantos sus defectos y virtudes, correspondieron a una condición netamente humana, cuestionando las detracciones instaladas desde el siglo XIX. En 1942, en el mismo periódico, el 20 de enero, tomó la palabra el bisnieto del caudillo, el escritor Diego Novillo Quiroga. Su apartado se tituló: “¿Cómo era Facundo, el General de las Tumbas?”. El enfoque se encauzó a destacar la faceta culta y patriota de su ascendiente y la de su esposa. Lo calificó como un guerrero de nuestra nacionalidad, exaltó su criollismo y patriotismo, definiéndolo como demócrata inspirado, descartando el estigma de tigre carnicero.

En este sentido, la revista peronista *Córdoba Ilustrada*, en su publicación del 13 de diciembre de 1947, realiza una descripción de las cualidades del benemérito de San Antonio, titulado: “Evocaciones de Facundo”. En la misma línea, este líder riojano era fiel y viril, de expresiones pasionales, típicamente argentinas. Lo caracterizaba como indomable e iracundo, ceñudo, de terrible mirada jerárquica y rudimentaria. Explicaba que la razón de su influencia se basaba en su personalidad, vocación, aptitud y su temperamento, puesto que había nacido para mandar. En cuanto a sus coetáneos, explicaba que Facundo llevó como noción formal los intereses de su sector. En 1973 se produjo un homenaje inédito en el lugar donde fue asesinado el brigadier Juan Facundo Quiroga, organizado en conjunto con las autoridades de Córdoba y La Rioja (con replicas en la jurisdicción de Neuquén).

En cuanto al Chacho Peñaloza, las celebraciones de 1963, en la centuria de su muerte, no pasaron desapercibidas en los periódicos *El*

Sol y *El Independiente*, de los meses de septiembre y octubre, puesto que se cubrieron páginas enteras en virtud a la personalidad distinguida de Peñaloza, su vida, obra y memoria. Se desplegaron un sinnúmero de actividades (concursos de artes para honrar la memoria del Chacho) con adhesiones de provincias como Catamarca y otras comunidades étnicas, como el extraño caso de la Liga de Naciones Árabes, cuyas autoridades realizaron en la capital riojana, una serie de conferencias y una misa en distinción al caudillo de Guaja. Las valoraciones coinciden con las descritas en el caso facundiano, el destaque se focalizó en su valentía, hidalguía y, en especial, en su desinterés por el manejo de la cosa pública, elemento de excelsa valoración mediática.

En 1985, hubo un interesante despliegue mediático, político y cultural vinculados a los 150 años de la muerte de Quiroga. Ceremonias, festejos, denominaciones de espacios públicos, conferencias, adhesiones de distintas instituciones y provincias. Se pueden resaltar los homenajes realizados en Chilecito, ceremonias en el Palacio Municipal, en donde se levantaría un monumento. Entre otras actividades, se distingue la ceremonia presidida por el gobernador de La Rioja Carlos Saúl Menem en el cementerio de La Recoleta donde se encuentran los restos mortales de Facundo, un acto en Barranca Yaco, Córdoba y una colocación de ofrendas florales en San Antonio. En este mismo mes y año, el diario *Clarín* de Buenos Aires tituló: “A 100 años del asesinato de Quiroga. Disparo en Barranca Yaco”. Esta equivocación de datos históricos movilizó las críticas del historiador Félix Luna, expresando en el local diario *El Sol*, el miércoles 27 de febrero de 1985: “Facundo está andando en los territorios inmachitos de la música, la novela, la poesía, teatro, cine, como algo que es inseparable de nuestra identidad como pueblo: Destacamos traer a la memoria los reales méritos del mártir de Barranca Yaco. *Será justicia [...]*”.

Profesionalización de la historiografía: letras, cultura de masas y disposiciones oficiales

Luego de los años 40, la historiografía riojana sobre los caudillos tuvo un paréntesis, aunque en la prensa se encontraron alusiones esporádicas en torno a sus figuras, siempre con tintes favorables (homenaje de 1946, y publicaciones en 1953 y 1955, en el diario *El Zonda*). Recién a mediados de los años sesenta, en un contexto de profesionalización creciente de la historia, adquirió protagonismo Armando Raúl Bazán. Influido por las conferencias de Elías Octavio Ocampo y Dardo de la Vega Díaz sobre el Chacho y Facundo, realizó valiosos aportes al estudio del fenómeno del caudillismo. Su obra más conocida fue *Historia de La Rioja*, en donde realizó una síntesis sobre la actuación político militar de estos riojanos. Unos años antes había tenido una participación destacada en el cumpli-

miento de los 100 años del asesinato de Peñaloza, homenaje organizado por las instituciones de las Juntas de Historia y Letras, tanto de La Rioja como de Catamarca, que buscaron esclarecer y aportar nuevas visiones respectivas al caudillo de Guaja. Observamos que 20 años después de la colocación de su cuadro en la casa de gobierno, se continuó por esa línea de reivindicación a su figura. Bazán fue un notable representante cultural de la historiografía riojana, sus habilidades como orador y sus libros con amenidad literaria, basado en el método historiográfico, le dieron reconocimiento y presencia en los eventos culturales de La Rioja y Catamarca.

En 1981 se radicó en La Rioja el Licenciado en Historia, Miguel Bravo Tedín, quien inició una producción bibliográfica sin precedentes. Esto coincide con un importante crecimiento demográfico de La Rioja, entre otros motivos por promulgación de la Ley n° 22.021, de impacto industrial, que inició un importante cambio poblacional en la provincia. En 1992, creó la editorial Canguro, editando más de 250 títulos. En este marco, la provincia empezó a concentrar estudiantes foráneos en su universidad y con ello, un público lector con mayor demanda de consumo cultural. Bravo Tedín, con otros historiadores, comenzó a investigar sobre la historia riojana, recopilando e indagando en archivos locales y extranjeros y fomentando considerables iniciativas culturales, especialmente, en el estudio y divulgación del caudillismo rioplatense (Rojo, 2008 y 2020).

Debido a inconvenientes económicos, la editorial Canguro dejó de existir. Así, Bravo Tedín, en conjunto con el reconocido abogado Ricardo Mercado Luna, presentaron el proyecto de ley del libro en la cámara de diputados, cuya sanción permita la publicación intensiva de libros riojanos. En este eje temporal, que se inició entre 1960-1980, se podría sostener que la producción editorial sobre estos temas historiográficos fue comparable con el auge de los años 40. Un libro de referencia, respecto al caudillismo, fue *Los coroneles de Mitre* de Mercado Luna. En este ensayo, de índole histórico, analizó, desde una perspectiva jurídica y con algunos matices anacrónicos, los crímenes de guerras cometidos por los coroneles de línea enviados por el entonces presidente de la nación a La Rioja, en la guerra contra el Chacho. La obra tuvo una considerable repercusión nacional.

Hasta aquí advertimos cómo los cambios demográficos, económicos y culturales transformaron el panorama intelectual riojano hacia los años 80. Otras de las publicaciones literarias en La Rioja, que reflejaron ciertos aspectos de los seguidores de Facundo Quiroga, fue la novela de César Carrizo de 1941, *Un Lancero de Facundo*. Trabajo escrito con encanto, que ganó un premio literario y fue incluido en una reedición de clásicos riojanos, por la colección Ciudad de los Naranjos. En la poesía, quizás, el trabajo de mayor notoriedad, que luego sería llevado a la música, fue la *Cantata riojana*, de Héctor David Gatica, poeta llanista,

e interpretada por Ramón Navarro. Esta obra buscó remitirse, en una especie de paralelo con la composición literaria de Ricardo Mercado Luna, *La ciudad de los naranjos*, a las narraciones de los hechos de mayor valoración de la historia riojana. En la “Oda de los caudillos”, uno de los sencillos, se vertieron valoraciones y expresiones de engrandecimiento de la figura de Quiroga, definido por su coraje, como guerrero, y su influencia política sobre el interior. Asimismo, se exhibieron sus ideales federales, hombría, la condición mitológica de tigre y su muerte trágica. De la misma forma, se elogió la imagen de Ángel Vicente Peñaloza, quien fue representado como hombre de honor al recordar la anécdota del Tratado de la Banderita y su asesinato, definido como una cobardía. Acentuando que su recuerdo pervive en la memoria riojana, Gatica escribió: “dicen que el Chacho está vivo, cuidau, no se anden montando en pelo por ese lau” (1985, p. 30).

En cuanto al teatro riojano, sus precursores fueron Víctor María Cáceres y Jorge F. Castellanos, quienes crearon el Centro Riojano de Arte Escénico (CRAE) en 1947. En 1973, en homenaje al Gral. Peñaloza, se estrenó en Olta la obra *Romances de vida y muerte*, en dirección de Ariel Keller. En el caso de Facundo, este fue representado en obras como *Facundo camina a su muerte*; *Las 7 muertes del General*, obra de Agustín Pérez Pardella, que fueron parte del grupo universitario de teatro, iniciado a partir de 1982, en coordinación de Isabel Mercol. El fenómeno del teatro radial de los años 30 gozó de la representación de obras que remitían a los caudillos, siendo en este caso *Los ojos de Quiroga*, de Juan Zacarías Agüero Vera, reproducida por L.R.1, *Radio El Mundo*, constituyéndose como un gran éxito en la escala nacional (Bazán, 2000).

Posiblemente el fenómeno socio-cultural de mayor impacto en La Rioja del siglo XX, fue el movimiento Calíbar (remitía al personaje del cual Sarmiento hablaba en el *Facundo*, identificado como el rastreador). De este modo, quedó al descubierto cómo ciertos personajes del libro más influyente de la historia argentina continuaba penetrando en las empresas culturales, siendo foco de inspiración para movimientos de vanguardia y crítica. De este grupo surgieron instituciones de diversas ramas culturales, que en La Rioja de los años 40, motivaron un fenómeno cultural sin precedentes (Rojo, 2015). En el ámbito del cine, la película *Facundo, el Tigre de los Llanos*, se estrenó en 1952. Fue dirigida por Miguel P. Tato y Carlos Borscosque, película donde mostró las características singulares de Quiroga, retratando a sus seguidores como rivales acérrimos del poder unitario, que se ejerció principalmente desde Buenos Aires. En 1975, se estrenó la película: *Yo maté a Facundo*, el último film de Hugo del Carril, cuya figura principal fue el reconocido actor Federico Luppi. El argumento estaba basado en las características de Santos Pérez, el asesino de Quiroga. Las críticas fueron variadas y, en términos generales, negativas.

Por último, el proyecto fílmico de mayor envergadura, en el cual se buscó personificar al caudillo riojano, fue la producción dirigida por Nicolás Sarquís, en 1995, que disponía de un gran respaldo presupuestario del canal estatal Argentina Televisora Color (ATC), y el auspicio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la Subsecretaría de la Nación y la Fundación para el Desarrollo de Temas Audiovisuales. Sarquís apuntó a una desmitificación de Facundo. El propio Quiroga lo sugirió cuando le dijo a Santos Ortiz: “no invoque mi leyenda. Soy un hombre de carne y hueso”. Esta operación es desmenuzada por Laera, caracterizándola como una *desmitificación tramposa*, por basarse en una falsa oposición y una reconstrucción parcial de los hechos: al borrar la actuación del caudillo en las montoneras del interior, Sarquís tomó una parte del libro y le imprimió un signo ideológico distinto. Se trató de una operación típicamente revisionista de inversión desmitificadora de la dicotomía civilización/barbarie. Esta supuesta deconstrucción del mito se manifestó de manera palmaria en dos incidentes que rodean la muerte de Facundo. Por un lado, Sarquís exageró hasta en la caricatura de la lectura borgeana del episodio de Barranca Yaco y la salida de Quiroga de la galera. Por otro lado, introdujo un grupo de soldados federales con su vestimenta típica de la época, para justificar una acción armada que nunca existió.

La muerte es —como apuntó Laera— una fatalidad a la que el héroe no debe resistirse. La película, irremediablemente, quedó emparentada con el gobierno menemista, que ejerció el poder en ese momento, teniendo en cuenta la relación cercana que tenía el director de la película con el entonces presidente Carlos S. Menem, que personalizó a su comprovinciano usando la estética gauchesca durante su campaña presidencial (Mercado Reynoso, 2019). Cabe mencionar la importante presencia de los caudillos riojanos en el folclore, artistas como Jorge Cafrune, Flor de Cardón, Rimoldi Fraga, entre otros, los inmortalizaron en parte de su repertorio musical. En el caso del músico jujeño Cafrune, llegó a dedicarle un disco completo a la vida y figura de Ángel V. Peña-loza, relatando prácticamente todos los aspectos de la vida del llanista.

Con el advenimiento del nuevo milenio, la vinculación de la identidad riojana y la memoria caudillesca federal, adquiere el 10 de agosto del 2000, mediante la Ley n° 6.945, su máxima expresión de encuentro, institucionalización, legalidad y representatividad. La Cámara de Diputados oficializó la canción escrita por Lelia Mirta Marasco de Bilmezis, con la música de Francisco Frega, el célebre “Himno de la provincia de La Rioja”, convirtiéndose en símbolo oficial de la identidad riojana, que se interpretó en todos los actos gubernamentales en todo el ámbito de la provincia. En el año 2001, se cambió la denominación a “Himno de la provincia de La Rioja”, como lo establece la Ley n°6.945.

Etapa de monumentalización y construcción de espacios de la memoria de los caudillos riojanos

Como punto álgido de la reivindicación del federalismo en La Rioja, las figuras de los sujetos históricos materializadas en monumentos es toda una demostración que reivindica su actuar histórico. En el caso de los caudillos riojanos, esto fue tomado desde el siglo XXI como una forma de erigir enormes obras en homenaje a los dos principales caudillos de la historia riojana: Ángel Vicente Peñaloza y Juan Facundo Quiroga. El primer monumento emplazado fue el de Ángel Vicente Peñaloza en 2013, cuando se cumplían 150 años del asesinato del caudillo de Guaja. La obra fue realizada por el escultor boliviano Juan García Guzmán, y muestra a la figura del Chacho erguida, parada sobre el pie de una montaña dirigiendo la batalla. Posee una altura de 16 metros y fue colocada en la rotonda que se encuentra en diagonal de la terminal principal de ómnibus al sur de la ciudad de La Rioja. Todo esto fue durante el penúltimo año de gobernación de Luis Beder Herrera.

El 12 de noviembre de 2022 se inauguró, en el antiguo Predio Ferial de la ciudad de La Rioja, el parque de las Juventudes, en la gestión de la gobernación de Ricardo Quintela. Allí, en referencia al aniversario 159 del asesinato de Peñaloza, se puso en funcionamiento también el Memorial Facundo Quiroga. Este es un espacio para la reivindicación y la memoria colectiva del caudillo de San Antonio. Alrededor del monumento emplazado en 2017, construido por el mismo escultor, con la diferencia que aquí representa al caudillo y su famoso caballo Moro. Con este, se busca la promoción y desarrollo turístico-histórico y poder elevar a la figura de Facundo como símbolo de la riojanidad y el federalismo del interior, en un plan de gobierno que tenía como bandera el mensaje de La Rioja como tierra federal por excelencia.

Este emplazamiento cuenta con dos alas, una con contenido histórico referido a Facundo y las montoneras y la otra con promoción turística de la provincia. El ala histórica consta de 6 espacios, comenzando la primera con una reivindicación a los pueblos originarios en el que se trata de enlazar su pasado y su actuación, principalmente bélica, como la antesala de la actuación de las montoneras llanistas decimonónicas. En la segunda sala, existe una línea del tiempo que representa el actuar histórico en forma cronológica de Facundo Quiroga, Ángel Vicente Peñaloza, Victoria Romero y Felipe Varela como las figuras principales del federalismo riojano. Se buscó, en el caso de Victoria Romero, reivindicarla como la referente femenina en tiempos donde se procura visibilizar y reconocer el papel de las mujeres en los hechos y acontecimientos del pasado. Mientras que en la figura del catamarqueño Felipe Varela, pretende cerrarse ese ciclo de 50 años de participación de los caudillos, tomando al líder de Guandacol como referente de las luchas riojanas en este período, independientemente de no haber sido

riojano de nacimiento. La tercera sala, llamada “De los retratos vivos”, es un diálogo que se visualiza en cuatro pantallas de los cuatro personajes representados en la sala anterior, con la participación de José de San Martín, con lo cual se busca plasmar un homenaje tanto a la figura del prócer nacional, como a la de los personajes locales, entablando una conversación con el *héroe argentino* y fusionando sus figuras con el afán de cimentar un relato histórico nacional y provincial. Finalmente, en las últimas tres salas, se procura mostrar distintas circunstancias de la vida de Juan Facundo Quiroga; se inicia con una representación holográfica las justificaciones del caudillo y de sus luchas, representado de fondo con una estancia de descanso. Luego se relata el mito de los capiángos, bien retratados por el general Paz en sus memorias sobre la ferocidad y valentía de los hombres de Facundo al ir al campo de batalla, y esta supuesta transformación sobrehumana que tenían mezcla entre hombre y tigre. Al final, en la última sala, se muestra de forma holográfica la galera donde se trasladaba el caudillo en el evento que marcará el final de su vida en Barranca Yaco, el 16 de febrero de 1835.

Con este espacio de memoria, podría decirse que culmina una etapa importante en la reivindicación de los caudillos, ya que lograron su materialización en espacios públicos y de visualización masiva, tanto para los habitantes de La Rioja, como para turistas que visitan la provincia, convirtiendo a estos espacios en áreas imprescindibles para mantener viva y siempre renovada la memoria de estos íconos históricos.

Para finalizar este apartado, haremos un ejercicio metacognitivo de recuperación de una pregunta utilizada el escritor Novillo Quiroga en una columna periodística sobre el Tigre de los Llanos en 1940, y la trasladaremos al presente: ¿Cómo vemos los riojanos a los caudillos en pleno siglo XXI? Aunque es un interrogante amplio y que supone un desarrollo extenso, podríamos postular algunas conjeturas elaboradas en base a la observación participante y la reflexión sobre diferentes expresiones artísticas, políticas, turísticas e historiográficas de la cultura local. Es plausible que exista, en la actualidad, una suerte de fetichización y sacralización de la imagen de los caudillos en general, incorporando las figuras de Felipe Varela y mujeres del federalismo riojano como Victoria Romero, Dolores Díaz, etc. En otras palabras, una obsesión memorialista, que se materializa, para citar algunos casos, en la revisibilización y acondicionamientos de espacios urbanos con un monumento a Varela y a Dolores *La Tigra* Díaz, en el lugar donde se desencadenó la batalla del Pozo de Vargas; el culto al patrimonio, como en los casos de la casa de Felipe Oros en Olta, o el Museo de los Caudillos en la ciudad de Chepes, sur de la provincia. Además, cristalizadas en la reinención de tradiciones o la transformación de museos y centros turísticos, como el Centro Cultural Castro Barros, que ofrece a los visitantes una proliferación de exposiciones históricas y muestras fotográficas, así como de documentales televisivos sobre los héroes y heroínas populares. La

popularización y masificación de la escritura de memorias y biografías revisionistas, el resurgimiento de la novela histórica, y las fechas conmemorativas convertidas hoy en efemérides con fuerza de ley (Huysen, 2002; Waldman, 2007).

Conclusión

En este trabajo tratamos de profundizar y ampliar nuestra investigación sobre el caudillismo en la memoria histórica. Principalmente, analizamos y sintetizamos diferentes estadios sociohistóricos en los que el discurso sobre el caudillismo fue mutando entre el olvido, el silencio, la negación, la evasión y la valoración negativa de las figuras histórica, al desplazamiento y reconversión a héroes que materializan el ser provincial en sus diferentes expresiones: religiosas, políticas, étnicas y culturales. Participaron en este proceso de invisibilización, en un primer momento, gobernantes, políticos, periodistas y escritores afines a la narrativa liberal mitrista/sarmientina. Consideramos que los cambios de época y las nuevas ideas que circulaban por los espacios de formación, configuraron una nueva élite política e intelectual local que desplegaron una serie de estrategias ligadas a la erudición, la gestión pública y la difusión de la cultura mediante los dispositivos de poder.

Los medios culturales que posibilitaron la masificación del discurso de resignificación histórica en torno a los líderes populares fueron diversos: la radio, los libros, las conferencias, la constitución de redes académicas, la prensa escrita, la promulgación de leyes y decretos. Principalmente, la celebración de homenajes, colocación de placas conmemorativas en espacios de significación social como la Casa de Gobierno de La Rioja, la plaza principal de Olta, etc. son condición *sine qua non* para efectivizar esta política de transformación de los marcos culturales y fue la voluntad política de los gobernadores Héctor de La Fuente que estimularon el financiamiento con fines investigativos y académicos; y del gobernador peronista Francisco de La Vega, generando así condiciones para otorgar continuidad al proyecto comenzado años antes.

Las motivaciones que tuvieron los actores sociales para iniciar este proyecto de rememoración histórica son variadas. Tal como lo mostramos, una de las cuestiones estudiadas por medio de la genealogía es la relación entre memoria y familia, demostrada en los nexos de parentescos entre los distintos agentes que impulsaron homenajes, participaron en las comisiones y escribieron en términos positivos sobre el legado de los caudillos riojanos. Está implícito en el recuerdo una manifestación de defensa y resignificación del propio linaje, de autoafirmación a través del acto de rememorar.

Asimismo, vimos cómo en décadas posteriores se solidificó el proyecto identitario alienado a la semblanza caudillista, impulsado por

nuevos agentes y dispositivos mediante el cine, el arte, la música y el surgimiento de historiadores profesionales. Estos ejercieron el rol de intermediarios culturales, con el aporte de libros, charlas, favoreciendo leyes, proyectos audiovisuales, editoriales, etc.

Finalizamos este trabajo repensando en la cuestión de la memoria en el tiempo actual, caracterizado por una era que denominamos *monumentalización*. Este es el contexto en el que la imagen de los caudillos se cristaliza en grandes construcciones, se introduce en el himno provincial su actuación político-militar, se edifican espacios de la memoria para recordar sus actuaciones. Se observa un proceso de fetichización, mercantilización y obsesión por el pasado imbricado en la historia de Peñaloza, Quiroga y otros caudillos emergentes. Como conclusión, consideramos que el proyecto cultural iniciado por los intelectuales de la primera mitad del siglo XX, cimentó los basamentos de una identidad riojana, que se concretó a través de mecanismos y financiamiento estatal, que se estimuló por la voluntad política de gobernadores con ascendencia vinculada a personalidades del federalismo riojano y que esta hipótesis goza del consenso y legitimidad necesaria para constituirse hoy como narrativa oficial que cohesiona a la comunidad en un mito de unidad provincial.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, Ezequiel (2016). “La cultura visual del criollismo: etnicidad, color y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955”. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad Americana*, Vol 6, N° 2 (pp. 3-32).
- (2017). “¿Un “revisiónismo popular”? Criollismo y revisionismo histórico en Argentina”, *CONICET Digital* (pp. 77-96). Extraído desde: <https://ri.conicet.gov.ar>
- (2019). *El gaucho indómito*, Buenos Aires, Editorial Siglo Veintiuno.
- Ayroló, Valentina (2013). “El federalismo argentino interrogado (Primera mitad del siglo XIX)”, *Locus: Revista de Historia*, n° 36 (pp. 62-84).
- Bazán, Armando Raúl (1979). *Historia de La Rioja*, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra.
- (1982). *La Rioja y sus historiadores*, Buenos Aires, Platero S.R.L.
- (2000). *La cultura del Noroeste Argentino*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Cáceres Freyre, Julián (1999). *Cesar Reyes. Bibliografía comentada*, La Rioja, Ed. Canguro.
- Brizuela, Esteban (2019). *Juan Felipe Ibarra. Escrituras de su historia*. Edición ampliada, Santiago del Estero, Editorial Bellas Alas.
- Camareno, Hernán (2000). “Perspectivas historiográficas en torno al caudillismo argentino del siglo XIX”, *Revista de Historia*, n° 41, enero-junio (pp. 9-48).
- Cantarino Suñer, María Elena (2011). *Estética de la memoria*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Carrizo, César (1941). *Un lancero de Facundo: vida y romance de Chico Peralta*, Buenos Aires, Macagno, Carrasco y Landa.

- Cattaruzza, Alejandro (2007). *Los usos del pasado*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- (2012). *Historia de la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.
- (2017). “El pasado como problema político”, *Anuario IEHS*, vol. 32 n° 2 (pp. 59-78).
- Ceballos, Carlos (2011). *La Rioja. Economía y sociedad 1800-1900*, La Rioja, Argentina, Ed. del autor.
- Collin, Laura (1999). “Personajes históricos de la Revolución mexicana transformados en héroes”, *Mitológicas*, Vol. XIV, N° 1 (pp. 25-45).
- Dacosta, Arsenio (2011). “Memoria linajística, legitimación dinástica y justificación personal en el *Libro del linaje de los señores de Ayala y sus continuaciones*”, *e-Spania [En ligne]*, 11 juin 2011. Extraído desde: <https://journals.openedition.org/e-spania/20260>
- Da Silva Catela, Ludmila (2011). “Pasados en conflicto. De memorias dominantes, subterráneas y denegadas”, en Bohoslavsky, Ernesto; Franco, Marina; Iglesias, Mariana y Lvovich, Daniel (comps.); *Problemas de historia reciente del cono sur*, Vol. I, Buenos Aires, Prometeo Libros/UNGS (pp. 99-124).
- De la Fuente, Ariel (2014). *Los hijos de Facundo*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Di Meglio, Gabriel (2006). “Recensiones”, *Revista de estudios políticos* (nueva época), n° 134, Madrid, (pp. 241-285).
- (2012). *Historia de las clases populares en La Argentina desde 1546 hasta 1880*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Eujanian, Alejandro (2011). “La memoria, los historiadores y el pasado”, *Boletín del Instituto de historia argentina y americana Dr. Emilio Ravignani*, n° 33, (pp. 175-180).
- Fernández, Hernán (2012). “El Facundo de Sarmiento: una lectura a la edición de 1851”, *Temas de historia argentina y americana*, vol. 2, n° 25 (pp. 61-72).
- Folledo Albarracín, Carlos (2005). “La pobreza con la que se encontró la concordancia en La Rioja 1932-1943 y las soluciones del momento”, *Decimotercer congreso de Historia Regional y Nacional*. San Juan, Academia Nacional de Historia (pp. 1-15).
- Giacaglia, Mirta (2002). “Hegemonía, concepto clave para pensar la política”, *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe*, n° 10 (pp. 151-159).
- Giuliano, Juan Carlos (2019). “Blanco sobre Negro. Identidad riojana conformada por sus escritores”, *Ágora UNLaR*, vol. 4, n° 10 (pp. 23-29).
- González, Joaquín Víctor (2009). *Mis montañas*, La Rioja, Nexo Ediciones.
- Goldman, Noemí y Salvatore, Ricardo (2005) (comps.): *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*, Buenos Aires, Eudeba.
- Hernández Sampieri, Roberto (2018). *Metodología de la investigación*, México: McGraw-Hill.
- Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jelín, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, editorial Siglo Veintiuno.
- La Capra, Dominik (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo.
- Luna, Félix (1998). *Los caudillos*, Buenos Aires, Planeta.

- Marañón Rodríguez, José Luis (2011). “Reflexiones teóricas acerca de la Interrelación entre memoria Histórica e Imaginarios Sociales”, *Contribuciones a las Ciencias Sociales, Servicios Académicos Intercontinentales SL*. Extraído desde: <https://ideas.repec.org/a/erv/coccss/y2011i2011-0540.html>
- Mercado Reynoso, Adrián (2019). “Los nueve peronismos: La revolución justicialista cortada a fetas, 1933-2015”, en A. Mercado Reynoso (comp.), *Jacobinos sin revolución: las estrategias populares y armadas en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: AMP-CTRA (pp. 141-179).
- Millones Martínez, Iván (2006). “El mariscal Cáceres: ¿un héroe militar o popular? Reflexiones sobre un héroe patrio peruano”, *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, n° 26 (pp. 47-57).
- Nanni, Facundo (2014). “Rosas como imagen de barbarie. El centenario de la muerte de Marco Avellaneda (1941)”, *Temas americanistas* n° 32 (pp. 88-110).
- (2021). “Marco Avellaneda en la memoria. ¿El prócer tucumano más celebrado?”, *Tiempo de unitarios y federales. Tucumán 1840-1852* / Cecilia Guerra [et al.]; compilación de Sara Elisa Peña de Bascary; Elena Perilli de Colombres, San Miguel de Tucumán, Junta de Estudios Históricos de Tucumán.
- (2022). “¿Una provincia sin caudillo? Tucumán frente a la imagen de Bernabé Aráoz”, *Revista ANDES*, Salta. vol. 33 (pp. 245-280).
- Molano, Olga Lucía (2007). “Identidad cultural. Un concepto que evoluciona”, *Revista OPERA*, n° 7 (pp. 69-84).
- Philp, Marta (2012). *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, Córdoba Universidad Nacional de Córdoba.
- Pinna, Giovanna (2011). “El retrato como huellas de la memoria”, en Oncina Covés, Faustino y Cantarino Suñer, María Elena (eds.), *Estética de la memoria*, Universidad de Valencia, (pp. 31-43).
- Reyes, Marcelino (1913). *Bosquejo histórico de la provincia de La Rioja 1545-1867*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de H. Cattáneo.
- Ricoeur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado, memoria y olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Riego, Bernardo (1994). “La imagen fotográfica como mapas de significados. El caso del estudio fotográfico. Un espacio para la representación visual”, *III Jornades Antoni Varés. La imatge i la recerca històrica*, Girona (pp. 217-233).
- Rojo, Roberto (2008). *Escritores riojanos, de Joaquín V. González a Bravo Tedín*, La Rioja, Nexo Ediciones.
- (2015). *Grupo Calibar*, La Rioja, Nexo Ediciones.
- (2020). *La invención del libro*, La Rioja, Argentina, Editorial Lampalagua.
- Staroselsky, Tatiana (2018). “El problema de la estetización en la filosofía de Walter Benjamin”. *Diánoia*, vol. 63, n° 81 (pp. 52-55).
- Bravo Tedín, Miguel (2004). *Historias de La Rioja*, Córdoba, Editorial Alta Córdoba Impresos.
- Torres Molina, Ramón (2019). *Facundo Quiroga: de la leyenda a la historia*, Córdoba: Ediciones Continente.
- Traverso, Enzo (2007). “Historia y memoria: notas sobre un debate”, en Franco, Marina y Levin, Florencia (comps.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós.
- Vega Carrizo, Víctor y Vergara, Juan Pablo (2021) “El Chacho y Facundo en el cruce de la historia y la memoria”, *Ágora UNLaR*, vol. 6, n° 14 (pp. 1-20).

- Villagrán, Andrea Jimena (2011). “El héroe Martín Miguel de Güemes: entre narrativa histórica, ceremonia conmemorativa y memorias gauchas: una aproximación a tres formas sociales de producción y apropiación del pasado en Salta”. *Revista Escuela de Historia*, Salta, vol. 11, n° 2. Extraído desde: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S166990412012000200006&lng=es&nrm=iso (accedido el 31 de jul. 2023).
- Waldman, G. (2007). La “cultura de la memoria”: problemas y reflexiones, *Revista Futuros*, n° 18. Extraído desde: <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n26/n26a2.pdf>

Fuentes documentales

- Agüero Vera, Juan Zacarías, y Ocampo, Elías Octavio (1942). “Conferencia emitida por el Dr. Elías Octavio”, *Revista de la Junta de Historia y Letras de La Rioja*, abril y mayo, pp. 87-125.
- Baigorri, Francisco (06 de febrero de 1935). “¿Cómo vemos los riojanos hoy a Quiroga?”, *Diario La Rioja*, p. 5.
- Borcosque, Carlos (Dir.) (1952). *Facundo, el Tigre de los Llanos* [Película].
- “50° aniversario de la muerte de Facundo Quiroga. Fue recordada la figura del ilustre mártir” (17 de febrero de 1985), *Diario El Sol*, p. 9.
- “A 150 años de Quiroga. La tragedia de ayer es el recuerdo de hoy” (16 de febrero de 1985), *Diario El Sol*, p. 12.
- “Concurso poético para exaltar la memoria del Gral. Peñaloza” (1 de septiembre de 1963), *Diario El independiente*, p. 2.
- “Continúa mañana el ciclo de conferencias sobre el Chacho” (2 de septiembre de 1963), *Diario El independiente*, p. 2.
- Del Carril, Hugo (Dir.) (1975), *Yo maté a Facundo* [Película].
- “Diserta hoy un representante de la liga de Naciones Árabes. Harán oficiar un funeral por el “Chacho” (3 de septiembre de 1963)”, *Diario El Independiente*, p. 2.
- Don Joaquín (16 de febrero de 1973). “Primer homenaje a Facundo Quiroga en el lugar donde fue asesinado”, Don Joaquín, pp. 5-20.
- “El asesinato de Facundo Quiroga” (23 de marzo de 1942), *Diario La Rioja*, p. 4.
- “Municipalidad del Departamento Capital. La muerte del General Quiroga”. (16 de febrero de 1985), *Diario El Sol*.
- “No’ Churda, el asistente personal de Quiroga”, Anécdota (6 de enero de 1953), *Diario El Zonda*, p. 5.
- “Numerosos actos de adhesión” (16 de febrero de 1985), *Diario El Sol*, p. 10.
- Ocampo, Elías Octavio (31 de enero de 1935), “En lo sucesivo, el Boulevard Centenario se llamará Avenida Juan Facundo Quiroga”, *Diario La Rioja*, p. 1.
- Quiroga Novillo, Diego (20 de enero de 1942), “¿Cómo era Facundo Quiroga, el Gral. de las tumbas?”, *Diario La Rioja*, pp. 5-14.
- “Sarmiento ante la tumba de Facundo Quiroga” (30 de marzo de 1942), *Diario La Rioja*.
- Sarquis, Nicolás (Dir.) (1995). *Facundo, la sombra del Tigre* [Película].
- Vera Ocampo, Juan Ignacio (22 de marzo de 1957). “Atilas”, *Diario La Rioja*, p. 4.

MISCELÁNEAS

Imaginar un territorio. Recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2023

Imagine a territory. Estetic itinerary and visual memory of the Centro Cultural Alberto Rougés, 2023

Ignacio Fernández del Amo*

La cultura nos permite reconocernos como parte de una comunidad, encontrarnos en sentidos compartidos y buscar horizontes de futuro hacia los que caminar. La cultura nos proporciona herramientas para entender el mundo, pero también nos sirve para ensanchar el mundo, para descubrir otras formas de ver las cosas. Como dice Carlos Skliar, el mundo es mucho más que aquello que se nos presenta ante los ojos, es mucho más que lo que podemos ver, tocar, oler o incluso pensar. El mundo es mucho más ancho que la realidad, es también lo que aún no hemos pensado o sentido, son las nuevas relaciones que podemos establecer, las emociones que todavía no hemos experimentado. Por eso, gestionar un centro cultural como el nuestro es mucho más que ocuparse de una agenda y de los detalles materiales. Asumir la responsabilidad de abrir cada día las puertas de un centro cultural es trabajar para que todo suceda de acuerdo a lo planificado, pero también para dar lugar a lo inesperado, para que quienes participan de las actividades o entran a conocer la casa salgan con la sensación de ser un poco diferentes.

2023 estuvo marcado por dos hitos importantes: por un lado, en junio se cumplieron 110 años desde que Julio Cainzo y Delfina Avella-

* Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
<ifernandezdelamo@lillo.org.ar>

neda construyeron la casa que hoy es nuestra sede. Por otro, iniciamos una nueva política para la conformación de la temporada de artes visuales, que partió de un llamado público de presentación de proyectos expositivos de alcance nacional.

El aniversario de la casa fue el motivo ideal para comenzar a proyectar una nueva zona de trabajo ligada a la museología y experimentar nuevas formas, tanto de transmisión como de cocreación de contenidos con la comunidad tucumana. Por un lado, se trabajó en una línea más interpretativa que informativa, con contenidos que provoquen el pensamiento y promuevan nuevas formas de apreciar el patrimonio cultural que conecten con la vida de los visitantes. Esta orientación resultó en la edición de los dípticos de la serie “Arte y naturaleza” (imagen 1 y 2). En conjunto con el área de botánica de la Fundación Miguel Lillo, se seleccionaron tres motivos vegetales de la decoración de la casa (el acanto, el roble y el limón) y se confrontaron el registro fotográfico de la casa con el científico de la especie, y las fichas artística y taxonómica de cada uno. Los tres motivos, pero especialmente el acanto, están presentes en muchas casas que se construyeron en Tucumán y en el resto del país en las primeras tres décadas del siglo XX, por lo que los visitantes salían del Centro Cultural con un nueva visión de su entorno.

El día del aniversario se inauguró una muestra que dividimos en dos secciones: una en la que el Centro Cultural tomaba la voz y otra en la que cedía la palabra. La primera contaba cómo la casa es resultado del proceso de modernización del país y su apertura al mundo —no solo para establecer relaciones comerciales, sino también para nutrirse de otras culturas—, en qué consiste el estilo academicista francés que siguió el ingeniero Bassols para diseñar la casa y cómo era la vida en un *petit hotel*. Para armar la exposición se recurrió, en su mayor parte, al rico acervo del Centro Cultural (imagen 3).

Para dar forma a la sección en la que el Centro Cultural cedía la palabra, se convocó un concurso de fotografía dirigido a aficionados del medio y amantes del patrimonio cultural. De entre las imágenes recibidas se seleccionaron veintinueve con las que se conformó un mosaico que daba cuenta de la diversidad de lecturas posibles que permite una casa como la de Julio Cainzo y Delfina Avellaneda.

El segundo hito que marcó las actividades de 2023 fue, como dijimos, el llamado público y nacional para recibir proyectos expositivos de artes visuales. Con él buscamos una apertura que consideraba diversas expresiones artísticas y expositivas; y que, además, contemplaba la participación de artistas de diversas geografías, tanto consagrados como emergentes, política cultural que ha caracterizado la labor del Centro Cultural. El comité de selección de los proyectos expositivos, presidido por nuestra asesora en artes visuales, Lic. Gloria Zjawin de Gentilini, tuvo en cuenta, tanto la calidad artística de las obras individuales como la del proyecto en su conjunto y la trayectoria de los artistas.

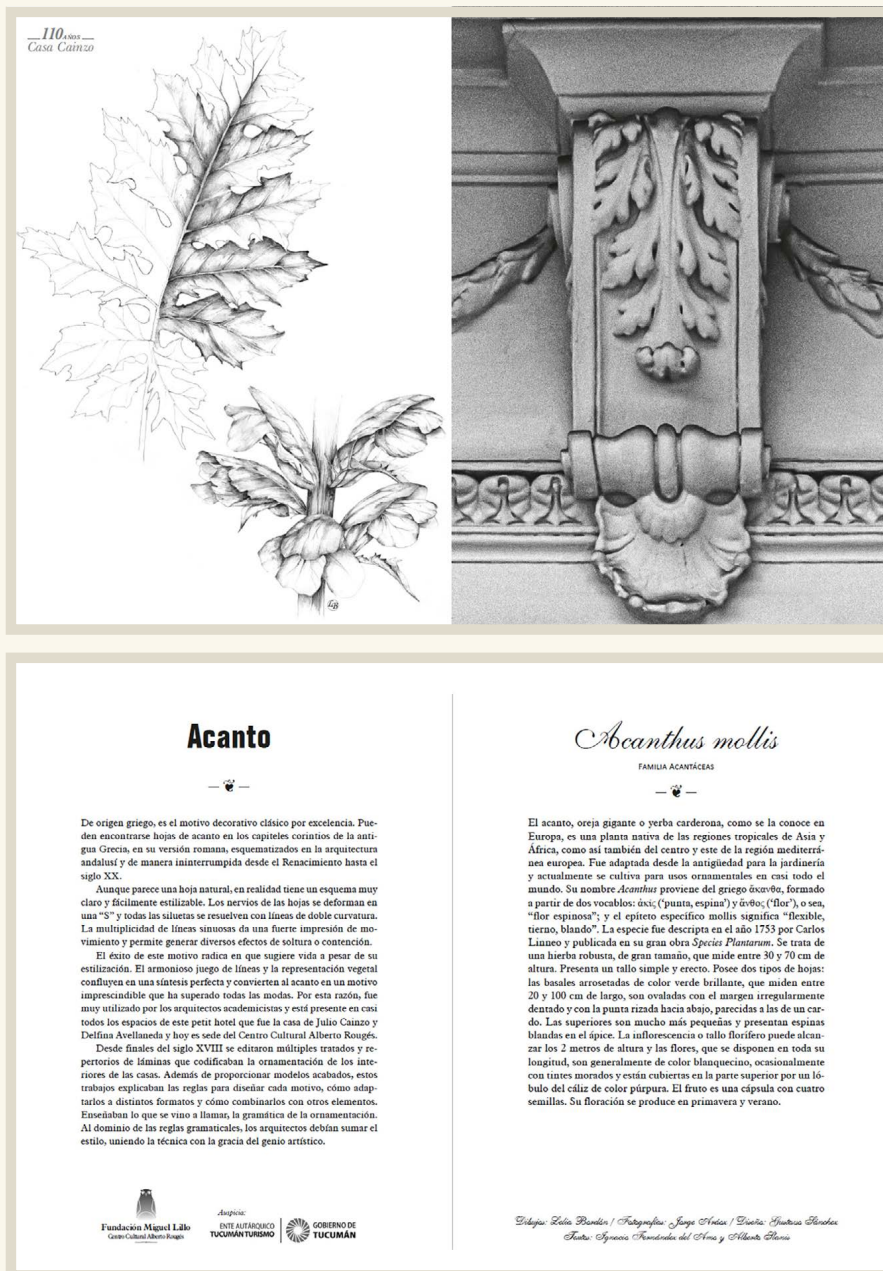


Imagen 1 y 2. Reproducción del díptico de la serie "Arte y naturaleza" dedicado al acanto.

La temporada se inició el 20 de abril con la exposición **Inmovilizar el tiempo**, de **Bernabé Sedita**, que anunciaba dos elementos clave de lo que llegaría el resto del año. Primero, la inclusión de artistas no tucumanos: Sedita es cordobés y desde hace un tiempo reside en Catamarca. Y segundo, la preeminencia de propuestas relacionadas con la naturaleza, un factor que enraiza en una de las principales tradiciones artísticas de nuestra provincia y que, además, nos permite dialogar con la Fundación Miguel Lillo, de la que somos área de extensión e investigación en Arte y Humanidades.



Imagen 3. Parte de la exposición conmemorativa del 110° aniversario de la casa.

Ese diálogo con la Fundación se fue construyendo a lo largo del año sobre la base de que no es lo mismo paisaje que territorio, ni paisaje que naturaleza. El paisaje es una realidad física y la representación que hacemos culturalmente de ella; es, en resumen, el producto de la mirada humana sobre el territorio. Existen múltiples maneras de acercarse al territorio; no lo hace igual un geólogo que un promotor inmobiliario o un artista. Para que el territorio se convierta en paisaje es necesario proyectar sobre él una mirada estética, y esa dimensión que se genera a partir de la contemplación requiere una distancia de la mirada utilitaria que dé lugar al deleite. Las obras de Bernabé Sedita tienen esa mirada, es indudable, pero también la naturalidad de quien siente la naturaleza como parte de él mismo. Sustentadas en un virtuoso estilo impresionista, logra traducir a valores plásticos cualidades inasequibles para el ojo como la brisa fresca de la mañana o la cadencia de los caballos. La hábil mano de Bernabé con la espátula logró inmovilizar el tiempo para que todos los que contemplamos sus obras pudiéramos trasladarnos a los lugares que pintó.

Su paso por el Rougés culminó con un encuentro y demostración de pintura en vivo que pudieron disfrutar una veintena de amantes del arte y jóvenes artistas en formación.

Durante dos semanas, la exposición en planta baja de Sedita convivió en la planta alta con los **Paisajes** de **Teresa Chavanne**, que pudieron visitarse entre el 4 y el 26 de mayo. Esta circunstancia permitió a los aficionados al arte acercarse a dos maneras muy distintas de entender la creación plástica. La de Teresa es una pintura de acción en la línea de los informalismos que dominaron la escena occidental de los años 1950. Planteó su exposición como una mirada retrospectiva a su quehacer, al reunir obras producidas entre 1988 y la actualidad. Sus obras demues-

tran una notable calidad técnica y estética, y un profundo conocimiento de los lenguajes artísticos de la segunda mitad del siglo XX.

Si los paisajes de Bernabé Sedita son una interpretación personal del mundo que le rodea, los de Teresa Chavanne reflejan los efectos del mundo en su vida. La mayor parte de los que conformaron la exposición eran, de hecho, el efecto de la pérdida de referencias territoriales y existenciales, no-paisajes de una fuerza arrolladora.

Las dos siguientes exposiciones nos desplazaron del ámbito del instante al de la memoria. **Myriam Carolina Rojas** presentó, entre el 6 y el 28 de julio, una instalación que invitaba a los espectadores a preguntarse por ese misterioso juego entre la memoria y el olvido. ¿Es posible conjurar a los seres queridos que nos dejan? ¿Evitar que los recuerdos se desvanezcan? Para la joven artista tucumana son las fibras las que, como el hilo de Ariadna, le sirven para mantener vivas esas presencias.

Mientras las fibras vivas de Rojas ocupaban una de las salas de la planta superior, el artista salteño Roberto Giménez trajo a Tucumán sus **Crónicas de todo y nada**, un ejercicio de memoria de su paso por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en la década de 1980. Con un notable dominio del oficio de pintor y dibujante, Roberto articuló una crónica que se destaca por su humanidad, por la importancia que tienen quienes, en distintos momentos de nuestra vida, nos acompañan en el camino. En sus coloridas obras aparecen amigos, profesores, el nacimiento de su primera hija, todos ellos con un vocabulario que combina referencias a Aurelio Salas, a Guamán Poma de Ayala y a referentes del arte pop callejero. La exposición pudo visitarse entre 29 de junio y el 27 de julio.

A Roberto le sucedieron, en el mes de septiembre, dos artistas amigos de nuestra casa: **Daniel Arnedo** y **Marcelo Lazarte**, pues ya habían expuesto de manera conjunta en 2009. Gloria Zjawin de Gentilini consideró importante revisitar su producción y ofrecérsela a los tucumanos, especialmente a las nuevas generaciones, para enriquecer sus referencias y apreció que sus obras –testigos de líneas estéticas arraigadas en la plástica de la provincia– abordan la condición humana en épocas de crisis social, política y económica. En palabras de Fernando Matiussi, autor del texto curatorial, en esos momentos en los que “el desastre parece inminente, cuando la vida verdadera parece diluida en la frivolidad, sus obras nos vuelven al sentido, a explorar el espíritu siempre novedoso de la fragilidad humana y su belleza”. Esta actitud ética y estética ha caracterizado el quehacer de Daniel y Marcelo.

Con **María Marta Suárez** retomamos el sendero de las indagaciones estéticas en torno al paisaje. **Búsquedas**, el título de la exposición, proporcionaba una clave de interpretación importante, pues las espesas masas boscosas que poblaron la galería de la planta superior del Centro Cultural son, para la artista, la plasmación del camino de introspección al que le llevan los cerros tucumanos cuando se interna en sus senderos.

El virtuoso juego de veladuras que despliega en sus lienzos tuvo un efecto cuasi hipnótico en los numerosos visitantes que se acercaron a ver la muestra. Muchos de ellos parecían experimentar el mismo efecto de María Marta y dejaban que la vista transitara con calma por entre los infinitos verdes de las copas de los árboles. La exposición pudo visitarse en la planta alta del Centro Cultural desde el 17 de agosto hasta el 15 de septiembre.

Las **Meditaciones** de la artista finlandesa **Ennisofia Salmela Flores** ofrecieron, de nuevo, un acercamiento a la naturaleza en clave introspectiva, pero con un lenguaje formal muy distinto a los que se practican en la región. Sus dibujos de gran formato combinan con notable acierto el rigor científico con el azar del automatismo psíquico. Salmela no imita las formas de la naturaleza sino sus patrones de funcionamiento. Como cierre de la exposición, que ocupó las salas de la planta baja todo el mes de octubre, la artista participó de un encuentro con estudiantes y aficionados al arte en el que explicó su forma de trabajo y fuente de inspiración, que, evidentemente, tienen mucho que ver con su origen finlandés. Participó del encuentro el equipo de ilustradores de botánica de la Fundación Miguel Lillo, lo que dio lugar a un rico intercambio de ideas al que se sumaron activamente el resto de participantes.

A los dibujos de Ennisofia Salmela siguieron en noviembre las exuberantes obras de **Virginia Serrano**. La artista tucumana, que ya había expuesto en 2016, trajo en esta ocasión su **Universo vincular**. Con un pie en su entorno más próximo (el afectivo, pero también el físico: la yunga que rodea su casa), presentó una amplia selección de su obra reciente entre la que destacaban técnicas inéditas en su producción, como los textiles y la cerámica.

Finalmente, cerramos la temporada con la muestra **72 paisajes de Mauro Costa**, un artista emergente tucumano que traduce las calles y parques de San Miguel de Tucumán a un estilo que combina influencias del fauvismo y el expresionismo alemán del grupo “El jinete azul”.

A continuación, publicamos las palabras escritas o pronunciadas por el Mg. Ignacio Fernández del Amo durante los actos de inauguración de cada una de las exposiciones.

Bernabé Sedita *Inmovilizar el tiempo*

De las palabras que Bernabé escribió para el texto que acompaña esta exposición, en las que nos habla de cómo creció jugando entre los pinceles y los colores que su padre tenía en su taller (su padre, Daniel, también es pintor), se adivina una relación natural con el lenguaje plástico. Parece como si pintar no fuera en él el resultado de una inclinación creativa que surgió en algún momento de su juventud sino una suerte de segun-



da lengua materna. La habilidad con la que plasma la luz, el viento, el movimiento de los caballos confirman esta intuición.

Pero, además, en sus paisajes se percibe una simbiosis más que una relación intelectual con la naturaleza, porque la relación con su padre, con los pinceles y los colores la tuvo en las sierras de su Córdoba natal. Para que el territorio se convierta en paisaje es necesario proyectar sobre él una mirada estética. Las obras de Bernabé tienen esa mirada, es indudable, pero también esa naturalidad de quien siente la naturaleza como parte de uno. En el texto de la exposición Bernabé relaciona su pintura con la de los impresionistas franceses, pero me parece que se podría pensar también en una relación con los paisajistas nacionales, desde Martín Malharro en adelante.

A Malharro se lo considera el introductor del impresionismo en nuestro país. Él nunca negó esa influencia, pero en los años del Centenario en que se estaba pensando la identidad nacional, promovió la creación de un arte nacional que aportase a la mirada sobre el territorio un sentimiento que es propio de la cosmovisión latinoamericana. Animaba a los jóvenes artistas a salir de los estudios y pintar en la naturaleza para así captar su espíritu. Justo lo que hace Bernabé o lo que mucho antes

que él hicieron los seguidores de Malharro, como Fernando Fader, en Córdoba.

De este proyecto de dar forma a un paisaje nacional surge el impresionismo lírico que tan importante ha sido en la tradición artística tucumana, como bien sabemos en el Rougés. En los años 1940, el paisajismo era la pintura tucumana por excelencia. Las personalidades más destacadas en el panorama artístico local eran todos paisajistas: Lobo de la Vega, Timoteo Navarro, Santos Legname, Demetrio Iramain... Ellos fundaron la plástica tucumana hecha por tucumanos hasta que se impusieron el informalismo y el expresionismo.

Los paisajes de Bernabé, cordobés afincado en Catamarca, participan de ese aire de familia de los artistas norteños y por eso nos pareció interesante presentar su obra en nuestras salas, que tantos paisajistas han visto a lo largo de los años.

Teresa Chavanne

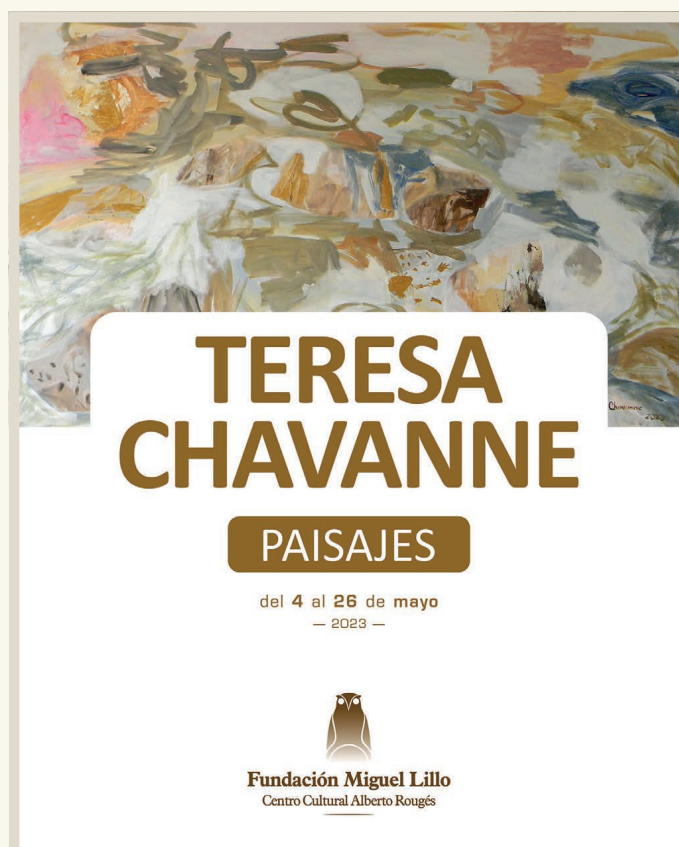
Paisajes

Las dos bombas atómicas que pusieron el punto final a la Segunda Guerra Mundial no solo devastaron Hiroshima y Nagasaki, también sacudieron la conciencia del mundo, que se vio a un paso del abismo. Y dejaron una huella indeleble en la subjetividad de quienes vivieron ese mundo que, de pronto, se mostraba más precario, más frágil, más hostil.

Entre ellos podemos contar a los artistas plásticos. Los últimos años de la década de 1940 y los diez siguientes vieron surgir a un grupo de artistas, sobre todo en Nueva York, pero también en algunos países europeos, que intentaron procesar el cataclismo a través de sus medios de expresión. Son artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning o Robert Motherwell, algunos de ellos inmigrantes procedentes de países europeos, y que desarrollaron lo que hoy conocemos como expresionismo abstracto. En Europa también hubo artistas que recurrieron a soluciones similares, especialmente en España e Italia, solo que a ellos se los llama informalistas, etiqueta que resulta interesante porque justamente lo que trataban de compartir era que el mundo había perdido la forma; o que no había formas capaces de expresar lo que había ocurrido o para sugerir un futuro inmediato.

Robert Motherwell veía su propia obra como una dialéctica entre lo consciente (líneas rectas, formas diseñadas) y lo inconsciente (formas suaves, oscurecidas, automáticas), entre los recursos aprendidos del arte y la puerta que había abierto el surrealismo en los años previos a la Segunda Guerra Mundial: la del arte como herramienta para dar voz al inconsciente y a los fantasmas individuales y colectivos.

¿Y por qué les cuento todo esto? Porque las obras de Teresa participan (con la debida distancia), de detonantes similares y de también si-



milares producciones. En el texto que escribió para la exposición cuenta que, poco después de egresar de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, se mudó a Buenos Aires. Dejó el que había sido su domicilio existencial (como diría Rodolfo Kusch), la chica, alegre y activa Tucumán, para vivir en una gran urbe donde los habitantes no eran para ella más que una masa informe y en cierto modo hostil. Y cuenta cómo el cambio de vida le provocó una necesidad de dar cuenta de la vulnerabilidad de la vida, de la precariedad, de los días buenos, pero también de los pesares.

Teresa cuenta que su obra fluctúa entre la figuración y la abstracción, entre la restricción cromática y la explosión, entre los límites

definidos y los borrosos, porque su pintura trata de dar cuenta de la experiencia humana desde su visión particular. Bueno, eso es justo lo que decía Motherwell. La pintura de Teresa tiene ecos de los lienzos de artistas como Rothko o Willem de Kooning pero, más allá de las semejanzas formales, comparte esa necesidad de dejarse dominar por la imaginación para que ella la transporte a los paisajes soleados de su Tucumán querido.

Myriam Carolina Rojas

Fibras vivas

En la mitología griega, la memoria está encarnada por Mnemósine, una titánide hija de Gea y Urano. Su papel en el panteón de los mitos es mucho mayor que el de una simple figurante, pues ocurrió un tiempo después que su sobrino, el dios Zeus, que era bastante pendenciero, pasó 9 noches seguidas con ella, de las que surgieron las 9 musas. Además, otorgaba el poder de expresarse con elocuencia así que no eran pocos los poetas y oradores que se dirigían a ella para recibir sus favores. No es posible crear sin memoria porque, como me dijo un maestro hace muchos años, nada sale de la cabeza si no lo has metido antes en ella. Para hablar, para crear, para vivir, necesitamos echar mano de nuestras vivencias pasadas, y para eso es necesario recordarlas.

Carolina bien podría haber pintado a Mnemósine como una hermosa joven en un precioso estilo prerrafaelita. O podría haber citado a Dalí y su pintura “La persistencia de la memoria”, pintando relojes



blandos o quizás con las agujas o los números más o menos borrosos. Como se formó en el taller A y ahora trabaja en él, pocos la habrían criticado por ello.

Para dar forma a esta obra que hoy presenta aquí, no ha recurrido ni al mito griego ni a los relojes surrealistas, pero sí a la pintura: entintó 12 papeles y dibujó una serie de bustos de personas a las que no podemos conocer porque nos ha ocultado sus rostros.

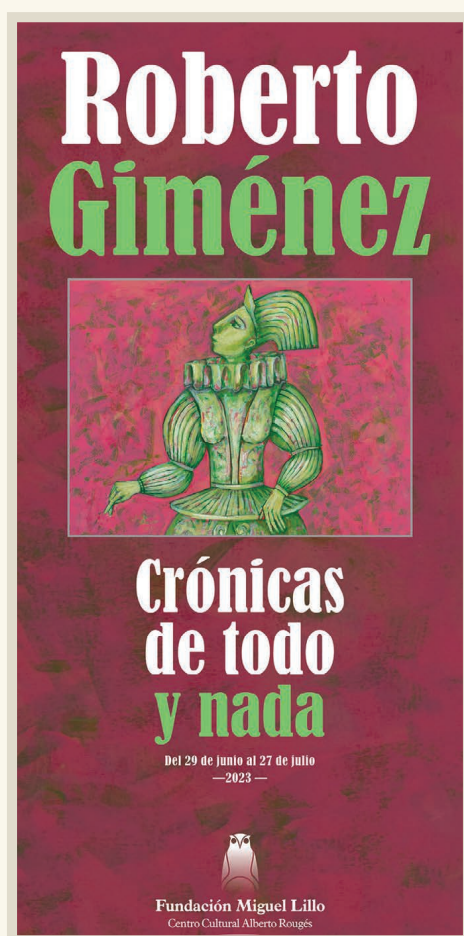
Sin embargo, su obra, “Fibras vivas”, no es solo una serie de pinturas (o de dibujos entintados) sino una instalación. Hace tiempo que en el taller A animan a las estudiantes a explorar técnicas y lenguajes alejados de los caballetes. La reflexión de Carolina en torno al delicado juego entre la memoria y el olvido trasciende la bidimensionalidad del papel y se hace cuerpo porque, como cuenta en el texto que escribió para la muestra, la memoria no se restringe al ámbito intelectual sino que también está hecha de aromas, texturas, sonidos. La memoria también tiene una dimensión material, tiene cuerpo, se percibe, se siente. Las personas con las que tratamos dejan un rastro que en la obra de Carolina toman la forma de fibras.

Dice el museólogo brasileño llamado Mario Chagas, que la ciencia busca explicar la realidad mientras que el arte busca darle sentido al mundo, darle espesor ofreciendo distintas capas de sentido. La instalación, como lenguaje artístico, permite que los artistas casi ofrezcan su cuerpo a los espectadores, porque están compartiendo sus ideas e inquietudes en propuestas que pueden ser recorridas, tocadas, olidas. Comparten su interior hecho cuerpo.

Pero, además, en el caso de la obra de Carolina se produce un hecho particular y es que la instalación artística es esencialmente temporal, su instalación desaparecerá de este lugar después del período de exhibición y solo quedará en la memoria de las personas.

Roberto Giménez *Crónicas de todo y nada*

Basta con hacer un rápido repaso por las obras de los últimos años de Roberto para advertir dos elementos: el primero, la diversidad de lenguajes. Casi al mismo tiempo que daba forma a estas “Crónicas de todo y nada”, tenía en marcha la serie “Nostos”, un conjunto de cuadros en los que formas que surgen de las tradiciones ancestrales del norte parecen luchar por abrirse paso entre la niebla; como si una fuerza telúrica brotara de las entrañas del artista. Es un conjunto de pinturas que coquetean con la abstracción al estilo del informalismo de los años 60 del siglo pasado. En 2020, su serie “Otras Historias” adoptaba la forma de los petroglifos para contar la vida que transcurre entre amigos alrededor de un fogón, en un río o un parque. Grupos de figuras humanas



se arremolinan en cada lienzo como las chispas de fuego que se pierden en la oscuridad de la noche. Y unos años antes, su serie “Menhires” se acercaba al lenguaje de la pintura metafísica y surrealista. Parece que a Roberto cada historia le habla en un idioma distinto.

La diversidad de lenguajes es la primera característica de la producción de Roberto. El segundo elemento evidente cuando se repasa su obra es su profunda humanidad, la intensidad con la que vive la vida y cómo solo es capaz de entenderla en su relación con los otros. “Crónicas de todo y nada” es una mirada retrospectiva a los años que vivió en Tucumán, cuando vino a estudiar Artes en la facultad. ¿Y qué recuperó de su memoria al retroceder casi 40 años? Sus compañeros, sus amigos, algunos docentes, algún amor, la llegada de su primera hija. La vida con los otros.

Quizás porque estas crónicas son un viaje a sus comienzos como artista es que el vocabulario plástico tiene un aire naif, con figuras que se nos presentan siempre de perfil, como las del Guamán Poma de Ayala, pero también como las de Keith Haring, el artista pop neoyorquino.

Quien conozca la trayectoria de Roberto sabrá que no es ni naif ni pop sino un profundo conocedor de su oficio y, sobre todo, humano, quizás demasiado humano.

María Marta Suárez

Búsquedas

Foucault decía que el mundo exterior no está formado por cosas sino por sustratos. Explicaba su teoría explicando que un ser humano no es entendido de la misma manera por un médico, un antropólogo, un sacerdote o un especialista en recursos humanos. El mismo sustrato se convierte en diferentes cosas dependiendo de quién lo analice. Lo mismo ocurre con la naturaleza y con el territorio: el mismo sustrato (elijamos, por ejemplo, un cerro de Tafí del Valle) es visto de distinta manera por un geólogo, un biólogo, un promotor turístico y un artista. Cada uno convierte el mismo sustrato en una cosa distinta. Es más, cada uno de nosotros la convertiremos en una cosa distinta, aunque no seamos especialistas en ninguna ciencia o actividad directamente relacionada con el territorio. Eso sucede porque miramos el mundo a través de nuestra subjetividad y de nuestra cultura.

Saber que miramos el mundo con los lentes de nuestra historia vital es importante para acercarse a los artistas que cultivan el género del paisaje, y especialmente para hacerlo a María Marta. En sus obras vemos cómo opera un proceso de simbiosis íntima por el que ella transforma el territorio en paisaje a la vez que los cerros la transforman a ella.

La selección de obras que componen la exposición muestra dos formas distintas de representar el territorio. Por un lado, podemos ver paisajes concretos: cerros, colinas, construcciones, cielos con y sin nubes. El espectador avezado reconocerá fácilmente los perfiles de Raco y Tafí en ellos. Por otro lado, ha elegido un conjunto de lienzos en los que solo podemos ver espesas masas boscosas. Con una notable calidad técnica, el juego de veladuras que despliega en este segundo grupo nos conduce al interior de su alma. Porque justo eso son: paisajes del alma. María Marta cuenta cómo, a menudo, cuando sale a caminar por los cerros de Raco y Tafí, los senderos la abstraen del mundo exterior y,



como la puerta de la madriguera que conduce a Alicia a un mundo maravilloso, la llevan al lugar de la ensoñación, de las emociones, allí donde solo se encuentra con ella misma.

Daniel Arnedo y Marcelo Lazarte

Dos pintores

En estos días en los que los investigadores han tenido que subir a la palestra a defender su utilidad social, me gustaría aprovechar la oportunidad para reivindicar el papel del arte para cada uno de nosotros como individuos, pero también como sociedad. De todas las bondades que nos brinda el arte, quizás la principal sea su capacidad para ensanchar el mundo, para lograr que nos detengamos un instante y reconsideremos nuestra forma de entender, tanto el mundo que nos rodea como a nosotros mismos. Pero, ¿cómo hacen los artistas para ensanchar el mundo? ¿O qué es eso de ensanchar el mundo?

Casi desde el principio de los tiempos, seguro desde la época de la Grecia clásica, han convivido dos consideraciones al respecto. De un lado, los platónicos enfatizan su carácter demiúrgico, su capacidad para acceder al mundo de las ideas y crear mundos nuevos. Para este bando, el artista es un genio creador. Del otro, el bando aristotélico defiende que lo que hace el artista es dialogar con el mundo sensible, con lo que le rodea, que son los sentidos, más que la mente, la fuente principal del arte (del arte como producto material, tangible).

Me parece que Marcelo y Daniel se sienten más cercanos al bando de los aristotélicos, creo que se ven más como artistas atentos al mundo que como creadores. Es probable que la caída de Ícaro que tengo a mi espalda sea una advertencia de los riesgos de querer volar demasiado alto. Tanto Marcelo como Daniel trabajan con materiales que extraen de su entorno y de su vida.

En las obras que ha elegido Marcelo para esta exposición se advierten dos trabajos: uno de reflexión sobre sí mismo, más introspectivo, en algunos lienzos relacionados con la enfermedad, y otro en el que nos invita a internarnos en los mundos que imagina y que nos anima a rehacer sus conexiones a veces insospechadas.

Daniel, por su parte, nos presenta una serie de trabajos que son un diálogo a tres bandas entre él, la tradición artística y nuestro mundo. Vemos en sus obras diálogos con obras de los prerrafaelitas, con Goya, con Manet. Todos sustentados en un gran dominio del oficio de dibujante y pintor.

Si algo los une, además del dominio del oficio que llevan practicando varias décadas, es la dimensión política y ética de su trabajo, que es precisamente la que sirve para reivindicar el papel social del arte. No es lo mismo pintar por placer y para uno mismo que hacerlo para comu-

Centro Cultural Rougés / Ciclo de exposiciones 2023

Daniel Arnedo Marcelo Lazarte Dos pintores



El Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo invita a ustedes a la inauguración de la exposición **DOS PINTORES**, de Daniel Arnedo y Marcelo Lazarte, que se llevará a cabo el 31 de agosto a las 20:30 hs.

31 de agosto / 20:30 hs / Laprida 31



nicarse con el mundo exterior, con todo aquel que contemple tus obras. Toda producción artística surge de una necesidad interior, de un anhelo, de una inquietud, pero elegir un puñado de esas obras para colgarlas en un espacio como el nuestro requiere de un ejercicio de responsabilidad, y tanto Daniel como Marcelo demuestran ser más que conscientes de la dimensión ética que acompaña al acto de exponer. Siempre lo han sido y es por eso que el Rougés no los pierde de vista.

Ennisofia Salmela Flores

Meditaciones

Entre las enseñanzas que nos ofrecen las ciencias naturales, una de las más asombrosas es que la vida, las formas que adquiere la vida, son al mismo tiempo necesarias y azarosas. O necesarias, pero no por ello exentas de experimentar mutaciones azarosas. El pico de una garza es como es y no de otra manera porque con esa forma puede acceder a su fuente principal de alimentación. La disposición de las hojas de las plantas alrededor del tallo y de las ramas también son necesariamente de una manera y no de otra para garantizarse la cantidad suficiente de luz en su entorno natural. Pero esas formas de la flora y la fauna no son permanentes sino que evolucionan constantemente para adaptarse al entorno. Unos cambios encuentran su explicación en factores endógenos o exógenos y otros no, otros son fruto del azar. Y ocurre que algunos de esos cambios azarosos salen bien y otros no. Los primeros se mantienen y consolidan cambios en las especies y los fallidos tienden a desaparecer.



Uno de los primeros naturalistas, o uno de los primeros pensadores que se ocupó de estudiar los fenómenos naturales y de intentar extraer de ese estudio ciertas leyes generales, fue Aristóteles. Pues bien, en su *Física* dice que el arte debe imitar la naturaleza, no en sus formas sino en su funcionamiento. Eso es precisamente lo que nos muestra Ennisofia en este trabajo que presenta hoy en el Centro Cultural Rougés. Ennisofia explica que estos dibujos son el resultado de horas, de años contemplando la naturaleza; son el resultado de la especial relación que tienen los finlandeses con sus bosques. Pero lo que resulta de esa contemplación no es tanto una imitación de las formas de la naturaleza como de su funcionamiento. Sus dibujos no se parecen a las hermosísimas láminas que hacen las ilustradoras de la Fundación Miguel Lillo porque lo que intenta reproducir es cómo funciona la naturaleza, cómo se abre paso de manera rizomática, cómo crece, cómo evoluciona.

También cuenta Ennisofia que en su proceso de creación juega un papel importante la evolución libre de las formas; que, de manera similar al automatismo psíquico que inventaron los surrealistas para acceder a su subconsciente, ella cede el control a su mano y deja que esta, como ocurre con la naturaleza, evolucione y se abra paso. Es así como, uniendo su conocimiento de cómo funciona la naturaleza con el automatismo, logra que los patrones que conforman sus obras adopten formas que son tan necesarias como azarosas.

Mauro Costa

72 paisajes

En 1898, un grupo de artistas visuales austriacos creó en Viena un grupo al que bautizaron con el nombre de Secesión. Estaban preocupados por los embates de la industrialización que estaba cambiando por completo la sociedad, pero también por el conservadurismo moral que ahogaba las mentes inquietas y, en especial, cualquier propuesta artística que se saliera de los principios académicos. El grupo Secesión se propuso renovar el arte, pero no al estilo francés, que por esa época ya tenía a artistas como Gauguin y Cézanne en plena madurez desarrollando lenguajes cada vez más rupturistas, sino reinterpretando los estilos del pasado, revisitando y actualizando el arte de la por entonces casi metida Europa precapitalista. El primer presidente del grupo Secesión fue Gustav Klimt.

El caso es que se construyeron un edificio que les sirviera de sede y que hoy se cuenta entre las joyas de la arquitectura, y en el friso sobre la puerta de entrada pusieron un lema que dejara bien claro cuál era su posición. Decía: “Cada tiempo tiene su arte, cada arte su libertad”.

La primera cláusula, que cada tiempo tiene su arte, puede entenderse de dos maneras. Si pensamos el arte por sus aspectos formales o estilísticos, quizás hoy todos los artistas tendrían que estar pegados a



sus computadoras haciendo net art o incluso coqueteando con la inteligencia artificial. Mauro estaría haciendo un arte fuera de su tiempo. Lo que ocurre es que hace ya bastante tiempo que vivimos en un tiempo ahistórico. Basta con ver el mundo de la moda y la sucesión (no sección) de revivals que nos obligan a viajar a los 60, 70 e incluso a los años 80 temporada tras temporada.

La otra manera de entender eso de que cada tiempo tiene su arte es considerando el arte como un medio de comunicación. Aquel grupo de vieneses necesito reaccionar contra una sociedad muy parecida a la victoriana que por esa misma época ahogaba las pasiones de los ingleses y por eso las pinturas de Klimt y algunos de sus compañeros, más allá del lenguaje formal, rebosaban erotismo y pulsiones sexuales protagonizadas por mujeres, las grandes víctimas del conservadurismo moral. Por cierto, no es casualidad que en Viena coincidieran en esos mismos años Klimt y Freud...

Como quiera que las visitas a los lenguajes del pasado están a la orden del día y que, como continúa el lema del pabellón, “a cada artista hay que darle libertad”, Mauro ha encontrado el lenguaje que calza con sus inquietudes en un arte que bascula entre el impresionismo francés y el expresionismo alemán. Es posible entender su arte en los mismos tér-

minos de los austriacos. Como escribe en el tríptico que acompaña a esta exposición, sus paisajes son una forma de indagar en cierta sensación de alienación y de soledad. Sensaciones, por cierto, muy de nuestro tiempo.

Virginia Serrano

Universo vincular

Lejos de relativizar los efectos catastróficos del cambio climático, quiero comenzar estas líneas afirmando que la naturaleza siempre se impone. Después de cada una de las grandes extinciones, la naturaleza ha resurgido más fuerte y diversa. En las distopías que produce Hollywood, siempre se ven las ruinas de alguna importante metrópolis, como Nueva York o Chicago, en las que la vegetación tapiza los muros de los deshabitados rascacielos. En un contexto mucho más cercano, no hay más que mirar muchas casas de nuestra ciudad para ver cómo pequeñas plantas brotan de las cornisas o de cualquier rendija entre la vereda y la fachada. La naturaleza siempre se impone; de eso puede dar fe Virginia, que vive al pie del cerro San Javier desde hace ya unos años. Cuando tu casa está en plena yunga descubres el poder de la naturaleza.



La obra de Virginia está tomada por la naturaleza. La vegetación ocupa los fondos de sus lienzos, brota de los laterales de algunos bastidores en forma de florcitas de cerámica, transmuta ollitas de barro, aparece en forma de lenguas sinuosas o de apliques en sus hermosos tondos textiles. Incluso parece surgir de las paredes de la sala en la instalación *Abismo vincular*. La vegetación que invade la obra de Virginia es exuberante, es colorida, es omnipresente y, más aún, es vincular. Virginia hilvana familia, arte, memoria, deseos y pasiones con las fibras vegetales de la naturaleza.

La naturaleza siempre se impone y en este caso lo hace incluso en las salas. El *universo vincular* con el que vuelve al Centro Cultural Alberto Rougés siete años después, ha sido curado por Diana Ferullo. Ellas dos, junto con Alejandro Contreras Moiraghi, han tenido el acierto de exhibir los lienzos como si fueran un tapiz vegetal que hubiera tomado las paredes del centro; como una suerte de enredadera. El efecto es el de un sugerente entrelazamiento de melodías en contrapunto entre la vegetación de Virginia y la de nuestra casa.

La poesía de Ana María Cossio o la obertura del silencio¹

Ana María Cossio's poetry or silence's overture

Indiana Jorrat*

Tener voluntad de compartir, escuchar o gozar de la palabra poética en esta era digital es estar dispuesto a crear magia, a ser un prestidigitador.

La obra poética de Ana María Cossio nos convoca, nos tienta a operar una transformación mágica para poder oír la información que se oculta en esta —llamada por la misma autora— “obertura del silencio”.

Francine Masiello (2003), con notable agudeza crítica analiza la relación existente entre naturaleza y poesía y aporta algunas pautas para interpretar su aparición en los textos. Es oportuno recurrir a ellas para iluminar la significación que adquiere la naturaleza en los poemarios de Ana María. Su producción poética completa consta de *Desvelo* (2000), *Bajo otro cielo* (2002), *Despacio* (2005), *El señuelo* (2020) y una recopilación de sus primeros escritos *En mis 11 años* (2021)

En todos los libros, el mundo natural se representa como “un agente activo” y, lejos de tener un valor figurativo, el paisaje aparece articulado por ciertos procesos de evolución que se producen en la voz que habla y que se manifiestan en permanente movimiento.

Delfina Muschietti (1989) a su vez explica que el poema se nos presenta como un macro-acto de habla, pero a la vez como un discurso indirecto; es decir en el poema se cuenta una cosa pero en realidad se quiere decir otra. Si enlazamos ambas ideas es pertinente preguntarnos: la naturaleza que se presenta en la poesía de Ana María Cossio ¿qué otra

* Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. <indianajorrat@gmail.com>

¹ Este ensayo surge a partir de la invitación del Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo a formar parte del ciclo “Rastros lectores”, ciclo de difusión de sus Bibliotecas. El mismo se concretó el 7 de septiembre de 2023 y giró en torno a la poesía de la escritora tucumana Ana María Cossio.

cosa nos quiere contar? ¿Qué quiere decir cuando en los versos nombra “Tucumán”, “malhoja”, “ingenio”?

Porque si algo queda muy claro en esta poesía es que cuando en los poemas se canta a un detalle mínimo se activa, muy pronto, el susurro de la tierra y comienzan a construirse nuevas órbitas de sentido y nuevas maneras de prestar atención. Se exige al lector predisponerse para tener otro modo de escucharse.

Veamos este ejemplo:

Antígona entierra
 tus muertos
 Han lapidado los tulipanes
 En la ciudad ruge la peste
 Vertiginoso ritmo del paisaje:
 los cerros tapiaron Tucumán
 Late ciudad babélica
 diccionario de la muerte
 Qué densidad Dios mío
 este calor húmedo que todo lo moja

(*El desvelo*, p. 12).

Efectivamente, aquí no se habla del pintoresquismo paisajístico de una provincia del norte argentino, sino de un escenario en el que aparecen personajes arquetípicos que protagonizan dramas de carácter universal. La figura de Antígona recuerda a los lectores la lucha entre el poder político y el religioso y pone en oposición una partícula local (la voz que habla, fuertemente localizada) frente a lo universal. Las referencias a personajes universales cuestionan el orden temporal de los poemas. El tiempo presente, lejos de aludir a la cotidianeidad, remite a la circularidad de una temporalidad que se repite una y otra vez en distintos tiempos y espacios. De ahí el efecto de duda que asalta al lector: ¿este suceso pasó aquí o en otras tierras?; ¿con distancia de siglos o ayer?

Es así como la voz avanza con dificultad y con dolor. Va tironeada por fuerzas opuestas, enlazando distintas realidades en cada órbita de sentido y definiéndose siempre por oposición. Sin duda, la palabra del sujeto cuestiona un orden establecido, un estado de cosas y el modo en que se distribuyen, en su entorno, los espacios de poder.

Fuga de colores
 Sangre que circula
 imprime su tinta mi padre
 Pone tonos de cortesía
 y conserva los colores
 en persianas de provincia.

No se ha previsto
 que sean rojas mis ideas
 ni verdes los halcones
 que sobrevolaron la infancia
 Azul es la sangre
 que se vierte en cada letra

Otros vínculos me sostienen
 si se fugan los colores

(*El desvelo*, p. 13).

Tonos de cortesía se oponen a “ideas rojas”; “Vínculos de origen” están reñidos con “otros vínculos”. El sujeto lírico a través del diálogo con la naturaleza va abriendo una “multiplicidad de sentidos que cada objeto vivo evoca, compagina el artificio y la verdad, establece una tensión constante con respecto a la identidad y la máscara” (Masiello, 2003, p. 58) Leemos

PALABRAS DE LA MALHOJA

Dónde hemos construido
 el rostro que escandaliza
 Si la molienda ya empezó
 y caen palabras de la malhoja
 Mis sandalias van roídas
 por los senderos del pedemonte
 Truena y las gotas exculpan
 el rostro de una niña
 Dónde se ha forjado la lengua
 que lame los cañaverales
 y se escupe en los ingenios
 Dónde estoy dónde soy
 cuando me llevan más allá

El enclave es una tormenta de verano

(*Bajo otro cielo*, p. 15).

En efecto, el detalle paisajístico es un trampolín que le permite a la poeta expresar la angustia, verificar sus pesares, enmascararlos reordenando el ritmo de su voz y abriendo, al mismo tiempo, la posibilidad de juntar otras voces en el espacio del poema. El “yo” que habla invita a múltiples “otros” a alzarse dentro del texto.

Muchos “otros” ingresan por la puerta de los epígrafes y las dedicatorias. Uno de ellos es Víctor Redondo, otro, Arturo Carrera. Ambos,

poetas de 1970 a los que cita y, al hacerlo, establece una filiación con un modo de sentir y entender la poesía.

Sabemos que el rasgo común que enlaza a los poetas de 1970 es la desconfianza en el poder nombrador de la palabra. Todos ellos retuercen la sintaxis y la expresión en sus prácticas escriturarias, opacan los sentidos deslumbrados por artilugios barrocos, gustan del contraste y lo explotan. Todos ellos desconfían —al igual que Ana María— de la posibilidad comunicativa del lenguaje y, al traerlos a su poemario, la autora tucumana entabla un diálogo de pares con integrantes de su tribu.

No olvidemos que Víctor Redondo formó parte de los llamados neorrománticos del grupo “Nosferatu” y creó *Último reino* que se convirtió primero en revista y más tarde en una editorial que transformó la poesía Argentina y que editó tres libros de Ana María Cossio.

Este grupo de escritores ingresaban a la adolescencia cuando Onganía dio el golpe al gobierno de Illia y se produjo la militarización de la ciudad de Buenos Aires; van definiendo su inclinación política en un clima de agitación social potente: sobrevino el Cordobazo, el Mayo francés y, como obrero textil de una fábrica, Redondo participó en el Rodrigazo y la caída de López Rega en 1975. Todos los escritores del momento en cierto sentido se sintieron escindidos y no pudieron resolver jamás la dicotomía Trotsky-Rimbaud. El entorno les exigía una toma de posición ideológica o política y, al mismo tiempo, se sentían subyugados por la belleza de la vanguardia. Enrique Molina, Paul Celán, Baudelaire dialogan con los versos de Ana María.

Dolores Etchecopar es otra coetánea a quien la autora tucumana dedica algún poema, manifestando su adhesión a un estilo que conjuga mundos mágicos desgarrados por el dolor de lo real. De hecho, Ana María Cossio definió su poesía como surrealista y, al mismo tiempo, hermética. Estos son los otros vínculos que sostienen la voz poética y la enfrentan a sus orígenes por afinidad e ideas.

También los “otros” de la historia ingresan a los poemarios cabalgando un tiempo presente conectado con una memoria circular. En efecto, se evoca a los ancestros en poemas de contenido ritual y ritmo cíclico. Tareas despersonalizadas como hacer la jalea, tejer y dedicarse a los otros aparecen como mandatos frente a los cuales el sujeto se rebela y de los cuales se suelta y distancia. Se trata de poemas que diseñan objetos o prácticas impuestas, creencias que sofocan como lo hace el clima caluroso.

RITO

Vienen a buscarme
a torcer la mirada del mapa
—madre alójame—
La noche grita

los sapos ya no quieren cantar
 Es marzo y el otoño apesta
 Se enarbola la ruptura
 del fin del mundo
 Quieren beber
 y comer de mi cuerpo
 hordas devoradas por cristianos
 Se incendia la cabeza
 en el cuerpo de San Lorenzo
 pintado en la parrilla
 ¿Por qué humillaste Santa Illeana
 al demonio y no te vi pasar?
 Ella quiere salir
 no pertenece ni al cielo ni al infierno
 La llevan y la traen los recuerdos.

(*El desvelo*, p. 15).

El sujeto se siente amenazado por un tiempo de apocalipsis del que nadie puede defenderlo, ni siquiera los santos que, aunque han operado milagros, no le acercan el hilo para salir del laberinto. El infierno amenaza con sus llamas y la voz poética, en un derrotero agónico, tropieza con las piedras del dolor y la angustia; como en un via crucis avanza tironeada por fuerzas antagónicas.

Encriptados en estos versos están “activos” los sucesos históricos traumáticos vividos en el Tucumán de 1975 en adelante. Resuena la llegada de Bussi como gobernador de facto en Tucumán, la asfixia que generó su decisión de profundizar y recrudecer la tortura en la provincia a pesar de que las fuerzas del ERP (Ejército revolucionario del pueblo) habían sido completamente aniquiladas ya a su llegada.

El sujeto que habla se define todo el tiempo por oposición y acude a la antítesis y a la paradoja como recursos para plasmarla en el texto. Así se expresa la tensión entre “ser” y “deber ser”, identidad colectiva o del clan frente a identidad individual. Vive el amor con intensidad y con miedo, se siente acechado aun en el éxtasis del encuentro amoroso.

UN CUERPO QUE VIBRA

Se sobrevive
 de un cuerpo que vibra
 al compás de la esfera
 En el círculo danza
 Tu conciencia de pena
 las volutas de amor
 se sobrevive

de un dolor que bombea
la pulsión de los cráteres
La cabalgata en la loma
despabila nuestra pasión

(*El desvelo*, p. 21).

Una y otra vez el tiempo presente parece remitir a otros presentes, en repetición cíclica, en los que el sujeto busca insistentemente salida a su desazón pero no la encuentra.

Hoy hace el calor
de antaño
el de las dormideras
Madrigueras sin madres
calor de ojos abiertos
El abismo de la quebrada
calor de espíritu
sin reposo
Hoy hace el calor
del frío
tiritando insomnio
transpirando el sopor
de las estructuras
desamparadas
¿Habrà en el lenguaje
abrigo paterno?
¿Manto
en la memoria del miedo?

(*El desvelo*, p. 16).

“¿Habrà en el lenguaje abrigo paterno?” es esta la verdadera pregunta que lleva a ahondar en palabras buscando donde guarecerse de la tormenta de tiempos convulsos. En Tucumán, a partir de 1966, comienzan a cerrarse los ingenios azucareros y, tanto las organizaciones gremiales como FOTIA (Federación de obreros y trabajadores de la industria azucarera), los estudiantes universitarios y los sacerdotes tercermundistas se suman a la lucha de resistencia contra el poder de turno. En el otrora “Jardín de la República” aparece, en la muestra de arte Tucumán ARDE (1968), la consigna “Bienvenido al Jardín de la miseria” para denunciar un estado de cosas que busca modificarse desde la protesta social y desde la lucha armada. Son tiempos del Operativo Independencia en Tucumán donde se habilitaron centros clandestinos de detención y tortura entre como la Escuelita de Famaillá y el Arsenal militar Miguel de Azcuénaga.

Estos datos no están nombrados literalmente en la poesía de Ana María Cossio, pero se sienten como una “obertura de silencio”. El silencio tenso es el que orquesta la persecución y el miedo que siente el sujeto, la falta de protección, su total desamparo aun en el núcleo familiar.

“¿Habrá en el lenguaje / abrigo paterno? / ¿Manto / en la memoria del miedo?”. En el templo sagrado del lenguaje, el sujeto lírico intenta refugiarse, intenta desesperadamente encontrar el amparo que le niega la historia. De ahí que aparezcan palabras como “baptisterio”, “cripta” que evocan lugares de culto. A ese culto religioso, el sujeto lírico opone el del lenguaje poético como una práctica o conjuro de naturaleza ritual o mágica. De ahí que se consagre al oficio de ujier, un término que el diccionario especifica con un sustantivo masculino que nombra al funcionario de palacio o tribunales que ejerce la custodia desempeñando tareas no específicas. Aquí al designar el oficio desde lo que impone la gramática –como masculino– el sujeto femenino –la poeta– se define por oposición, en la paradoja.

FUNCIÓN POÉTICA

Tengo de las palabras
Una mujer que es ujier.

A Arturo Carrera

(*El desvelo*, p. 35).

POEMA LIBRE

La libertad era eso
No responder por el nombre.

(*El desvelo* p. 31).

ARS POÉTICA

Una palabra/ rastrea
La simiente me embosca.

(*Bajo otro cielo*, p. 21).

En la ficción del lenguaje podemos representarnos a total antojo y sortear el peso de lo real. En el espacio del poema no existe el nombre propio, no existe identidad ni origen. De hecho, el del lenguaje es el espacio de libertad. Haciendo uso de ella es lícito invertir el orden de estos versos para que la práctica escrituraria se afirme como catártica, con capacidad de transformar el peso de lo cotidiano, con capacidad de

liberarnos de ataduras ancestrales y de la angustia que todo esto nos acarrea. Practiquemos magia y —parafraseando a la poeta— digamos el conjuro: la simiente me embosca, una palabra/rastrea.

Referencias bibliográficas

- Cossio, Ana María (2000). *El desvelo*, Buenos Aires, Último Reino.
— (2002). *Bajo otro cielo*, Buenos Aires, Último Reino.
— (2005). *Despacio*, Buenos Aires, Último Reino.
— (2020). *El señuelo*, Río Tercero (Córdoba), Textum.
— (2021). *En mis 11 años*, Río Tercero (Córdoba), Textum.
Masiello, Francine, “La naturaleza de la poesía”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXIX, 58, Lima-Hanover, 2003, pp. 57-77.
Muschietti, Delfina (1989). “Las poéticas de los 60”, *Cuadernos de Literatura*, 4, Chaco, Universidad Nacional del Nordeste, pp. 129-141.

Panoramas urbanos del noroeste argentino en el siglo XIX¹

Northwest Argentina's urban scenes in the 19th century

Silvina Beatriz Aráoz*

En este trabajo pretendo mostrar algunas representaciones plásticas de paisajes urbanos del actual noroeste argentino realizados por viajeros en el siglo XIX. Los artistas que llegaron al país después de la Revolución de Mayo y su posterior Independencia produjeron en Buenos Aires y en otras ciudades del interior una documentación abundante; en cambio, en el noroeste, hubo muy poco contacto con estos, por lo que las ilustraciones fueron realizadas por viajeros europeos, y muy pocos artistas locales, las que conforman un corpus de imágenes de ciudades o paisajes urbanos, no lo suficientemente abundante para poder hacer una proyección de las localidades a lo largo del siglo, pero suficientes para tener noción de algunos espacios públicos, lo que resulta de gran importancia como documento histórico.

La independencia nacional trajo aparejada una serie de cambios, entre ellos, la llegada de extranjeros con diferentes objetivos: comerciales, económicos, industriales o motivaciones de distintos géneros. Esta nueva fuente de intereses por el continente y por el país acercó a estudiosos, científicos o investigadores, con intenciones de estudiar la flora y la fauna o simplemente artistas que buscaban nuevos paisajes y costumbres. Llevaban con ellos sus diarios de viaje en los que narraban diariamente lo que transmitían sus sentidos; como la vista que funcionaba como una cámara fotográfica que capta todo lo que ve, ya sean sus búsquedas relacionadas con sus exploraciones o lo documental. Esta literatura, en muchas ocasiones, estaba acompañada de imágenes,

* Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. <silvaraoz@gmail.com>

¹ Este escrito reproduce la conferencia que dio la autora en el marco del ciclo "Travesías en diálogo. 6^{ta} edición", en el Centro Cultural Alberto Rougès, organizado por el grupo de estudios Travesías discursivas, el jueves 19 de noviembre de 2023.

realizada por manos expertas o por aficionados; bocetos y pinturas, con estilos propios y aspectos formales diferentes. Aunque muchos de ellos no eran realmente artistas de profesión, dejaron un legado patrimonial que contribuyó a formar una identidad nacional.

Es conocido que en Europa, durante el siglo XIX y siglos anteriores, la educación artística formaba parte de la formación general del individuo. Esta formación permitió realizar representaciones pictóricas de diversos temas y, en ese sentido, las crónicas de viajes se constituyeron en constructoras de una singular visión del escenario de contacto entre los viajeros y la región; sus croquis, dibujos o pinturas deben ser interpretados como el de una mirada cuyo objetivo era inspeccionar y representar sus ideas, en cuanto determinan la forma de sometimiento de los espacios y su consecuente explotación.

A estos actores los denominó *artistas viajeros* que, aunque de diferentes profesiones, registraban en forma documental, a través de una técnica plástica, la región; incluso los artistas de estudio trajeron una hibridación de distintos movimientos como naturalismo, neoclasicismo, realismo y romanticismo y el exotismo que encontraban los motivaba a representarlo. Si bien Brasil siguió siendo el espacio preferido, llegaron a la Argentina para incursionar, no solo en las costas sino, de la misma manera, por el interior del país. También fue Argentina una vía de comunicación hacia Chile, Bolivia o Perú, a través de algunos de los pasos de los Andes.

El *artista viajero*, entonces, ejerce alguna de las bellas artes y, aunque no esté dotado de un talento especial, recrea o documenta el espacio físico observado con el fin de transmitir o hacer conocer una determinada zona a un público, educando en temas desconocidos y lugares retirados, sin embargo, también entre ellos encontramos a profesionales de las artes que realizan trabajos recreativos o científicos de diferente índole.

Otro aspecto a tratar es el geográfico, a fin de especificar el empleo de la noción de región del noroeste argentino. Acuñada por Armando Raúl Bazán (2000), este explica claramente las modificaciones que se produjeron en las fronteras y los espacios territoriales en el siglo XIX, y el surgimiento del concepto. Aunque no es una noción contemporánea al período estudiado, nos permite simplificar un área del país poco trabajada en forma conjunta a nivel artístico. Según Bazán, la expresión “noroeste” surgió a fines del siglo XIX, diferenciándola de la zona recién conquistada del Chaco. Entrado bastante el siglo XX, comenzó a utilizarse el vocablo “NOA” para referirse a las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero (2011, p. 17).

Mientras que en Buenos Aires las corrientes artísticas provenientes de Europa iban ganando lugar, en el interior se vivía otra realidad y el arte no tenía la demanda de las ciudades más grandes. Los artistas locales comenzaban a surgir, pero lo hacían casi siempre fuera de su provincia. Los que llegaban a estos destinos, no estaban relacionados con

las nuevas tendencias, utilizaban técnicas naturalistas de divulgación masiva para ilustrar o pintar, que les hacía producir imágenes muchas veces con falta de carácter, con un muy buen dibujo, pero con escenas que no demuestran tensiones o que amortiguan los problemas sociales, algunas veces solapados por un efecto de paz que producían.

Los de carácter científico utilizaban la técnica creada por Humboldt, que produce una geografía física del mundo en la que se estudiaba el cambio de climas, las plantas y la agricultura en distintas alturas, con el empleo de instrumentos para medir la altitud tropical, convirtiéndose, entonces, en un geógrafo físico. El núcleo racional de la geografía física comprende también al hombre, ya que, inseparablemente está ligado a estos resultados científicos. Los dibujantes y artistas se apropian del paisaje con la mirada, sobre la base del viaje de Humboldt, desde un parámetro estético europeizante, utilizando una matriz canonizada en tres grandes paisajes: la llanura, la selva y la montaña, reuniendo una representación artística realista y clara, con parámetros científico-artísticos al servicio de la geografía. En la región del NOA hallamos montañas, que es el paisaje por excelencia, pero también la selva subtropical. Ambos validan esta orientación teórica, porque la noción de imagen está influida por muchos factores como parte del descubrimiento de América y tiene su eco pictórico en la figura de la montaña, que se convierte en lo que maravilla al viajero.

Sin embargo, la imagen cambiará a lo largo del período independentista, ya que se pasó de representar las plazas principales —con el cabildo y las iglesias— a incorporar, desde mediados de siglo, los nuevos edificios de la revolución industrial —como los ingenios— y las nuevas construcciones arquitectónicas de estilos europeos propulsados por una nueva élite, aunque en algunas ciudades siguió predominando el estilo colonial. A la iconografía de gauchos continuó la de los obreros de las fábricas, y la falta de representación de la naturaleza en los comienzos, pasó a incorporarse luego en todos los temas, tanto desde los aspectos artísticos como científicos. Durante las primeras décadas del siglo, las imágenes se reducen a libros de viaje y acuarelas aisladas, mientras que, desde mediados, su presencia se amplía a álbumes litográficos, ediciones de revistas y libros, óleos, acuarelas y dibujos, en mayor cantidad y calidad estética.

Tal enfoque permite comprender la realidad artística nacional a partir de las singularidades regionales: geográficas, culturales e históricas. Los viajeros analizados constituyen un estudio de caso valioso para enriquecer el panorama artístico en la Argentina. Este trabajo quiere mostrar, por primera vez, una visión de las imágenes que realizaron sobre la región durante el período citado y la importancia que reviste cubrir un vacío de investigación o una nueva perspectiva de análisis de conjunto.

A diferencia de las zonas más ricas y estratégicamente mejor ubicadas geográficamente, como Buenos Aires, Córdoba y Mendoza, encontramos, para el caso del actual noroeste argentino, una menor cantidad de expresiones iconográficas; las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, y Salta fueron continuos lugares de paso hacia Potosí y el altiplano peruano-boliviano desde el período colonial. Las postas de viajeros, que poblaban las diferentes rutas, abastecían de alimentos y animales y fueron objeto de numerosos estudios, encontrando en ellas una fuente inagotable de registros de costumbres exóticas. En Salta y Jujuy, por ser las provincias limítrofes con Bolivia, los viajeros cambiaban los caballos, carruajes o carretas por mulas para atravesar el altiplano, pero en La Rioja y Catamarca el tránsito fue menor, debido a que los pasos hacia Chile eran muy dificultosos.

El rol de la imagen en el texto. Cómo percibieron y captaron la naturaleza los artistas, intentando registrar y descifrar el paisaje americano

La imagen juega un papel preponderante dentro de los textos, pero antes de ver este punto, es necesario resolver cómo percibieron y captaron la naturaleza los artistas, intentando registrar y descifrar el paisaje americano, qué experiencias tuvieron y percibieron que los llevó a pintar una determinada imagen, cercados por las vivencias propias del espacio o por la falta de ellas.

En la reconstrucción del paisaje, lo externo o la *hegemonía de lo externo* —en términos de Bárbara Stafford (1984)— se impone en la representación, tanto como lo interno, en relación al carácter intrínseco del artista frente a la representación. Las experiencias emanadas de recorrer el espacio, la atmósfera que envuelve el paisaje, también son un detonante de la imagen. El verdadero proceso de viajar influiría, como bien refiere Stafford, en lo que el artista está pintando, porque el conocimiento que le dan las vivencias está fuera de toda representación.

Por más objetivo que pretenda ser el artista, se impone el espacio y, de alguna manera, este impone una realidad. Los artistas científicos traían incorporada una forma taxonómica de mirar los objetos de la naturaleza —por influencia de las teorías de Alexander von Humboldt— y cada viajero empleaba una manera personal para representar. De aquí es que esta sistematización los llevó a buscar una perspectiva ideal que les proporcionara mayor número de datos de manera científica. Este trabajo de observación, logra que algunos viajeros repitan los motivos una y otra vez puesto que, probar “la flexibilidad de la percepción precisa frente a la capacidad de cambio de las apariencias naturales es el trabajo incansable del observador serio” (Stafford, 1984, p. 399).

Los artistas percibieron y captaron la naturaleza intentando registrarla y descifrarla, buscando “cuál es el lugar correcto, o menos distorsionado desde el cual se observa o se mira el mundo” (Stafford, 1984, p. 399), completando con la experiencia vivida dentro de él. Esto le dará un grado diferente a la observación y un conocimiento extra del paisaje recorrido que se va a representar. El proceso de viajar influiría, según Stafford, a través de las experiencias vividas, en lo que se ilustra. De aquí que el influjo de lo externo, de las vivencias exteriorizadas a través de los sentidos y de todo aquello que está fuera de toda representación se plasmarían en el producto final.

También cómo se ubica el artista produce una perspectiva diferente. Cuando decide agrandar o achicar las dimensiones reales, está subjetivando el espacio real. Es por eso que los artistas agregan personajes dentro de las obras con una finalidad científica, para poder medir las distancias y las perspectivas. Que esto produzca una obra de carácter romántico es un valor agregado al trabajo del artista.

De los casos estudiados, hay una multiplicidad de formas de representación, por lo tanto, no se puede reducir todo a una misma matriz. Por eso veremos lo que sucede con las imágenes cuando se relacionan con los textos. Los mecanismos de difusión masiva, como revistas y otras publicaciones periódicas, y muchos libros, incorporaban en Europa ilustraciones como elementos esenciales de atracción comunicativa, reforzando el contenido literario, para ser más seductoras para el lector, en un intento de interpretar los imaginarios de los diversos sectores del continente y, también, la desmesura que provoca la imagen. La necesidad de construir un imaginario de América y de sus regiones llevó a varios artistas y fotógrafos a reinterpretarlo de tal manera que fuera un redescubrimiento que informara los aspectos exóticos, gigantescos y vírgenes; que reformulara un mapa, que proveyera de conocimiento, no solo al público lector de sus libros o artículos, sino que informara cuál era el estado actual de la cuestión.

En algunos casos, es difícil saber si la iconografía se acerca más a la representación de la realidad, o si se han tomado libertades, pues tenemos ejemplos, en el período colonial, en que la reconstrucción de costumbres suele afirmarse por semejanza que cambia lentamente durante el siglo XIX hasta imponerse un modelo descriptivo basado en una representación clara y fácil de comprender. Con la fotografía, casi a fines de siglo, los viajeros se circunscribieron a parámetros precisos, no necesariamente sujetos a mostrar la realidad,² pero al pasarla a la técnica litográfica le agregaban un toque más artístico y gestual.

² La fotografía también puede distorsionar la realidad a través de distintos recursos, como utilizando distintos valores que resalten alguna parte específica de la escena o escondan algo que no resulte significativo.

También las imágenes que están dentro de los textos están supeditadas a algo. No solo influye lo externo y lo interno, también el cliente y la tendencia de la edición. Si para las revistas de viaje la imagen cumple un papel primordial, esta debe tener conceptos establecidos que confirmen la información cada determinado número de páginas, con un contenido primordial, explicativo, descriptivo, recreativo o simplemente exótico. Este peso que le agrega la revista o el libro será fundamental en la representación.

No cabe duda de que la perspectiva personal del dibujante y el fin que le quiere dar a la obra realizada durante el viaje están presente en todo momento o condicionan su correlación con el texto.

Estética y representación

La estética se define en relación a los tiempos; los historiadores del arte han discutido mucho sobre los distintos aspectos o variables que influyen o atraviesan toda representación iconográfica. Estas están surcadas por numerosas cuestiones de índole estilística de diferentes épocas, además de académicas, geográficas, ideológicas, técnicas, políticas, espacios de circulación o situaciones de producción. Porque detrás de la estética de la imagen hay toda una cuestión existencial, por lo tanto, no hay un solo criterio para definir lo que influye en ellas, sino que existen numerosos elementos que llevan a producirla de determinada manera a la que, además, hay que sumar la *sustancia* abrumadora del paisaje americano.

De esto se desprende que las representaciones que analizaremos sean distintas entre sí. Frente a un paisaje y un mundo desconocido son atravesadas por diferentes factores, como la formación europea, la posición en la edición y del artista frente al público, los objetivos de la institución comitente, la elección del público y del tema, las prácticas, los discursos, el ambiente que lo rodea durante el viaje y los estereotipos. Todo esto, analizado desde una perspectiva teórica e historiográfica, a la que se suma una nutrida documentación, permitirá desentrañar una posición frente a las imágenes de la región durante el siglo XIX.

Si la idea de estética está presente, será un problema a resolver. Para eso veremos algunas nociones sobre el concepto. Para Gombrich (2000, p. 176), la idea de pintura, dibujo, grabado es “la apariencia de un aspecto” que el artista cree real, pero es la representación de la mirada a través de sus vivencias y experiencias lo que está produciendo. Al contemplar diversas producciones de viajeros, no podemos afirmar que la experiencia artística está ausente. Como sabemos, una obra no solo puede tener características relacionadas con lo bello, sino también puede presentarse dotando a la misma de diversas cualidades que hacen que en el acto de contemplación el placer artístico se manifieste desde un inmenso abanico de cualidades. El juicio estético es relativo a los dis-

tintos tiempos y las diferentes culturas y en los viajeros se debe rescatar el objeto buscado, dónde posa su mirada; y esta búsqueda provoca un placer más allá del fin último, que es la conquista indirecta del espacio.

Cada estilo, movimiento, escuela y artista parte de intereses propios, clientes, vanguardias, añadiendo un grado de “autenticidad” necesaria en todos los casos para que este relativismo artístico de modas, nos permita comunicarnos a distintos niveles estéticos. Según Gombrich: “Las obras de arte no son espejos, pero comparten con estos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras” (Gombrich, 2003, p. 4).

Hay una interpretación del espacio, que, aunque pretenda ser objetiva, siempre tendrá factores que condicionen su mirada; a lo que se suma la reinterpretación del espectador de acuerdo a sus vivencias y, también, dónde está inserta la obra. Los que trabajaban en el lugar realizando bocetos no necesariamente eran “testigos oculares” (Burke, 2005, p. 180); representaban solo aquellas formas que les interesaban o querían destacar. De aquí que la selección de la imagen y de las formas es una cuestión puramente subjetiva. Aunque deseen reproducir fielmente la naturaleza, la subjetividad, la técnica y lo aprendido en las academias europeas van a intervenir notoriamente en el proceso. No es lo mismo una imagen realizada para una edición de viajeros que para ser mostrada en una institución científica. La primera, seguramente, atenderá a categorías estéticas, mientras que las otras estarán más interesadas en la representación exacta utilizando una metodología taxonómica. Los elementos que se incluyen en la imagen están en plena relación con el tipo de texto que la contiene o los fines institucionales.

Cuando están dentro de los diarios de viaje, la función de la imagen irá de la mano del pensamiento primero del artista, que luego cuestionará o no. En cambio, cuando esta es editada para un público europeo, sufre modificaciones que la llevarán a un destino diferente: muchas de ellas tendrán fines decorativos o características exóticas, descriptivos o estarán impregnadas del tinte editorial. Estos grabados, cuando son tomados de una fotografía para ser insertados en publicaciones, se postulan como reveladores de la verdad, pero existe la posibilidad de retocarlos o recortarlos o de dejar zonas con contornos indefinidos como espacios abiertos a la imaginación; también el revelado permite contrastes diferentes que generen efectos disímiles. Y puede existir una serie de cuestiones más, como el punto de vista que hace que la imagen no refleje con exactitud el motivo, el paisaje, etc.

Por eso, el poder de las imágenes y su valor documental son incontestables. Sabemos, por diferentes fuentes que se fueron presentando a lo largo de la historia, que un paisaje, las costumbres, la naturaleza no necesariamente pueden ser representados fielmente. Si ponemos el caso de nuestros viajeros, veremos que encontramos las más variadas formas de representación, desde aquellos que se sentaron largas horas

buscando ser lo más cercanos a la realidad hasta los que buscaron una imagen sensacionalista, de personajes de ropa extraña y costumbres diferentes basadas en estereotipos. También están aquellos que tenían otros intereses, remarcando ventajas comerciales, científicas o rasgos romántico-exóticos. De igual forma, están las imaginadas por dibujantes de publicaciones, que trabajaban sobre lo que le indicaba el viajero, por una lógica de la escritura, como es el caso de la ilustración *Character of the Tucumanos* (Figura 1) de Edmond Temple, con una figura humana plantada de cuerpo entero, con un poncho en sus hombros, posando más que enlazando, con “orden, equilibrio y serenidad”. El dibujo es claro, en él divisamos características discordantes, parado en esos pequeños pies con un calzado pequeño más propio de la cultura europea que de la campiña argentina; el sombrero de alas anchas refleja un perfil griego y viste unos pantalones con unos volados por debajo de las rodillas de un



Figura 1. Edmond Temple, *Character of the Tucumanos*, 1826.
En Temple (1830, vol. I, p. 163).

género diferente al del pantalón. Quizás el dibujante no supo interpretar la esencia del gaucho, enfatizando partes de su atuendo como el poncho, el lazo y el sombrero, sin una ubicación específica del lugar.

Como veremos, la infinita cantidad de posibilidades está dentro de este corpus. ¿Es posible que la imaginación sea parte del conocimiento? ¿Que ayude a completar un documento historicista con el fin de formar una imagen de lo representado en la zona en cuestión? Como demuestra Pimentel (2010), si Durero logró a través de los documentos y relatos de viajes, dibujar un rinoceronte que nunca vio, ¿es posible que nuestros artistas viajeros hayan formado una documentación figurativa a través de una construcción interna y externa, logrando una imagen documental? Al respecto, Pimentel sostiene:

La importancia de la “imaginación” como herramienta de conocimiento científico e histórico, [es] un instrumento insustituible para elaborar los hechos y darles forma, para “soportar” la realidad, esto es, para articularla y trasladarla, [a través de] “analogía(s)” (Pimentel, 2010, p. 9).

Las constantes “analogías”, que nos hace partícipe el investigador, son las semejanzas entre una región y otra de América, que permiten asimilar el espacio de manera natural, a pesar de ser opuesto. No estamos dentro de una postura definida en que todo es invención, de que todas las imágenes trabajadas son producto de la imaginación o de la lectura de textos, sino dentro de la búsqueda de imágenes documentales, donde hay que discernir el grado de veracidad, de realidad con el momento histórico, ya sea a través de la vista, el tacto o por analogías.

Por lo tanto, no hay un solo criterio para analizar las imágenes, sino muchos que permiten ver que ellas tienen muchos puntos de vista y no se puede decir que hay uno solo, sino infinidad de elementos que la atraviesan. Como expresa Peter Burke: “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular” (Burke, 2005, p. 17). Si queremos hacer una revisión de la historiografía de la región no podemos hacer un recorte solamente a través de los textos, sino que debemos incluir la imagen dentro del contexto y la lectura o los problemas que de ella se formen, para acceder a nuevas miradas que permitan una resignificación.

Por lo tanto, cabría aclarar, que el peso que lleva la imagen es la carga que lleva su autor, pues trae consigo un bagaje de ideas y sentimientos que producen una forma de mirar distinta a cualquier otro artista, desde una perspectiva propia. De ahí nuestra intervención que permitirá de alguna manera esclarecer el significado que el artista quiso dar a la obra.

Las influencias que recibe el artista y transmite a sus representaciones

¿Qué elementos condicionan las representaciones que realizan nuestros viajeros? ¿Qué gravita en las composiciones en la *zona de contacto*? Esta expresión tomada de Mary Louise Pratt (1997, p. 20) nos dice: “zona de contacto, espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas”. Esta definición lleva a pensar en “una serie de imágenes ricamente transculturadas” (Pratt, 1997, p. 22), donde elementos de una y otra cultura se encuentran en la *zona de contacto* y participan de un mismo género o imagen.

Hay muchos ejemplos de esta transculturación, como el uso de paradigmas europeos para imágenes americanas. Por cierto que Edmond Temple fue uno de ellos. Compartió estructuras arquitectónicas en *Ruins of Las Trancas* (Temple, 1833) transportando “la idea” que se tenía o que se debía tener sobre América o el zapatito de *Character of the Tucumanos* (Temple, E. 1833), cuya mezcla de elementos europeos y americanos comparten una misma composición, así como el sombrero alado, más representativo de la zona meridional de América.

Al observar las tensiones entre lo externo —las vivencias— y lo interno —las experiencias— del artista sale, de este cruce, el peso de la representación en la zona de contacto. Cada artista tiene intereses que trae consigo desde el comienzo del viaje; todas sus experiencias, sumadas a las exigencias de clientes o instituciones, más la formación del artista, que busca en el paisaje virgen un modo de contemplación, marcarán, junto con lo visto y lo vivido, una obra original.

Por eso, el peso puede llegar desde muchos aspectos diferentes: desde el posicionamiento ideológico, la técnica, el formato en el cual aparece la imagen, los movimientos académicos que están en boga en esos momentos, como también influyen el paisaje exótico, las costumbres y las vivencias del artista, dando un documento a medio camino entre estos cruces y en el que primará, seguramente, uno más que otro. En ese sentido, no se puede afirmar que son imágenes ciento por ciento románticas, exóticas o recreativas, lo que demuestra que las representaciones no son uniformes y que la riqueza es la heterogeneidad. La diversidad de intereses de los artistas y de funciones que debían cumplir las imágenes que producían hizo que el acento puesto en estas se mueva de un lugar a otro de forma fluctuante.

La representación del espacio vista por diferentes artistas

En el primer período (1816-1852), la representación del espacio urbano seguirá siendo de traza colonial, mediante el empleo de plazas e iglesias o la simbolización de ellas a través de cúpulas y torres, marcando un carácter religioso, reflejo del misticismo propio del período colonial. Esta representación se caracteriza por contener imágenes de gauchos y soldados en ámbitos urbanos y rurales. Por lo tanto, estas imágenes son importantes desde lo temático, porque reflejan las construcciones más representativas a nivel simbólico-social e identifican los tipos humanos con un carácter exótico.

Desde mediados de siglo, hay edificaciones que están relacionadas con la segunda revolución industrial, como estaciones de trenes o fábricas. Muchos de estos edificios no estarán en los centros urbanos propiamente dichos —como los ingenios de la industria azucarera—, pero se incorporarán al paisaje urbano, tanto por su monumentalidad, como por su novedad tecnológica y su concurrencia demográfica. Con la llegada de la revolución industrial a la región a fines de siglo, la clase popular representada pasa de ser un simple personaje exótico —el tradicional gaucho con la vestimenta típica en actitud sedente— a ser una persona en movimiento, trabajando en las nuevas industrias. Es lo que se conoce, históricamente, como la nostalgia de la imagen desaparecida del gaucho por la del peón inmigrante.

Mientras las imágenes del primer período representan edificios austeros y escasos, las del segundo agregan vistas panorámicas de ciudades en las que se encuentran aportes de estilos europeos como el neoclásico. La mayoría de los artistas opta por el formato apaisado para mostrar una mayor cantidad de elementos, permitiendo ver el crecimiento de las urbes.

Un entramado de imágenes de la ciudad de Salta. José Arenales (Cochabamba, Alto Perú, c. 1789)

La ciudad de Salta recibió, a lo largo del siglo XIX, intensas modificaciones edilicias que los viajeros tanto nacionales como extranjeros, relataron en sus diarios para luego ser publicadas o reproducidas en dibujos, pinturas o grabados. Estos cambios, en la primera mitad de siglo, no son abundantes y no se reflejan en diversidad de imágenes, debido a que solamente se realiza una sola que se reproduce en sucesivas oportunidades, como un eco de la realidad. Este dibujo se convierte en la única representación de una vista de la ciudad. A mediados de siglo se reemplaza por otra más naturalista, pintada por un artista italiano,



Figura 2. Arenales, José. *Vista de la ciudad de Salta*. ca, 1824-1827, dibujo coloreado. Propiedad Museo Histórico C. Saavedra, Buenos Aires, Argentina.

guardando un carácter más objetivo. A continuación, discutiremos sobre el grado de veracidad de dichas iconografías y sus repercusiones fuera y dentro de la ciudad de Salta.

La primera obra que se conoce es *Vista de la Ciudad de Salta* (Figura 2). Tomada del sureste de la ciudad y producida por el teniente coronel de artillería del Departamento Topográfico de Buenos Aires, el ingeniero José Arenales, hijo del Sr. Brigadier D. Juan Antonio Álvarez de Arenales, nacido en Cochabamba, hoy Bolivia, Alto Perú en c. 1789, localidad que pertenecía al virreinato del Río de la Plata. Ejerció la función política durante varios años como diputado y, en la década de 1830, fue director del Departamento de Topografía.

Se estima que este dibujo fue realizado a mediados de la década de 1820 por el viajero, mientras su padre fue gobernador entre 1824 y 1827. Aunque la imagen aparece fechada en 1828, esta correspondería, seguramente, a la fecha de su obtención por parte de César Hippolyte Bacle para su posterior litografía. En el dibujo coloreado, se ubica la ciudad en una hondonada, sin percibir los ríos que la cruzan y se destacan los edificios en altura de origen clerical que marcan la importancia de la religión para sus pobladores. Está rodeada de un paisaje exuberante e imponente, empujando el poblado de techos de tejas de color ladrillo y paredes blancas.

Salta era una importante ciudad comercial desde el periodo colonial hasta después de la Independencia, dedicada al transporte de mulas utilizadas para viajar hacia el norte por los Andes o carruajes hacia el Sur; sin embargo, en el dibujo se simplifica no solo el espacio, también el movimiento que se genera a su alrededor.

La *Vista* de Arenales, que fue reproducida en periódicos, publicaciones y acuarelas, permite ver lo que fue en esencia la ciudad, las

características geográficas de la zona, la conformación arquitectónica de los edificios, las casas de propietarios en el casco céntrico y en los alrededores. El color verde predominante, que contornea las tejas rojizas con las blancas paredes y los cerros sucesivos que confluyen en un valle envolvente, integra ambos espacios.

Hay una particular necesidad de confrontar la naturaleza con la civilización, ubicándose el artista en un lugar estratégico, un poco más elevado. No tomó el punto de vista de la mayoría, como lo hicieron sus predecesores, sobre el cerro San Bernardo. Pero, es así como pudo, desde este lugar, mostrar una línea de templos y el cabildo de una manera más acertada.

Vale formular la siguiente pregunta: ¿Por qué esta imagen no es representativa para los lugareños? La respuesta es que, a mediados de siglo, el pintor italiano Carlos Penuti, sintiéndose abrumado con el paisaje, realizó una obra excepcional, con una importante calidad de mimesis y los salteños le otorgaron tal grado de pertenencia que pasó a ser también de relevancia institucional. Por este motivo, la de Arenales no tuvo trascendencia, no los representó, quizás porque tampoco quedó en la provincia, o sus reproducciones en distintos formatos y técnicas no fueron realizadas allí, ni circularon por el circuito provinciano. Sin embargo, en Buenos Aires se reconocen más sus copias que la de Penuti.

Se considera que esta es la primera vista de la ciudad, tomando el paisaje como tema principal. Juan Arenales, como topógrafo, representó el espacio de forma no convencional, aunque demostró su poca habilidad para el manejo del lápiz de forma artística y, como se ha visto en otras obras de época, mantiene el estilo del siglo XVIII, captando no solo la conformación de la villa, sino también la naturaleza que la rodea.

La reproducción litográfica de Bacle

Sobre la base del dibujo de Arenales, el artista y botánico César Hippolyte Bacle lo reproduce en una panorámica de la ciudad, con techos bajos, donde sobresalen las numerosas iglesias y una arquitectura en altura. Muchos escritores nombran la litografía publicada por Bacle con el nombre de *Vista de Salta* (Figura 3), pero no hacen referencia a su periodo, a su grado de originalidad, o al autor de la misma, simplemente demuestra el carácter ilustrativo en un diario local de Buenos Aires.

A primera vista, parecería ser el autor de dicha obra, pues la publica en el periódico *Museo Americano* N° 11 de 1835, del cual era el editor. El artista y botánico llegó al país en 1825; había nacido en Saint Loup, cerca de Gêneve, el 15 de febrero de 1794. (Baillon, 1876, p. 338). Bacle instala, en 1828, un establecimiento litográfico con el nombre de *Bacle y Cía*, que produce numerosos dibujos pasados a litografías, contando con dibujantes como su propia esposa, Paulina Macaire, Hipólito

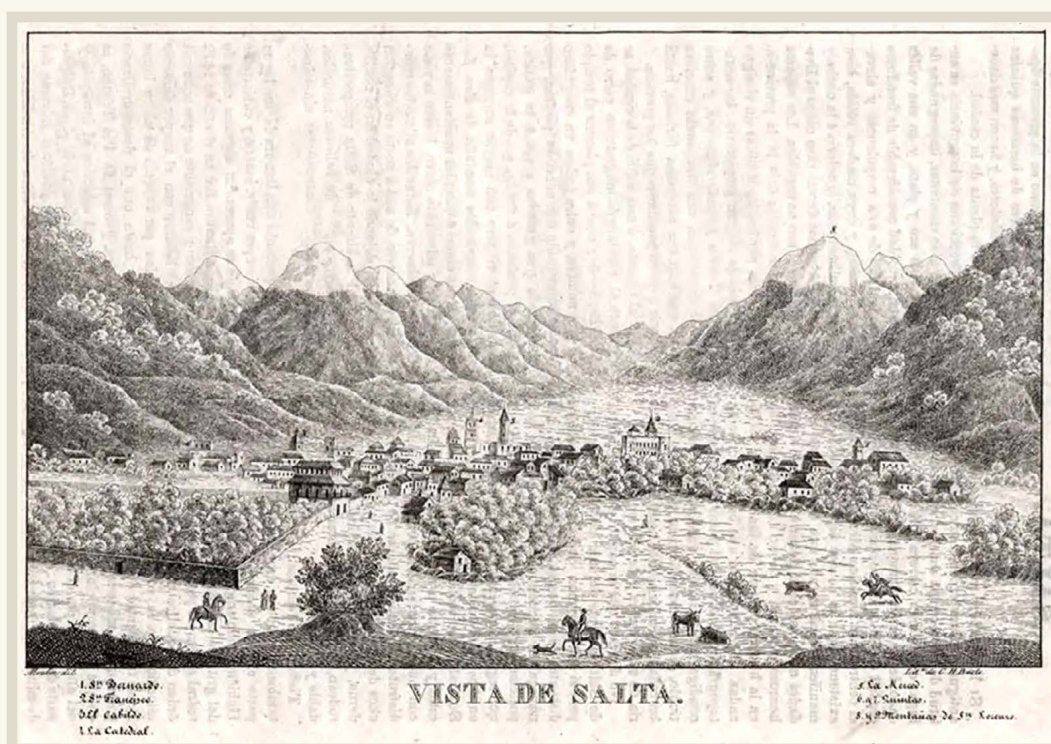


Figura 3. Bacle, Hipólito. *Vista de Salta*. ca, 1835, litografía.
(Imagen tomada de Bacle, 1835b, p. 81)

Moulin y otros. Publica varios periódicos, entre ellos *Museo Americano*, publicación ilustrada, entre los años 1835 y 1836, con temas generales, la mayoría con formato de periódicos europeos como *The Penny Magazine* de origen inglés, cuya primera tirada es de 1832 en Londres y *Le Magasin Pittoresque*, producida por Édouard Charton en Francia, con un primer número en 1833, ambas de carácter enciclopédico. La mayoría de los temas de *Museo Americano* tratados están relacionados con diarios de viajeros por Europa, África, y de interés general. Otros eran extraídos, seguramente, de periódicos o corresponsales de zonas como Perú sobre temas que podrían tratarse en el noroeste argentino como el uso de la llama, la chinchilla o animales autóctonos de la región y su consiguiente comercio en Europa; prefiere, asimismo, publicar noticias del exterior relativamente contemporáneas como históricas, de Europa y del resto de América.

Sin embargo, Bacle solo divulga esta única lámina del interior del país que es la vista lejana de José Arenales, aunque no está citada. Igualmente, en la litografía se recalca el interés por los templos religiosos, enumerándolos y colocando el nombre propio de cada una de ellos como referencia en la parte inferior. Realiza algunos cambios de la original, que le permite una mirada más extensa del paisaje con un criterio artístico superior a su antecesor. Coloca una vista más larga en la parte delantera, permitiendo que parezca más elevada. Anula algunos

elementos, merma el número de viviendas en algunas zonas y aumenta en otras. Baja el tamaño de los arbustos, para que se vea mejor la ciudad y aclara el valle posterior para mostrar una ciudad menos encajonada. Es una litografía en blanco, negro y grises, mostrando unos cerros más altos con cimas más claras, diferente al original en el que se veían, en las puntas, los pastos más cortos en un tono verde más subido debido a la falta de follaje provocada por los vientos. En el caso de Bacle, daría la sensación de montañas elevadas con nieve en los picos. Agrega, en la parte inferior de la litografía, distintas escenas, como un gaucho enlazando el ganado, cabalgantes, transeúntes, etc., mostrando un ambiente más cálido.

En la leyenda inferior, se nombran de derecha a izquierda, primero el convento de San Bernardo, una de las más antiguas construcciones que se conservan hasta la actualidad; luego San Francisco, que sufrió reiteradas modificaciones que no guardan el estilo original; el Cabildo, tal como se lo conoce; la antigua Catedral y La Merced, edificio que fue demolido a comienzos de siglo XX.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen, una vista similar de 1851 (1789-1865)

En *Vista de la ciudad de Salta* (Figura 4), nuevamente el paisaje es repetido con la técnica de acuarela. Fue realizada, hacia 1851, por el pintor español, radicado en Montevideo, Juan Manuel Besnes e Irigoyen. La imagen está contenida en la edición *Monumenta Iconográfica* de Bonifacio del Carril, publicada en Buenos Aires, en 1964.

En 1852, Besnes e Irigoyen viajó a la Argentina, invitado por el general Urquiza y conformó un álbum de dibujos espontáneos titulado *Prontuario de Paisajes*, en el que dejó constancia de sus recorridos por las costas del río Paraná y río Uruguay. También dibujó usos y costumbres, campos de batalla, paisajes, etc., pero nunca pasó del litoral hacia el noroeste, por lo que se concluye que pudo haber realizado el paisaje de la ciudad de Salta sobre la obra litográfica de Bacle, pues el parecido es mayor que con la de Arenales.

Se conocen algunas obras de Besnes e Irigoyen de buena factura, a pesar de que también hay otras de menor calidad, y concretamente esta pintura refleja poco conocimiento del espacio en zonas montañosas y de técnicas artísticas, revelando un carácter ingenuo, con casas en un primer plano del mismo tamaño que en un segundo, sin relación de dimensión entre las edificaciones y los personajes que se encuentran al mismo nivel, pues estos últimos están representados igual o más grandes. Agrega sombras muy pequeñas, que produce que algunos objetos parezcan que están flotando en el aire y montañas algodonosas con re-



Figura 4. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Vista de la ciudad de Salta*, ca. 1851, acuarela, 34,2 x 48 cm. (Imagen tomada de Del Carril (1964, p. CXLIV)

lieves uniformes. Como la original era de principios de siglo, adapta la forma de la obra a las necesidades, donde no solo está presente la ciudad —vista similar a lo que se podría ver en una villa europea, con viviendas representadas por techos en diferentes posiciones, pero todas con la misma estructura—, sino también la montaña, en este caso como en la de Bacle, asemejando mayor altura que un cerro, con el fin de esclarecer qué tipo de geografía posee y los distintos tipos sociales colocados de tal manera que muestran las diferencias en las vestimentas entre unos y otros. Más que ser parte del paisaje, están colocados para ser vistos.

Besnes es considerado en Uruguay, no como un pintor extranjero, sino como el primer pintor nacional. Las numerosas obras realizadas reflejan el interés del artista por divulgar la vida de la nación, sin embargo, algunas merecen mejores comentarios que otras; sus producciones son desiguales, algunas tienen un cierto aire *ingenuo*, otras carecen de profundidad, por la superposición de formas y porque los tamaños de los objetos no se adecuan al espacio. Sin embargo, hay en otras un claro sentido del naturalismo, obteniendo riquísimas imágenes con una fresca sensibilidad.

Y nuevamente otra copia de José Arenales realizada por Woodbine Parish

En 1852, sir Woodbine Parish, diplomático británico en la Argentina entre 1825 y 1832, publica en Londres, en la 2ª edición de *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*, una serie de grabados entre el que se encuentra el de Arenales (Figura 5), aunque con algunas licencias como, por ejemplo, una menor cantidad de construcciones.

Es curioso ver dos imágenes similares que no concuerdan con el contexto del momento en que supuestamente fueron hechas, pues el dato que tenemos de la obra de Besnes e Irigoyen es que fue creada hacia 1851 —lo aporta Bonifacio Del Carril (1964) en *Monumenta Iconográfica*—, y Parish regresa a Inglaterra en 1832, pudiendo haberla visto de José Arenales que realizó aportes topográficos para su publicación. Woodbine Parish pedía informes a los lugareños más destacados en cada provincia. En el caso de Salta tuvo varios corresponsales, Arenales como director del Departamento Topográfico o ingleses como Mr. Cresser u observaciones barométricas del doctor Thomas Readhead.

Una foto de Salta (Figura 6) tomada desde el mismo punto de vista, de fines de siglo, permite advertir una semejanza con el dibujo de Arenales, la calle que corre hacia el fondo y que gira hacia la izquierda, el paredón que culmina en una vivienda; la gran playa donde se encuentran las carretas, los edificios en alto y los espacios. Una ciudad que, a pesar de los 70 años transcurridos y las nuevas construcciones, todavía se observan puntos de encuentro similares.

Cada artista pondrá énfasis en distintas cualidades, utilizando distintas técnicas. Arenales remarcará el paisaje y la inmensidad de las montañas. Bacle en la villa cercada de altas cumbres, Besnes e Irigoyen en lo pintoresco de la localidad y las personas en diferentes acciones y Parish nuevamente refleja lo grandioso del espacio.



Figura 5. View of the City of Salta [Vista de la Ciudad de Salta].
En Parish (1852c, p. 303).



Figura 7. Fotografía. Salta 1892-1893. (En *InformateSalta*, 16 de abril 2020)

El legado de Carlos Penuti en Salta

El artista italiano Carlos Penuti estuvo en Salta en 1854 y realizó una pintura al óleo titulada *Vista de la ciudad de Salta tomada de la cima del Cerro Sn. Bernardo* (Figura 7) como parte de su viaje por el país.

No se tienen muchos detalles de la vida del artista, pero las fuentes ubican su nacimiento en Milán, Italia. Fue pintor de batallas y retratista, aunque su mano supo captar también paisajes urbanos y rurales. En 1843, Penuti participó en su ciudad natal en el concurso de 1ª clase de Pintura, en la sección Paisaje, volviendo a exponer nuevamente dos paisajes más en 1845, recibiendo por su obra el primer premio y elogios del jurado por los efectos lumínicos y la buena ejecución. Fue un artista documental que gustaba de las imágenes con mucho contenido, ya sean batallas o vistas, dejando, en todos los casos, fuentes bibliográficas que aportan un registro a la historia. Hacia 1848, se encontraba al artista entre los pasajeros del vapor “Macahense” llegando al puerto de Campos (Brasil). Según el historiador salteño Eduardo M. Ashur (2006), el artista italiano llegó a Montevideo en 1851 y luego pasó a Buenos Aires.

En 1854, ya instalado en Salta, pinta su famoso óleo documental *Vista de la ciudad de Salta tomada de la cima del Cerro Sn. Bernardo*. Como refiere el historiador Ashur (2006), el cuadro no está firmado, pero se lo identifica a Penuti como su autor ante la necesidad de venderlo en 1855.



Figura 6. Carlos Penuti, *Vista de la ciudad de Salta tomada desde la cima del Cerro Sn. Bernardo*, 1854, óleo sobre lienzo, 92 x 179 cm. Salta, Museo Provincial de Bellas Artes (Foto: Silvina Aráoz)

Al no poder lograrlo, se preparó una rifa de cinco pesos cada número. La provincia se hizo acreedora de todos los números, siendo gobernador interino el coronel Miguel Francisco Aráoz, por lo que obtiene el cuadro que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Salta.

En este óleo se integra el paisaje con la fisionomía de una ciudad todavía con aspecto colonial, con sus habitantes y sus costumbres, sus quehaceres y sus medios de movilidad. También se representa una serie de edificios públicos que los salteños identifican rápidamente como parte del paisaje actual y casas con techo bajos a dos aguas y hasta ranchos en las orillas, colocados en primer plano, cerca del puente. Esta obra constituye un documento invaluable por la información que aporta, ya que permite conocer cómo era la ciudad en esos momentos aumentando su valor cuando se la compara con las anteriores. Añade, además, gran cantidad de usos y costumbres de ese período, con una significativa técnica dibujística dentro de un estilo naturalista. En la parte superior, desdibuja los contornos de las montañas a través de nubes que se elevan y la cubren con un manto neblinoso en una perspectiva atmosférica. Los cerros más cercanos, con colores claros y más despejados, junto con el

resto, producen líneas sinuosas que prefiguran la línea de horizonte con sombras de formas ondulantes. Las montañas son trabajadas como una masa homogénea, en la parte inferior predomina el rojo de los techos sobre las paredes blancas de las casas, que están dispuestas de forma ordenada. Dos calles en perspectiva dividen la escena: a la izquierda hay un mayor número de viviendas que sirven de contrapeso para la cantidad de torres de iglesias y edificios altos de la derecha. También hay un juego de volúmenes verdes formado por árboles que se elevan con mayor cantidad en las afueras de la villa. A la derecha, hay una playa donde están dispuestas las carretas que entran o salen de la ciudad; una cuadrilla de ellas se está retirando por el camino que la circunda. El artista pintó, en la parte inferior, un gran movimiento de personas tanto a caballo como a pie, sin remarcar una única clase social. También el río, con sus canales, rodeado de árboles, tanto en sus márgenes como alrededor, con pequeñas chozas, logrando una armonía de tonos entre los verdes y los corales. El agua del primer plano refleja la vida alrededor; no olvida ningún detalle de las costumbres del lugar.

Penuti dejó un legado importante para sus habitantes, no solo fue un artista académico, con su carácter estético naturalista y luminoso, sino también por ser la primera obra representativa de la urbe, con todas las referencias que pudiera agregar, que la convierten en un documento que se mantendrá por muchas décadas en similares condiciones y que permite centrar la mirada como un telescopio. El hecho de que el Estado provincial comprara la obra al año siguiente de su ejecución, da muestra de las semejanzas que encontraron y de su autenticidad. Ese mismo año se ausenta de la provincia, perdiendo el rastro de sus expediciones por el resto del continente sudamericano, pero el *Diario de Minas* hace algunas referencias a los viajes que realizó a Chile, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador y Brasil.

Consideraciones finales de Salta

La acuarela de Arenales supo captar la esencia de la localidad y de su entorno y logró mostrar como ésta se integra al paisaje y se convierte en parte de él. Sin embargo, quienes trabajaron sobre ella, no pudieron absorber las particularidades del paisaje como su creador; al no conocer el espacio, incorporaron montañas altas en donde había otro tipo de relieve. Usaron más libremente su imaginación y en algunos casos, como Bacle, lograron dibujar mejor las distancias dentro de la perspectiva aérea.

La obra de Arenales está tomada desde un punto de vista diferente a la de Penuti, reconociendo mejor los edificios en altura, sin desmerecer, de ninguna manera, la obra de este último de mejor factura y mayor observación de los detalles del espacio representado.

En la foto de 1892-1893 podemos constatar la permanencia de elementos a lo largo del siglo que no cambiaron. Aunque se comienzan a sumar gran cantidad de edificaciones y un crecimiento horizontal, son muchos los que se mantienen. Las técnicas utilizadas varían desde el dibujo coloreado, la litografía en periódico, la acuarela, publicaciones en libros, óleo y por último la fotografía que ratifica la imagen de la primera. En la publicación de Parish, en su versión original, se encuentra este dibujo, guardando una íntima relación tanto con el tipo de publicación, como al público para la que fue producida y la intención de su autor. Podemos también comprobar que los artistas que la representaron eran foráneos. Arenales no había nacido allí, Penuti se retiró al poco tiempo, los que se basaron en los originales eran extranjeros, la única incógnita es ¿quién tomó la fotografía?

La intención de este recorrido es mostrar un corpus de imágenes que han sido puestas en diálogo, vinculadas entre sí, para tener una visión más amplia, no solo de la forma en que representaban el espacio estos artistas viajeros, sino también de la conjunción del momento y el espacio. Por lo tanto, se pueden ver todas las transformaciones ocurridas a lo largo del siglo, también vistas ilustradas por primera vez. Esta manera de abordar el tema es más relevante porque transmite la idea de cómo es la región, su paisaje y sus tipos humanos, convirtiéndose en referente que, por más permeada que está la imagen, siempre queda algo de los rasgos documentales que identifican la zona.

Otto Ernst Friedrich Grashof y la primera representación de la ciudad de Catamarca

En 1853, llega al país el prusiano Otto Grashof (1812-1876) en el que, desde muy jovencito, se advierten sus inclinaciones artísticas. En 1826 ingresó a la Academia de Arte de Düsseldorf que se mantenía entre la tradición y la modernidad. En noviembre de 1845, regresó a Berlín, y conoció a docentes de la misma Academia que le presentaron personalidades influyentes de la vida artística e intelectual, entre los que se encontraba Alexander von Humboldt, que dejó en el artista una profunda impresión para toda su vida; tanto que en su viaje a América llevó su libro *Cosmos*. Además, en este entorno, el continente americano comenzaba a resonar como motivo pictórico y resonaba en los ambientes intelectuales por la presencia no solo de Humboldt, sino de artistas que lo seguían, como Rugendas.

El barón von Humboldt pintaba la naturaleza buscando las formas elementales de la flora y las particularidades geográficas de cada región, sus contornos, las tonalidades del color que brinda cada forma, logrando una impresión justa de la región y su clima y sus representaciones del paisaje tropical desde un punto de vista artístico. En 1850, seguramente

inspirado por las ideas del naturalista, Grashof decidió viajar por América del Sur para representar los paisajes exóticos del Nuevo Mundo y, entre otras cosas, “ganar dinero” (Löschner, 1987). A fin de no tener apremios económicos, llevó consigo cartas de recomendación de comerciantes renanos conectados con comerciantes alemanes, por lo que pudo vivir en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires.

En 1852, partió de Hamburgo a Montevideo donde consiguió relacionarse con comerciantes alemanes. Allí permaneció hasta fines de 1853 y conoció al duque Paul Wilhelm von Württemberg, también dedicado a la pintura y al dibujo, quien lo relacionó con la más alta esfera porteña y montevideana pero, al poco tiempo, se retiró a Chile lo que motivó a Grashof a visitar Valparaíso, saliendo meses después desde Montevideo, pasando por Buenos Aires. La travesía continuó por Córdoba y, desde allí a Catamarca, demoró ocho días, llegando a esta ciudad el 4 de enero de 1854.

Grashof supo documentar regiones que a otros artistas no les llamaron la atención o no transitaron por ellas. A través de sus obras, podemos descubrir algunos aspectos de la Catamarca de mediados de siglo, de su urbanización y de sectores populares, pero su personajes principales fueron el paisaje y la geografía; sobre esta incorpora las vistas de las ciudades, los diferentes tipos de viviendas, las costumbres y modas de las clases populares. Encontraba el atractivo en todos lados, desde los exóticos paisajes, soberbios, llenos de texturas, hasta los más dignos valles, cada uno con sus características propias.³

Pinta en Catamarca una acuarela, *Vista de la plaza de Catamarca del oeste. Las montañas de Ambosada* (Figura 8). Solo pudimos acceder a una copia de la publicación de Löschner (1987), en blanco y negro, ya que el original se encuentra en una colección particular en Colonia (Alemania). Esta imagen representa el aspecto todavía colonial de la ciudad. Pintada durante su estadía, realza esta pequeña ciudad con unos cuantos edificios públicos, colocando en la parte inferior los nombres de cada uno de los más importantes, como la vieja iglesia Matriz, con una espadaña para dos campanas y un arco cobijo; la iglesia del Carmen, ubicada a dos cuadras de la plaza, viéndose solo la torre; luego la casa del gobernador y la cúpula de la iglesia de San Francisco detrás del cabildo sin torre y, al fondo, los cerros del Ambato (todos estos datos están detallados en la parte inferior de la obra).

Es una ciudad de techos bajos donde solo se distinguen las iglesias, con sus cúpulas que, por su gran número, demuestran la fe de sus habitantes; en un plano más bajo, está la plaza en un terreno desnivelada con la Pirámide conmemorativa construida hacia 1830 más la incorporación de algunas personas, en diferentes posturas, que dan vida al conjunto.

³ Esta postura fue muy común en otros viajeros, como por ejemplo Jean León Pallière.

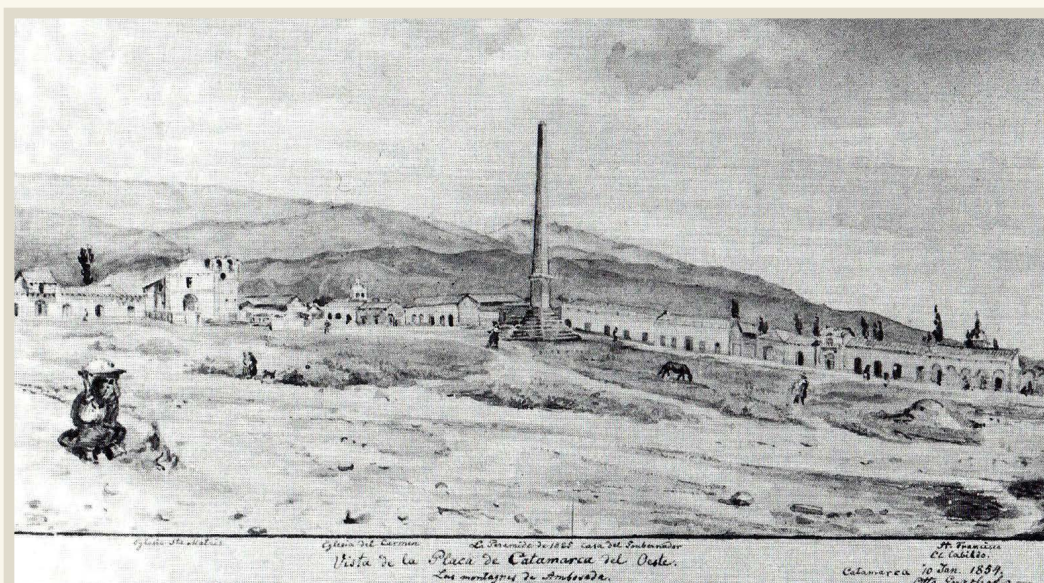


Figura 8. Otto Grashof, *Vista de la plaza de Catamarca del oeste*, 1854, acuarela, 14,6 x 24,5 cm. (Imagen tomada de Löschner, 1987, p. 301)

En la pequeña acuarela, se observa que, hasta mediados del siglo XIX, la ciudad no había experimentado un gran crecimiento, pero sí poseía edificios importantes, como el cabildo y numerosas iglesias, convirtiéndose en un paisaje típico del período colonial, más la imponencia de las altas montañas del Ambato, que surgen en el fondo en diferentes tonos de grises que, a pesar de estar ante una reproducción en blanco y negro, estos grises señalan el trabajo técnico del artista al colocar tonos más bajos en zonas más cercanas y más altos a medida que se aleja.

Grashof en todas sus pinturas de la provincia de Catamarca centra la atención en los dos cordones montañosos, elevados y omnipotentes. Seguramente le sorprendió la grandiosidad del paisaje, las montañas rodeadas por grandes valles desolados. Es muy probable que su acompañante de viaje, Emilio Quevedo, le hablara de la riqueza minera del lugar durante el trayecto, sino cómo podría saber tanto de la provincia antes de llegar a ella, siendo que solo era un lugar de paso. Por eso la representación de las montañas pasa a tener verdadero significado, aunque estén como fondo de la obra.

Jean León Pallière: un paseo con dos primeras vistas de la ciudad de Tucumán

Otro viajero fue Jean León Pallière que, aunque nació en Río de Janeiro en 1823, fue nacionalizado en el “Registro Civil de los Franceses”. Desde muy pequeño fue llevado a estudiar a Francia y regresó a América en 1856, para quedarse en la Argentina alrededor de 10 años. Ya,

desde su llegada, se reconoce su habilidad como excelente dibujante y su habilidad para representar las costumbres y los episodios cotidianos de cualquier sector social. Era un admirable pintor documentalista de escenas campestres como urbanas, además un gran retratista, cuya observación fisionómica permite conocer los rostros y los tipos físicos de todas las clases sociales.

Desarrolla dos visitas a San Miguel de Tucumán en 1858, cuando realiza un itinerario desde Buenos Aires hacia Chile, regresando por Bolivia. Las obras están realizadas con la técnica del dibujo y contenidas en el libro *Monumenta Iconographica* de Bonifacio del Carril (1964). Los originales que reprodujo Del Carril pertenecen al Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán. Lamentablemente, el mal estado de conservación en que se encuentran hizo que resultara imposible trabajar directamente sobre ellas.

Estas vistas son las imágenes más antiguas de la ciudad de Tucumán. Ambas son, por tanto, las primeras de edificios públicos —de diferentes períodos históricos—, algunos de los cuales permanecen aún en pie, y podemos acceder a la única y primera imagen de la pirámide federal, construida en 1842. Además de tener un significativo valor estético por haber sido dibujadas a mano alzada.

Pintó “con la pluma sus impresiones de viaje” (Pallière, 1945, pp. 232-233) y, entre sus múltiples temas, realiza un paisaje urbano desde el este titulado *Cabildo de Tucumán* (Figura 9), integrando la actual plaza Independencia con las construcciones de aspecto colonial; también el obelisco erigido en 1842 —y demolido en 1862— por el gobernador



Figura 9. Jean León Pallière, *Cabildo de Tucumán*, 1858, lápiz sobre papel, 40 x 53 cm con marco. (Imagen tomada de Del Carril, 1964, p. CLXXIV)

Celedonio Gutiérrez. En frente está el edificio del Cabildo, demolido hacia 1908 para construir la actual Casa de Gobierno y la vieja fachada de la iglesia de San Francisco en la esquina norte, que, hacia 1884 ya estaba derribada y se estaba construyendo la nueva; detrás de ellos, las siluetas de los cerros. Es un dibujo apaisado con algunas aclaraciones ilegibles por encima de cada edificio. Sobre la calle lateral, se observan casas bajas apenas esbozadas y la plaza desnuda, sin las filas de naranjos tan características que contornean la forma.

El segundo boceto, denominado *Catedral de Tucumán* (Figura 10), es otra vista desde la vereda de enfrente de la misma plaza, mirando hacia la Iglesia Matriz con un cambio en la arquitectura —más moderna, menos colonial—. Esta es más dinámica, agrega más detalles en la ornamentación de la fachada y siluetas de hombres hacia la izquierda, a caballo, caminando, u otros personajes en sombra hacia el fondo conversando; también un carro tirado por un caballo y animales de carga, dando pequeños datos de la vida en la ciudad. Es un dibujo esquemático con líneas que dan movimiento a través de formas imprecisas, buscando un resultado estético. Todo este juego de líneas, con algunas sombras, produce una vibración rítmica en el templo, de grandes columnas y pilares que decoran el frente.

San Miguel de Tucumán tuvo cuatro edificios que cumplieron la función de iglesia Matriz, siendo la catedral el cuarto que fue proyectado por el ingeniero Pedro Dalgare Etcheverry, nacido y radicado en Francia hasta 1819. De él dicen Páez de la Torre, Terán y Viola (1993) que trajo “una formación artística de la Europa del siglo XIX, influenciado por



Figura 10. Jean León Pallière, *Catedral de Tucumán*, 1858, lápiz, 40 x 53 cm con marco. (Imagen tomada de Del Carril, 1964, p. CLXXIV)

el racionalismo galo y el historicismo neoclasicista, expresado en Santa Genoveva (1755-1792), además de su impronta en la Catedral de Buenos Aires. Por eso planteó un edificio de formas y esquemas neoclásicos, más otros lenguajes estilísticos ligados a la tradición italiana”. Posee dos torres, la zona del basamento es ciega, con trazado de aberturas y esquinas almohadilladas. Sobre este cuerpo, el intermedio tiene columnillas jónicas que aquí no se ven con entablamento que sostienen un frontis de arco rebajado, siendo la zona de las campanas de orden corintio también desdibujadas (Páez de la Torre, Terán y Viola, 1993, p. 147). Este aire ecléctico tiene énfasis en la solución del remate de las torres, que terminan con chapiteles de forma bulbosa. El pórtico con columnas dóricas pareadas forma tres vanos que anteceden las tres puertas de acceso a las naves. Poco a poco desaparece la arquitectura colonial y comienzan a estar presentes nuevos estilos traídos de Europa y a verse los primeros cambios en la arquitectura de algunos edificios. La matriz fue inaugurada en 1856, predicando en la ceremonia fray Mamerto Esquiú.

El gobernador Celedonio Gutiérrez, que encarga la construcción del edificio y alienta cada paso de su edificación, pondera en su discurso de 1948: “que ya se veía [...] la belleza arquitectónica y con proporciones de tanta solidez y comodidad, que sobrepasan la esperanza manifestada por la opinión pública desde medio siglo a esta parte” (Páez de la Torre, Terán y Viola, 1993, p. 146).

Muy distinta es la opinión que tuvo el naturalista German Burmeister (1916, p. 40) cuando visitó Tucumán en 1859, ya que no compartía los mismos gustos de los tucumanos. La crítica fue derrotista, dejando en claro su punto de vista y agregando en sus notas:

Entre los edificios más importantes de la ciudad, figura la Matriz [...], es un edificio grande y nuevo, del cual se enorgullecen los habitantes sin razón, pues es una obra que ha resultado malograda en todo sentido. Sin seguir un estilo determinado [...]; todas las proporciones fallan o se han aplicado tan fuera de lugar que desde un punto de vista artístico, sólo se puede apreciar el conjunto con repugnancia; es una mezcla terrible de toda clase de formas arquitectónicas, donde se codean formas artísticas religiosas con profanas, lo cual se asemeja en su decoración más a un teatro que a una iglesia.

Tenemos dos puntos de vista opuestos describiendo la misma construcción, dos miradas sobre el mismo objeto que Pallière gráfico, dejando el único documento de esos primeros tiempos del edificio. Lamentablemente, tanto el dibujo de la Catedral como el del Cabildo que pertenecen al Museo Histórico Provincial “Nicolás Avellaneda”, se encuentran en muy mal estado. Las líneas casi han desaparecido y solo se perciben unas formas difusas sobre el papel.

Seguramente los analistas debían tener gustos distintos sobre los estilos arquitectónicos de la iglesia que aún se conserva, permitiendo

apreciar en el apunte el único documento de la década de 1850. Es interesante leer el comentario que hace Pallière en su diario de viaje sobre esa mañana en la que realizó los dos dibujos:

Tomo mis cartones y me voy a dibujar la Catedral y el Cabildo. Este último me recuerda a todos los que he visto, ya sea en Buenos Aires o en Salta. La iglesia es moderna y no está terminada; tiene pinturas sobre los pilares que soportan la cúpula; su arquitecto es francés (Pallière, 1945, pp. 232-233).

El papel que juega la imagen como documento. Émile Honoré Daireaux visitando el noroeste

El viajero Émile Daireaux (1843-1916) visita el noroeste argentino en 1886, con motivo de conocer la provincia, estudiar los emprendimientos industriales y comerciales y dar cuenta de la repercusión de las nuevas producciones y los avances tecnológicos en el tejido social, para así demostrar su impacto en los aspectos económicos e industriales locales, haciendo especial hincapié en las fábricas puestas en marcha gracias a las inversiones francesas.

Registra los nuevos edificios que modifican el espacio rural que lentamente comienza a constituirse en urbano. El periodista y abogado publica en la revista *Le Tour du Monde* de 1887 una vista del *Ingenio del Sr. Hileret en Lules, cerca de Tucumán, Partida de carretas* (Figura 11), de la misma ciudad y *Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna*, en Santiago del Estero es de considerar, dentro del valor mismo de las obras, cuán importante fue para el viajero representar los tipos sociales en el marco del crecimiento de la región, de una geografía nueva para Europa junto con los cambios históricos producidos o que se estaban produciendo tanto en Argentina como en el viejo continente.

Las publicaciones de Daireaux o los diarios de viaje de Grashof y Pallière son escritos para ser leídos, por lo tanto emplean algunas estrategias para interesar al lector y esto lo logran a través de lo anecdótico. Los paisajes urbanos son parte de lo visto, son buscados y están presentes en estos textos, formando parte del circuito mental de aquel siglo, realizados con todos los detalles y, si muchas veces no están resignificados, son el anclaje necesario para mostrar las condiciones óptimas que Europa requiere y necesita.

Detrás de estas imágenes de simples paisajes urbanos está presente una serie de ideas relacionadas con la industria europea y con los avances tecnológicos que dejan –como advierte Daireaux– “el rango de comarca pintoresca, al de país productor y exportador” (Daireaux, 1888, p. 431).

El grabado *Ingenio de M. Hileret en Lules, cerca de Tucumán* (Daireaux, 1887, p. 173) pone gran interés en la fábrica fundada por Clodo-

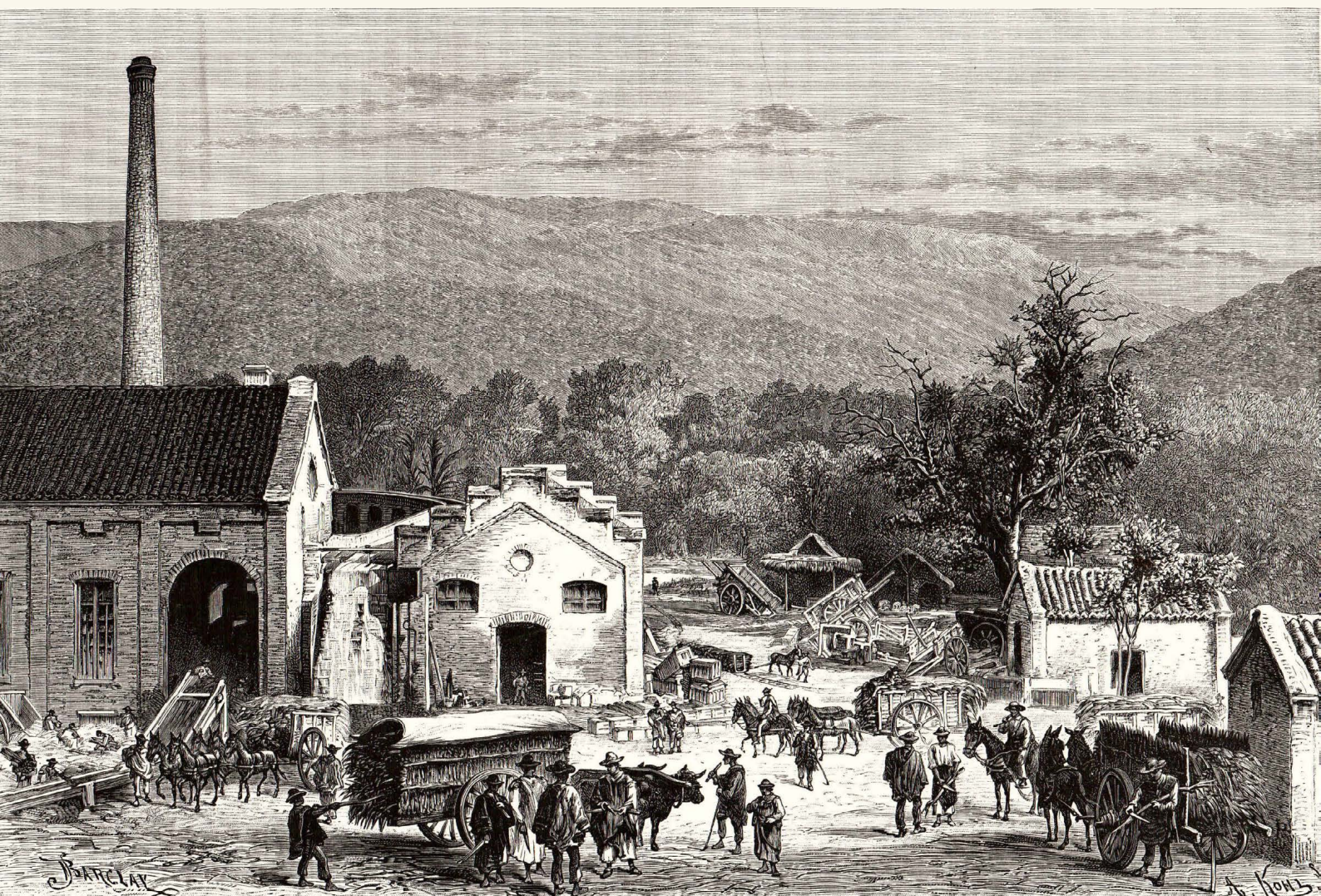


Figura 11. Émile Daireaux, *Usine de M. Hileret à Lules, près de Tucuman*.
 “Dessin de Barclay, d’après une glyptographie de M. M. Sylvestre
 (álbum de M. A. Calvet)”, 1886. En Daireaux (1887, p. 173).

miro Hileret (1852-1909), francés que llegó a la Argentina muy joven, trabajando en pleno momento de la construcción de las líneas del ramal ferroviario de Córdoba a Tucumán. Con los ahorros de su trabajo “cerca de sesenta mil francos” amasó un poco de fortuna, se asoció con su compatriota Juan B. Dermit (que aportó la misma cantidad), más el capital prestado por la empresa francesa Five-Lille, construyeron esta gran compañía. Luego Hileret compró la parte a su socio, ocho años después, adquiriendo la propiedad de la antigua reducción jesuita en Lules.

Este pueblo tenía, en 1882, “800 almas”. Teniendo en cuenta que era un número pequeño de pobladores, el ingenio azucarero se convertiría en un centro importante de concentración de gente local y foránea y de trabajo, generando un gran movimiento demográfico, no solo en la fábrica sino en toda la localidad. Era un modo de vida para los que

residían todo el año allí y también para la población golondrina, que llegaba cada año para la cosecha y los trabajos temporales dentro de la fábrica.

La imagen de Daireaux nos remonta al ingenio en su período de mayor productividad, relata la vida alrededor y dentro de ella y resalta las famosas chimeneas que se veían a lo largo de kilómetros —aquí una sola—, los carros con caña tirados por caballos o por bueyes; también encontramos un gran número de trabajadores para sacar la producción. En un segundo plano, árboles y luego los cerros del Aconquija cierran el paisaje, con sus distintos niveles de altura.

Hay una gran cantidad de individuos con sus carretones cargados con caña tirados por animales y los gauchos con sus respectivos machetes en las manos, siempre listos para cortar los palos de caña, para comer o chuparlos, como escenas que se repiten en reiteradas ocasiones. Daireaux describe en la revista la fila de seis a ocho carretas tiradas por bueyes que se ven en el camino que van de las plantaciones hacia el ingenio, listas para ser molidas, con un conductor sentado en el yugo de las dos últimas y “tanto como hombres, mujeres y niños para dirigir un caballo, llevan un bastón en una mano y en la otra el gran machete”. Representa el período que va desde el 15 de mayo hasta el 15 de septiembre, que está invadido por “trabajadores que participan en la cosecha”. Las labores que se llevan a cabo son transporte, descarga y molienda y que a su vez son parte de una activa vida social. Es probable que Daireaux haya querido mostrar una síntesis del movimiento industrial de Tucumán en esa década y el contraste de la fábrica con las montañas, exponiendo la relación producción-naturaleza de la industria azucarera y la magnificencia de esta empresa (Daireaux, 1887, p. 171).

Daireaux agrega unas expresiones muy discutidas sobre la llegada de europeos a América en el siglo XIX, en relación a los intereses del empresario Hileret. Los mismos franceses ya hablaban de una colonización de tipo industrial y de qué modo miraban este continente, no solo con la intención de conocer lo exótico, sino también de explotar sus riquezas y estudiar inversiones. De aquí es que expone, sin reparos, en la revista *Le Tour du Monde* su manera de pensar:

Hoy el Sr. Hileret fabrica un millón quinientos mil kilogramos de azúcar durante los tres meses de trabajo, los envía en bolsas marcadas con su nombre, lo suficiente como para obtener precios diez por ciento más altos que los de sus rivales. Hace dos años que el Sr. Hileret tiene comprado a setecientos cincuenta mil francos la parte de su sociedad; hoy en día se estima en tres millones el valor de su propiedad. Aquí los sesenta mil francos y diez años de trabajo bien empleados es un ejemplo muy alentador para nuestros compatriotas, que, según dice la leyenda, ino son colonizadores! (Daireaux, 1887, p. 172).

Desde una mirada europea, ellos se identificaban con este nuevo modo de vida, de conquista y colonización. A pesar de que Hileret, como muchos otros extranjeros, se quedó en el país, mantuvo el control sobre sus tierras, dejando el trabajo de mano de obra especializada a sus coterráneos y las tareas no cualificadas a los nativos.

Como podemos observar, el grabado *Ingenio de M. Hileret en Lules, cerca de Tucumán* cumple con un papel descriptivo de la monumentalidad del emprendimiento y demuestra el trabajo que da a las clases más desprotegidas (convirtiendo a todos estos sectores en parte del progreso) y la desmesura de los proyectos económicos.

Otra obra de Daireaux es el grabado titulado *Tucumán: partida de carretas* (Figura 12), de la misma revista. El Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán conserva una copia que en la parte posterior puede leerse: “Dibujo de T. Taylor sobre un croquis de Émile Daireaux que ilustró su trabajo *Voyage a la Plata. Trois Mois de Vacances en 1886*”. Su importancia radica en el valor documental de San Miguel de Tucumán. En ella se ve la infraestructura edilicia, que todavía es baja, sobresaliendo las iglesias que hasta hoy se conservan; la exuberancia de la flora existente en las quintas dentro de la ciudad; y, sobre todo, da testimonio de la vida cotidiana de la ciudad a la que llegan y parten carretas. El grabado demuestra, por tanto, la importancia que tiene el transporte en la provincia, lo que motiva continuos cambios y grandes oportunidades de progreso.

La ilustración, tomada desde la vieja terminal de tren Central Córdoba, representa una caravana de alrededor de catorce carretas tiradas por caballos saliendo de la ciudad, una detrás de la otra, con mercadería rumbo a otras provincias o hacia la terminal del ferrocarril. La caravana está custodiada por jinetes montados a caballo. Daireaux se propone transcribir el paisaje sin modificar la realidad, ni interpretarla en clave romántica; simplemente quiere exponer un momento del paisaje urbano, con un horizonte llano —poco habitual entre los viajeros— y fincas que se divisan cerca de la estación, plagadas de árboles frutales y naturaleza. A pesar de la sencillez de la imagen, da pie a múltiples lecturas, ya que el explorador buscaba conocer lo mejor posible la región para poder comunicar sus posibilidades productivas, convirtiéndola, con su mirada, en una ciudad que crece, con un centro urbano en continuo progreso, dentro de una provincia rica en materia prima y con varios medios de transporte como el ferrocarril y las rutas con caravanas de carretas que la comunican con el resto del país y países vecinos.

En un segundo plano hay una serie de edificios en alto; del lado izquierdo, la nueva iglesia de San Francisco, aún sin cúpula, y a la derecha la torre del cabildo, la iglesia Matriz y la iglesia de Santo Domingo. También está la columna ubicada en el centro de la plaza principal (que permaneció allí desde 1864 hasta 1884, remplazada luego por la estatua de Belgrano que hoy se encuentra en la plaza homónima) de gran ta-



Figura 12. Émile Daireaux, *Tucumán: départ de charretes*, 1886, grabado coloreado, 36 x 44 cm. ("Dibujo de T. Taylor de un croquis de Émile Daireaux que ilustró su trabajo *Voyage a la Plata, Trois Mois de Vacances*, 1886".) San Miguel de Tucumán, Museo Histórico Nicolás Avellaneda (Foto: Silvina Aráoz)

maño y con un basamento en la parte superior, siendo de fácil visibilidad. Además, delante de la catedral, se ubica la casa del industrial Juan Manuel Méndez o la casa de Manuel Paz, de dos pisos, en la que hoy es calle 24 de septiembre. Es de imaginar lo que debe haber significado para el viajero, después de largos y penosos días de viaje, encontrar este tipo de ciudad asomarse a lo lejos y la emoción de sentir las campanas de las diferentes iglesias que tañían constantemente.

Aunque Daireaux publicó esta imagen como inédita, ya había sido publicada en el *Almanaque Guía de Tucumán* (Figura 13) de 1884 (Hat, 1884, p. 34). Es posible que fuera tomada de una fotografía y pasada al grabado, pues ambas son idénticas con la diferencia de que en el almanaque de Robert Hat no hay carretas en la calle, solo algunas personas caminando, pero la perspectiva es la misma, al igual que todos los detalles urbanísticos. Secuencialmente, y viendo que la imagen de Daireaux es posterior, el viajero toma la idea del almanaque o lo compra agregando lo que necesita, como las carretas. La inclusión de estas es significativa; con la intención premeditada de contar el movimiento continuo de manufacturas e inversiones.

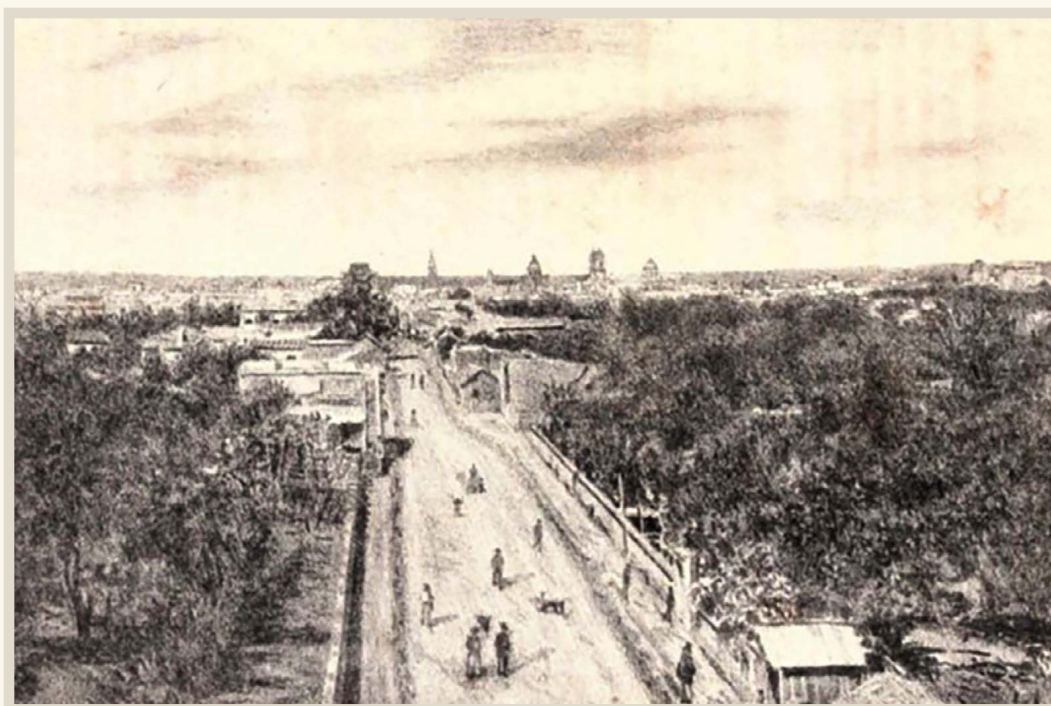


Figura 13. Roberto Hat, *Vista tomada de la Estación de Ferro-Carril*.
En Hat (1884, p. 34).

Daireaux y la imagen de Frías

Para Daireaux, el ferrocarril es otro medio de transporte que acorta distancias y une ciudades que, sumado a los adelantos técnicos que tenía la provincia y una naturaleza muy productiva, la convertían en una muy buena opción para la inversión de capitales. En esta imagen están involucrados dos franceses, Émile Daireaux y Alfred Paris que a pesar de haber vivido un tiempo prolongado en la Argentina y haber actuado dentro de la construcción del panorama de nuestro país, uno de manera económica y otro artística, conservaron la mentalidad europea. Ambos regresaron definitivamente a Francia, pero la mirada que recae sobre el viaje no está ausente de quien aspira a demostrar que este es una herramienta de poder, para servir, para catalogar y reinterpretar.

Daireaux, al igual que otros escritores franceses de libros que documentan el país, hace que la circulación de estos vaya por diferentes caminos. Así publica el grabado *Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna* (Figura 14), en el periódico (Daireaux, 1887, p. 179) incluida en el artículo *Voyage a la Plata. Trois Mois de Vacances* publicado en 1887 en la revista *Le Tour du Monde*, ilustrada como anuncia el diario “por los más célebres artistas”, en el que participaban diseñadores, dibujantes, fotógrafos, que llevaban al grabado litográfico las ilustraciones tomadas de sus propios diseños, de fotografías, de viajeros o de bocetos de otros artistas.

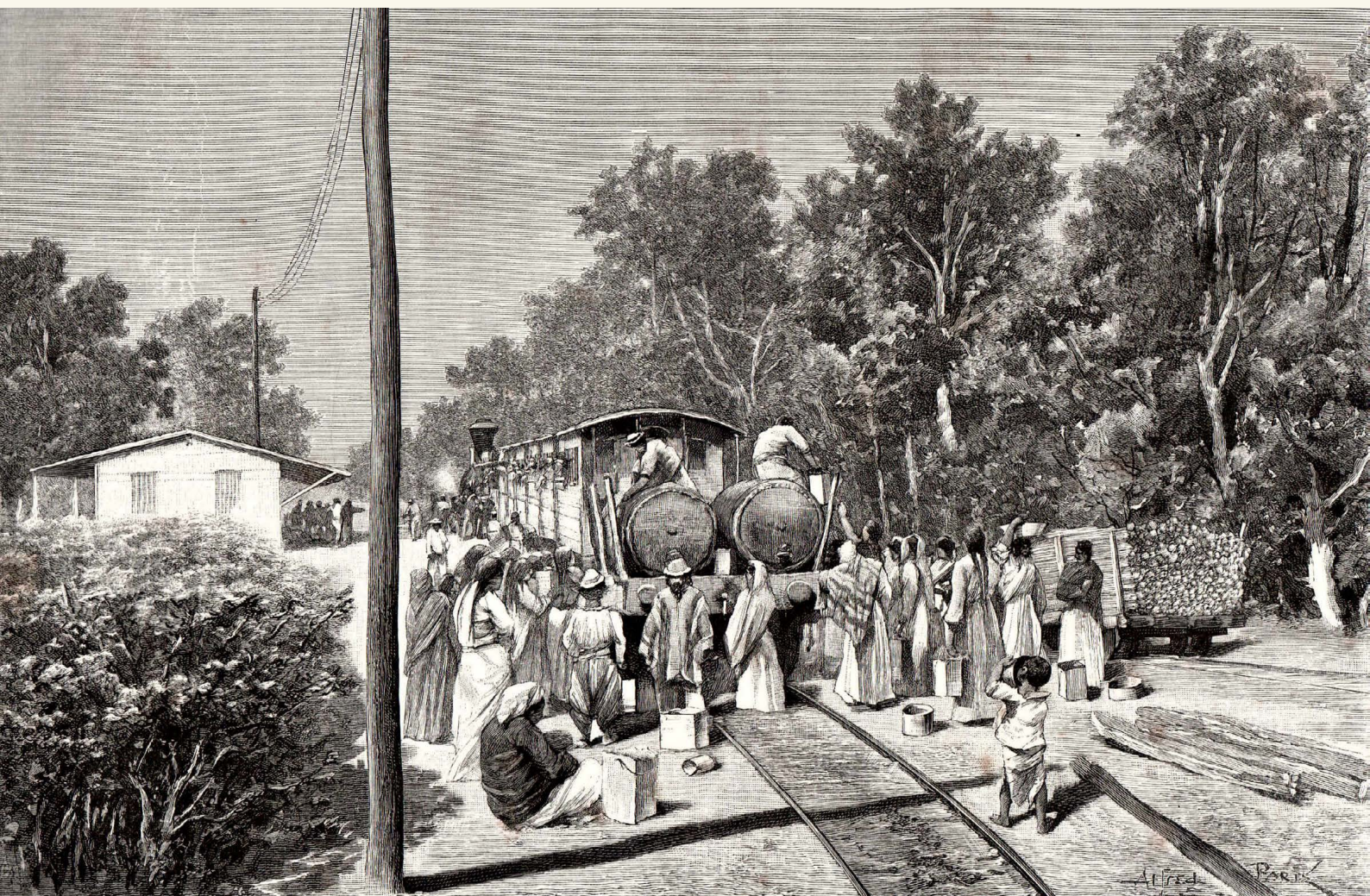


Figura 14. Émile Daireaux, *Femmes recevant de l'eau de wagon-citerne*.
 "Dessin Alfred Paris, d'après un croquis de l'auteur." 1886.
 En Daireaux (1887, p. 179).

Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna se destaca porque divulga la función social que cumplía el ferrocarril, proveyendo de agua a zonas marginales que carecían de los servicios necesarios. Además, nos informa del papel de la mujer, la encargada de trasladar el agua desde el tren hasta los hogares en esta representación de una locomotora con vagones cisterna con agua para repartir en una extensa área en la estación de Frías, una pequeña localidad al sur de Santiago del Estero. En esta población, como en otras zonas de la provincia, la escasez de agua era habitual; las mujeres encargadas de trasladar el preciado líquido, se agrupaban con sus grandes recipientes, sin demostrar en ningún momento cansancio o fatiga, todas esperando de pie su turno.

Es una composición pasada al grabado por Alfred Paris, pintor y litógrafo francés de corte académico, con un excelente dibujo con armonía en las formas y un carácter frío, sin emociones, con una luz

dirigida tomada seguramente de la Escuela de Barbizón, que trabajaba los temas históricos, la naturaleza y la vida cotidiana deteniéndose en temas muchas veces de corte social. Quizá por eso el autor agrega un poste parado, cuya sombra señala a un niño en un primer plano, solo, descalzo, alejado del resto del grupo, con poca ropa y mangas cortas envuelto en la pobreza y la indigencia, diferenciándose del resto que visten con sombreros, pañuelos, ponchos y atuendos de mangas largas. Así, el autor marca las diferentes miserias, desde la de un niño, esperando recibir alguna dádiva o mirando con su mano puesta sobre sus ojos el reflejo del sol a la del trabajo duro de las mujeres que acarrear recipientes pesados, mostrando una población local sufrida. A pesar de ser un tema social, la obra está impregnada de tranquilidad y quietud, no es abrumadora, no despierta pena, ni dolor, ni aflicción.

Alfred Paris vivió varios años en la ciudad de Buenos Aires por razones comerciales (Payró, 1985, p. 143), fue miembro fundador de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes en 1876, teniendo ya, en esos momentos, su propio taller junto con Eduardo Sívori. Era un pintor interesado tanto en el costumbrismo como en temas contemporáneos. Sus composiciones son sobrias, utiliza una reproducción verista con conceptos estéticos inculcados por los maestros académicos (López Anaya, 1997). Esta escena está trabajada en términos naturalistas, descubriendo “los modelos ideales de todas las realidades posibles [...], moviéndose más en lo general que en lo particular” (Areán, 1981, p. 27). A pesar de poseer esas características, fue integrante de la Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes, cuyo objetivo “único e inalterable era propender al desarrollo y adelanto [...] del dibujo, pintura, arquitectura y demás artes que de éstas dimanar” (López Anaya, 1997, p. 54). Volvió a París en 1883, para no regresar, pero siempre estuvo en contacto con los artistas del país y siguió trabajando en temas locales hasta su muerte en 1908. Aunque esta obra no fue suya, pues solo la llevó al grabado, seguramente agregó detalles que enriquecieron la composición dentro del conocimiento que tenía sobre el interior involucrando sus sentimientos.

Adolph Methfessel (1836-1909).

Una vista de Methfessel

El artista viajero Adolph Methfessel fue un naturalista, expedicionario y dibujante del Museo de Ciencias Naturales de la Plata que trabajó, entre otras, en las provincias de Catamarca y Tucumán. Nació en Berna (Suiza) en 1836, donde realizó sus primeros estudios y aprendió jardinería artística.

Llegó a Buenos Aires en 1864, y al año siguiente viajó al interior siguiendo las tropas de la Triple Alianza relevando planos y pintando los sucesos con diferentes técnicas como dibujo y acuarela; luego trabajó

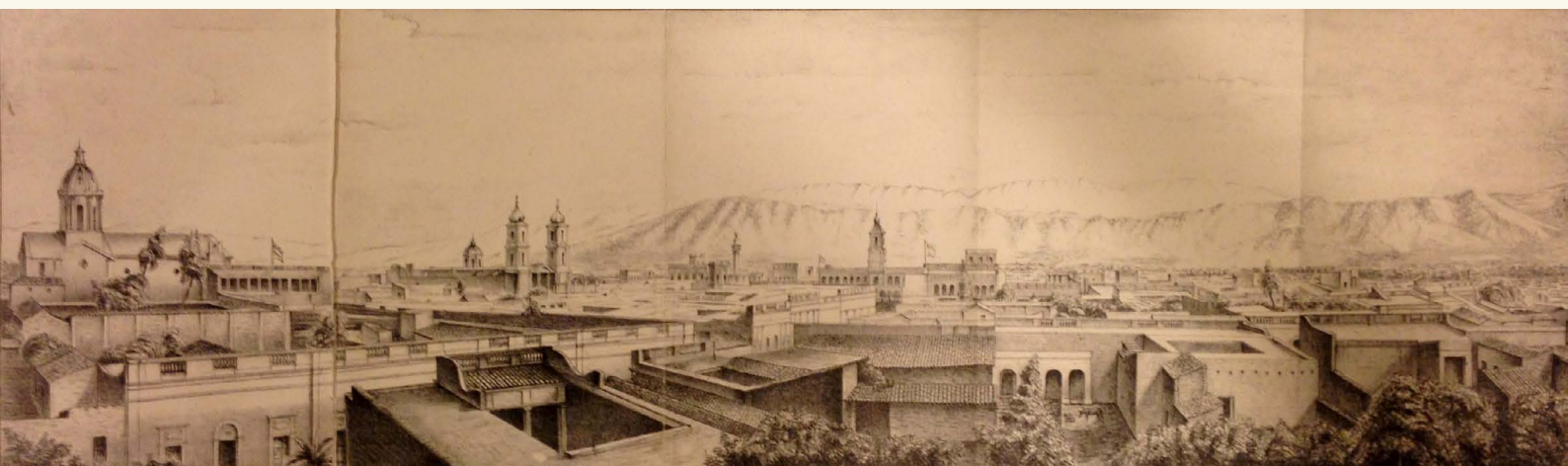


Figura 15. Adolph Methfessel, *Panorama de la ciudad de Tucumán tomada del natural desde el Teatro*, ca. 1882. (Imagen tomada de Groussac et al., 1882, p. 664.)

en el Museo Público de Buenos Aires, reinaugurado funcionalmente en 1864, cuando se nombra al naturalista Burmeister como director.

No se sabe exactamente cuando viajó a Tucumán, pensamos que pudo haber realizado un primer viaje a principios de la década de 1870 pues hay un cuadro —*Los Chorros de Escaba en Tucumán*— datado hacia 1872 y un segundo viaje en el que permaneció más tiempo y ejerció distintas profesiones, aproximadamente después de 1876, pues su viaje al norte lo realizó en tren, comentando “las nubes de polvo y los ojos ardientes por el calor” (*Informe Anual de la Sociedad Geográfica de Berna*, 1885).

Ya tenía, desde muy joven, una inclinación por la botánica y la organización de los espacios naturales que le permitirá, más adelante, pintar el paisaje lo más real posible, al igual que representar las construcciones arquitectónicas desde un conocimiento más profundo. En él se destaca la importancia que tienen las imágenes no solo a nivel documental sino también científico. El grado de realismo, partiendo de los estudios de la escuela de Humboldt con el que Methfessel pinta, demuestra, no solo un conocimiento especializado, sino un gran nivel artístico, que se materializa en el dominio de la representación a partir de masas de color.

En 1881 prepara unos dibujos que, con distintas técnicas, ilustrarán la *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán* de 1882, escrita por el francés Paul Groussac, Juan B. Terán, Javier Frías, Alfredo Bousquet e Inocencio Liberani, publicado al año siguiente; obra que pretendía contar todos los aspectos de Tucumán de aquel período. Entre las imágenes está el dibujo *Panorama de la ciudad de Tucumán tomado del natural desde el Teatro* (Figura 15); es una vista diferente a la tomada por la mayoría de los artistas y fotógrafos de época, que muestra un paneo general de la ciudad con los cambios fisonómicos que se dieron a partir de 1880 y los conservados de períodos anteriores. Capturada desde el

teatro Belgrano, a la altura de los techos de las casas (que predominan las de una sola planta) y sobresalen las torres y cúpulas de las iglesias con el fondo del cordón montañoso. Se observa, también, una serie de balaustradas en los frentes de las viviendas como remate en la parte superior, que dan un aire decorativo a la ciudad, al igual que los árboles y plantas que sobresalen de los patios y jardines de las casas circundantes. Hay un predominio de arcos al exterior, como los del cabildo, tanto en las calles como en los interiores. Todo ello convierte a esta vista en un excelente documento para estudiar la arquitectura urbana de Tucumán a fines de siglo y los cambios que le hicieron perder el estilo colonial a favor de otras tendencias más acordes con los gustos de la sociedad del momento. A la izquierda de la columna central de la plaza principal, está la casa del industrial Juan Manuel Méndez, con un recinto circular en el techo de factura particular. También es reseñable la ausencia de la parroquia de los franciscanos, pues la obra data del tiempo en que esta estaba siendo remodelada, cubriendo ese sector un edificio de dos plantas. El teatro Belgrano, desde donde el artista hizo este dibujo o lo tomó de una fotografía, se encontraba en lo que hoy es la calle San Martín al 200. Fue demolido en la década de 1960 y hoy ocupa su lugar la Casa de la Cultura, sede del Ente Cultural de Tucumán. A pesar del aspecto desolado, incluyó un caballo en el primer patio interior como detalle romántico al exceso de masa constructiva. Seguramente esta imagen provocará, dentro de las diferentes disciplinas, muchos aportes importantes en la reconstrucción del espacio.

Es significativo reconocer como esta toma apaisada permite descubrir la tranquilidad que todavía existía en el ambiente, no obstante, la gran cantidad de edificaciones con diferentes funciones y un avance constructivo moderno que se expande hacia las orillas de la ciudad. El paisaje montañoso no es desdeñable, pues sugiere, a simple vista, dos cordones de diferentes elevaciones y otros que bajan de altitud y se convierten en quebradas hacia la izquierda, presentando un marco de fondo que hace la vista más atractiva.

Conclusión

Para cerrar, podemos recapitular una serie de ítems. Hasta mediados del siglo XIX, la representación del espacio urbano fue austera. Priman los edificios religiosos y los personajes estereotipados, tanto de la ciudad como del campo, el gaucho o campesino. Después de 1850, el formato de las imágenes cambiará, comenzarán a aparecer vistas generales de ciudades, los artistas impondrán un conocimiento más profundo de los estudios artísticos, realizarán vistas panorámicas más realistas en las que seguirá predominando la arquitectura colonial, de cabildos e iglesias. Pero lentamente se emprenden nuevos cambios en los edificios públicos

con la introducción de nuevos estilos arquitectónicos que comienzan a invadir los espacios urbanos. En este momento, no solo es protagonista el hombre sino también la mujer, a la que se representa realizando actividades diversas. La vemos en la estación de tren, en la ciudad o en el ingenio, cargando sobre su cabeza alguna vasija o canasto. Los hombres estarán representados por el gaucho y el peón, realizando la faena diaria pero también en un momento de distensión.

Los cambios políticos en el país y la segunda revolución industrial en Europa trajero, al actual noroeste argentino, el afianzamiento de industrias y medios de comunicación (como el ferrocarril) reflejado en las imágenes mediante la irrupción de las chimeneas de los ingenios. A diferencia de la primera mitad de siglo, el paisaje de fondo estará bien definido, con cordones montañosos de distintas alturas o con una vegetación tupida que envuelve los edificios. También trae aparejados nuevos hábitos y tipos sociales, con la aparición de gran cantidad de trabajadores que altera la estructura demográfica, diferente a las obras encontradas del comienzo de siglo.

Los paisajes que representan vistas documentales, algunas con mayor realismo que otras, fueron producto de reproducciones fotográficas, mientras que otros provienen de estilos artísticos que les dieron un carácter más sensible. Sin embargo, tanto en unos como en otros se logró vivenciar y reivindicar la importancia que tuvieron y tienen actualmente. El formato apaisado permitía, además, que entrara mayor cantidad de elementos naturales, demográficos y arquitectónicos.

Si bien estas imágenes están netamente relacionadas con la finalidad con las que fueron elaboradas, permiten ver una realidad visual que será una de las características sintomáticas de la región, delineando una identidad que superará el tiempo y el espacio, hasta el momento actual, a su vez que se proyectan como un referente del pasado.

Reconstruyendo la vida de los artistas, notamos la heterogeneidad de intereses en la forma de representar, en sus diferentes formaciones y en la calidad de sus representaciones. A pesar de los distintos objetivos y los modos de circulación por distintos sectores del continente, los une el viaje por la región. Esta circunstancia permite entender la variedad y riqueza de todas las imágenes, las que no se pueden subsumir a un único patrón.

Fuentes documentales editadas

- Baillon, M.H. (1876) *Dictionnaire de Botanique*. (Tome Premier), París, Librairie Hachette et C°.
- Daireaux, É. (1887). "Voyage a La Plata. Trois Mois de Vacances. Au Pays de la Canne À Sucre, 1886", *Le Tour du Monde*, París, Librairie Hachette et Cie. (Segundo semestre de 1887).

- Daireaux, É. (1888). “Voyage a La Plata. Trois Mois de Vacances. Au Pays de la Canne À Sucre, 1886”, *Le Tour du Monde*, París, Librairie Hachette et Cie.
- Hat, R. (1884). *Almanaque Guía de Tucumán 1884*, Buenos Aires, Litografía, Imprenta y Encuadernación de Guillermo Kraft.
- Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft von Bern* [Informe Anual de la Sociedad Geográfica de Berna] (1911), Vol. XXII, Berna, Redigiert von Hermann Walser.

Libros

- Groussac, P. et al. (1882). *Memoria histórica y descriptiva de la Provincia de Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Biedma.
- Pallièrè, L. (1945). *Diario de viaje por la América del Sud*, Buenos Aires, Peuser.
- Parish, W. (1852a). *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata*, Segunda edición, Londres, Printed by W. Clowks and Sons.
- Parish, W. (1852b). *Buenos Ayres and the Provinces of the Río de la Plata*, Segunda edición, Chap. XVIII, Enlarged, Londres.
- Parish, W. (1852c). *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Imprenta de Benito Hortelano.
- Temple, E. (1833). *Travels in various parts of Peru, including a year's residence in Potosi* (2 vols.), Filadelfia, A. Waldie, Printer (Primera edición estadounidense).

Referencias bibliográficas

- Areán, C. (1981). *La pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires.
- Bazán, A. R. (2000). *La cultura del Noroeste argentino*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Gráfica, Barcelona.
- Burmeister, G. (1916). *Descripción de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Del Carril, B. (1964). *Monumenta Iconográfica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé.
- Ashur, E. M. (16 de octubre de 2006). “Una pintura, muchas historias”, *Iruya.com* [Sitio web]. Extraído desde: <https://www.iruya.com/iruya/articulos/cultura/192-una-pintura-muchas-historias.html>
- Gombrich, E. (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- Gombrich, E. (2003). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé.
- Löschner, R. (1987). *Otto Grashof. Die Reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien. 1852-1857*, Berlín, Gebr. Mann Verlag.

- Páez de la Torre, C. (h), Terán, C. M. y Viola, C. R. (1993). *Iglesias de Tucumán. Historia, arquitectura, arte*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.
- Payró, J. (1985). "Pintura", en: *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Pimentel, J. (2010). *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Stafford, B. M. (1984). *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge (MA), MIT Press.

