

HISTORIA & CULTURA



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés

2025

HISTORIA & CULTURA

— N° 8 —



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

María del Pilar Ríos (Centro Cultural Alberto Rougés – Fundación Miguel Lillo, Argentina)

Coordinadora editorial

Verónica Estevez (Centro Cultural Alberto Rougés – Fundación Miguel Lillo, Argentina)

Comité editorial

Martín Aguirrez (Centro Cultural Alberto Rougés – Fundación Miguel Lillo, Argentina)

Ignacio Fernández del Amo (Centro Cultural Alberto Rougés – Fundación Miguel Lillo, Argentina)

Gustavo Sánchez (Fundación Miguel Lillo, Argentina. Editor gráfico)

Andrés Ortiz (Fundación Miguel Lillo, Argentina. Editor web)

Consejo asesor científico

Carmen Perilli (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Elena Perilli (Fundación Miguel Lillo – Junta de Estudios Históricos de Tucumán, Argentina)

Silvia Rossi (Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Gloria Zjawin (Universidad Nacional de Tucumán – Centro Cultural Alberto Rougés, Argentina)

Comité académico y científico

Cecilia Aguirre (Universidad Nacional de Tucumán – Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, Argentina)

Alejandro Auat (Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina)

Betina Campuzano (Universidad Nacional de Salta– Argentina)

Pablo Fasce (Universidad Nacional de San Martín – Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Cynthia Folquer (Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, Argentina)

Marcelo Gershani Oviedo (Universidad Nacional de Catamarca, Argentina)

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

Alejandra Nallim (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

Facundo Nanni (Universidad Nacional de Tucumán – CONICET, Argentina)

Fabiola Orquera (INVELEC – CONICET, Argentina)

Analía Salvatierra (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Alberto Tasso (Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina)

Evaluadores de este número

Sara Amenta (Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino – Junta de Estudios Históricos de Tucumán, Argentina)

Florencia Angulo (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)

María Cintia Caram (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Ana Luisa Coviello (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

María Gallo Ugarte (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Verónica Gutiérrez (Universidad Nacional de Salta, Argentina)

Ana Laura Lushnich (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Florencia Murillo Dasso (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Elena Perilli de Colombres Garmendia (Fundación Miguel Lillo – Junta de Estudios Históricos de Tucumán, Argentina)

Javier Vicente Roig (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Susana Schoo (Universidad Nacional del Oeste – Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Fundación Miguel Lillo, 2025

www.lillo.org.ar

Imagen de tapa: *Soledad del ex Ingenio Esperanza*, de Rodolfo Edgardo Soria
acrílico s/tela, 120 x 100 cm, 2013

Derechos protegidos por Ley 11.723

Editado en Argentina

Contenido

Content

Presentación	9
Oscar Martín Aguirrez	
➤ HOMENAJES	
Cultura y filosofía / <i>Culture and philosophy</i>	13
María Eugenia Valentié	
María Eugenia Valentié: los reflejos del alma	19
<i>María Eugenia Valentié. The soul's reflections</i>	
Carmen Perilli	
➤ ESTUDIOS	
Fotografía y patrimonio. Primeros apuntes desde el Colegio Nacional de Tucumán (Argentina, 1865-1920)	27
<i>Photography and heritage. First notes from the Colegio Nacional of Tucumán (Argentina, 1865-1920)</i>	
Carlos Darío Albornoz, Víctor Ataliva	
Redes intelectuales en Tucumán: Padilla, Rougés y Lillo en la configuración cultural de las primeras décadas del siglo XX	45
<i>Intellectual networks in Tucumán: Padilla, Rougés and Lillo in the cultural configuration of the early decades of the 20th century</i>	
Andrés Budeguer	
Poetas y artistas plásticos en La Carpa: “El afán integralista de vivir la poesía y el arte”	79
<i>Poets and visual artists in La Carpa. “The integralist desire to live poetry and art”</i>	
Verónica Estevez	

- Los significados del patrimonio cultural. Bases teóricas del área de patrimonio del Centro Cultural Alberto Rougés 99
The meanings of Cultural Heritage. Theoretical bases of the Heritage Area of the Centro Cultural Alberto Rougés
 Ignacio Fernández del Amo
- Reflexiones sobre los orígenes de las instalaciones artísticas en Tucumán (1983-2007) 117
Reflections on art installations in Argentina. The case of Tucumán from 1983 to 2007
 Constanza Haurigot Posse
- Canción popular y folklore. Poéticas, estéticas y discursos identitarios en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón 141
Popular song and folklore. Poetics, aesthetics and identity discourses in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón
 Irene López
- Revisión, crítica, refundación. La Generación del Centenario en Santiago del Estero y sus vínculos con la de Tucumán (1910-1960) 161
Review, critical and refunding. The Generación del Centenario in Santiago del Estero and their links with same generation in Tucumán (1910-1960)
 Alberto Tasso
- **MISCELÁNEAS**
- Las texturas del arte: recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2024 181
Aesthetic journey and visual memory of the Centro Cultural Alberto Rougés, 2024
 Ignacio Fernández del Amo
- Las migas de la lectura. Rastros lectores, ciclo de divulgación de las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés: memoria y retrospectiva 197
The reading’s crumbs. Rastros lectores, divulgation’s cycle of Rougés Cultural Center’s libraries: memory and retrospective
 Oscar Martín Aguierez
- El Centro Cultural Alberto Rougés: sus aportes al campo de estudios sobre el noroeste argentino 211
The Centro Cultural Alberto Rougés: its contributions to the field of studies on northwestern Argentina
 Elena Perilli de Colombres Garmendia, María del Pilar Ríos

Presentación

Presentation

Oscar Martín Aguierez *

En el prólogo de 1998 a sus *Obras escogidas*, el jujeño Héctor Tizón vuelve sobre un conjunto de enunciados del pasado y ajusta algunas reflexiones en torno a la dinámica cultural de la región. Sostiene:

Ahora estoy convencido de que nada sobrevive a sí mismo y que eso no está bien ni mal; que eso es así, como el amor y la muerte. Que ningún voluntarismo podrá salvar lo que se apaga por extinción. Pero, también, que ninguna cultura se extingue de pronto y del todo, sino que su esencia y aun sus formas se adhieren y contagian y algo o mucho de ello sobrevive en lo que inmediatamente le sigue, y que todos somos hijos de nuestros abuelos moribundos o muertos, y que nada es puro.¹

Traigo a colación esta cita de Tizón porque hace sentido al momento de introducir este nuevo número de la revista *Historia & Cultura* del Centro Cultural Alberto Rougés (Fundación Miguel Lillo). En efecto, el número 8 modula el pasado de la región en clave de legado y supervivencia, sabiendo que “ninguna cultura se extingue de pronto y del todo”. Las tres secciones de la revista —“Homenajes”, “Estudios” y “Misceláneas”— funcionan como contrapeso del olvido apostando no al voluntarismo como modo de salvación, sino a esa premisa central de Tizón: “todos somos hijos de nuestros abuelos moribundos o muertos”. Insisto, quienes escriben en cada una de las entradas de este número recuperan el pasado como si eso que fue, sus formas o esencias, se hubiese adherido al cuerpo y resultara inevitable conservarlo. Tratan de recuperar un pasado cercano o remoto de la región como quien atesora y reescribe las historias de esos abuelos a punto de apagarse.

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

¹ Tizón, Héctor (2006). *Cuentos completos*, Buenos Aires, Alfaguara, p. 484.

Es por eso que *Historia & Cultura* n°8 se abre con la sección “Homenajes”, característica de nuestros últimos números, que tiene por objetivo reconocer la labor académica e intelectual de referentes de la cultura de la región. En este número la figura elegida es **María Eugenia “Genie” Valentié**, filósofa, docente, investigadora, traductora, asesora y curadora de la obra del filósofo tucumano Alberto Rougés. En esta sección se exhuma un texto poco conocido de “Genie”, dada su circulación restringida a unas Jornadas académicas realizadas en Salta en 1980, en el que traza sesudas relaciones entre cultura, producción de pensamiento y el NOA como *locus* de enunciación de ese pensamiento. La sección también aloja un texto entrañable de **Carmen Perilli**, discípula y amiga de Valentié; allí, Carmen recupera no solo la impronta y el legado intelectual de su maestra, sino el vínculo afectivo que las unió y que se espeja en los libros y las conversaciones infinitas.

A 10 años de su primer número, los artículos y ensayos de *Historia & Cultura* n°8 le dan continuidad al objetivo forjado desde su fundación en 2015: difundir y extender a un público más amplio temas de Tucumán y el noroeste argentino que contribuyan al desarrollo de las artes, las humanidades y las ciencias sociales. Este número en particular le suma un valor agregado a lo ya dicho: la posibilidad de pensar la dinámica cultural de la región a través de una red de hipótesis que escarban en la tierra y remueven los sedimentos de lo construido social e históricamente.

En la sección “Estudios”, **Alberto Tasso** revisa los vínculos posibles entre los intelectuales de Tucumán y Santiago del Estero en las primeras décadas del siglo XX para, a partir de ellos, aventurar una hipótesis jugosa: en la Asociación Cultural La Brasa se despliega la Generación del Centenario santiagueña (una década más tarde que en Tucumán); la labor de sus protagonistas puede ser comparada con la tucumana para apreciar semejanzas y diferencias. **Irene López**, desde los estudios culturales, examina la Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, en tanto momento crucial de formación de tópicos y discursos fundantes en el campo del folklore, con la intención de entramar históricamente las concepciones de canción popular y folklore presentes en la obra particularísima del salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón; sus inferencias resultan clave para mostrar algunas de las líneas de fuga y tensión, apropiaciones y resignificaciones creativas que realiza este compositor tanto de las cuestiones identitarias como estéticas. **Víctor Ataliva** y **Carlos Darío Albornoz**, por su parte, proponen un viaje por la trayectoria histórica del Colegio Nacional de Tucumán desde sus orígenes (mediados de la década de 1860) hasta 1920, a través de la fotografía y el patrimonio, para reflexionar sobre una diversidad de recursos culturales relacionados con esta institución. El artículo resulta conmovedor porque apuesta por el documento visual de archivo como máquina de conjeturas y líneas de investigación; para los autores, el

registro fotográfico dispara la posibilidad del análisis semiótico ya que en él anidan prácticas y se proyectan deseos y representaciones de lo retratado.

Los artículos de **Verónica Estévez** e **Ignacio Fernández del Amo** apelan al andamiaje de las palabras y al modo en que ellas instalan campos semánticos potentes para abrir o clausurar el conocimiento del pasado. En efecto, Estévez ingresa al movimiento cultural de La Carpa —formación central en el Tucumán de 1940— percatándose de la importancia del término “integralismo” e iluminando, a través de él, las relaciones intrínsecas entre poetas y artistas visuales; para la autora, en el afán integralista de La Carpa es posible leer una apertura y un diálogo entre todas las formas del arte como alternativa para diseñar una identidad regional. Por su parte, Fernández del Amo pone en discusión el término “patrimonio” y la tradición que lo sostiene, para apostar por la resonancia de la palabra “legado”; ella habilita, según el autor, un campo semántico más propicio para estudiar de manera transdisciplinar la memoria inscrita en los edificios históricos —como la Casa Cainzo, sede del Centro Cultural Alberto Rougés— y para comprender el modo en que una comunidad se apropia de los bienes culturales y pone en juego su identidad.

María Constanza Haurigot Posse y **Andrés Budeguer**, desde las artes visuales y la historia de las ideas respectivamente, ahondan en distintas escenas del pasado tucumano con la intención de reponer actores, agentes y redes de un campo cultural en incesante movimiento; en sus artículos se observa el modo en que el espesor de una cultura sigue interpelando el presente, llenando de tierra las manos de las nuevas generaciones. Haurigot Posse se detiene en los orígenes históricos de la práctica artística de la instalación en Tucumán desde 1983 hasta el año 2007, enfatizando en los cambios paulatinos de la escena artística tucumana luego del regreso de la democracia. Por otro lado, Budeguer recupera la interacción entre Miguel Lillo, Alberto Rougés y Ernesto Padilla, tres figuras centrales de la historia cultural de Tucumán durante las primeras décadas del siglo XX, para explorar cómo sus acciones individuales y colectivas contribuyeron a la consolidación de una identidad cultural regional en el marco del proceso de modernización.

Por último, en la sección “Misceláneas”, el lector encontrará dos propuestas del hacer cultural de nuestra institución y las palabras inaugurales de unas Jornadas organizadas en el año 2024 por el Centro Cultural. **Ignacio Fernández del Amo** realiza un recorrido y una memoria visual del ciclo de exposiciones 2024 en el que conjuga información y 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. Por mi parte, me detengo en el camino recorrido por “Rastros lectores”, ciclo que lleva dos años consecutivos buscando 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. Finalmente, esta sección incorpora las palabras inaugurales de **Elena Perilli de Colombres Garmendia** y **María del Pilar Ríos** a las XIII Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino”, realizadas en octubre de 2024 y organizadas por el Centro Cultural. En ellas, las autoras recuperan la larga y rica historia de los aportes del Centro Rougés en su doble rol de promotor y productor de conocimiento sobre la región.

Resuenan las palabras de Tizón: “ninguna cultura se extingue de pronto y del todo, sino que su esencia y aun sus formas se adhieren y contagian y algo o mucho de ello sobrevive en lo que inmediatamente le sigue”. Estamos convencidos de que la importancia de sostener *Historia & Cultura* como parte de la política editorial del Centro Cultural Rougés y de la Fundación Miguel Lillo radica en una apuesta por seguir contagiando, algo o mucho, de los claroscuros y complejidades de la región en quienes inmediatamente nos siguen. Como dice el poeta sanjuanino: “si usted toma la punta de un conocimiento /y empieza a tirar el hilo /va a sacar una sombra”.² Sabemos que el peso de las sombras todavía anida en “estas crueles provincias”; sin embargo, regocijan los fulgores y las hipótesis de los investigadores y ensayistas de este nuevo número porque nos dan la pauta de que el esfuerzo no es en vano; de que todavía nuestros abuelos moribundos o muertos sobreviven y nos animan en la tarea de lo inescrutable.

² Escudero, Jorge Leónidas (2011). “Lo inescrutable”, en *Poesía completa*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, p. 266.

HOMENAJES

Cultura y filosofía¹

Culture and philosophy

María Eugenia Valentí*^{*}

1

El temario de estas reuniones propone la correlación de tres términos: cultura, filosofía y región. Tal propuesta abre un campo temático de posibilidades casi infinitas. De entre ellas elegiremos unas cuantas líneas de análisis con el objeto de “dar que pensar”, como quieren los filósofos.

Es decir que, de la multiplicidad de problemas que convoca la sola enunciación del tema, nos limitaremos a algunos de ellos, tomándolos como tales, es decir en su condición de problemas para ahondar, pensar y dialogar, sin pretender transmitir un catálogo de soluciones.

2

La definición más general y abarcadora de cultura dice que ésta es “todo lo que el hombre hace”. Así, se contraponen “naturaleza” como lo dado y “cultura” que es lo que el hombre da, lo que insta en la múltiple variedad del ser.

A partir de allí aparecen las variantes y las especificaciones. La cultura puede entenderse especialmente como formación humana personal o como formas de organización colectivas, como aspiración a la plenitud, como respuesta a los desafíos del medio, como asunción de

¹ María Eugenia Valentí (1920-2009) docente de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue asesora del Centro Cultural Alberto Rougés y curadora de las obras completas del filósofo Alberto Rougés. A su muerte, se concretó su intención de donar toda su biblioteca al centro cultural, la que se encuentra disponible para su consulta. Durante su vida intelectual desplegó una intensa e incansable actividad en pro de la cultura y el pensamiento filosófico del noroeste argentino; no obstante, no tiene en su haber muchas publicaciones de su autoría. El texto que reproducimos en esta oportunidad fue presentado en las “Jornadas sobre cultura y región” realizadas en Salta en abril de 1980, organizadas por el Museo Arqueológico “Juan M. Leguizamón” y Pro-Cultura Salta y, aunque se publicó como separata, tuvo una circulación muy limitada.

valores, como concreciones espacio-temporales del hacer humano, etc. Por supuesto, la lista podría continuar sin pretender agotar las distintas acepciones del término.

3

Pero, tomemos uno de los aspectos mencionados, la cultura como una respuesta a las incitaciones del medio, lo que nos lleva inmediatamente al tema de cultura y región. Los productos culturales, así como las decisiones humanas, son hechos, se inscriben en el ámbito de lo fáctico, con todos los condicionamientos que esto implica. Notemos, de paso, que se habla de condicionamientos y no de determinismos. La región supone un ámbito físico determinado donde ocurrió y sigue ocurriendo una historia concreta. Es un lugar único donde pasan hechos irrepetibles. Y, si esta región adquiere unidad y autonomía, origina un estilo cultural que se convierte en una perspectiva del universo única e irremplazable.

4

Y, mientras tanto, ¿qué pasa con la filosofía? ¿Cuál es su relación con la cultura y la región? La filosofía es una reflexión sobre la realidad que, como toda actividad de orden intelectual, se encamina en una búsqueda de la verdad.

Se han dado muchas definiciones, desde la etimológica de “amor a la sabiduría”, a la clásica de “ciencia de los primeros principios y las causas últimas” y a la actual de “preguntar extraordinario sobre lo extraordinario”. De estas enunciaciones podemos extraer algunas consecuencias: la noción de sabiduría nos lleva a concebir un saber teórico que se revierte sobre la vida práctica; la búsqueda de primeros principios nos indica que se trata de un conocimiento totalizador y fundante; y, por último, es un preguntar que irrumpe e interrumpe la cotidianidad para ponernos frente a las cuestiones fundamentales de la existencia.

Por lo tanto, se trata de una actividad específica que se engarza de una manera también específica con el resto de la cultura. En los momentos aurorales es el germen de las grandes decisiones históricas, al atardecer es el espejo de la autoconciencia colectiva, en los períodos de crisis se la busca afanosamente.

5

La filosofía busca la verdad. Pero, ¿qué es la verdad? Tradicionalmente se la ha entendido como la conformidad del juicio con el objeto al que éste se refiere. Y estos juicios verdaderos tienen además la pretensión de ser universales, es decir que la filosofía, al igual que las demás disci-

plinas intelectuales, aspira a una validez que trascienda los límites del aquí y del ahora. Pero el juicio universal es un producto derivado que se origina en una situación concreta.

Una proposición que describe una situación objetiva supone un contacto previo con dicha situación. Lo cual implica que algo que se muestre, aparezca, se revele y, se descubra y que alguien acoja esta revelación, la comprenda, la interprete y la formule. Este comportamiento descubridor, que supone un ascetismo intelectual para abandonar todo esquematismo previo y mirar con ojos limpios la realidad, se da en un sitio determinado, en el contexto de una región. Es decir que la relación entre lo particular y lo universal, entre la región y el mundo, se presenta en la filosofía como en los demás campos de la cultura.

6

Un ejemplo de cómo esta temática se inserta en nuestro mundo cultural, es la discusión si debe hablarse de “filosofía argentina” o de “filosofía en la Argentina”, con el agregado de la cuestión de que si los que nos dedicamos a estas cosas debemos tratar de constituir una filosofía argentina o simplemente de hacer filosofía con todo el rigor y el nivel que seamos capaces de alcanzar. Creo que en esta última alternativa debemos decidimos por la segunda posición que hará que lo demás se nos dé por añadidura. Es decir que, si bien la filosofía se ocupa de cuestiones últimas que atañen a la condición humana con independencia de las fronteras, también es cierto que quienes la cultivan pertenecen a una comunidad determinada, con una lengua, una religión y un sistema de valores vigentes dentro de ella, que es a su vez el resultado de una tradición y una historia. Por eso, si bien es perfectamente lícito y deseable que el pensador, el profesor o el licenciado en filosofía trate de ser un filósofo, es decir alguien que se plantee la conquista de un pensamiento propio con toda la audacia y la humildad que la tarea requiere, es una empresa absurda y condenada al fracaso proponerse ser un filósofo alemán. Afirmar que sólo se puede pensar en griego o en alemán es algo que puede decir Heidegger, pero no ninguno de nosotros.

Por grande que sea el conocimiento o la influencia de la cultura europea en su obra, hombres como Alejandro Korn, Francisco Romero o Alberto Rougés, son esencialmente filósofos argentinos. La presencia de estas u otras figuras podrían hacernos concluir que existe una “filosofía argentina”.

La conclusión no es tan evidente ni las cosas son tan simples. En primer lugar, porque la filosofía, como un problematismo radical, es esquiva con respecto a los adjetivos. Y si bien el lenguaje corriente acepta comúnmente expresiones tales como “filosofía griega”, “filosofía medieval”, “filosofía cristiana”, etc., no podemos extender este uso

indefinidamente. Para que se justifique, necesitamos una producción cuantitativa o cualitativamente de una determinada envergadura y, además, caracteres propios que sean distintivos. No creo que los hayamos alcanzado. No es fácil afirmar, al menos por ahora, la existencia de una filosofía nacional, mucho menos de una regional. En cambio muchos teóricos vienen planteando, desde ya hace algunos años, el problema de una filosofía latinoamericana.

7

En este punto convendría volver sobre el concepto de filosofía. Sin duda hay en estos últimos tiempos un empleo abusivo del término en los órganos de comunicación masiva: se habla de la “filosofía” de un grupo de conducción política, de un equipo económico y hasta de un club de fútbol. Suponemos que en estos casos no se alude a una reflexión rigurosa y sistemática sobre los sentidos últimos de la realidad.

Cuando se la toma en su significado propio específico, y no sólo como un conjunto de ideas generales a las que se presta asentimiento, aparece el paradigma de la filosofía europea. Esta gran empresa de la razón que originada en Grecia acompaña —o determina— todo el desarrollo de la historia occidental, esa “vasta glosa de Platón”, como diría Whitehead, pareciera ser la única posible.

Pero hay quizá otras maneras de hacer filosofía. Conrado Eggers Lan, por ejemplo, señala tres: la clásica europea, la oriental y la latinoamericana. En oriente nos encontramos a menudo con límites imprecisos y fluidos entre religión y filosofía, con un pensamiento metafísico transido de sacralidad, en el que sería imposible, por ejemplo, plantear problemas tales como las relaciones entre la razón y la fe al modo occidental. Pensemos en el hinduismo y en ciertas formas del budismo. En cuanto al filosofar latinoamericano, Eggers Lan lo ve como arraigado en la acción, suscitado por situaciones políticas e históricas muy concretas y dirigido a la solución de problemas de significado comunitario. Ejemplos de este tipo de pensamiento pueden encontrarse en la obra de Alberdi o de Sarmiento, entre nosotros.

8

Estos modos de pensar o de filosofar no europeos donde el sentimiento de lo sagrado o la voluntad dirigida a la acción tienen tanta importancia como el estricto uso de la razón, puede llevarnos a una nueva concepción de la filosofía de límites más amplios. Dejemos planteado el problema y veamos qué pasa en nuestra región. Hasta ahora aludimos a la posibilidad de una filosofía latinoamericana y de una filosofía argentina, tratemos de reducir el espectro e indagar las condiciones concretas y específicas de estos lugares.

9

Como habitantes de la región del NOA somos herederos de una tradición histórica que no coincide exactamente con la de los porteños o los patagónicos. Comenzando por el período prehispánico descubrimos que hemos participado, aunque sea marginalmente, de una gran cultura imperial: la incaica.

Pero los incas fueron también invasores y todavía hoy pueden rescatarse las huellas de culturas autóctonas, algunas de las cuales perviven actualmente.

A través de los mitos en los que el hombre arcaico expresa sus inquietudes metafísicas podemos llegar a vislumbrar su universo espiritual. A este tipo de pensamiento se acostumbra llamar prefilosófico, sus temas son, a menudo, los mismos que los de la filosofía: problemas de origen y sentido, su intención es la misma: lograr una visión totalizadora y fundante del hombre y del cosmos, pero su lenguaje difiere completamente: el símbolo en lugar del concepto, la narración y el drama en lugar del razonamiento. Por lo tanto requieren siempre un desciframiento, una interpretación que a veces no es muy fácil cuando se nos aparecen como girones de una cosmovisión perdida. “Historia sagrada”, “historia tradicional”, “palabra existencial”, “síntesis de un drama humano”, son algunas de las paráfrasis de este producto cultural que el noroeste argentino nos ofrece.

10

Un segundo momento es el de la conquista y la colonización española mediante la cual se produce la cristianización de estas tierras. Del choque de las culturas surgen algunos productos sintéticos o sincréticos en el arte y en el ritual. En el plano de la filosofía estricta tenemos como resultado la escolástica. Las distintas órdenes religiosas que llegan a la América hispánica: dominicos, franciscanos, mercedarios, jesuitas, fundan las primeras cátedras de filosofía y el tomismo se convierte en la corriente dominante y casi única. Pero el cultivo de la doctrina tomista no corresponde solo a un período determinado sino que continúa hasta nuestros días y su influencia se hace sentir en diversos ámbitos.

Dos modos posibles de hacer filosofía en el NOA se muestran en la actitud de Rodolfo Kusch en Salta analizando el discurso popular para descubrir un pensamiento raigal americano y en la de Sisto Terán en Tucumán trabajando en la doctrina tomista con todo el arsenal crítico y bibliográfico de la mejor tradición europea.

11

A partir del siglo XVIII y sobre todo desde el momento de la emancipación nacional, la corriente de ideas se hace más fluida y variada. Las diversas ideas europeas se conocen y a veces se asumen adaptándolas a nuestra realidad.

Y si la cultura europea se refleja sobre todo en Buenos Aires, a menudo estas tierras mediterráneas empiezan a sentir su dependencia con respecto al puerto.

El cultivo de la filosofía, en forma sistemática, académica y hasta profesional, está ligado con la fundación de las Facultades de Filosofía y Letras y de Humanidades. Este movimiento comienza en las universidades estatales, no confesionales, de modo que el espectro de teorías a las que tenemos acceso es muy amplio y variado. Esto nos lleva a lo que alguien ha llamado “normalidad filosófica”, es decir a un estadio en el que se supone podemos tener el mismo tipo de información y de refinamiento metodológico que cualquier lugar del mundo civilizado. Esto es cierto, al menos teóricamente. Tal situación ha dado lugar a la aparición de figuras relevantes como la del tucumano Alberto Rougés, el que partiendo de la epistemología llega a la metafísica, en una obra profunda y original donde se conjugan teorías científicas del siglo XX con el pensamiento de Bergson y la gran corriente neoplatónica especialmente en Plotino y San Agustín. Si la obra de Rougés es ejemplo de “normalidad filosófica”, según las exigencias de la cultura mundial, también es cierto que pueden descubrirse en él rasgos del destino latinoamericano, puesto que en su bibliografía al lado de *Las jerarquías del ser y la eternidad* se encuentran estudios sobre la caña de azúcar o sobre el estado físico de los escolares de Tucumán, porque además de filósofo era industrial y hombre público.

12

Esta breve recorrida que nos ha llevado hasta el presente, nos conduce a preguntarnos por el futuro. ¿Qué debemos hacer y qué nos está permitido esperar en cuanto a la filosofía en el Norte? Quizá haya que volver a recordar los viejos símbolos del árbol, de la montaña y el templo. Cuando más profundas sean las raíces, cuando más hondo penetren en el suelo, más alto llegará el árbol y su copa podrá recibir la visita de todos los vientos. Libertad y rigor, recogimiento silencioso y apertura al diálogo, arraigo y trascendencia, audacia y humildad, son algunos de los paradójicos rasgos de esta tarea.

María Eugenia Valentié: los reflejos del alma

María Eugenia Valentié. The soul's reflections

Carmen Perilli*

Cuando me avisaron que Genie Valentié había muerto no pude dejar de pensar en las palabras del poeta que más amó, Jorge Luis Borges, rebelándose ante la posibilidad de desaparición de un ser amado en “Abramowicz” de *Los conjurados*: “Cómo puede morir una mujer o un hombre o un niño que han sido tantas primaveras y tantas hojas, tantos libros y tantos pájaros y tantas mañanas y tantas noches” (Borges, 1989, p. 467). Es difícil resignarse a saber que sólo podremos contar con ella en la memoria, esa forma de la inmortalidad que ella supo ganar. Pocas personas logran lo que ella consiguió; como su amada Simone Weil lo hizo entre la gravedad y la gracia: pasar por la vida con gentileza y con estilo, llenar de afecto e iluminar con la razón y el sentimiento la vida de los otros. De ello formaban parte las charlas interminables y gozosas, la capacidad de pensar de a dos, las manos extendidas incondicionalmente y la certeza del otro siempre disponible. Y, sobre todo, la inteligencia exquisita, con esa gratuidad que debieran tener todas las acciones humanas. En un mundo urgido por las prisas, Genie abominaba de las tablas y medidas. Mientras disfrutaba de sus entrañables cigarrillos, me dijo un día en el que hablábamos de las presiones del mundo universitario “¿Por qué no puede uno entregarse al placer de pensar, a la belleza de la palabra solamente?”.

La biblioteca de Genie era el centro de su mundo. Los libros formaban parte de su vida, no como objetos quietos sino como espacios de verdad y belleza. Uno podía hablar horas sobre *Cien años de soledad* de García Márquez, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o sobre *Lo bello*

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

y lo siniestro de Yasunari Kawabata. Era un privilegio contar con su sabiduría y recorrer, de su mano, bibliotecas interminables. Se respiraba felicidad en su entrega a la literatura. Amaba todas las formas de la cultura y escrutaba con pasión el universo.

La búsqueda de una dimensión otra la llevaba a incursionar en las religiones con una mente abierta, más allá de la institucionalidad. Recorría una y otra vez los mitos, en busca de respuestas. Hay una vacilación del hombre entre el temor y el deseo del mismo tipo que describe Otto en relación a lo sagrado, el *Mysterium tremendum*. Prefería pensar lo religioso en un sentido amplio, como lo plantea el *Do Kamo* de Maurice Leenhardt, como un modo de religación. Sentía admiración por las culturas indígenas en las que la vida y la muerte eran una continuidad. Compartía con Adolfo Colombres la fascinación por la cultura popular y trabajó con la obra de Alberto Rougés. Creía con Gusdorf en un pensamiento que integrara la razón y el mito, amaba a Simone Weil y no vacilaba a la hora de revisar el pensamiento de Heidegger. Pero también recolectaba mitos y ritos del NOA y encontraba constantes con mitos universales. Admiraba a grandes estudiosos como Pierre Clastres, Hélène Clastres y León Cadogan, Laurette Sejourne y Miguel León Portilla. Sus traducciones del francés circulan como libros clásicos. Para ella el hombre vivía de las creencias, por ello se entregó con fervor a estudiar los mitos, esas narraciones con las que nos explicamos el mundo. Ese rayo de luz, ese lugar en medio del bosque donde se produce la iluminación. Leía a Teilhard de Chardin y era una conocedora de Martín Heidegger, Simone Weil y Gabriel Marcel. Para ella el arte nos permitía iluminar la verdad. Recordaba siempre “De repente el verano”, la justa escena en la cual el sol deslumbra la arena.

La primera vez que la hablé fue en uno de sus cursos sobre *Teoría del Mito*. Me habló largamente de su amistad con mi madre, y, desde entonces, comenzó a crecer entre nosotras un sentimiento inmenso que nos unió a lo largo de más de 40 años. Se convirtió en mi maestra y mi amiga. La maestra diferente a todas las que había conocido que daba valor a la voz y al pensamiento del otro, que respetaba las diferencias y sabía escucharnos y nos enseñaba a hacerlo. Sabía extender la mano al otro como nadie y su generosidad abría espacios para personas muy diversas. Bromeábamos al llamarla “la gurú”; lo fue para muchos de nosotros. No tenía miedo de arriesgarse en el encuentro con el otro ser humano. En los tiempos terribles de la dictadura ella abrió las puertas de la casa y convirtió su departamento en un espacio de libertad. Allí armó el grupo *Mythos y Logos* salvando la vida de muchos de nosotros al darnos la posibilidad de seguir dialogando. Su labor como traductora es notable.

En los escritos de Simone Weil se distinguen sus preocupaciones: la social y la religiosa. En el fondo una misma preocupación que se ejerce en dos planos. Aparentemente no habría entonces ninguna salida

para el problema de la acción. La única solución decía Weil era actuar contemplando “el bien puro e imposible, saber que es imposible y no amarlo menos” (Valentié, 1953, p. 610), y luego obrar. Y en cuanto al mal que inevitablemente acarrearía, rogar que caiga sobre la propia cabeza. En este sentido, una sociedad humana nunca puede ser buena. Está en el terreno de lo relativo, como la familia, las tradiciones, la cultura, etc., son *metaxu*, es decir, intermediarios. Su uso consiste en saber que son puentes y no quedarse a vivir en ellos. Genie valoraba esos puentes que podíamos construir con conceptos y palabras, ideas y sentimientos. En el prólogo de *Raíces del existir* (2002), exalta a la filósofa francesa en su fase de mayor resistencia, donde combate el totalitarismo con una ética implacable redefiniendo el concepto de *patria*, entendida como comunidad a partir de acciones ejemplares. Como ella no creía en las fronteras, amaba su comarca pero estaba abierta a conocer el mundo. Era una viajera incansable, amaba conocer otros lugares. Un frío noviembre viajamos a París y Atenas donde recorrimos las dos ciudades. Compartir el silencio de la Acrópolis y escuchar los pasos de Sócrates entre los olivos nos hizo olvidar los días nublados que nos tocaron.

En sus inicios trabajó en el diario *La Gaceta* y en la Universidad Nacional de Tucumán. Formó parte de una comunidad donde estaban, entre otros, Roger Labrousse, María Elena Vela, Julio Ardiles Gray, Selma Agüero, Tomás Eloy Martínez, Raúl Dorrnzoro y, por supuesto, su gran amigo Daniel Dessein a quien acompañó en la construcción del Suplemento Literario. Frecuentaban su casa Leda Valladares y se escribía con Victoria Ocampo y Alejandra Pizarnik. En la Facultad de Filosofía y Letras fue discípula de Manuel García Morente, Rodolfo Mondolfo, Lorenzo Luzuriaga, Roger Labrousse y Elisabeth Goguel entre otros. Trabajó con Adolfo Vázquez y cultivó un grupo de discípulos.

Genie fue una adelantada en los estudios de género e historia de las mujeres. Se declaraba feminista en una época en que no era común en la provincia. Consideraba, con Simone de Beauvoir, que el discurso natural basado en lo biológico y lo psicológico, se trataba de una trampa construida por la sociedad patriarcal, marcada por el predominio masculino y el sometimiento de la mujer. La mujer es el Otro en una relación en la que el Uno es siempre hombre. La característica masculina es la “mismidad”, mientras que la de la mujer “la otredad”. Beauvoir agrega “ella es el Otro en el corazón de una totalidad cuyos dos términos son necesarios el uno al otro” (Beauvoir, 1962, p. 11). Conocí en su biblioteca la obra de las feministas clásicas.

Uno de sus artículos más luminosos sobre este tema se publicó en la revista *Norte*. Consideraba que, si recorremos la historia de la humanidad nos encontramos con dos imágenes de la mujer, opuestas y complementarias que no son sino aspectos de un mismo discurso. Una concepción sublime en la que podemos ubicar a los representantes de una ética caballeresca, que idealiza a la mujer y la eleva como

inspiradora de todo lo grande que puede construir el hombre; para los trovadores, la mujer es un objeto altamente poético, la dama a quien se sirve sin exigirle nada que pueda destruir su inmaculada pureza; para los representantes de esa literatura mariana, que hace eclosión en el siglo XIII occidental, el ser humano más perfecto es la mujer y loan la pureza femenina y su abnegación —todas virtudes que conforman el arquetipo de La Madre—. Esta corriente se continúa hoy en el mito del eterno femenino. La otra voz es menos halagadora, pero mucho más potente. Viene desde el Antiguo Testamento donde la mujer es tasada a mitad de precio que el hombre, y este actúa como su amo y dios. En el *Génesis*, la pecadora Eva ha incitado al casto y obediente Adán a comer la manzana, convirtiéndose en la aliada del demonio y precipitando la caída del hombre y la expulsión del Paraíso. Culpa y sufrimiento deben ser asumidos por la perversidad femenina: ella es la tentadora, la que escucha la voz del demonio, la que prefiere el mal, la compañera concebida como un mero complemento del hombre que ha sido su perdición.

Genie estaba muy interesada en las brujas. Un violento antifeminismo atravesó muchos siglos de la cultura occidental, cobrando millones de víctimas. Las mujeres fueron perseguidas, torturadas y quemadas vivas, acusadas de brujería. En el tomo *Satán* de los *Etudes Carmelitaines*, Emile Brouette expresa: “Si se declara que se puede ser antifeminista sin necesariamente quemar brujas, hay que reconocer que teológicamente no hay más que un paso entre el desprecio por la mujer y la afirmación de que ésta es la intermediaria entre el hombre y el diablo”.

Estas imágenes contrapuestas son en realidad complementarias; ambas son las dos caras de un mito en el que la mujer siempre es objeto nunca sujeto que se enuncia a sí misma. La mujer aparece como la encarnación de las delicias y los peligros de la carne. Como leemos en *El segundo sexo*:

Su mito es tan ondulante y contradictorio que en principio no se descubre su unidad: ya sea Dalila o Judith, Aspacia o Lucrecia, Pandora o Atenea, la mujer es Eva y la Virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artífice, charlatana y mentirosa; es la que cura y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que él no es y quiere tener, su negación y su razón de ser (Beauvoir, 1962, p. 191).

Dentro del mito femenino destaca fundamentalmente el mito de la Madre, que también es bifronte. Las historias sagradas más antiguas se refieren a una época pretérita de la humanidad en donde el matriarcado había sido una forma de organización social muy común. Esto no está demostrado. Si bien encontramos sociedades que podemos llamar de *cultura femenina*, en la mayor parte de los casos se trata de organizaciones matrilineales donde el lugar de la mujer varía muy poco, pues el poder real se encuentra en los hombres de la familia (tíos o hermanos).

Su libro *Mitos y ritos del Noroeste Argentino* (1997) reúne los escritos más importantes sobre el mito. Una de sus lecturas favoritas, además de Mircea Eliade, eran Joseph Campbell y Robert Graves. La fascinó *La Diosa Blanca* que sostiene la existencia de una Diosa Madre en todas las antiguas religiones. Entre los trabajos se destaca su texto sobre El Familiar. Este estudio ligado a su infancia le permite escudriñar los relatos que encierran los silencios de los pueblos de ingenio tucumanos.

Amaba la literatura, pero, sobre todo, leía a Jorge Luis Borges. Su diálogo con él nunca se interrumpía. Resuena en mí su voz leyendo las palabras del poema “Juan, 1, 14” y deteniéndose en sus versos: “Conocí la vigilia, el sueño, los sueños/ la ignorancia, la carne, /los torpes laberintos de la razón, / la amistad de los hombres, la misteriosa devoción de los perros” (Borges, 1974, p. 977). Le atraía ese Jesús hombre que sentía nostalgia del olor de la carpintería.

Leemos su trabajo sobre “Borges y sus laberintos” (2009). En “El hilo de la fábula” de *Los Conjurados*, su último libro, aparece una nueva versión del laberinto. Dice:

Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo, acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en un sueño, en las palabras que se llaman filosofía, en la mera y sencilla felicidad. Aquí estamos lejos de ese otro laberinto que marca un destino de hierro, sin centro ni salida. Quizás tengamos que optar por uno de esos dos laberintos, por el absurdo o por el sentido. Quizás también ocurra que en nuestras vidas pasemos por ambos. Borges nos habla de un hermoso deber. El de buscar el hilo que Ariadna dio a Teseo y que él, después de su triunfo, no supo retener. Y también dice dónde encontrarlo: en la filosofía, en la fe o, simplemente, en la felicidad (Borges, 1989, p. 481).

Se identificaba con la protagonista de la novela *Elizabeth Costello* de Coetzee (2003). Le fascinaba el irónico final cuando el personaje a las puertas del paraíso pregunta al celador acerca de sus posibilidades de pasar al otro lado: “El sonido que le devuelve “creencia” no es tan claro, pero sí lo bastante. Hoy, aquí y ahora, es evidente que no carece de creencias. De hecho, ahora que lo piensa, en cierto modo vive de sus creencias. Su mente, cuando es ella misma, parece pasar de una creencia a la siguiente, haciendo pausas, recuperando el equilibrio y siguiendo adelante” (Coetzee, 2003, p. 153).

Una vida llena de goce y de trabajo en la que la amistad era un culto preferencial y la cultura una materia viva. Profesora Titular de Metafísica, de Historia de las Religiones, llegó a recibir el título de Profesora Emérita de la UNT. Participó de la fundación de innumerables revistas, centros de investigación; dio cursos y conferencias y fue gestora cultural en la universidad, en el Centro Cultural Alberto Rougés; dirigió numerosas tesis de grado y posgrado, escuchó todo tipo de trabajos de investigación y creación, etc.

Nos enseñó a abrir el corazón a los otros, a hacer lugar a las palabras y los silencios y, sobre todo, a conservar la curiosidad sobre el mundo, a respetar y disfrutar sus misterios. Y valoró, sobre todo, la libertad.

Resulta imposible resumir su vida en unas líneas y, sobre todo, cifrar sus pasos en estas páginas. Borges se divierte con la idea de que un alma humana deja reflejos en otras. Uno mira y es mirado, sin estar seguro cuál de los dos espacios es la realidad. “La insaciable busca de un alma a través de los delicados reflejos que ésta ha dejado en otras: en el principio, el tenue rastro de una sonrisa o de una palabra; en el fin, esplendores diversos y crecientes de la razón, de la imaginación y del bien” (Borges, 1974, p. 416). Los reflejos del alma de Genie me seguirán para siempre.

Referencias bibliográficas

- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- (1989). *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- Beauvoir, Simone de (1962). *El segundo sexo*, 1. Los hechos y los mitos, Buenos Aires, Siglo XX.
- Coetzee, J. M. (2003). *Elizabeth Costello*, Trad. de Javier Calvo, Barcelona, Mondadori.
- Valentié, María Eugenia (1953). “Lo social y lo absoluto en el pensamiento de Simone Weil”, *Ideas y valores*, vol. 2, Núm. 7-8, (pp. 619-648).
- (coord.) (1997). *Mitos y ritos del Noroeste Argentino*, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT.
- (2002). “Prólogo”, en: Simone Weill, *Raíces del existir. Preludio a una declaración de deberes hacia el ser humano*, 2da. ed., trad. María Eugenia Valentié, Buenos Aires, Sudamericana (pp. 7-15).
- (2009). “Borges y sus laberintos”, *La Gaceta literaria*, La Gaceta, 23/08/2009 (p. 3).

ESTUDIOS

Fotografía y patrimonio. Primeros apuntes desde el Colegio Nacional de Tucumán (Argentina, 1865-1920)

Photography and heritage. First notes from the Colegio Nacional of Tucumán (Argentina, 1865-1920)

Víctor Ataliva*
Carlos Darío Albornoz**

RESUMEN

A partir de una primera aproximación a la trayectoria histórica del Colegio Nacional de Tucumán (República Argentina), reflexionamos sobre una diversidad de recursos culturales relacionados con esta institución. Un conjunto de fotografías nos permitirá indagar y recorrer la trayectoria del Colegio Nacional desde sus orígenes (mediados de la década de 1860) hasta el primer quinquenio que transcurre en su actual emplazamiento (1915-1920). Durante el período comprendido entre los años 1865 y 1920, entonces, ciertos documentos visuales que registran algunas secciones del Colegio Nacional (su Gabinete de Historia Natural y su biblioteca), posibilitarán transitar por los inicios de este importante establecimiento educativo, la consolidación de la fotografía en Tucumán y las consecuencias de la primera excursión arqueológica en el noroeste argentino. Como resultado del análisis de ciertas fotografías y el contexto histórico en el que se enmarcan, aportamos reflexiones sobre la relevancia patrimonial y la dinámica de los recursos culturales e identitarios del Colegio Nacional, espacio social que funcionó como caja de resonancia de lo ocurrido en la provincia durante los últimos 160 años.

► **Palabras clave:** Fotografías; patrimonio; biblioteca; Gabinete de Historia Natural; Colegio Nacional de Tucumán.

Recibido: 06/12/2024 – Aceptado: 17/03/2025.

* Instituto Superior de Estudios Sociales – CONICET. Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina. <atalivarotger@gmail.com>

** Guggenheim Fellow. San Miguel de Tucumán, Argentina. <cda1480@gmail.com>

ABSTRACT

From a first approach to the historical trajectory of the Colegio Nacional de Tucumán (Argentina), we reflect on a variety of cultural resources related to this institution. A set of photographs will allow us to investigate and retrace the trajectory of the Colegio Nacional from its origins (mid-1860s) to the first five years at its current location (1915-1920). During the period between 1865 and 1920, then, certain visual documents that record some sections of the Colegio Nacional (its Natural History Cabinet and its library), will make it possible to travel through the beginnings of this important educational establishment, the consolidation of photography in Tucumán and the consequences of the first archaeological excursion in northwestern Argentina. As a result of the analysis of certain photographs and the historical context in which they are framed, we provide reflections on the patrimonial relevance and the dynamics of the cultural and identity resources of the Colegio Nacional, a social space that functioned as a sounding board for what happened in the province during the last 160 years.

► **Keywords:** Photographs; heritage; library; Natural History Cabinet; Colegio Nacional of Tucumán.

Introducción

A 160 años del decreto que dio origen, durante la presidencia de Bartolomé Mitre, al Colegio Nacional de Tucumán (1864-2024), este texto reflexiona, desde una perspectiva patrimonial, sobre ciertos recursos culturales que fueron generados en y desde esta institución. No pretendemos analizar su trayectoria histórica ni incidencia en el pasado y presente local, por lo que remitimos a quienes abordaron algunos de estos tópicos (Terán, 1909; Fierro, 1914; Cerviño, 1964; Jiménez, 2001; Martínez Zuccardi, 2005; Ben Altabef [coord.], 2019; entre otras contribuciones). En todo caso, centramos la atención en dos ejemplos que se ajustan al período comprendido entre los años 1865 —cuando el Colegio comienza a funcionar— y 1920, y que aluden a una dimensión clave del patrimonio en uso activo: los permanentes y dinámicos cambios en los significados y valoraciones de los recursos culturales (Ladrón de Guevara y Elizaga, 2009). Antes de presentar los ejemplos, exponemos brevemente los inicios de la fotografía en Tucumán y su relación con el Colegio Nacional.

Los orígenes del Colegio Nacional y de la fotografía en Tucumán

La *Memoria histórica del Colegio Nacional de Tucumán*, publicada en 1909, a pocos años del fallecimiento de su rector, Sixto Terán, expone una primera síntesis de la trayectoria institucional.¹ Se trata de un informe elaborado por Terán en 1903 a requerimiento de Juan R. Fernández, Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. Conforme al título original del texto, *Los Antecedentes que se relacionan con la instrucción secundaria en esta provincia, anteriores al año de 1865 fecha de la fundación del Colegio Nacional* (Terán, 1909, p. 381), su autor recorre tanto la “pre-historia” del Colegio como así también presenta una reseña histórica de la institución hasta el momento de redacción del informe. De aquellos años previos a la fundación del Colegio Nacional, destacamos la presencia de Amadeo Jacques. Este filósofo y docente francés dirigió el Colegio San Miguel entre los años 1858 y 1862, primer establecimiento que impartió educación secundaria en el ámbito local y antecedente ineludible del Colegio Nacional de Tucumán, ya que este empleará las instalaciones donde funcionó, no sin contratiempos, el Colegio San Miguel entre los años 1854 y 1862 (Terán, 1909), establecimiento que alcanzará cierto renombre a causa del prestigio del intelectual parisino (Martínez Zuccardi, 2005, p. 37).

Jacques gestionó el ingreso de un connacional suyo al plantel docente: Alfredo Cosson. Recién llegado desde Bolivia y con su “máquina daguerreotipo [sic], con la que [se] ganaba la vida, puesto en contacto con Jacques y apreciando éste sus aptitudes, lo incorporó al Colegio” (Terán, 1909, p. 392). Y es con Cosson que iniciamos este análisis, en tanto contribuyó activamente a la introducción del daguerrotipo en Tucumán (Albornoz, 2020a). Si bien el propio Jacques también dominaba la técnica, según una sintética biografía de Paul Groussac (Páez de la Torre, 2015), es Cosson el que ejercerá, a la par de su labor docente, el oficio de daguerrotipista. En efecto, al año siguiente de la llegada de Jacques el diario local *El Eco del Norte* (11 de noviembre de 1859, p. 4) anunciaba: “Retratos al electrotipo. Todos los días desde las 12 hasta las 3 de la tarde. Dirigirse a Dn. Alfredo Cosson, en el Colejio [sic]”. Al tratarse del único “Colejio” de educación media en Tucumán, es posible sostener que ya se comportaba como un referente espacial en el paisaje urbano, a la vez que el profesor Cosson disponía allí mismo de un lugar para la toma de retratos.

¹ El texto es nuevamente publicado al año siguiente (1910), en Tucumán; el responsable de la edición incorpora fotografías al informe en páginas no numeradas —la versión publicada originalmente en 1909 en el *Boletín de la Instrucción Pública* no contenía ninguna fotografía— y un anexo documental. De este conjunto de fotografías, exponemos aquí la del Gabinete de Historia Natural (imagen nº3 en la presente contribución).

Aunque ya durante el año 1858 el mismo periódico promocionaba a Claudio Ahumada como “retratista al daguerrotipo” y una Sociedad heliográfica también retrataba (*El Eco del Norte*, 12 de agosto de 1858, p. 4), muy probablemente con la técnica de calotipo (Albornoz, 2020a, p. 51), es con Cosson que el retrato adquiere mayor presencia en Tucumán, generando una base sólida para los fotógrafos que posteriormente llegarán a su capital. Debemos tener presente que apenas dos décadas antes se daba a conocer el invento del daguerrotipo en París, por lo que la permanencia de Cosson en la provincia, durante unos tres años, contribuyó a difundir los retratos; por ello consideramos que abrió puertas para los fotógrafos que, desde inicios de la década de 1860, visitaran o se instalaran en Tucumán.

Entre estos fotógrafos, y a casi dos meses de la apertura del Colegio Nacional, el 1º de marzo de 1865 (Terán, 1909, p. 397), la sociedad familiar, conformada por los hermanos Ángel y José Paganelli, abrirá la “Galería de Retratos Fotográficos de Paganelli y Cia”, lugar donde “el público Tucumano encontrará esmero y prolijidad en los retratos” (*El Liberal*, 23 de abril de 1865, p. 4). Ángel Paganelli finalmente se quedará en la provincia y, a partir tanto de su profuso trabajo de más de tres décadas como de una importante inserción social, marcará definitivamente la trayectoria de la fotografía en Tucumán (Albornoz, 2020a).

Nos legó, además de una significativa cantidad de retratos de personas y de la ciudad con sus edificios paradigmáticos del siglo XIX (las denominadas *vistas*), las primeras fotografías del Colegio Nacional. De hecho, hacia fines de la década de 1860 inmortalizará una diversidad de escenarios urbanos e inmuebles considerados —en algunos casos desde entonces, otros con posterioridad— como diacríticos de la identidad local, fotografías que fueron publicadas en la obra de un reconocido docente del Colegio, Arsenio Granillo. Fue tal la importancia de esta producción del fotógrafo italiano que, hasta la actualidad, es asiduamente reproducida, particularmente su icónica fotografía de la Casa Histórica de la Independencia, expuesta en una diversidad de soportes y para distintos fines (Albornoz *et al.*, 2022).²

En *Provincia de Tucumán*, Granillo (1872, pp. 68-69) exhibirá una fotografía de Paganelli del “Colegio Nacional de Varones” (imagen n° 1), mientras brevemente reseñaba los “Ramos de enseñanza” hasta 1870 y las asignaturas proyectadas para el año 1871. Otra producción de este fotógrafo, aparentemente de 1870 (imagen n° 2), será publicada en el *Álbum General de la Provincia de Tucumán en el primer centenario de la Independencia Argentina* (Comisión Oficial del Centenario, COC, 1916).

² Aunque el actual portal de la Casa Histórica no es una reconstrucción exacta de lo registrado por Paganelli, dado que el responsable del proyecto consideró algunos atributos y otros no, esta fotografía constituyó un documento de gran relevancia para la obra emprendida por el arquitecto Mario Buschiazio e inaugurada en 1943 (Marinsalda, 2015).

Ambas fotografías constituyen los testimonios más antiguos, conocidos hasta la actualidad, del Colegio Nacional en su anterior emplazamiento.³

Ejemplo 1: el Gabinete de Historia Natural y la arqueología en el noroeste argentino

Cuando en 1903 Sixto Terán describía sucintamente los recursos del Gabinete de Historia Natural de la institución, mencionaba que, gracias a las excursiones efectuadas por docentes del Colegio, se contaba “con una colección completa de aves de esta provincia preparadas y clasificadas bajo la dirección del ilustrado profesor don Miguel Lillo. Además, existe un herbario regional, una colección de maderas y de objetos de antropología y geología” (Terán, 1909, p. 406). De muchas maneras esta rápida exposición resumía las características que reunían los gabinetes durante el último tercio del siglo XIX: espacios que hoy podríamos considerar eclécticos en tanto congregaban, en unos pocos metros cuadrados y a veces en los mismos estantes, muestras de rocas y minerales, colecciones de insectos y aves disecadas, fósiles y mamíferos embalsamados, herbarios y mapas, esqueletos humanos y de animales, comportándose como lugares claves para el aprendizaje (imagen n° 3).



Imagen n° 1. La primera fotografía del “Colejio Nacional” relevada hasta la actualidad. Interior del edificio que anteriormente perteneció a los mercedarios y en el que, entre los años 1854 y 1862, funcionó el Colegio San Miguel.
Autor: Ángel Paganelli (Granillo, 1872, s/n° de página).

³ Desde hace más de un siglo funciona allí la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento, dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

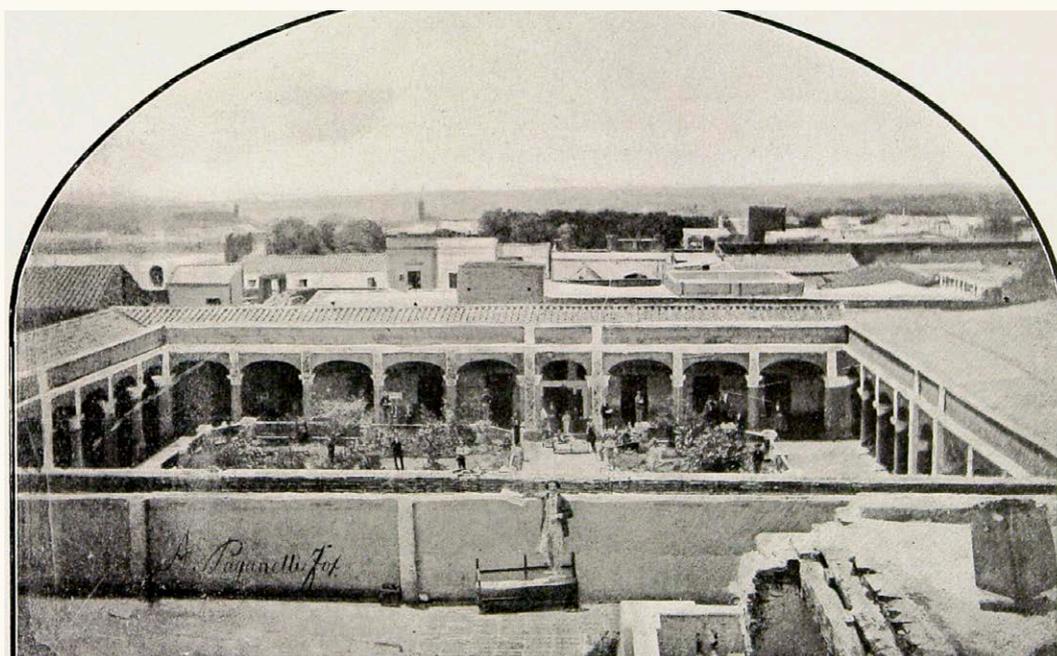


Imagen nº 2. “El Colegio Nacional en 1870” (pie de página original). Interior del edificio.
Autor: Ángel Paganelli (Comisión Oficial del Centenario, COC, 1916, s/nº de página).

En el gabinete del Colegio Nacional también se encontraban aquellas materialidades del pasado prehispánico, e incluso del siglo XVIII, que resultaron de la primera excursión arqueológica realizada en el noroeste argentino (NOA) a inicios de 1877. La misma fue dirigida por el naturalista Inocencio Liberani y un gran colaborador, el ingeniero Rafael Hernández, ambos docentes de la institución.

Este Gabinete de Historia Natural no escapaba a la lógica organizativa, didáctica y pedagógica de otros espacios análogos en Colegios nacionales de la Confederación, como el de Catamarca, San Juan y Concepción del Uruguay, en Entre Ríos (Mayoni, 2023). En todo caso, se trató de un espacio precursor en su género en toda la provincia y, además, se distinguió de los otros ya que, al incorporar el importante corpus de materialidades culturales producto de la mencionada expedición a la porción catamarqueña y tucumana del Valle de Yocavil, el Gabinete adquirió una rápida proyección nacional. Se debe señalar que el principal interés de Liberani era dotar al gabinete de “animales fósiles” (Liberani y Hernández, 1950 [1877], p. 131); sin embargo, pronto la expedición transmutó en “arqueológica” en función de los hallazgos.

La obra original de Liberani y Hernández —con una escasa tirada, según asevera Ernesto Padilla en el “Prólogo” de la obra reeditada por la UNT en 1950—, se transformó en un antecedente ineludible sobre el pasado indígena del NOA, aspecto destacado reiteradamente, desde su perspectiva e interpretación, por el propio Florentino Ameghino (1880, pp. 91, 177, 507, 509-510, 533-562) en su obra culmen.

El impacto de la expedición fue tal que se comportó como referencia obligada para sus contemporáneos e investigadores posteriores (Ataliva, 2010). Pero, ¿qué ocurrió con esas materialidades culturales prehispánicas e históricas del Valle de Yocavil incorporadas al Gabinete?

Aunque resulte complejo trazar un itinerario preciso —o más de uno— de estos recursos culturales, es posible delinear algunas conjeturas al respecto a partir de: a) un agudo observador de la primera mitad del siglo XX y de gran incidencia en el mundo de la política tucumana e inserción en la élite intelectual local, Ernesto E. Padilla; b) una fotografía del Colegio Nacional en su nuevo emplazamiento; y, c) recursos culturales que actualmente custodia el Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda.

En el “Prólogo” a la obra de Inocencio Liberani y Rafael Hernández de 1950, el ex gobernador de Tucumán, Ernesto Padilla, sostendrá:

Los materiales recogidos de la exploración fueron incorporados al gabinete de Historia Natural, y ante lo ocurrido ulteriormente, no debe omitirse la anotación de la grave falta espiritual que afecta a toda la juventud que pasó por el Colegio nacional. Hay que decir también que afecta al prestigio del mismo colegio, porque en el hecho, después de instaladas las piezas del profesor Liberani, no han sido guardadas como correspondían a la importancia de ser fruto de la primera expedición arqueológica argentina. En los sucesivos cambios de local del colegio han sufrido disminución y desmedro, reveladores de que se iban borrando las huellas de los que tan singular mérito habían incorporado al acervo de la cátedra y del establecimiento (Padilla, 1950, p. 13).

Aunque extensa, la cita expone los lamentos de Padilla, pero también considera una de las posibles causas: “los sucesivos cambios de local”. Como egresado del propio Colegio en 1890, conocía ese “fruto de la primera expedición” y se relacionaba con Liberani, al principio como alumno y luego en el ámbito de la función pública, donde ambos desempeñaron numerosos cargos. De primera mano, también estaba al tanto de las vicisitudes edilicias por las que transitó el Colegio desde su fundación hasta que, finalmente, se construyeron sus instalaciones propias, las que fueron oficialmente inauguradas el 8 de julio de 1915, durante su gobernación. Por tanto, es factible considerar que uno de los factores que impactaron negativamente en la integridad de todas las colecciones del Gabinete fueran las mudanzas. Además, hacia fines de siglo XIX no estaban desarrollados los protocolos de conservación preventiva —tanto de las colecciones como de los edificios que las resguardan— los que tienen por fin evitar, mitigar y/o retardar las acciones de una diversidad de agentes de deterioro (humanos y no humanos).

Respecto a la fotografía del Gabinete de Historia Natural en la nueva sede del Colegio (imagen n° 4), expone un lugar acondicionado y con mobiliario acorde a la década de 1910; se observan los estantes cubiertos de colecciones y, por encima de uno de los muebles, cuatro piezas arqueológicas (comparar con la imagen n° 3, en la que las piezas se encuentran en una posición similar en la antigua sede del Gabinete). Es decir, muy probablemente aún se conservaban evidencias arqueológicas de la expedición de Liberani y Hernández en el nuevo emplazamiento; sin embargo, no es posible aseverarlo sin el respaldo de otros documentos, los que tal vez se conserven en el archivo de la institución. La reflexión de Padilla a la que referimos anteriormente, escrita en 1948 según Furlong (1959), podría estar describiendo la situación de la colección arqueológica con posterioridad a 1915-1916, esto es, al período transcurrido entre la toma de la fotografía y la escritura de su “Prólogo”. Nuevamente, insistimos, indagar con fotografías del período (décadas de 1920 a 1950) y en el repositorio institucional, podría contribuir con otra aproximación al itinerario de esta colección y también del Gabinete.

Con relación a los recursos culturales que actualmente se encuentran exhibidos en el Museo Histórico Provincial Presidente Nicolás Avellaneda y que antes se hallaban en el Gabinete de Historia Natural del Colegio Nacional, debemos mencionar los dos trozos de corteza que, en el pasado, conformaron una referencia espacial —una marca, un jalón que señalizaba el límite de un territorio— que está citada en el importante documento conocido como *Cédula Real de los Amaycha*. Se trata de materialidades relevantes para los pueblos originarios, en particular, la Comunidad Indígena Amaicha del Valle y la Comunidad India Quilmes, aspecto que no será abordado aquí. Liberani y Hernández (1950 [1877]) presentan, en la Lámina N° 28, estas “dos inscripciones encontradas en el tronco de un árbol viejo” que se hallaba en El Paso. El derrotero de estas piezas fue reconstruido por Jorge Sosa (2015, pp. 17-19), a partir de la correspondencia entre E. Padilla y Alberto Rougés (de 1936) y una referencia de Carlos Páez de la Torre (h.): estos segmentos de madera, una vez extraídos de su lugar original y trasladados al Gabinete, fueron robados, luego adquiridos por un particular que los vendió, hacia inicios de la década de 1980, al gobierno de la provincia, y finalmente depositados en el Museo Avellaneda (Páez de la Torre, 2012).

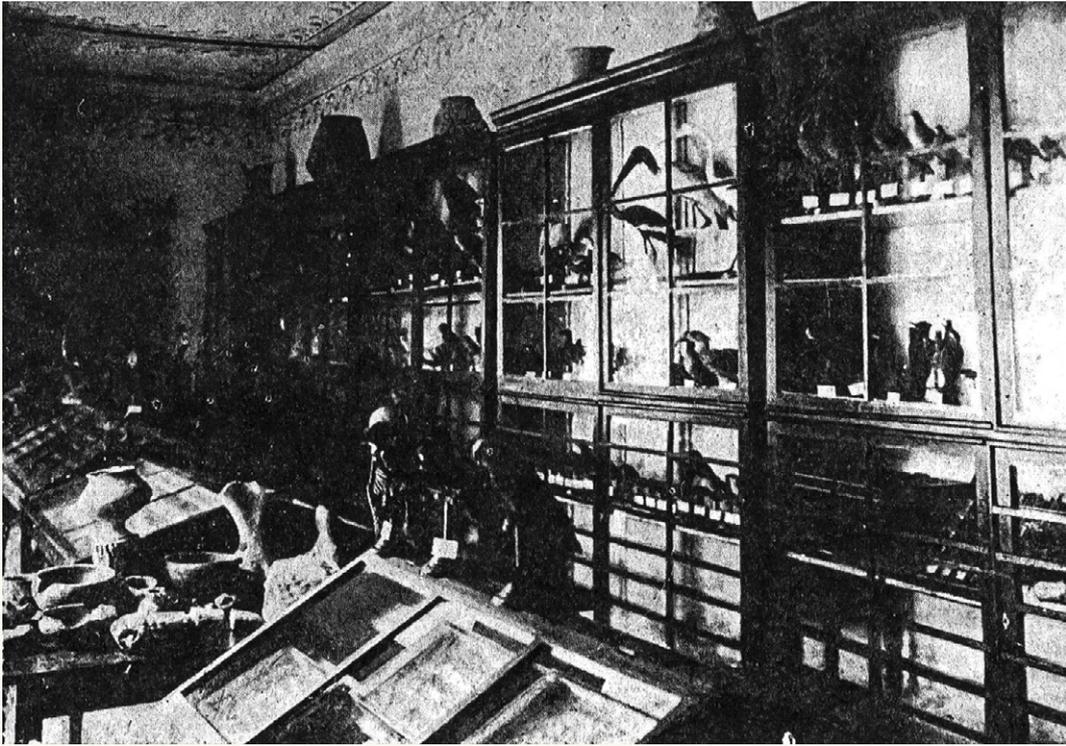


Imagen nº 3. El Gabinete de Historia Natural del Colegio Nacional hacia fines de siglo XIX (Terán, 1909, s/nº de página).



Imagen nº 4. El Gabinete de Historia Natural del Colegio Nacional hacia 1915-1916 (COC, 1916, s/nº de página).

Ejemplo 2: la biblioteca del Colegio y el archivo institucional

Hacia inicios de siglo XX, el rector Terán asumía que los motivos por los que la biblioteca del Colegio brindaba “muy escasos” servicios se debía a que estaba “fragmentada en varias reparticiones de la casa y sobre todo por no ser posible la instalación de una sala de lectura” (Terán, 1909, p. 405), aunque la biblioteca ya contaba con una relevante cantidad de obras. Un rápido inventario, en las distintas secciones, daba cuenta de: 815 volúmenes en la Sección Jurídica, 705 en la de Ciencias Físico-Naturales, 658 en la de Humanidades y Bellas Artes, 563 en la de Historia y Geografía, 228 en la de Ciencias Filosóficas y Teología, y 375 de enciclopedias y diccionarios, corpus al que deben sumarse 3.211 revistas y folletos (Terán, 1909, p. 407); es decir, la nada desdeñable cantidad de, aproximadamente, 6.500 ejemplares.

Lo que nos interesa destacar, entonces, es que la biblioteca del Colegio fue pensada, desde el momento mismo de su apertura, como un espacio clave de la institución. En unas *Instrucciones para la instalación del Colegio* en Tucumán, se afirmará que el “Gobierno Nacional procurará mandar un número bastante de los textos que han de servir a la enseñanza, pues considera difícil conseguirlos en esa provincia, y sería de temer que su falta perjudicara a los estudios” (COC, 1916, p. 578). Aunque implicaría una indagación específica, podríamos asumir que muchos de esos volúmenes que menciona Terán en su informe resultaron de tales envíos durante las primeras cuatro décadas de existencia de la institución. Sin embargo, debe recordarse lo que habría ocurrido con gran parte de las materialidades que ingresaron con la expedición arqueológica, por lo que también es factible considerar que las sucesivas mudanzas afectaron el estado de los libros y que otros tantos fueron “redirigidos” a otras bibliotecas, “extraviados”, afectados gravemente por distintos agentes (entre otros, hongos, humedad, insectos y partículas abrasivas), por lo que probablemente fueron expurgados de sus estantes, etcétera; en todo caso, prestamos atención en este texto no ya al patrimonio de la biblioteca del Colegio sino al espacio donde se encontraba en el actual edificio.

La fotografía publicada en el *Álbum General de la Provincia de Tucumán* (COC, 1916), expone el flamante recinto donde originalmente se hallaba la biblioteca del Colegio Nacional (imagen n° 5), y en el que actualmente funciona la Secretaría del Colegio y alberga la Oficina de la vicerrectora. La toma de esta fotografía fue realizada poco tiempo antes de su publicación (1916), por lo que presenta la biblioteca con escaso tiempo de uso. A excepción del muro oriental del recinto (que lo separa del exterior), las paredes norte y sur, como así también la oeste (por donde se ingresa desde el patio interior), están cubiertas por estantes que, desde el piso, se proyectan en altura, por lo que la biblioteca está

conformada por una sección inferior y otra superior. A la superior se ingresa por escaleras con pasamanos, arribando a una pasarela —con baranda— que permite el acceso a todos los estantes de esta sección. Como expone la fotografía, la carpintería mixta (de metal y madera), las luminarias, los mesones en el sector de lectura y el resto del mobiliario, dan cuenta de un espacio diseñado para generar las mejores condiciones para los usuarios y usuarias de la biblioteca del Colegio.

En la actualidad la biblioteca funciona en la planta alta del Colegio Nacional, siendo el recinto empleado para actividades administrativas, gestión y dirección de la institución, es decir, un lugar con permanente y asidua presencia de docentes, estudiantes y administrativos. Aunque se ha subdividido parcialmente el espacio interior con tabiques, puede advertirse que esta refuncionalización y modificaciones no alteraron substancialmente las estructuras de carpintería de la biblioteca original, aunque el material que resguarda sea otro: se encuentran allí los legajos de millares de alumnos y alumnas que atravesaron las aulas del Colegio (imagen n° 6). Otros documentos vinculados tanto con la historia del establecimiento como los generados cotidianamente también están depositados allí. Por tanto, el lugar donde funcionó originalmente la biblioteca se comporta actualmente como un espacio trascendental para la dinámica institucional y resguarda gran parte de la documentación generada durante toda su historia (imagen n° 7).



Imagen n° 5. La biblioteca del Colegio Nacional hacia 1915-1916 (COC, 1916, s/n° de página).

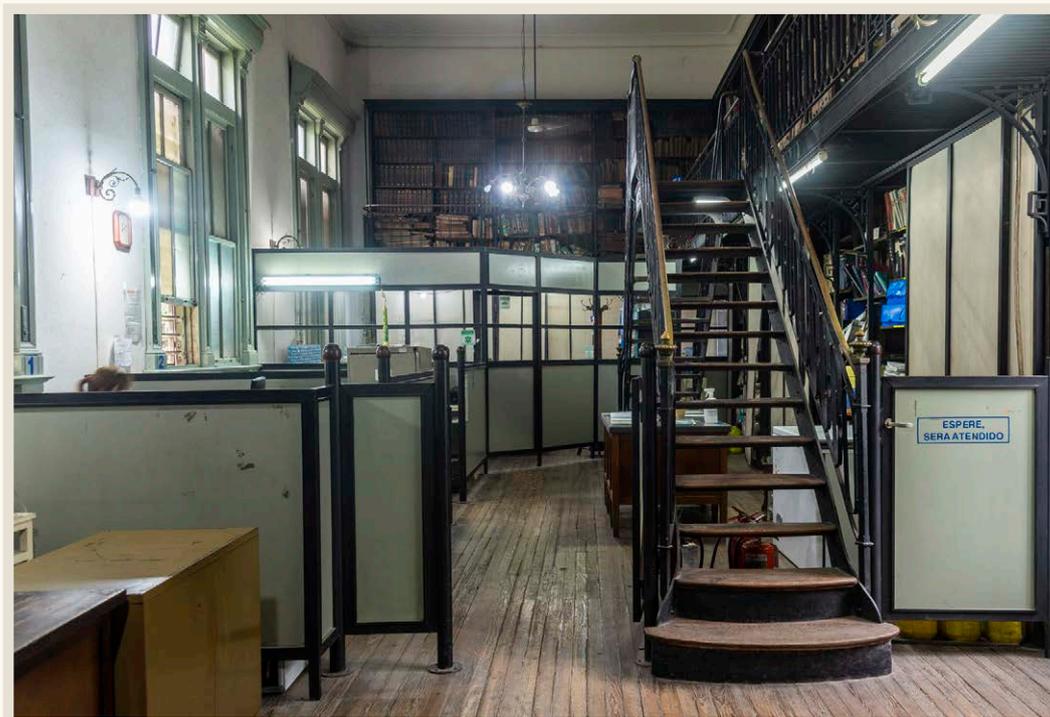


Imagen nº 6. Vista del espacio donde funcionó la biblioteca del Colegio Nacional.
Autor: Carlos Darío Albornoz (28/11/2024).

Fotografía y patrimonio: reflexiones desde el Colegio Nacional

Los orígenes del Colegio Nacional de Tucumán remiten a un período de profundas transformaciones a escalas provincial y nacional. En la década de 1860, los paisajes urbanos y rurales de Tucumán adquieren progresivamente otra fisonomía a partir, entre otros factores, de la producción industrial de azúcar y el ingreso del ferrocarril. Paralelamente, y principalmente en Europa, se imponen nuevos procedimientos que desembocarán en la continua renovación de técnicas y tecnologías para retratar personas, lugares, objetos, eventos sociales, fenómenos naturales, etcétera; aunque no parezca, la fotografía misma, antes que una cosa estática, reúne en un solo objeto —más allá de lo retratado— las dinámicas de su tiempo. Si la técnica del daguerrotipo apenas tenía dos décadas de existencia cuando llega a Tucumán hacia fines de la década de 1850, pronto será reemplazada por la fotografía (hacia comienzos de la década de 1860). Al respecto, cabe una aclaración: el término *retratos photographicos*, como sinónimo de imágenes sobre papel, comienza a emplearse en Buenos Aires en 1854 (Bécquer Casaballe y Cuarterolo, 1985, p. 27). En el caso de Tucumán, esta técnica de trabajo se promociona, en los periódicos locales, al menos desde 1862 (Albornoz, 2020a, p. 53).

Los inicios de la década de 1860 marcarán un antes y un después en la cultura visual producida en Tucumán: Alfredo Cosson, en y desde el Colegio San Miguel, representa tanto la llegada del daguerrotipo como el empleo de una técnica que comenzaba a ser desterrada, incluso en Argentina. A partir del arribo de los hermanos Paganelli, la fotografía se impondrá como técnica, con resultados más rápidos y económicos que la técnica anterior. Precisamente las fotografías de Ángel Paganelli (como las expuestas aquí, imágenes n° 1 y 2), sus centenares de retratos de personas y sus *vistas*, constituyen importantes fuentes documentales al tiempo que contribuyen a una aproximación a numerosos inmuebles y sus usos, a las características de aquellos edificios que hoy son pensados y vividos como patrimonio municipal y provincial (y, en algunos casos, como patrimonio histórico nacional, como lo es el propio Colegio Nacional), a la pujante industria azucarera, etcétera; se trata, por tanto, de recursos culturales (las fotografías) que posibilitan trazar las trayectorias de hombres, mujeres y escenarios urbanos y rurales.

De hecho, las fotografías de Paganelli, y también las de sus colegas contemporáneos y las de los fotógrafos que le sucederán (por ejemplo, imágenes n° 3, 4, 5 y 8), contribuyen a reflexionar sobre los procesos de patrimonialización, como así también sobre las consecuencias de no contar con políticas públicas de largo aliento que posibiliten conservar la integridad, por ejemplo, de los recursos patrimoniales arquitectónicos o de aquellas materialidades arqueológicas, etnográficas, históricas, tal como ocurrió con la colección de Inocencio Liberani en el Colegio Nacional de Tucumán. Las fotografías también dan cuenta de las trayectorias institucionales tanto del Gabinete de Historia Natural del Colegio —un espacio creado por motivaciones intelectuales y pedagógicas de sus primeros rectores y en concordancia con los proyectos educativos de los Colegios Nacionales del país—, como de su biblioteca.

Las fotografías no solo se comportan como testimonios de la transformación de los espacios construidos, también brindan fundamentos para reflexionar sobre sus resignificaciones (confrontar, por ejemplo, la imagen n° 5 con la n° 6). En el caso del recinto de la biblioteca del Colegio, en el pasado resguardaban los libros que consultarían sus alumnas y alumnos, mientras que actualmente se encuentra allí el archivo que —en caso de tomar medidas para su conservación, digitalización y estudio— consultarán en el futuro sus exestudiantes y quienes deseen abordar una diversidad de temas de relevancia institucional.⁴

⁴ Temas vinculados, por ejemplo, con la propia historia del Colegio, los itinerarios personales de sus estudiantes, las dinámicas internas del establecimiento y otros estudios cuali y cuantitativos de distinta índole (para efectuar estadísticas, analizar ciertos datos sobre ingresos y egresos en función del contenido particular de los legajos, etcétera).

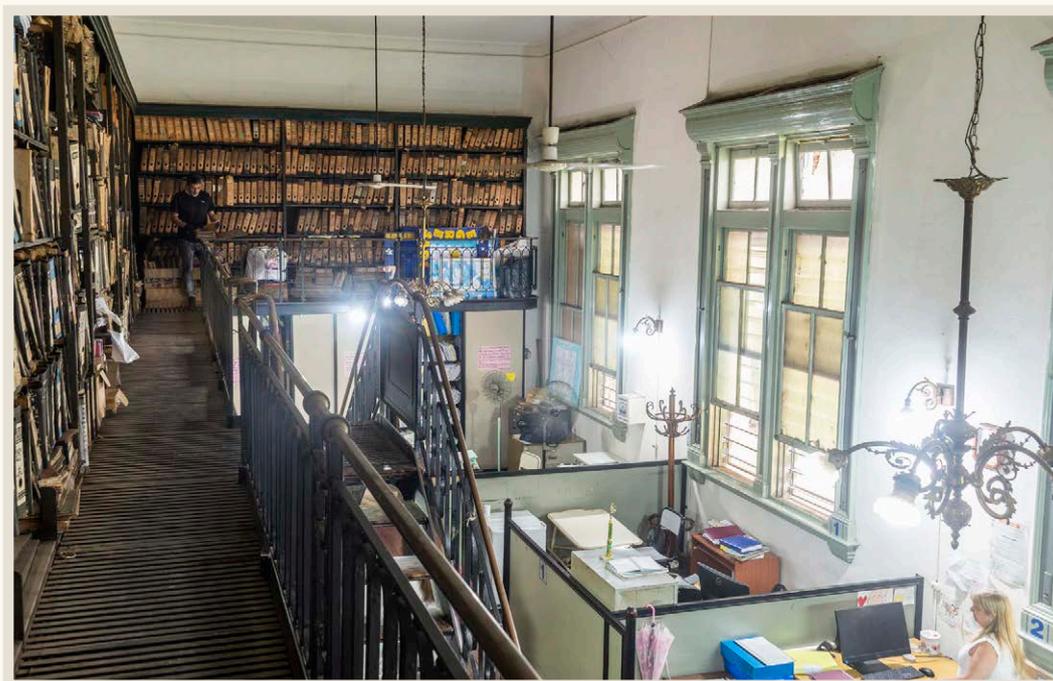


Imagen nº 7. Vista, desde la sección superior, del espacio donde funcionó la biblioteca. Actualmente: archivo institucional. Autor: Carlos Darío Albornoz (28/11/2024).

Este archivo, por lo tanto, necesita de medidas urgentes de conservación, ya que contiene documentos únicos, claves para abordar distintos aspectos del Colegio. Además de todas aquellas medidas para procurar la estabilización y salvaguarda del archivo (para luego proceder a su catalogación y digitalización y, finalmente, acceso público), el espacio mismo requiere de medidas para generar las condiciones de perdurabilidad de las estructuras de carpintería. Todo lo anterior, sugerimos, debe involucrar voluntades y aportes técnicos y científicos de una diversidad de actores.⁵ Estas medidas también se traducirían en mejoras en las condiciones laborales (por ejemplo, vinculados a ambientes saludables, libres de hongos, polvo e insectos) de quienes se desempeñan allí diariamente (imagen nº 7).

Una última consideración respecto a las imágenes y el Colegio Nacional. En cada una de las fotografías (y más allá de lo que observamos en ellas, del análisis semiótico posible de realizar, etcétera, y más aún cuando disponemos de información del contexto de producción de las mismas), anidan prácticas y se proyectan deseos y representaciones de lo retratado.

⁵ En primer lugar, actores de la propia institución, con sus directivos, estudiantes, docentes, administrativos, del pasado y del presente, y también las contribuciones de investigadores e investigadoras, especialistas en patrimonio y conservación, en documentación y digitalización, etcétera.



Imagen nº 8. En primer plano Abud José Bachur, el Colegio Nacional como fondo.
Autor: Estudio “Luz y Sombra”, año 1920 (BCDA 032).

La imagen nº 8, por ejemplo, registra al Colegio en segundo plano. La toma se realizó desde el norte (sobre la actual calle 25 de Mayo). A la izquierda, por detrás de un testigo ocasional, apenas se visualiza la plaza Urquiza. El fotografiado es Abud José Bachur, otro fotógrafo que jalonó el desarrollo del oficio en Tucumán al impulsar la fotografía comercial a una escala casi desconocida localmente. Con Bachur y “Luz y Sombra”, la fotografía alcanzará el estatus de lo cotidiano: junto a su hija Margarita, fotografiará a miles de personas en su estudio (Albornoz, 2020b).⁶

Nos interesa enfatizar aquí lo siguiente: la fotografía es del año 1920, aproximadamente. Es decir, habían transcurrido apenas unos cinco años de la inauguración oficial del Colegio. Por testimonios de su hija, sabemos que Abud José Bachur aprendió el oficio en Tucumán y al poco tiempo, en 1913, fundó su estudio (Albornoz, 2020b). Por tanto, es muy probable que el automóvil en el que es fotografiado no fuera de su propiedad. Es importante señalar que si algo caracterizaba a “Luz y Sombra” eran sus fondos decorados, por lo que podríamos aseverar que se trataba de una marca distintiva del estudio y del propio Bachur.

⁶ A lo largo de su historia, desde 1913 hasta 1998, este estudio realizó retratos individuales o de grupos de amigos o familiares, de recién nacidos y casados, de fallecidos en sus hogares y de quienes hacían la primera comunión (sobre la trayectoria de “Luz y Sombra”, ver Albornoz, 2020b).

Entendemos que, en esta fotografía, Bachur emplea como fondo de su retrato al propio Colegio Nacional. Lo elige ya sea por su monumentalidad, porque cree que es el fondo más apropiado o por otros motivos que desconocemos, pero elige este edificio y no otro. En este caso, las fotografías no solo exponen personas y cosas, sino también los significados que esas personas les otorgan a las cosas (aun cuando tal vez nunca sepamos los motivos reales de la elección de cada componente de la fotografía).

Consideraciones finales

En esta primera aproximación al Colegio Nacional, y a partir de unos pocos documentos visuales, pretendimos recorrer las primeras décadas de un largo itinerario de 160 años. Para ello, indagamos sobre los años previos a su creación y el primer fotógrafo que se instala —por casi tres años— en la provincia: Alfredo Cosson. Este daguerrotipista, sugerimos, generó las condiciones que facilitaron el trabajo de los fotógrafos que llegaron a la provincia a partir de inicios de la década de 1860. Entre los varios cultores del oficio que se instalan de manera definitiva en Tucumán, se destaca Ángel Paganelli, quien fotografió los primeros años del Colegio Nacional en su anterior emplazamiento (el edificio que perteneció a la Orden Mercedaria). Entendemos que las trayectorias personales y laborales de Cosson y Paganelli se vinculan de alguna manera con el Colegio Nacional: uno, trabajando puertas adentro en el edificio que luego albergará a la institución, el otro, fotografiándolo en sus inicios; y ambos, sentando las bases para registrar a sus contemporáneos.

Si el Colegio San Miguel adquirió renombre con la dirección de Amadeo Jacques (posteriormente, entre 1864 y 1865, será profesor y rector del Colegio Nacional de Buenos Aires hasta su muerte), el Colegio Nacional de Tucumán, junto a su Gabinete de Historia Natural, se proyectará a una escala extraprovincial gracias a la expedición de Liberani y Hernández. En este último caso, es factible sostener que perduró más lo realizado por estos docentes del Colegio (nos referimos al informe de 1877 y que posteriormente fue reeditado en 1950), que el propio espacio que albergó la colección, aunque resta un análisis específico del itinerario del Gabinete.

La trayectoria institucional del Colegio generó un importante *corpus* de fotografías, las que —aunque dispersas en archivos personales e institucionales, en publicaciones, en la *web* e incluso inéditas— hilvanan sucesos, personas y materialidades que contribuyen a los procesos de memoria locales. Aunque estas páginas constituyen un primer acercamiento al Colegio Nacional de Tucumán, entendemos que nuevas líneas de indagación y futuros diagnósticos para la conservación que

involucren sus recursos culturales, posibilitarán fundamentar y comprender sus valoraciones pasadas y actuales, materialidades (como la ex biblioteca, el archivo, las producciones de sus docentes y estudiantes, su arquitectura) que resultaron de la dinámica social, política, económica y educativa de la que la propia institución fue testigo y protagonista durante dieciséis décadas.

Reconocimientos

A quienes estuvieron a cargo de la evaluación de este texto y que contribuyeron con sugerencias para mejorarlo. A Úrsula Luft, vicerrectora del Colegio Nacional de Tucumán, por posibilitarnos un primer acercamiento al archivo y ex biblioteca de la institución. A nuestras colegas del Laboratorio de Investigación, Conservación y Procesamiento de Fondos Documentales (LaDi), del ISES, CONICET-UNT.

Referencias bibliográficas

- Albornoz, Carlos Darío (2020a). *Para una interpretación de la fotografía en Tucumán, I*, Tucumán, edición del autor. Disponible en: https://www.academia.edu/43946312/Para_una_interpretacion_de_la_fotografia_en_Tucum%C3%A1n_VOL_1_Dario_Albornoz
- (2020b). *Para una interpretación de la fotografía en Tucumán, II*, Tucumán, edición del autor. Disponible en: https://www.academia.edu/44441847/Para_una_interpretacion_de_la_fotografia_en_Tucuman_Vol_2_Dario_Albornoz
- , Romano, Andrés S., Gerónimo, Aldo A. y Alonso, Marcela F. (2022). “Ángel Paganelli fotógrafo: La Casa Histórica de Tucumán”, *El Vagón Postal*, n° 5 (pp. 16-27).
- Ameghino, Florentino (1880). *La antigüedad del hombre en el Plata*, tomo I, Paris, Imprenta Nuova.
- Ataliva, Víctor (2010). “Los pasos previos a Métraux. Desde el Yocavil hacia la institucionalización (1876-1920)”, en: Patricia Arenas, Carlos A. Aschero y Constanza Taboada (eds.), *Rastros en el camino. Trayectos e identidades de una Institución*, Tucumán, EDUNT (pp. 29-41).
- Bécquer Casaballe, Amado y Cuarterolo, Miguel Ángel (1985). *Imágenes del Río de la Plata*, Buenos Aires, Editorial del Fotógrafo.
- Ben Altabef, Norma (coord.) (2019). *La conformación del sistema educativo en Tucumán: antecedentes, etapas y agentes. Consensos y resistencias*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Cerviño, Rodolfo A. (1964). *Del Colegio San Miguel al Colegio Nacional. Dos etapas de cultura en Tucumán*, Tucumán, Imprenta UNT.

- Comisión Oficial del Centenario (1916). *Álbum General de la Provincia de Tucumán en el primer centenario de la Independencia Argentina*, compilación a cargo de Manuel Villarubia Norri, Buenos Aires, Talleres Gráficos Rodríguez Giles.
- Fierro, José R. (1914). *Documentos históricos de la fundación del Colegio Nacional de Tucumán. Cincuentenario de la enseñanza secundaria*, Tucumán, Imprenta La Argentina.
- Furlong, Guillermo S. J. (1959). *Ernesto E. Padilla. Su vida. Su obra*, Segunda parte, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Granillo, Arsenio (1872). *Provincia de Tucumán. Serie de artículos descriptivos y noticiosos*, Tucumán, Imprenta de La Razón.
- Jiménez, Daniel A. (2001). “Colegio Nacional de Tucumán: orígenes y destinatarios”, en: Luis M. Bonano (comp.), *Estudios de historia social de Tucumán. Educación y política en los siglos XIX y XX*, vol. II, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (pp. 123-146).
- Ladrón de Guevara, Bernardita y Elizaga, Julieta (2009). “Diagnóstico para la conservación de patrimonios culturales en uso activo; propuesta metodológica”, *Conserva*, n° 13 (pp. 61-79).
- Liberani, Inocencio y Hernández, Rafael (1950). *Excursión arqueológica en los valles de Santa María, Catamarca. 1877*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Marinsalda, Juan Carlos (2015). *La Casa Histórica de la Independencia Argentina*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Extraído el 15 de enero de 2022 desde: <https://produccioncientifica.ugr.es/documentos/6386b02550a09d3f4c087c28>
- Martínez Zuccardi, Soledad (2005). *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)*, Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Mayoni, María Gabriela (2023). “Cultura material de la historia natural en los colegios nacionales argentinos (1870-1900)”, *Revista de historiografía*, n° 38 (pp. 91-115). Extraído el 8 de septiembre de 2024 desde: <https://doi.org/10.20318/revhisto.2023.7901>
- Páez de la Torre, Carlos (h.) (2015). “Amadeo Jacques en síntesis”, *La Gaceta*, 24 de noviembre de 2015. Extraído el 11 de noviembre de 2024 desde: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/662204/sociedad/amadeo-jacques-sintesis.html>
- (2012). “Piezas arqueológicas perdidas. La colección de Liberani en el Colegio Nacional”, *La Gaceta*, 4 de mayo de 2012. Extraído el 11 de noviembre de 2024 desde: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/489192/piezas-arqueologicas-perdidas.html>
- Sosa, Jorge (2015). *Amaycha, la identidad persistente: Procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización de una comunidad tricentenaria (siglos XVII-XX)*, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Terán, Sixto (1909). “Memoria Histórica del Colegio Nacional de Tucumán desde su creación hasta 1909”, *Boletín de la Instrucción Pública*, t. III, n° 9 (pp. 381-407).
- (1910). *Memoria Histórica del Colegio Nacional de Tucumán desde su creación hasta 1909*, Buenos Aires, La Velocidad.

Redes intelectuales en Tucumán: Padilla, Rougés y Lillo en la configuración cultural de las primeras décadas del siglo XX

Intellectual networks in Tucumán: Padilla, Rougés and Lillo in the cultural configuration of the early decades of the 20th century

Andrés Budeguer*

RESUMEN

El artículo analiza la interacción entre Miguel Lillo, Alberto Rougés y Ernesto Padilla, tres figuras centrales de la historia cultural de Tucumán durante las primeras décadas del siglo XX. El objetivo principal es explorar cómo sus acciones individuales y colectivas contribuyeron a la consolidación de una identidad cultural regional en el marco del proceso de modernización. Para ello, el estudio adopta un enfoque comparativo y de análisis documental, revisando algunas correspondencias y obras de los autores. Realizamos un pormenorizado análisis de la dinámica social e intelectual de principios del siglo XX. Se realiza una síntesis biográfica breve que contextualiza a cada figura en su entorno político y social, permitiendo identificar los vasos comunicantes que enlazaron sus intereses y esfuerzos. Este enfoque permite examinar su colaboración en proyectos clave, como la creación del Instituto Miguel Lillo, y su influencia en la política educativa y cultural de la provincia. El análisis subraya la relación entre sus trayectorias personales y su contribución colectiva al fortalecimiento de las redes intelectuales que marcaron a la Generación del Centenario en Tucumán. La investigación concluye que la colaboración entre Lillo, Rougés y Padilla trasciende las fronteras de sus intereses personales para configurar un legado conjunto. Esto permitió no solo preservar valores científicos y culturales, sino que también ayudó a consolidar una visión regional integrada en el proyecto nacional. Se busca aportar, por tanto, una comprensión más matizada de las redes intelectuales del norte argentino del siglo XX.

► **Palabras clave:** Modernización; cultura tucumana; legado; redes intelectuales; Instituto Miguel Lillo.

Recibido: 15/07/2024 – Aceptado: 09/12/2024.

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

ABSTRACT

The article analyzes the interaction between Miguel Lillo, Alberto Rougés, and Ernesto Padilla, three central figures in the cultural history of Tucumán during the early decades of the 20th century. The primary objective is to explore how their individual and collective actions contributed to the consolidation of a regional cultural identity within the framework of modernization. To this end, the study adopts a comparative and documentary analysis approach, reviewing selected correspondences and works by these authors. A detailed analysis of the social and intellectual dynamics of the early 20th century is conducted. A brief biographical synthesis contextualizes each figure within their political and social environment, enabling the identification of the connecting links that united their interests and efforts. This approach allows for an examination of their collaboration on key projects, such as the creation of the Miguel Lillo Institute, and their influence on the province's educational and cultural policies. The analysis highlights the relationship between their personal trajectories and their collective contribution to strengthening the intellectual networks that defined Tucumán's Generación del Centenario. The research concludes that the collaboration between Lillo, Rougés, and Padilla transcended the boundaries of their personal interests to form a shared legacy. This legacy not only preserved scientific and cultural values but also helped consolidate a regional vision integrated into the national project. The study thus seeks to provide a more nuanced understanding of the intellectual networks of Northern Argentina in the 20th century.

► **Keywords:** Modernization; Tucuman culture; legacy; intellectual networks; Miguel Lillo Institute.

Introducción y propósitos del trabajo

Las preocupaciones intelectuales de los miembros de la llamada *Generación del Centenario*¹ fueron múltiples. Sus actuaciones durante la primera mitad del siglo pasado en Tucumán abarcan desde la política y la educación al mundo de la cultura y las artes.² En nuestro último estudio acerca de la materia (Budeguer, 2024) intentamos poner de manifiesto las inquietudes filosóficas de Alberto Rougés en torno a la caracterización de la realidad física y la eternidad. Sin embargo, dada la complejidad de la sociedad tucumana de la época, creemos propicio aportar algunas reflexiones en torno a la relación del filósofo con otras

¹ A partir de ahora, utilizamos la abreviatura GC para referir al mentado grupo. Abreviamos también la *Correspondencia* (cf. Bibliografía) de Alberto Rougés como CO seguida de la página.

² Perilli de Colombres Garmendia y Romero (2012, pp. 56–83; pp. 122–210) han caracterizado de un modo exhaustivo el papel de los miembros de la GC en la provincia, con especial atención al ámbito político y educativo. La influencia de los integrantes del grupo difícilmente pueda ser exagerada. Las autoras, en otro estudio dedicado a la GC (2004, p. 13), incluyen en ella a Ernesto

figuras claves de su tiempo, a saber, Ernesto Padilla y Miguel Lillo. Nuestro propósito, pues, será doble: a) indagar las relaciones, intereses y preocupaciones de Rougés, Padilla y Lillo, con especial atención al ámbito político y cultural; y, por otro lado, b) proporcionar un esbozo de las acciones de Rougés y Padilla ante la muerte de Lillo, sus deseos de preservar su legado y la fundación del Instituto Miguel Lillo. Podremos especial énfasis en el análisis de la correspondencia de los autores.

Afortunadamente contamos con biografías exhaustivas de las tres personalidades objeto del estudio presente, y muchas ellas fueron revisadas hace algunos años por diversos especialistas en la materia: Diego Pró (1966; 2013) se encargó del análisis de la vida y obra de Alberto Rougés, Furlong (1959) y, en tiempos más recientes, Silvia Formoso (2010) en el caso de Ernesto E. Padilla, y, finalmente, la ya clásica biografía de Antonio Torres (1958) de Miguel Lillo.³ Nuestro trabajo examina las trayectorias y perfiles de cada una de las mencionadas figuras, poniendo especial atención en sus actuaciones políticas y culturales dentro de la provincia. Ha llamado sobremanera nuestra atención el carácter fuertemente heterogéneo de las tres personalidades: un filósofo, un político y un naturalista. A nuestro entender, sin embargo, este enorme contraste no puede sino sugerir el matiz abierto y pluralista de los miembros de la GC.

Con lo afirmado *ut supra* no queremos decir que no existiesen diferencias entre los miembros del grupo. Sí que existían, y eran variadas. Como veremos más adelante, los orígenes de Lillo eran particularmente modestos, a diferencia de lo que ocurría en el caso de Padilla y Rougés. Pretendemos mostrar que estas diferencias no impidieron que los lazos intelectuales entre los miembros del grupo se manifestaran, sino que, en todo caso, los fortalecieron y le proporcionaron una atracción que no podía ser ignorada. En consecuencia, estamos de acuerdo con Martínez Zuccardi cuando afirma:

E. Padilla, José Ignacio Aráoz, José Sortheix, Juan Benjamín Terán, Alberto y Marcos Rougés, José Padilla, Juan Heller, Julio López Mañán, Adolfo Piossek, Rodolfo Scheiter, Adolfo Rovelli, Miguel Lillo y Ricardo Jaimes Freyre. Por su parte, Páez de la Torre refiere al grupo como la *Generación de la Universidad* y anota: “Ya en tiempos de Lucas Córdoba había empezado a hacerse sentir en el ambiente de la ciudad, un grupo de jóvenes que iban a ser los responsables de la ‘toma de conciencia cultural’ de la provincia” (2023, p. 604). La lista que proporciona Páez de la Torre no es exhaustiva, aunque incluye a Padilla, Alberto Rougés y Lillo.

³ En Torres (2006 [1970]) puede consultarse una versión abreviada, aunque no por ello menos exacta. La semblanza biográfica de Antonio Torres constituye una valiosa fuente de información para nosotros dado que, al día de la redacción del estudio presente, aún se encuentra en proceso de edición el epistolario del naturalista. Peña de Bascary (2018; 2020) incluye interesantes reflexiones y da a conocer algunos documentos que no se encontraban anteriormente publicados sobre la materia.

Se trata de un grupo singular, de una “formación cultural” que no puede ser definida cabalmente sin tomar en consideración una serie de matices relacionados con los variados orígenes sociales de sus integrantes, las relaciones de distinta índole que los vinculan entre sí, los proyectos y los escenarios comunes, la dispar participación en política y, sobre todo, el lugar otorgado a la cultura y a la actividad intelectual (Martínez Zuccardi, 2012, p. 75).⁴

Antes de iniciar con el análisis de los perfiles intelectuales de las personalidades aquí estudiadas, creemos que proporcionar un breve esbozo de la escena política y cultural tucumana puede ser de gran ayuda para nuestros propósitos. En el siguiente apartado señalaremos algunos de los rasgos más importantes de la provincia por esos años.

La escena provincial a finales del siglo XIX

A finales del siglo XIX, Tucumán experimenta un crecimiento nada despreciable. El temprano desarrollo industrial y azucarero de la provincia la posiciona por delante de otros sectores del interior del país. Como señala Martínez Zuccardi: “La temprana modernización que en distintos planos experimenta entonces Tucumán la convierte en un caso singular en relación con el panorama ofrecido por otras provincias del denominado ‘interior’ del país” (2012, p. 27). La singularidad de nuestra provincia en aquella época radica en el hecho de que la mayoría de las provincias del interior no pudieron incorporarse a la marcha de la economía mundial, contrastando enormemente con el Litoral y Córdoba.⁵ Este hecho marcaría a fuego el desarrollo de la provincia durante los primeros años del siglo XX. Rapoport (2020, p. 75) proporciona un análisis similar:

En el interior existían ya en forma incipiente industrias alimentarias basadas en productos locales, tal como la azucarera, que conformó en algunas

⁴ En Martínez Zuccardi (2010, pp. 248–257) puede hallarse un análisis de algunas de las personalidades del grupo, particularmente de aquellas que participaron de modo activo en la constitución de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904–1907), una de las primeras manifestaciones de la GC.

⁵ Romero (2019, pp. 25–26) afirma: “El grueso de estos cambios se produjo en el Litoral, ampliado con la incorporación de Córdoba, y se acentuó la brecha secular con el interior, incapaz de incorporarse al mercado mundial. No llegaron allí ni inversiones ni inmigrantes, aunque sí el ferrocarril, que, en algunos casos, al romper el aislamiento de los mercados, afectó algunas actividades locales [...] Pero las excepciones más importantes se produjeron en Tucumán primero y en Mendoza después, en torno a la producción de azúcar y de vino. Ambas prosperaron notablemente para abastecer a los expansivos mercados del Litoral”. El ferrocarril, de acuerdo con el relato de Páez de la Torre, llegó a Tucumán el 28 de septiembre 1876, durante la administración de Tiburcio Padilla (Páez de la Torre, 2023, p. 547).

provincias, como Tucumán y Salta, una oligarquía de propietarios de ingenios (Tornquist, Posse, Nougés, Méndez, Guzmán, Padilla, Patrón Costas, Blaquier y otros) de cierta envergadura económica y poder político que pudo imponer barreras proteccionistas para su sector. También comenzaron a desarrollarse la industria vitivinícola y la de la harina. Por otra parte, en esos años se creaban los primeros frigoríficos.⁶

La industria azucarera experimenta un crecimiento sin precedentes, y este fue uno de los factores que contribuyeron al temprano despertar de la economía tucumana.⁷ Sucediendo a Padilla, en 1877 asume el gobierno de Tucumán Federico Helguera⁸ y, si bien contaba con el apoyo del gobierno nacional, el suyo no fue un gobierno próspero en términos económicos. Uladislao Frías, en el Ministerio del Interior, había logrado estrechar las relaciones con Buenos Aires de forma notable y, gracias a Nicolás Avellaneda —primero en el Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción y luego en la Presidencia de la Nación— la provincia tenía asegurada una representación efectiva en la Capital, demostrada en diversas ocasiones:⁹ negociaciones, cobro de giros a favor, etc.

Durante el gobierno de Martínez Muñecas, sucesor de Helguera, llegó el teléfono a Tucumán, y, en Buenos Aires, la presidencia de Avellaneda alcanzaba su fin. El mismo día que Roca juraba la presidencia de la nación, Miguel M. Nougés accedía al gobierno de Tucumán.¹⁰ Este gobierno fue destacable desde el punto de vista cultural. Quizás el más

⁶ A finales del siglo XIX el comercio exterior crece grandemente, de tal manera que, en unos pocos años, Argentina se transformó en una de las mayores exportadoras de alimentos, “y sus necesidades internas fueron cubiertas en lo esencial mediante la importación de bienes y servicios de otros países del mundo” (Rapoport, 2020, p. 77). En 1888, Argentina era el sexto mayor exportador de granos.

⁷ Guy (1977, pp. 505–506) ha argumentado de modo convincente que la Generación del 80 incentivó el cultivo de la caña de azúcar en Tucumán y otras provincias del NOA sobre todo con la finalidad fortalecer las zonas del interior, aumentando, de esta manera, su dependencia hacia Buenos Aires. Para Guy, el desarrollo industrial azucarero sería producto, por lo tanto, de las decisiones políticas de la capital. Dicho desarrollo permitió la integración de Tucumán a la economía nacional e internacional. Una visión alternativa de esta cuestión, que cuestiona el favoritismo sugerido por Guy, puede hallarse en Pucci (1991). Véase también la contribución de Ricardo Moyano (2019).

⁸ Esta es la segunda vez que Helguera llega al gobierno, dado que ya había ocupado el mismo cargo entre 1871 y 1873, sucediendo a Uladislao Frías. Claudia Elina Herrera (2010) analiza de modo eximio el papel central de Federico Helguera en la política tucumana de las décadas del setenta y el ochenta. Resulta interesante destacar, a la luz de los análisis propuestos por Herrera (especialmente pp. 132–134), la falta de conexión de Helguera con la industria azucarera. Formaba parte de un reducido grupo de la élite tucumana que, sin vincularse con la producción del azúcar, había logrado formar vastas redes de poder. En Herrera (2007) se analiza la relación de la provincia con el poder central a fines del s. XIX.

⁹ Herrera (2010, pp. 130–131). Desde el punto de vista financiero, sin embargo, este no fue un gobierno próspero. Fue necesario acudir a un préstamo de \$20.000 (Páez de la Torre, 2023, p. 553).

importante suceso sea el encargo de Nougés de la *Memoria histórica y descriptiva de la provincia de Tucumán*, un proyecto editorial que incluía contribuciones de Terán, Frías, Liberani, entre otros. El proyecto, bajo la dirección de Paul Groussac, editado en Buenos Aires hacia 1882, no tuvo posteriormente ningún parangón.¹¹

Por estos años se inicia la Sociedad Sarmiento, la principal institución cultural de entonces. Páez de la Torre la valora del siguiente modo: “la Sarmiento nuclearía a todos los hombres de preocupación intelectual, de allí en adelante, convirtiéndose en el centro de irradiación espiritual hasta más allá de la fundación de la Universidad” (2023, p. 558). Coser (1968 [1965]) la ha llamado el principal escenario institucional de los intelectuales de la época. La Sociedad Sarmiento fue, ciertamente, el más relevante espacio de sociabilidad intelectual de la época.¹² De acuerdo con Martínez Zuccardi (2012, p. 32) esta es la primera institución que promueve un serio compromiso con las letras y la cultura, aun encontrándose por fuera de la educación puramente formal. La mayoría de los miembros de la GC frecuentan la Sociedad Sarmiento.

La institución, que en sus comienzos se denominó “Ateneo de las Provincias”, es fundada en 1882 por miembros del Colegio Nacional. Precisamente, por haber sido fundada por estudiantes del mentado colegio, comienza siendo un espacio de encuentro para jóvenes, y poco a poco se profesionaliza, hasta convertirse en una institución de prestigio incalculable. Desde 1905 hasta la fundación de la Universidad, la Sociedad es dirigida, mayormente, por miembros de la GC (Martínez Zuccardi, 2012, p. 76). Creemos que no es menor el hecho de que una de las más relevantes iniciativas culturales tucumanas de mediados del siglo XX, la revista *Sustancia*, surja, de la mano de Alfredo Coviello, como una publicación de la Sociedad.

Entre la fundación de la Sociedad y 1894 no hallamos cambios culturales significativos. Sí nos encontramos, en cambio, con novedosos cambios desde un punto de vista económico y político. Tucumán continuaba su modernización, de la mano de la inestable industria “dulce”. Se gestaban las reformas que verían Lillo, Padilla y Rougés. Bajo el gobierno de Lídoro Quinteros (1887–1890) se dieron dos acontecimientos de especial importancia para nosotros y para las personalidades aquí estudiadas.

¹⁰ Miguel Nougés asumió el 12 de octubre de 1880 el gobierno de Tucumán. Nacido en el año 1844, había sido ministro de Tiburcio Padilla y estaba vinculado con los sectores azucareros tucumanos.

¹¹ Peña de Bascary (2018) da cuenta de un intento de llevar a cabo un proyecto similar en 1888. Liberani, quien ya había participado en la confección de la memoria de 1882, solicita a diversos especialistas la composición de una nueva obra para ser presentada en 1889 en la Expo-

El gobierno de Quinteros permitió que prosperara una gran expansión de la industria azucarera (Páez de la Torre, 2023, p. 567). Los inmigrantes franceses hallaron en Tucumán oportunidades financieras nada despreciables, sobre todo por la legislación vigente y las medidas proteccionistas que el gobierno de Quinteros apoyó. Así, se fundaron dos ingenios de importancia suma en la provincia: Santa Ana, de Clodomiro Hileret; y, por otro lado, el ingenio Santa Rosa, de León Rougés, otro inmigrante francés, padre de Alberto Rougés. La modernización temprana del sistema azucarero favoreció el crecimiento económico que se había iniciado unos años antes, y este clima de euforia se mantendría hasta principios del siglo XX, pese a la llegada de una crisis de sobreproducción —la primera de ellas se produjo en 1895—. ¹³ A diferencia de países como Cuba o Perú, la producción provincial estuvo destinada mayormente al mercado interno.

El segundo acontecimiento que nos interesa sobremanera es la provincialización, impulsada por el gobierno de Quinteros, de la Oficina Química Municipal. Este organismo había sido creado durante la administración de Santiago Gallo (quien fuera gobernador de la provincia en el período 1884–1896), y tuvo como primer director a Federico Schickendantz (1837–1896), un químico alemán que se había trasladado

sición Universal de París. Este ambicioso proyecto, sin embargo, jamás llegó a publicarse, y el nuevo intento quedó en el olvido.

¹² Vignoli (2010, 2011) ha proporcionado detallados análisis de la mentada institución, sobre todo considerándola como espacio de sociabilidad precursor de lo que eventualmente sería la Universidad Nacional de Tucumán. La autora señala las actividades diversas que se llevaban a cabo en la Sociedad: conferencias, formación de una biblioteca, ateneos internos, realización de conferencias públicas y certámenes literarios, entre otras. En 1916, por ejemplo, Rougés es el encargado de presentar a Ortega y Gasset en una conferencia brindada en la institución (Valentié y Romero, 1993, p. 43). Esta era la primera vez que el pensador venía a Argentina. Para examinar la relación de Ortega con Argentina y su influencia en el pensamiento de inicios del siglo XX, considerar el clásico estudio de Schwartz (1983). Por otro lado, Paula Jimena Sosa (2018), en su tesis doctoral, proporciona interesantes reflexiones acerca de la relación del pensador español con los intelectuales tucumanos de la época (especialmente, pp. 62 y ss.).

¹³ Ciertamente, el entusiasta programa de Quinteros da fe, al menos en algunos sentidos, del espíritu nacional que llevaría al llamado *crack del noventa*. Sobre este episodio pueden consultarse los estudios de José Antonio Sánchez Román (2001, 2005) y María Lenis (2012). Para evaluar las reacciones ante la crisis puede verse el aporte de Moyano (2011). Hacia 1895, la cosecha en Tucumán fue de 109.253 t., y la producción total del país fue de 130.000 t. Para el año siguiente, el total de azúcar fue de 218.000 t., y el mercado interno consumió 79.000 t. El excedente fue de más del 60%, 139.000 t. Fue este excedente el que produjo de modo paulatino el descenso del precio del azúcar (Lenis, 2012, p. 183). Estos cambios en la producción, parcialmente alentados por la guerra de independencia en Cuba, hicieron indispensable la intervención estatal. Los azucareros debían vender sus excedentes al mercado externo (Sánchez Román, 2005, p. 167). La tendencia de los ingenios a operar con cantidades excesivas del producto se mantendría a lo largo de las décadas, situación que llevó a la provincia a caer repetidamente en crisis de sobreproducción. Estos sucesos no impidieron, sin embargo, que se mantuviese un clima de prosperidad en Tucumán hasta inicios del siglo XX, impulsado sobre todo por las élites locales.

a Argentina a comienzos de la década del sesenta. Fue en esta oficina donde sentaría una importante relación académica y de amistad con Miguel Lillo, quien aún se encontraba realizando sus primeros pasos en el ambiente científico tucumano. Al hacerse cargo de la institución, la obra de Schickendantz fue notable: “Organizó la Oficina, reglamentó su funcionamiento, equipó los laboratorios y benefició, con sus análisis de aguas, bebidas y alimentos, la salud de la población. Llevó a cabo numerosos estudios sobre salinas, abonos, azúcares, minerales y alcaloides” (Peña de Bascary, 2018, p. 90).¹⁴

En 1890 comienza a organizarse la Unión Cívica en Tucumán, partido opositor al oficialismo. Los años que dan inicio al siglo XX son los momentos previos a la democratización de la política. Desde 1901 gobierna la provincia Lucas Córdoba, quien ya había accedido a la administración de la provincia entre 1895 y 1898. La superproducción de caña de azúcar continuaba, y el gobierno de Córdoba debió hacer frente a la situación. Este es un escenario similar al que la provincia había atravesado ya a finales del siglo pasado.¹⁵ El gobernador impulsó un nuevo ordenamiento azucarero que fue sancionado por la Legislatura, creando un impuesto adicional sobre la cosecha de 1902. La ley produjo los efectos buscados, aunque la situación volvió a agravarse hacia 1904 con una enorme protesta gremial en Cruz Alta (Páez de la Torre, 2024, p. 593).

Miguel Lillo (1862–1931)

La fecha de nacimiento de Miguel Ignacio Lillo continúa, en verdad, siendo algo incierto para los especialistas. Antonio Torres (1958, p. 22), tomando fragmentos de la autobiografía de Lillo,¹⁶ indica que el mismo Lillo ignoraba si había nacido en 1862 o 1864. En diversos documentos llegan a proponerse hasta nueve fechas distintas. La fecha que ha venido tomándose como punto de referencia es la que consigna el Dr. José

¹⁴ Detalles de la trayectoria de Schickendantz pueden consultarse en Peña de Bascary (2014).

¹⁵ Sánchez Román afirma: “Como sabemos hoy, el siglo XX no fue tan fructífero como se esperaba. Tucumán siguió dependiendo de la industria azucarera hasta avanzada la segunda mitad de la centuria, y muchos de los males del presente pueden rastrearse en los orígenes de esa actividad en la provincia. La intervención estatal, al tiempo que la incentivaba, reforzó el principal de los problemas de la región, su hiperespecialización. La ayuda financiera provocó que muchas de las empresas estuvieran sobrecapitalizadas y que los ingenios operasen con capacidad instalada excedente” (2005, p. 169).

¹⁶ Tristemente, no nos ha sido posible acceder a muchos de los documentos que Torres menciona. Según nos ha sido indicado y tal y como consta en algunas publicaciones (Amenta, 2008, p. 46), el interés por publicar el epistolario completo de Miguel Lillo y ordenar sus documentos aún persiste.

Molfino en una semblanza a Lillo (Molfino, 1937, p. 7): el 31 de julio de 1862.¹⁷ Desde niño fue criado por su madre y sus hermanas en las afueras de la ciudad. De acuerdo con Torres, el ambiente familiar en el cual Lillo se desenvuelve en sus primeros años tendría fuerte incidencias sobre su personalidad solitaria y retraída. Así describe estos años:

Ambiente de costumbres austeras, de grande disciplina, de no poca devoción en las prácticas espirituales y religiosas, apegadas al trabajo diario por las exigencias perentorias de una casi estrechez económica, aisladas un poco y con el niño moviéndose entre ellas como un solo punto de gravitación emocional [...] Estas circunstancias crean una atmósfera algo saturada de atenciones protectoras, de afectos sentimentales que se extreman en mimos y otras exageraciones donde el niño termina sintiéndose el personaje principal (Torres, 1958, p. 26).

Este clima de extrema calma, sumado a los adelantos tecnológicos y culturales que comenzaban a vislumbrarse en la provincia, permitió que Lillo pudiera dedicar sus esfuerzos siendo muy joven a la investigación del mundo natural. Acerca de los avances que mencionamos, estos son, centralmente, aquellos de los cuales ya nos hemos ocupado en la sección precedente: la llegada del telégrafo, el ferrocarril, el fortalecimiento de la industria azucarera, la Sociedad Sarmiento algunos años después, etc. Todos estos acontecimientos otorgan al Tucumán de su infancia un brillo especial. En 1877 ingresa al Colegio Nacional, y allí es becado para proseguir sus estudios. Algunos años antes, a fin de mejorar la comunicación con el centro de la ciudad, la familia Lillo había decidido mudarse algunas cuadras, alejándose de la periferia.¹⁸

En el Colegio Nacional, cuyo rector era José Posse, Lillo se encontró con profesores que supieron abrazar todas sus inquietudes y proporcionarle una sólida formación desde una edad muy temprana. Terminó sus estudios secundarios en 1881.¹⁹ A diferencia de Rougés y Padilla, las limitaciones económicas de la familia Lillo impidieron al joven proseguir con sus estudios superiores en Buenos Aires. Pero estas limitaciones materiales no se tradujeron, de ninguna manera, en limitaciones intelectuales, sino más bien al contrario: a causa de ellas,

¹⁷ Misma fecha que consignan estudios recientes (Amenta, 2011; Peña de Bascary, 2020).

¹⁸ Lillo nació y vivió gran parte de su vida en la manzana formada por las calles Miguel Lillo, al este, Próspero Mena, al oeste, Combate de las Pierdas al sur y Combate de San Lorenzo al norte. A finales del siglo XIX, aquella zona de la ciudad era llamada “Quintas del Oeste” (Torres, 1958, p. 48), y constituía una zona no urbanizada. Los espacios de esta casa familiar se encuentran actualmente conformados por los edificios de la Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo, la Fundación Miguel Lillo y, naturalmente, el Jardín Botánico. La mudanza hacia San Lorenzo al 600 ayudó a mejorar en un alto grado el desempeño académico de Lillo y, con posterioridad, sus conexiones con la escena cultural y científica tucumana. Para detalles de la residencia, cf. Nicolini (2018); Borsella y Weber (2023).

¹⁹ Es decir, un año después de que naciese Alberto Rougés; cf. § 4.

Lillo se dedicó a partir de entonces a formarse a sí mismo con un rigor extraordinario, habiendo definido ya su vocación por la ciencia.

En 1885 se funda la Oficina Municipal de Química y Federico Schickendantz, químico alemán y profesor en el Colegio Nacional, es designado director (Peña de Bascary, 1976; 2014; 2018). Desde estos años se formó una estrecha relación entre ambos, y la disciplina y diligencia para trabajar de Schickendantz tuvo que haber dejado un importante sello en el joven Lillo. Pese a no haber realizado nunca algún estudio formal, más allá de haber asistido al Colegio Nacional, en 1905 la Universidad de Buenos Aires decide otorgarle un certificado de competencia en química que utiliza como título habilitante (Torres, 1958, pp. 68–69). De acuerdo con Torres, “va a ser el solo título habilitante que en su vida posea. Después será miembro correspondiente, miembro honorario, miembro de número de más de una docena de instituciones y sociedades científicas y académicas del país y del extranjero” (1958, p. 69). Si bien asume la dirección de la Oficina algunos años más tarde, su inclinación por las ciencias naturales era manifiesta.

Sus labores científicas fueron diversas, y todas ellas se caracterizaron por exhibir una meticulosidad suma. Su primer trabajo, *Flora tucumana* (1888), estuvo dedicado al ámbito de la botánica, área en la cual, de acuerdo con Torres (1958, p. 119), llegó a ser uno de los mayores especialistas en todo el país. Un juicio semejante hallamos en las apreciaciones del Dr. Molfino (1937, p. 8): “especializado en Botánica, conocía a fondo otras ramas de los conocimientos humanos, que hicieron de él una autoridad moral y científica de singulares relieves”. Su interés por la ornitología tampoco fue menor, llegando incluso a describir y clasificar las especies más diversas (Torres, 1958, p. 116).

Quisiéramos, por otro lado, destacar un aspecto de la vida de Lillo que no ha sido suficientemente explorado en la literatura; a saber sus viajes, con finalidades científicas, dentro y fuera del país. Estos viajes acontecen aproximadamente entre 1885 y 1916, es decir, finalizan cuando Lillo había superado ya los 50 años (Torres, 1958, p. 165). En sus viajes, Lillo recolectaba material por mano propia, y llegó a recorrer la provincia en diversas ocasiones con esta finalidad. En Tafí del Valle, por ejemplo, recolectó diversas especies entre 1901 y 1908. Al viajar a países extranjeros (*e.g.* Paraguay o Chile), la finalidad no era tanto la recolección de material biológico, sino observaciones de carácter fitogeográfico. Al ocuparse de la fitogeografía en Tucumán, por otro lado, llegó a consignar un mapa fitogeográfico: “Este acervo de experiencia lo llevó a concretarlo en su mapa fitogeográfico de Tucumán, que se ha hecho clásico” (Torres, 1958, p. 251). El sabio fue también un gran apasionado de la fotografía (Peña de Bascary, 2019).

Su producción científica,²⁰ en consecuencia, fue numerosa, y estuvo siempre acompañada de viajes y salidas de campo, principalmente dentro de la provincia. En 1914, la Universidad Nacional de la Plata lo distingue con un doctorado *honoris causa*. En 1918 deja la docencia —había sido profesor Colegio Nacional entre 1890 y 1918 (Pró, 2013, p. 44) y en la Escuela Normal— para dedicarse a la investigación de manera exclusiva. Con el inicio de la década de 1930, el peso de los años comienza a hacerse notar. En ese momento, Lillo tenía unos 68 años. Dada su personalidad y su carácter introvertido, Lillo pasó sus últimos días sin compañía, rodeado por sus libros:

Está retirado y solo. Su carácter y su modo de vivir no le han traído acopio de amistades. Su familia es poca y apartada. El círculo que lo frecuenta es de número escaso, y sus íntimos son más escasos todavía. Su casa se ha convertido en un santuario laico, adonde peregrinan los muy contados y elegidos. [...] Se había sentido tocado por la muerte (Torres, 1958, p. 283).

En enero de 1931, Lillo fue sometido a una intervención quirúrgica con la finalidad de combatir el tumor que lo aquejaba. Pero la neoplasia “era demasiado extensa para ser intervenida y el enfermo así, volvió a su retiro de la casona solitaria y sombría” (Torres, 1958, p. 285). El naturalista falleció el 4 de mayo, pasada la una de la mañana. De acuerdo con el relato de Torres, su muerte debió haber sido causada por un síncope cerebral del cual no pudo recuperarse.²¹ La noticia de la muerte de Lillo se difundió rápidamente en la provincia, y se declaró el duelo en todo el territorio provincial —la provincia costeó el entierro de Lillo—. Alberto Rougés fue quien pronunció el discurso fúnebre ante los restos del sabio. Allí leemos bellas palabras: “Conocer la naturaleza fue todo el sentir de su vida, vivió para conocerla, vivió conociéndola” (Torres, 1958, p. 293).

²⁰ De acuerdo con Daniel Gustavo Zaia (2012, p. 128), la producción científica de Lillo alcanzó un total de 23 trabajos, entre los que destacan principalmente sus contribuciones a la botánica y la zoología. Uno de los tantos aspectos que no hemos considerado en la presente investigación fueron las labores del naturalista en el ámbito meteorológico. Durante casi cincuenta años, Lillo fue el encargado de llevar los registros meteorológicos de Tucumán con una precisión y exactitud no poco destacables —estos registros, por otro lado, son los únicos con los que contamos para esa época— (Torres, 1958, pp. 108-109).

²¹ Torres consigna un hecho curioso: Lillo conservaba bajo su almohada una libreta de anotaciones donde iba registrando meticulosamente la evolución de su propia enfermedad. Creemos que sucesos de esta clase dan cuenta de la personalidad del autor de un modo mucho más acabado que cualquier descripción que pudiese realizar un conocido suyo. En estas páginas, de las cuales se conservan anotaciones hasta mediados de abril, notamos que Lillo “terminó su vida como había vivido siempre, observando, registrando y aprendiendo, en retirado silencio” (Torres, 1958, p. 285). Al igual que en el caso del epistolario de Lillo (*cf.* nota 17), no hemos podido acceder a estas descripciones al preparar el presente trabajo.

Unos días más tarde, Ernesto Padilla, en una carta dirigida a Rougés, no puede evitar expresar su admiración por el sabio y una profunda tristeza por su deceso:

Mí querido Alberto: leí tu discurso en el sepelio de Lillo y suscribo todo lo que bellamente has dicho, siendo mía también tu emoción. Le había cobrado un gran cariño: cuando pensaba en él me dominaba la impresión de respeto y admiración por su obra, desenvuelta en una vida tan limpia como fecunda que la vinculaba siempre al primer conocimiento en el Colegio Nacional, cuando él era ayudante de Hernández y de Schickendantz y en esa perspectiva me aparecía más impresionante todavía en su sencillez, con su voluntad fuerte aplicada a estudiar siempre, con la suerte de haber logrado llegar a saber bien las cosas que quiso estudiar. Lo estimaba como un orgullo de Tucumán: perdonaba muchas fallas de nuestro ambiente, de nuestra educación, cuando lo veía a él surgir autodidacta, imponiéndose al medio sin pretenderlo y admirado por todos, acaso sin comprenderlo. Recuerdo que cuando me tocaba hacer programa para visitas ilustres, la casa de Don Miguel me parecía un lugar en que más honor brindaría al huésped, con el conocimiento del ideal espiritual tan puro, que allí él buscaba con tenso afán (CO, pp. 74–75).

Rougés y Padilla eran conscientes del grave estado en el cual Lillo se encontraba, al menos desde finales de 1930. Su preocupación por preservar su legado se encuentra siempre latente, y dirigieron sus máximos esfuerzos para concretar este cometido. Así lo reconoce también Celia Aiziczon de Franco: “el profundo dolor por su muerte y su preocupación por mantener vigente el legado del sabio reflejarán su exquisita sensibilidad y su visión respecto de la importancia que para nuestra Universidad, nuestro país y el mundo, significará su conservación” (CO, p. 6). Gran parte del intercambio epistolar que Padilla y Rougés mantienen a partir de la década del treinta, en consecuencia, está marcado por la mutua preocupación de proporcionar continuidad al legado de Lillo.

Tal y como lo sugeriremos *in infra*, una de las mayores preocupaciones con las cuales tuvieron que enfrentarse Rougés y Padilla fueron los trámites sucesorios, que no llegarían a su fin sino en el año 1933 (Peña de Bascary, 2020, p. 12).

Alberto Rougés (1880–1945)

Habiendo consignado un breve recorrido biográfico de Miguel Lillo, pasemos a analizar la obra y vida de Alberto Rougés. Nace en 1880, y era hijo de un inmigrante francés, León Rougés, y una madre tucumana, Mercedes Mañán. Su padre era propietario del ingenio Santa Rosa, fundado en 1885 y ubicado en Monteros, al sureste de la provincia. El matrimonio se encuentra fuertemente ligado a la naciente actividad

industrial, analizada ya con algún detalle *ut supra* (cf. § 1), y los primeros años de nuestro pensador transcurren en estrecho contacto con la naturaleza. El matrimonio tuvo tres hijos en total. En 1887, Rougés comienza a asistir a la joven Escuela Normal, en la capital tucumana, muy influenciada por ideas positivistas y pragmatistas.²²

En 1892, el joven Rougés ingresa en el Colegio Nacional, misma institución a la cual había ingresado Miguel Lillo quince años antes. Aquí hay un acontecimiento de gran importancia para nuestra investigación: entre sus maestros se encuentra Miguel Lillo, profesor de química en el Colegio Nacional en el período en el cual Rougés estudia allí. En estos años, Lillo rondaba los treinta años, mientras que Rougés era apenas un joven estudiante de secundaria. Diego Pró recuerda una anécdota que Rougés solía relatar para recordar el carácter de Lillo: “Un buen día, en una clase de laboratorio, desaparecen unas sales de plata. Lillo advierte la falta, pero las sales no aparecen. Entonces comienza a dar a los alumnos pruebas escritas todas las clases, hasta que aparecieron las sales” (Pró, 2013, p. 45). Rougés egresó del Colegio Nacional en 1897.

Finalizados sus estudios secundarios, Rougés inicia su educación superior en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Su vocación por el saber jurídico, compartida con Padilla, lo acompañaría toda su vida, aunque no tardaría en decantarse por la reflexión filosófica. De acuerdo con Pró (2013, p. 48), el desempeño académico de Rougés fue siempre excelente, e incluso fue medalla de oro de su promoción. En 1905, sin mayores complicaciones, termina sus estudios en jurisprudencia.

Ese mismo año alcanza el grado de Doctor en Jurisprudencia, con tan solo veinticinco años, gracias a su tesis “La lógica de la acción y su aplicación al derecho”.²³

²² Martínez Zuccardi ha afirmado 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’ [...] En el caso de la Argentina, más que en cualquier otro país americano, el movimiento mantiene una estrecha relación con el desarrollo de la ciencia” (2012, pp. 83–84). La influencia de este movimiento en nuestro país a comienzos del siglo pasado, e incluso en el conjunto de los países americanos, difícilmente pueda ser exagerada. Para una lectura de la influencia del movimiento en Argentina puede consultarse el texto de Soler (1968). El caso mexicano ha sido estudiado por Zea (1943).

²³ El texto puede ser consultado íntegramente en la edición de los *Ensayos* del pensador (Perilli de Colombes Garmendia y Romero, 2005, pp. 11–37). En la obra, publicada en Buenos Aires en el año 1905, puede percibirse una enorme tensión entre el clima positivista en el cual Rougés produce sus reflexiones, y sus intentos por liberarse del influjo de esta orientación. Las reflexiones axiológicas, sin embargo, si bien pueden rastrearse a lo largo de su obra, ocupan un lugar secundario si las comparamos con los estudios que el pensador tucumano realiza acerca de cuestiones ontológicas y epistemológicas (cf. Budeguer, 2024). Un análisis de las ideas contenidas en esta tesis puede hallarse en Pró (2013, pp. 166–180) y, para considerar un texto más reciente, en la investigación de Lilia Freiro al respecto (2008, pp. 124–134).

El influjo de las ideas positivistas, presentes desde la infancia de Rougés, no había cesado aún en Argentina, y es un tópico que aparece mencionado repetidamente en la correspondencia conservada de nuestro pensador. En una carta dirigida a José E. Rodó, reconocido escritor y político uruguayo, leemos la siguiente valoración del movimiento:

Probablemente a causa de una exagerada valorización del positivismo producida durante el siglo pasado y lo que va del presente, en un afán de abarcarlo todo con la ciencia positiva, es decir, experimental, se ha afirmado que la filosofía no tiene otra misión que aquella, como entre otros lo ha sostenido Abel Rey.²⁴ Felizmente esta exageración ha producido el movimiento reaccionario que presenciamos actualmente, que devuelve a la filosofía su alto significado clásico, movimiento cuyas manifestaciones más altas son la filosofía de Nietzsche, el humanismo o pragmatismo, las filosofías de los valores y de la acción, el misticismo de Eucken. Perdóneme esta pequeña digresión, pues el espíritu angustiado por la amenaza de una invasión de positivismo absoluto, se siente hondamente regocijado por esa reacción calificada por alguien de «renacimiento de la filosofía» y no puedo dejar de hablar de ella aunque más no sea que pasajeramente, como lo he hecho (CO, p. 18).

No conocemos la fecha exacta de la carta, pero ella ha de haber sido escrita antes de 1915. Ya desde estos momentos tempranos de su curso vital, pues, antes de llegar a los cuarenta años, Rougés pone de relieve la imposibilidad de constituir una filosofía positivista que no caiga en contradicciones insalvables. Conclusiones similares pueden extraerse de un fragmento de una carta dirigida a Alejandro Korn, fechada en 1922: “los filósofos han estudiado las ciencias, les han exigido sus credenciales y han puesto en claro lo que en ellas no es ciencia, sino metafísica. [...] se van desprendiendo, en mi sentir, entre otras conclusiones, la de la imposibilidad de un positivismo científico estricto, la de la imposibilidad de prescindir de la metafísica” (CO, p. 33).

Al retornar de Buenos Aires y durante un breve lapso de tiempo, Rougés ejerce como abogado, pero pronto deja de lado esta ocupación. Como en el caso de Lillo, de alguna manera, su personalidad reflexiva y la tendencia hacia la introspección habían decidido hacía ya tiempo que su vocación era la tarea de pensar. De acuerdo con el relato de Diego Pró (2013, p. 54), estos son los años en los cuales Rougés enfrenta profundos

²⁴ Por el mensaje que Rougés transmite, es muy probable que la figura a la cual se refiera en este caso sea Abel Rey (1873–1940), filósofo e historiador de la ciencia que, posteriormente, tuvo un enorme influjo en las corrientes historicistas (Bachelard, Kuhn, Lakatos, Laudan, etc.). Fue el anfitrión del primer congreso de lo que en la actualidad se denomina “filosofía científica”, *el International Congress for Scientific Philosophy* (1935). Al mentado evento asistieron pensadores de la talla de Tarski o Carnap. Si Rougés refiere, efectivamente, a Rey, muestra un conocimiento profundo de la filosofía de su tiempo. Esta conjetura nuestra pierde su carácter temerario al ser apoyada por Diego Pró (*cf.* Pró, 2013, p. 57).

cuestionamientos existenciales y tiene que decidirse por los estudios filosóficos o continuar con el ejercicio del derecho. Nos encontramos, de modo aproximado, en la década de los veinte. Creemos, en relación con lo afirmado, que estos son los años en los cuales nuestro autor se desprende definitivamente de las influencias del positivismo. En una carta a su amigo Francisco Romero, fechada el 8 de enero de 1927, Rougés emite un juicio lapidario: “El positivismo no logró satisfacer a la filosofía, por ser harto deficiente para ella ni a la ciencia, cuya íntima naturaleza no logró penetrar” (CO, p. 58).

En 1914, cuando es fundada la Universidad, Rougés participa, junto con otros muchos miembros de la GC, del acontecimiento. Ernesto E. Padilla llega a gobernar Tucumán el 2 de abril de 1913 y, a partir de allí, las reuniones para organizar la estructura de la casa de estudios se vuelven cada vez más extensas. Allí confluyen reiteradamente Rougés, Padilla y Lillo, junto con otros miembros del grupo tucumano: Ricardo Jaimes Freyre, Juan Heller, José Ignacio Aráoz, entre otros (Páez de la Torre, 2010, p. 241). Rougés no solo es uno de los miembros fundadores de la Universidad Nacional de Tucumán, sino también miembro del Consejo Superior en el período 1914–1920.²⁵ De acuerdo con el relato de Pró, “Alberto Rougés fue permanentemente el candidato a rector de la Universidad Nacional de Tucumán” (2013, p. 79). Antes de narrar la actuación de Rougés en la naciente universidad diremos algo más sobre su formación.

Los años de madurez o plenitud de Rougés se inician en 1925, cuando nuestro pensador promediaba los cuarenta años. Su formación filosófica hasta ese entonces, eminentemente autodidacta, había sido de lo más variada.²⁶

²⁵ En el presente estudio no deseamos indagar con detalle la fundación de la Universidad Nacional de Tucumán. Acerca de este acontecimiento, *cf.* el estudio de Páez de la Torre (2010, pp. 240–260).

²⁶ Los intereses filosóficos de Rougés fueron diversos. Conocía la mayor parte de los autores de la tradición occidental: los clásicos griegos y latinos, los neoplatónicos, San Agustín y los medievales, etc. De entre los modernos, especialmente sugerentes son sus menciones de Hume, Locke, Leibniz, Descartes, Comte, entre otros. Sin embargo, el pensador tucumano no solo conoció y estudió en profundidad la tradición filosófica, sino que conocía (al menos en parte) muchos de los avances que se estaban produciendo en las ciencias en aquel momento. En su obra *Las jerarquías del ser y la eternidad* (2011), especialmente valiosas son sus menciones de Meyerson, Mach, Duhem, entre otros. Estas relaciones entre su pensamiento y el debate científico del momento desacreditan aquellas visiones según las cuales la filosofía de Rougés no sería sino un intento de ir en contra de las ciencias desde una base espiritualista. Es cierto que el autor no tarda en desilusionarse del positivismo imperante en la época, pero esto no implica bajo ningún punto de vista que creyese que la ciencia no tuviese valor o algo por el estilo. La mejor prueba de ello —más allá de numerosos fragmentos de su correspondencia— la vemos en su accionar: nadie que desprecie la labor científica dirige todos sus esfuerzos hacia la fundación de una institución dedicada, precisamente, a preservar la labor de un hombre de ciencia y producir investigaciones científicas.

No quisiéramos, sin embargo, olvidar un aspecto que suele ser dejado de lado al considerar su figura; a saber: su íntima conexión con las labores diarias y sus preocupaciones prácticas. Sobre él siempre gravitaba la influencia paterna y las obligaciones industriales. En contra de lo que podría pensarse, a causa de sus orientaciones metafísicas, Rougés no fue alguien absorto en la contemplación desinteresada. Diego Pró es claro en su valoración:

Los años de madurez de este se dilatan desde 1925 hasta su desaparición en 1945. Son años cuya vida, si bien inclinada hacia el lado de sus preocupaciones filosóficas y culturales, se mueve entre la atención de sus ocupaciones prácticas e industriales y el cultivo de sus preferencias íntimas. No era Rougés hombre que se evadiera de la obligación del día (Pró, 2013, p. 68).

Tal y como lo demuestra la variedad de su producción escrita, Rougés fue un pensador que no limitó sus preocupaciones al ámbito filosófico, sino que las extendió mucho más allá: trató cuestiones jurídicas, educacionales, sociales, axiológicas, etc. Así, por ejemplo, en 1907 participó en la Convención que reformó la Constitución de la provincia de Tucumán, donde tuvo una actuación constante. Fue un defensor acérrimo de las autonomías provinciales en términos económicos. La problemática educativa tenía especial relevancia para él. Así, no solo participó de la formación de la Universidad Nacional de Tucumán junto con los otros miembros de la GC, sino que también integró, entre 1928 y 1929, el Consejo Escolar de la provincia, destinado a evaluar el estado de las escuelas primarias (al respecto, *cf.* Pró, 2013, pp. 246–287).

En 1933, Rougés es designado rector de la Universidad, pero declina el cargo. De hecho, había sido propuesto para ocupar la posición diversas veces, pero buscaba siempre escapar a esta clase de designaciones. El 20 de abril de 1945, finalmente, el pensador tucumano asume el rectorado de la Universidad. Las felicitaciones que emanan de su correspondencia —más de una veintena— ponen en evidencia un júbilo generalizado en el ámbito de la cultura y las humanidades ante la designación. Por citar solo una de ellas, consigno aquí la de Francisco Romero, uno de sus más entrañables amigos:

No puede usted imaginar la alegría que me ha producido su elección para rector. Contaba con ella desde hace algún tiempo por los informes de los amigos de ahí. Muchos de los malos ratos pasados pueden darse por bien empleados si han contribuido —como es visible— a que por reacción se produzcan sucesos venturosos, entre los cuales cuento en primera línea esta promoción suya al rectorado, de la que esperamos tantos bienes (CO, p. 667).

Sin embargo, el 4 de mayo de 1945, el mismo día en el cual pronunciaba su discurso como rector de la Universidad, fallece de un ataque al corazón. En este breve recorrido biográfico no quisiéramos centrarnos en las obras publicadas por nuestro pensador, dado que nuestro interés es más bien historiográfico. Sin embargo, sí quisiéramos mencionar

algunas de sus contribuciones. Sus obras filosóficas son publicadas a partir de la década del treinta. Entre ellas nos encontramos con “La refutación kantiana del idealismo problemático” (1937); “Totalidades sucesivas” (1938); “Ensayo sobre Bergson” (1941); “La duración en Bergson” (1941); *Las jerarquías del ser y la eternidad* (1943). Esta última es su obra magna y su contribución más notable a la filosofía.²⁷

Ernesto E. Padilla (1873–1951)

Ernesto E. Padilla nace el 5 de enero de 1873.²⁸ Su familia, de origen cristiano, provenía de los sectores más destacados de la sociedad y la cultura provinciana. Era el tercer hijo del matrimonio formado por Miguel José Padilla y Josefa Nougués. Por la imagen que emerge de su correspondencia, la infancia se nos muestra como un período de felicidad para el joven Ernesto, criado en la capital de la provincia. Ya hemos referido a algunos acontecimientos culturales de vital importancia para el Tucumán del siglo XIX. Al igual que Rougés, Padilla asiste a la Escuela Normal siendo niño. Desde el punto de vista político la situación era bastante convulsa. El Partido Liberal, encabezado principalmente por Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, experimentó una fuerte y marcada división en torno a la cuestión de la federalización de Buenos Aires *circa* 1874: Alsina y Avellaneda formaron el Partido Autonomista —posteriormente denominado Partido Autonomista Nacional o PAN— y Mitre terminó por iniciar el Partido Nacionalista o Partido Liberal Nacionalista. En Tucumán, en su mayoría se celebró la asunción de Nicolás Avellaneda en 1874, sucesor de Sarmiento en la presidencia.²⁹

²⁷ La producción filosófica de Rougés dista mucho de ser sistemática; esto fue, precisamente, lo que le permitió ocuparse de una gran variedad de temas. Si bien muchas de sus contribuciones fueron publicadas en revistas renombradas para la época, la falta de sistematicidad de su obra —y de su pensamiento— le había impedido publicar un tratado donde reuniera sus ideas más importantes. Francisco Romero rápidamente se percató de ello, e insistió en diversas ocasiones a Rougés para que publicase un libro. En 1938, Romero sugiere a Rougés publicar una obra en la Editorial Losada, sello que él mismo integraba: “Naturalmente pensé en V. en primer término, y así le dije a los amigos. Un libro suyo sería para la serie una honra y para mí una personal satisfacción” (CO, p. 365). Ante la respuesta nula de Rougés, Romero vuelve a insistir en 1940: “Creo haberle ya solicitado algún libro suyo para publicar en la Biblioteca Filosófica. Vuelvo a hacerle el pedido, ahora con más resolución porque ya usted sabe lo que es la Biblioteca”. *Las jerarquías del ser y la eternidad*, publicada en 1943, fue bien recibida por la comunidad académica —prueba de ello son las reseñas de la época—; cf. Glenn Morrow (1944) y Emilio Estiú (1945).

²⁸ Para la presente exposición seguimos a Formoso (2010) y a Furlong (1959).

²⁹ Una descripción de los grupos políticos entre 1854 y 1910 puede consultarse en la obra clásica de Natalio Botana (2019), con especial atención a los acontecimientos posteriores a 1880. A grandes rasgos, el Partido Autonomista (Alsina), opuesto al Partido Nacionalista (Mitre), abogaba

La familia de Padilla, de ascendencia española, tuvo una enorme influencia en la formación del joven. Su tío materno, León Rougés —padre de Alberto Rougés— parece haber tenido una gran importancia para el joven Ernesto. En sus visitas frecuentes, acostumbraban a dialogar sobre temas de la cultura y noticias literarias. De hecho, la vinculación de Ernesto con la familia Rougés fue siempre muy estrecha y cercana: “Padilla tuvo vinculación con la familia Rougés. Los hijos de Marcos Rougés tuvieron una férrea adhesión y afecto hacia su primo segundo Ernesto Padilla” (Formoso, 2010, p. 28).

En 1882, luego de haber transitado por diferentes establecimientos educativos, Padilla pasó a la Escuela Normal, misma institución a la cual asistiría Alberto Rougés años después. La conducta de Ernesto no era, precisamente, ejemplar, de modo que fue expulsado del establecimiento a causa de sus travesuras. Teniendo tan solo diez años, en 1883, parte hacia la provincia de Santa Fe, asistiendo al Colegio de la Inmaculada (Formoso, 2010, pp. 38–39). Allí adquirió una muy sólida formación humanística y se convirtió en uno de los mejores estudiantes, exhibiendo una conducta ejemplar y adquiriendo una sólida devoción por la eucaristía.³⁰ Entre 1885 y 1889, ya de vuelta en su provincia natal, Ernesto termina sus estudios secundarios en el Colegio Nacional. Finalizada su formación secundaria, el joven es enviado a Buenos Aires con el fin de proseguir estudios universitarios en la Facultad de Derecho. Al igual que ocurriría con Rougés algunos años después, el desempeño académico del joven Ernesto fue ejemplar.

por la autonomía de la provincia de Buenos Aires en relación con la hegemonía del gobierno central, oponiéndose a la nacionalización de la ciudad de Buenos Aires. Finalmente, con la presidencia de Avellaneda y, posteriormente, Roca (1880–1886), fue el modelo de los autonomistas el que se impuso. En términos generales, el gobierno de Avellaneda logró, al menos en parte, cierta tranquilidad entre la población, continuando con las tareas educativas iniciadas por Sarmiento e introduciendo elementos modernos en el país. Una interesante reforma es destacada por Formoso en estos años: “Arribaron a la provincia técnicos ingleses y franceses tratando de convencer a los industriales azucareros de que reemplazaran sus trapiches de madera o hierro por los de vapor, cosa que harían gracias al tren” (Formoso, 2010, p. 20). La provincia estaba siendo gobernada por Tiburcio Padilla (1875–1877), tío de Ernesto por parte de su madre. Por sus estrechas conexiones con Avellaneda y los autonomistas, la suya fue una administración memorable.

³⁰ En estos años formativos, especialmente en las provincias del norte argentino, la impronta del cristianismo y sus instituciones, tamizadas por las peculiaridades de la región y los ritos propios de cada área geográfica, no debería ser dejada de lado. Esta impronta es clara en el caso de Padilla, proveniente de una familia con raíces profundamente católicas y educado bajo los preceptos y valores del cristianismo. Circunstancias de esta clase que, en principio podrían parecer menores, tienen una relevancia central en, por ejemplo, las actuaciones políticas posteriores de Ernesto y sus convicciones. Creemos que, en menor medida, esta influencia puede también sentirse en el caso de Alberto Rougés, cercano, tal y como ya hemos sugerido, al espiritualismo y un férreo opositor al positivismo argentino de comienzos del siglo XX. En consecuencia, creemos que los valores y preceptos cristianos jugaron un papel sumamente destacable al modelar muchos de los modos de acción y pensamiento de finales del siglo XIX en la sociedad tucumana. Retomaremos esto cuando discutamos de manera breve la posición de Padilla en torno al divorcio.

Una característica notable y no poco curiosa de estos años en los cuales Padilla vivió en Buenos Aires es que ejerció el periodismo, participando en la escritura de artículos para diversos medios locales. Su sólida formación intelectual, combinada con una natural aptitud y facilidad para el uso de la palabra, lo convirtieron en un gran orador, cualidad que puso de manifiesto en diversas oportunidades. Esta aptitud le proporcionaría enormes ventajas en el desarrollo de su carrera política. En 1896, Ernesto se graduó de doctor en Jurisprudencia y Ciencias sociales con notas sobresalientes. Terminados sus estudios, estuvo en condiciones de comprometerse; se casó con quien en aquel entonces fuera su novia, Elvira Salvatierra. El casamiento tuvo lugar en 1898. Al año siguiente llegó al hogar el único hijo varón, a quien llamaron como su padre. De acuerdo con los biógrafos (Formoso, 2010, pp. 64–68; Furlong, 1959, p. 101), el matrimonio de Ernesto y Elvira fue una institución en la que ambos se sintieron realizados.

Nos toca ahora considerar las primeras incursiones de Padilla en la política tucumana. Una vez recibido de abogado, Ernesto instaló un estudio en la casa de su tío Tiburcio (gobernador de Tucumán en el período 1875–1877). Luego de una breve incursión por las milicias, decidió especializarse en Derecho Administrativo, actuación que no abandonaría jamás. La política, de alguna manera, siempre lo había rodeado de modo íntimo. Silvia E. Formoso nos proporciona la siguiente descripción del asunto:

La política concebida en su acepción más pura le atraía, se había co-deado con ella, de cerca, durante sus estudios de derecho en Buenos Aires; sabía que el gobernar era la ciencia de las ciencias y que la política es el gran arte que enseña a hacer prosperar a los pueblos con el apoyo de la religión y de la virtud; así la concebía él; pensaba que el legítimo político es aquel que no piensa en sí y en los suyos sino en los demás (Formoso, 2010, p. 71).

A causa del prestigio que había obtenido por sus actuaciones en Buenos Aires, Padilla fue propuesto por el Partido Liberal para las elecciones de la legislatura. Se desempeñó en el período 1897–1900. Fue reelecto en un segundo período hasta 1902. En el plano de la política nacional, el presidente Luis Sáenz Peña presentó su renuncia el 22 de enero de 1895; en su lugar asumió el vicepresidente de aquel entonces José Evaristo de Uriburu (1895–1898). El Partido Autonomista Nacional, en franca oposición con el naciente radicalismo, supo fortalecerse a partir de las conflictivas relaciones con Chile y el suicidio de Leandro Alem. En consecuencia, Julio Argentino Roca asumió por segunda vez la presidencia de la nación en las fraudulentas elecciones de 1898.

En el período 1902–1906, Padilla asumió su primer mandato como diputado. En consecuencia, tuvo que trasladarse una vez más a Buenos Aires. La segunda presidencia de Roca estuvo marcada por el fraude electoral, la creciente crisis económica y el deplorable estado de la in-

dustria. La oposición principal al oficialismo de aquel entonces era la Unión Cívica Radical (UCR), nacida en la Revolución del Parque de 1890. Sin embargo, “se abstenía de participar en las elecciones por falta de garantías” (Formoso, 2010, p. 93). En este período nos encontramos con uno de los mayores debates legislativos en Argentina, y uno de los episodios que otorgarían a la figura de Padilla un prestigio que no obtendría pocos reconocimientos: nos referimos al debate acerca del divorcio. El proyecto había sido presentado por el diputado Carlos Olivera. Analizaremos brevemente el episodio, pues fue central en la vida de Padilla.

A mediados de mayo de 1901, Olivera presentó un proyecto de ley de divorcio vincular para ser tratado por la Cámara de Diputados. Este era un paso que, de alguna manera, se presentaba como natural, sobre todo si tomamos en cuenta el largo proceso de secularización que nuestra nación había iniciado en 1880 con la llegada de Roca a la presidencia. Así, entre 1882 y 1884, se promulgaron las nuevas leyes de educación y de registro civil y, en 1888, la de matrimonio civil.³¹ Si bien las conquistas del laicismo fueron menos contundentes en los próximos años, aún quedaba un último bastión de los ideales cristianos, el divorcio. Tal y como lo reconocen Asquini y Núñez (2019, p. 74), la prensa estuvo al pendiente de todo lo que ocurría en la cámara baja, dando amplia difusión a discursos e intervenciones de muchos de los legisladores. El debate tuvo lugar entre el 13 de agosto y el 4 de septiembre de 1902, durando menos de un mes.

Los argumentos fueron sumamente variados; los legisladores pusieron el foco en aspectos sociológicos, religiosos, jurídicos e históricos. A favor del divorcio vincular (posición que en aquel entonces era llamada “divorcismo”) se destacó la figura de Francisco Barroetaveña, diputado nacional de origen entrerriano.³²

³¹ Cuando se debatió la cuestión del matrimonio civil en 1888 se presentó un proyecto de ley que incluía el divorcio vincular. Juan Balestra, diputado por Corrientes, sugirió el proyecto a la cámara. En aquel entonces fue rechazado sin demasiadas complicaciones, y no suscitó mucho debate, a diferencia de lo que ocurrió con el proyecto presentado por Olivera en 1901. Recién en 1954 se aprobó la ley 14.394 que, en su art. 31, incluía la posibilidad del divorcio vincular. Su vigencia, sin embargo, fue brevísima: en 1956 la Revolución Libertadora declaró al artículo en suspenso. En nuestro país, la sanción definitiva del divorcio vincular se produjo en 1986. Mayores consideraciones acerca de estos debates pueden consultarse en los textos de Ernesto Reto (1898), Héctor Recalde (1988) y Lilia Ana Bertoni (2009).

³² Un estudio de las actuaciones de Barroetaveña en el debate puede verse en el reciente estudio de Ojeda Silva y Gallo (2014), quienes destacan la faceta liberal del diputado radical. Barroetaveña, desde algunos de los preceptos del liberalismo clásico, consideraba que el divorcio era una práctica enteramente compatible con los procedimientos de la religión oficial —tal y como lo demostraban las experiencias en muchos de los países europeos—. Su postura divorcista iba acompañada de un aprecio por el rol femenino y la posibilidad de las mujeres de escapar de situaciones en que el hombre terminaba por someterlas.

En contra del divorcio se pronunciaron los diputados José Galiano, Ernesto Padilla, Monseñor Gregorio Romero, Marco Avellaneda y Andrés Ugarriza (Asquini y Núñez, 2019, p. 74). Padilla, a pesar de estar catalogado como parte de los “católicos”, encaró el asunto como una cuestión social. El matrimonio, afirmó el político tucumano, era, ciertamente, una institución religiosa, pero su naturaleza era sobre todo social. Su oposición al divorcio, en consecuencia, se centró en el rol del matrimonio como un producto de nuestra cultura, una institución emanada de las tradiciones más profundas del pueblo argentino. Sus exposiciones recibieron un enorme reconocimiento —incluso por parte del presidente Roca—.

Su discurso fue ovacionado por la prensa y por gran parte de la sociedad. Formoso resume la exposición del legislador tucumano con las siguientes palabras:³³

Había hablado con conceptos propios, originales, esclarecedores, supo sacar la cuestión de los controvertidos ámbitos político y religioso y llevarla a su exacta realidad, no se podía ir contra el ser nacional y por ello consiguió aplausos de la Cámara, aún hasta de los divorcistas. [...] Padilla buscó situar en el orden el problema social y nacional, apartando los razonamientos constitucionales, mostrando su fragilidad con las divergencias de maestros consagrados; quitó importancia al planteamiento jurídico y estableció que el matrimonio era, más que un contrato, una institución social (Formoso, 2010, p. 96).

En 1903, cumplidos sus treinta años, a causa del agotamiento que le habían generado las labores legislativas —especialmente los debates en torno a la cuestión del divorcio—, Padilla resolvió realizar su primer viaje a Europa. En 1906 fue elegido, al igual que su amigo Alberto Rougés, miembro de la Convención Constituyente de la provincia de Tucumán, convocada para modificar el texto que había entrado en vigencia en 1884. Tal y como había ocurrido en el gobierno de L. Córdoba unos años antes (*cf.* p. 7), por estos años sobrevino una crisis de sobreproducción azucarera. Ernesto envió a la legislatura un proyecto de ley que imponía un impuesto adicional sobre la cosecha de 1902. Al terminar su mandato como legislador (1906), Padilla retornó a Europa por segunda vez. No faltó demasiado para que regresara a la Cámara de Diputados para un período posterior (1911–1913), interrumpido por su elección como gobernador.

Padilla fue elegido gobernador de Tucumán en el período 1913–1917, asumiendo el cargo el 2 de abril de ese año. Estas elecciones fueron, especiales; en ellas se empleó por primera vez la ley n° 8871 o Ley Sáenz Peña, instrumento que garantizaba el sufragio masculino, secreto y universal. Padilla fue el candidato del Partido Liberal —apoyado

³³ Mayores detalles pueden consultarse en Romero (1915) y Aráoz de Isas (2000).

también por la mayor parte del Partido Constitucional—. La oposición estuvo representada por Pedro León Cornet, miembro de la joven Unión Cívica Radical (UCR). Padilla obtuvo algo más del 57 % de los votos, imponiéndose por sobre la fórmula del radicalismo (que obtuvo el 42 % de los votos, aproximadamente). El fraude electoral por parte del radicalismo fue denunciado hasta el cansancio en los comicios.

Rougés y Padilla después de la muerte de Lillo

Estamos de acuerdo con Formoso cuando afirma lo siguiente: “Quizás, la obra más importante del gobierno de Padilla fue la creación de la Universidad en la provincia” (Formoso, 2010, p. 149). Quisiéramos, en algunos párrafos, considerar la fundación de la alta casa de estudios, antes de analizar la creación del Instituto Miguel Lillo. Todos los miembros de la GC coincidían en la importancia superlativa que la educación tenía para el desarrollo de un pueblo. Tucumán, para desarrollarse de modo pleno, necesitaba un centro que instruyere a los ciudadanos, los formase sólidamente y les proporcionase valores profundos. De orientación antipositivista —recuérdese la conflictiva relación de Rougés con esta tendencia—, la Universidad nació con un claro propósito: ser un verdadero foco en el norte argentino en lo que a formación intelectual concierne.

El 22 de octubre de 1913 (UNT, 1964, pp. 27–51; UNT, 1914a, pp. 3 y ss.), por un decreto de Padilla, quedaba integrado el “Consejo Superior, fundador de la Universidad de Tucumán”³⁴ integrado por Juan B. Terán, Miguel Lillo, José Ignacio Aráoz, Guillermo Paterson, José Padilla, Ricardo Jaimes Freyre, entre otros (*cf.* p. 14). Rougés se incorporó al Consejo algunas semanas más tarde, el 24 de noviembre de ese año. Padilla inauguró la Universidad el 25 de mayo de 1914 y pudo, además, en 1917, asistir a la primera colación.³⁵

³⁴ Nótese la ausencia del vocablo “nacional”. La UNT nació, pues, como Universidad de Tucumán, a causa de que la nacionalización ocurriría solo algunos años después, tal y como lo sugerimos en el texto. Este fue un asunto que ocupa largas páginas de correspondencia entre Padilla y Rougés.

³⁵ El discurso del Ernesto Padilla y Juan B. Terán en el día de la fundación puede consultarse en las compilaciones presentes en el Centro Cultural Alberto Rougés (UNT, 1914b, pp. 19 y ss.). Está disponible *online*. En su discurso, Padilla exaltaba constantemente las virtudes de las provincias del norte y la necesidad imperante de una universidad como la que en ese momento nacía. En su discurso, leemos: “Duro y difícil fue el lote de civilización que correspondió desarrollar a las provincias del Norte. Para llegar hasta donde se ha llegado, sus habitantes han debido suscitar y esforzarse con las más viriles energías, y gastarlas en esa forma eficaz pero oscura, en el que el resultado aparece sin la alentadora compensación inmediata de que la obra pueda ser medida a la distancia en toda su dificultad, ni de que la generalidad la comprenda en su grandeza”

Pero los problemas presupuestarios, recurrentes y severos, fueron un asunto que atormentó a J. B. Terán desde la fundación de la institución. No tardó en llegar, por tanto, el cuestionamiento acerca de la nacionalización de la misma. Recordemos, por otro lado, la presencia de la reforma universitaria de 1918 (Carlos Páez de la Torre h., 2010, p. 350).

Luego de un extenso intercambio epistolar, Terán y Padilla coincidieron, finalmente, en la necesidad de nacionalizar la universidad, a pesar de los conflictos que ello podría acarrear. Recién en 1921 se concretó la nacionalización de la Universidad por medio de la ley n° 11.027. La vinculación de Padilla con la naciente institución, como pudimos comprobar *ut supra* por medio de algunos esbozos, fue sumamente estrecha, y no podría ser menor su conexión con el Instituto Miguel Lillo.

Pasemos ahora a considerar, propiamente, las acciones que Padilla y Rougés llevaron a cabo ante la muerte de Lillo intentando, pues, preservar el legado del gran naturalista del norte argentino. Miguel Lillo muere, como ya anotamos, en 1931. Pero incluso antes del deceso del sabio, en una carta del 12 de octubre de 1930, Rougés expresa a Padilla su honda preocupación por el destino de las colecciones y biblioteca de Lillo. Allí leemos:

Lillo está muy preocupado con el destino póstumo de su biblioteca y de sus colecciones. Aquella consta de ocho mil volúmenes y estas de un herbario de cien mil piezas, de una colección de aves de tres mil, la otra entomológica, etc. Su deseo, al parecer, sería legar todo eso a Tucumán, pero las colecciones necesitan cuidado diligente y cree que aquí se perderían, y son la obra de su vida. [...] ¿Cuál es tu opinión? Seguramente ha de ser ella valiosa para Lillo. Si se decide por la conclusión instintiva creo que convendría hacer de inmediato un «Instituto Miguel Lillo» y darle un par de emplea dos para que haga el catálogo de la biblioteca y de las colecciones [...] Habría que encontrar algo que asegure la existencia de ella, para que nuestro asceta pueda cerrar tranquilamente sus ojos por última vez (CO, p. 68).

Padilla, que por entonces se desempeñaba como ministro de Justicia e Instrucción Pública (1930–1931) bajo la presidencia *de facto* de Félix Uriburu, no tardó en concordar con las preocupaciones de su viejo amigo. En el año siguiente, *circa* la muerte de Lillo, Rougés hacía saber a Padilla la participación de ambos en la comisión que administrara el dinero y los bienes de Lillo (CO, p. 71): “Lillo va declinando rápidamente ahora. Parece que se aproxima el fin. Sabes, sin duda, que formas parte de la comisión *ad vitam* que administrará el dinero que le deja para el futuro instituto que llevará su nombre”. Esto había quedado

(UNT, 1914b, p. 19). Por su parte, Juan B. Terán no dudaba en elogiar las actuaciones de Padilla: “Eminente señor Gobernador: Habéis hecho obra de estadista, mezclando vuestra consagración y vuestro celo a los cimientos de la obra imperecedera, y señalando a esta sociedad y al país las altas preocupaciones que deben dirigir la acción de los gobernantes” (UNT, 1914b, p. 19).

establecido por Lillo en su testamento (Torres, 1958, p. 294), en el cual designaba a la comisión asesora vitalicia que administraría sus bienes.

La comisión que Lillo había designado quedaba integrada por Julio Prebisch, Sixto Terán, Ernesto Padilla, Juan B. Terán, Alberto Rougés, Adolfo Rovelli, Antonio Torres, Domingo Torres y Rodolfo Schreiter (Aceñolaza, 1989, p. 7). En la decisión de Lillo, a la cual no arribó de un modo sencillo, tuvo influencia la figura de Rougés, determinando, pues, que no sería la nación, sino la provincia, la receptora de su legado. Tal y como lo anota Peña de Bascary (2020, p. 8), la relación entre ambas personalidades era sumamente estrecha: “Además de ser su amigo, [Rougés] sentía una profunda admiración por su actividad científica, la que perduraría más allá de su muerte”. Ante la muerte del sabio, por tanto, su legado, y su última voluntad, ha quedado resguardado.

El 5 de mayo de 1931 fue Rougés el encargado de pronunciar elocuentes palabras ante los restos de Lillo. En su discurso, leemos:

Conocer la naturaleza fue todo el sentir de su vida; vivió para conocerla, vivió conociéndola. El saber popular de nuestra fauna y de nuestra flora, saber social, obra de muchas generaciones, ese saber impreciso, fragmentario e inseguro, ascendió merced a la obra de Lillo a la categoría de lo preciso y de lo necesario, volviéndose así ciencia. Y mientras allá, en la ciudad cercana, se sucedían pasiones, primaveras y famas efímeras, como las olas de un torrente, allí, en el viejo solar familiar, en un silencio que se diría sagrado, pues parecía una profanación turbarlo, elaboraba sin reposo nuestro asceta lo perenne y lo universal. Y nuestra flora y fauna se ha vuelto así, no por obra de una institución o de una sociedad científica, sino por el esfuerzo heroico de un solo hombre, patrimonio definitivo de toda la humanidad (Valentié y Romero, 1993, p. 45).

Padilla se sintió profundamente conmovido por las palabras del filósofo: “Leí tu discurso en el sepelio de Lillo y suscribo todo lo que bellamente has dicho, siendo mía también tu emoción” (CO, p. 74). Fue Alberto Rougés, pues bien, junto con algunos otros pocos hombres, quien tuvo a su cargo la ardua tarea de impulsar la creación del instituto en los primeros años. Julio Prebisch, quien por entonces era rector de la Universidad, acuerda con Rougés la asignación de un presupuesto para el mantenimiento del instituto. Mientras los trámites sucesorios continuaban, ya hacia septiembre de 1931, Rougés plantea a Padilla la necesidad de determinar el marco legal que se le daría al instituto. Eran tiempos difíciles para la universidad, sobre todo a causa del contexto político que se vivía en la nación y la recesión económica que estaba experimentando el país —enmarcada, naturalmente, en el contexto general del *crack* de comienzos del treinta—. Al final de una carta fechada el 19 de septiembre de 1931, Rougés escribía a Padilla:

Me preocupa mucho la organización jurídica del instituto Lillo, que se creará. A Prebisch le he indicado la conveniencia de que se le de autonomía sin perjuicio de la colaboración con la Universidad. Así lo requiere el cumplimiento del deseo de Lillo y la necesidad de que la organización pueda resistir la prueba de los siglos. La administración debe ser confiada a la comisión vitalicia. La función de ella es, por ahora como sabes, colocar el dinero dejado, percibir su renta y pagar los gastos de conservación (CO, p. 83).

Con urgencia, pues, se planteaba la necesidad de obtener un subsidio por parte del gobierno nacional para el mantenimiento del instituto, sin que eso afectase, naturalmente, la autonomía del instituto y su relación y vinculación con la universidad. La comisión asesora tenía la finalidad de disponer las primeras medidas en torno al dinero dejado por Lillo, aproximadamente \$130.000 (CO, p. 87; Aceñolaza, 1989, p. 8). Algunos meses más tarde, en una importante carta fechada el 17 de noviembre de 1931, Rougés resume algunos de los puntos que consideraba urgente en torno a la cuestión del instituto. El pensador tucumano creía que el Instituto Miguel Lillo debería poder continuar funcionando incluso si desapareciese la universidad: “Creo que el Instituto, aunque anexo a la Universidad, debe tener autonomía que le permita supervivir a aquella si aquella desapareciera. Convendría vayas pensando en la relación jurídica de ambas entidades” (CO, p.87). Se plantea también la necesidad de iniciar las publicaciones de la institución, evitando así perder el herbario y las observaciones meteorológicas del sabio.

Ya algunos meses más tarde, en julio de 1932, Padilla expresaba a Rougés su preocupación en torno a la cuestión de Lillo: “ASUNTO LILLO: Me tiene abrumado la dejadez en que se aparece [...] A mí también me tiene preocupado nuestra Universidad. Temo que se echen encima invocando razones financieras a través de estadísticas de alumnos y costo de enseñanza” (CO, p. 93). Padilla, desde Buenos Aires, se puso en contacto con eminentes botánicos del momento, intentando publicar la obra de Lillo lo antes posible (Peña de Bascary, 2020, p. 11): “Conviene pues que esboces lo que contendría el primer volumen de la Fundación Lillo y hacer una apreciación de su costo posible. Sin mayor compromiso habré de ocuparme de esto con gran interés” (CO, p. 94). Rougés responde la carta de Padilla afirmando que, si bien comparte sus intenciones y propósitos, no cuentan todavía con fondos para dar inicio a *Lilloa* (CO, p. 96).

Los trámites sucesorios finalizaron a comienzos de 1933. En palabras de Peña de Bascary: “La Comisión Asesora comenzó a actuar *de hecho y por derecho*. Esto les permitiría administrar con fluidez el Instituto. Pero fue ilusorio. La burocracia, el momento político y la escasez de recursos, paralizaron el desarrollo de la institución” (2020, p. 12). La provincia, que en ese entonces era gobernada por Juan Luis Nougés, se encontraba en un momento de tensiones e incertidumbre (*cf.* Carlos Páez de la Torre h., 2023, p. X), y los miembros de la Comisión no eran

ajenos a ese convulso contexto. Rougés no hacía más que mantenerse fiel a las intenciones de su viejo amigo:

Para facilitar el movimiento de los fondos, obtendremos del juez que se pongan a la orden de tres de los miembros de la comisión permanente. Tendremos también que arreglar con la Universidad la constitución del futuro instituto. Juan quedó en remitirme copia de los documentos de una institución que puede servir de modelo. Mi deseo es que la Comisión Vitalicia sea la administradora o por lo menos que su administración sea independiente de la de la Universidad, en forma que si ésta desaparece no sufra en nada aquella (CO, p. 104).

El primer número de *Lilloa* debía publicarse en el natalicio de Lillo, el 27 de julio,³⁶ y esta constituiría la única publicación acerca de cuestiones botánicas en el país. Finalmente, el 29 de mayo de 1933 se eligieron las autoridades que formarían la Junta Asesora, constituida en el testamento de Lillo, gracias a la asistencia de Juan B. Terán (CO, p. 111; cf. Peña de Bascary, 2020, p. 14). Rougés detalla a Padilla la constitución de la Junta: él mismo como presidente, Sisto Terán como vicepresidente, Domingo Torres como tesorero y Rodolfo Schreiter en calidad de secretario. Enrique Herrero Ducloux, comisionado por el gobierno nacional para analizar la situación universitaria, demostró interés sumo por el instituto en formación. Sobre este acontecimiento, Rougés comentó a Padilla, nuevamente, la necesidad de autonomía respecto de la universidad:

He insistido ante Ducloux sobre la conveniencia de no hacer depender la suerte del Instituto Lillo de la Universidad, dada la situación actual de las universidades del país y la conveniencia de preverlo todo. Algo le he hecho conocer de nuestras relaciones con la Universidad, del papel que hemos desempeñado, como hemos conseguido así que los gastos no excedan de las rentas. Le he agregado que nuestra misión no es de percibir solamente las rentas, sino también de juzgar sobre su inversión, puesto que tenemos facultad de determinar si un gasto es o no de conservación (CO, p. 111).

En agosto de 1933, Rougés informó a Padilla que Rodolfo Schreiter ya había finalizado las tareas concernientes al envenenamiento y preservación del herbario del sabio (CO, 114). Padilla respondió con una cuota de esperanza que parecería no haberse acabado jamás en su visión: “Quiere decir que para la constitución definitiva del Instituto Lillo es cuestión de poco tiempo más” (CO, 119). En octubre de 1933, cuando acababa su mandato Julio Prebisch (1929–1933), se hizo cargo del rectorado el Ing. Julio Ayala Torales (1933–1937),³⁷ a quien Rougés había

³⁶ Sobre la polémica en torno a la fecha de nacimiento de Lillo, cf. p. 9.

³⁷ Acerca de los rectores de la UNT y las políticas llevadas a cabo durante el siglo XX, cf. los estudios compilados por Carlos Páez de la Torre h. (2004) y la reciente obra de Roberto Pucci (2013).

recibido con cierto entusiasmo. A fines de ese mismo año, el pensador tucumano pidió ayuda a Padilla en relación a los asuntos presupuestarios: “EL RECTOR. Ha ido ayer. Necesitamos tu apoyo poderoso. Te mostraré un presupuesto para el Instituto Lillo” (CO, p. 134). Pero los vaivenes burocráticos hacían imposible el avance significativo, de modo que, en marzo de 1934, los problemas parecían no acabar: “El Instituto Lillo no cuenta con recursos medianamente suficientes” (CO, p. 147), escribía Rougés a Padilla. Recién a finales de 1936 la universidad toma posesión del legado de Lillo. El júbilo que ambos amigos sentían estaba, pues, más que justificado, considerando los años que tuvieron que luchar por mantener el legado de Lillo intacto y respetar sus últimos deseos y voluntad (CO, pp. 241–243).

En 1937 aparece publicado el primer número de *Lilloa* (Molfino, 1937).³⁸ Otro de los grandes triunfos de la institución que vale considerar es la publicación de uno de los mayores logros bibliográficos argentinos: el *Genera et Species Plantarum Argentinarum*, texto con eximias ilustraciones dirigido por Descole. Si bien el texto apareció publicado recién en 1943, encontramos menciones del mismo varios años antes. Las gestiones para la publicación de la obra fueron, en su mayoría, realizadas por Padilla, lo que explica que la obra haya sido publicada en Buenos Aires. Se contó con el apoyo de Gustavo Martínez Zuviría, ministro de Justicia e Instrucción Pública (Formoso, 2010, p. 238). En 1938, Padilla comunicaba a Rougés algunos de sus logros más importantes:

Celebro cuanto llevo conocido de la actuación de Descole: quedó ya informado del material de la segunda entrega de *Lilloa* [texto publicado en junio del año 1938] y exalta mi entusiasmo las dos obras de aliento que está planeando: *Genera plantarum* y *Flora Tucumanensis*. Estas obras de aliento que exigen consagración ejemplar en los hombres de ciencia que las procuren, ofrece perspectivas a la preparación seria de nuestra juventud, dando oportunidad a que se susciten vocaciones, además de dar relieve a la cultura de nuestra provincia (CO, p. 348).

En 1941, aparece por primera vez en la documentación conservada la diferencia entre Instituto Miguel Lillo y Fundación Miguel Lillo (Peña de Bascary, 2020, p. 26), diferencia vigente todavía hasta la fecha. En el año 1945, con la muerte de Rougés a unos pocos días de asumir el rectorado de la universidad, se produce una pérdida significativa no solo para la cultura tucumana en su totalidad, sino también para el desarrollo y la conservación del legado del sabio del norte argentino. Durante más de una década, Rougés se mantuvo fiel a su palabra y vivió estrechamente vinculado con la finalidad que Lillo le había, de alguna

³⁸ Sobre la publicación de *Lilloa*, puede consultarse el artículo de Marta Omil (2004). El primer volumen puede todavía consultarse en el Instituto Miguel Lillo. También está disponible en <https://www.lillo.org.ar/journals/index.php/lilloa/issue/view/130>

manera, encomendado. El hecho de que el filósofo tucumano no hubiese llegado al rectorado, quizás, no debería alterarnos, pues, siguiendo las palabras de Peña de Bascary (2020, pp. 32–33), “un hombre cabal como era estaba por encima de las humanas falencias que en poco tiempo más llevarían a la alta casa de estudios y al país entero, a un serio trastoque de su vida institucional”.

En marzo de 1947 el Poder Ejecutivo promulga la ley 12.935, ratificando la autarquía de la institución y preservando el legado de Lillo. Al año siguiente, el Dr. Descole es designado rector de la universidad y mantiene la función de dirección del Instituto Miguel Lillo. Su acción universitaria, tal y como puede observarse en las diversas compilaciones de la institución (*e.g.* UNT, 1965) fue sumamente prolífica, creando importantes organismos y modernizando la estructura de la universidad. Tal y como anota Aceñolaza, “Mantiene disociadas sus actividades en el Instituto Miguel Lillo y en la UNT considerándolas como propias de organismos independientes” (1989, p. 12). Esta separación cumplía, en cierto sentido, los deseos de Rougés.

Algunas consideraciones finales

Hemos intentado, por medio del presente estudio, proporcionar un panorama lo suficientemente extenso de lo que fueron, a nuestro entender, algunas de las más fructíferas y apasionantes relaciones de la primera mitad del siglo XX en Tucumán. Incluimos, al comienzo de nuestra investigación, una breve caracterización de algunas de las notas más relevantes de la provincia a finales del siglo XIX, intentando bosquejar el contexto en el cual desarrollaron sus itinerarios vitales los actores aquí analizados. A primera vista, desde los estándares actuales, nada podría tener que ver un político con un filósofo, y mucho menos con un naturalista. Pero el propósito del presente estudio fue mostrar que las relaciones de algunos de los miembros de la GC fueron diversas y, sobre todo, sumamente productivas. Las redes de intereses compartidas entre los autores analizados responden, en el fondo, a un proyecto común y a intereses compartidos; a saber: la posibilidad de insertar a Tucumán en la vía de la modernización, generando en él centros de estudio e investigación. El caso paradigmático que aquí hemos considerado ha sido el del Instituto Miguel Lillo, centro que, hasta la actualidad, continúa siendo una referencia en ciencias naturales a nivel internacional.

Miguel Lillo, distinguido por su extraordinario rigor científico, dejó un legado tangible en sus investigaciones botánicas y zoológicas, a la par que inspiró a Rougés y Padilla a perpetuar su trabajo mediante la fundación del Instituto Miguel Lillo. Este acto no solo aseguró la preservación de su obra, sino que también estableció un modelo de co-

laboración interdisciplinaria en el cual las ciencias naturales se entrelazaron con las humanidades y la administración política. Alberto Rougés reconoció el valor de la ciencia y la cultura como pilares esenciales para el progreso social. Su compromiso con la educación y su participación en la fundación de la Universidad Nacional de Tucumán reflejan su visión de una región integrada al proyecto de modernidad nacional. En sus escritos y correspondencias, Rougés enfatizó la necesidad de preservar el conocimiento científico y fomentar un pensamiento crítico, elementos que consideró fundamentales para la consolidación de una identidad cultural robusta.

Por su parte, Ernesto E. Padilla aportó una perspectiva política que complementó las iniciativas de Rougés y Lillo. Su gestión como gobernador estuvo marcada por la promoción de la educación y la cultura como motores del desarrollo regional. Al igual que Rougés, Padilla reconoció en la ciencia y la colaboración interdisciplinaria herramientas clave para transformar Tucumán en un referente de modernidad. Nos centramos, tal y como anotamos al comienzo de nuestro artículo, en las diversas acciones que llevaron a cabo Padilla y Rougés ante la muerte de Lillo. Ahora bien, luego de haber desarrollado algunos aspectos de la historia tucumana durante aquel período, muy bien cabría la siguiente pregunta: ¿Por qué? ¿Qué deuda tenían Rougés y Padilla para con Lillo? Después de todo, durante la mayor parte de su vida adulta, Padilla ocupó cargos públicos que lo mantenían atareado, mientras que Rougés debía hacerse cargo de sus obligaciones industriales. Esta es una pregunta que, por su carácter, no puede ser respondida cabalmente apelando al registro histórico. Pero, llegada nuestra labor a su fin, quizás quepa formular una conjetura que permita dar sentido a aquellos complejos procesos que hemos intentado retratar en el desarrollo del trabajo.

La figura de Lillo tenía algo de magnetismo para los jóvenes de la GC. Después de todo, el sabio era varios años más jóvenes que los demás integrantes. El carácter humilde y sencillo de Lillo, su devoción cristiana y su vocación de incansable estudio de la naturaleza debió de haber despertado en Rougés una admiración difícil de dimensionar (Pró, 2013, p. 40). Ante la muerte del sabio sentía, pues, que la mejor manera de honrar su memoria era cumplir al pie de la letra sus intenciones. Y eso hizo. Padilla, por su parte, no descuidó jamás su amistad con el filósofo. El Colegio Nacional había vinculado a nuestras figuras, y ese había sido el comienzo de una estrecha amistad. Esperamos haber cumplido con nuestro propósito en las páginas presentes, echando luz sobre una de las aventuras más apasionantes del Tucumán de comienzos del siglo XX.

En síntesis, la colaboración entre Lillo, Rougés y Padilla no solo dejó huellas tangibles en las instituciones que ayudaron a construir, sino que también ofrece un ejemplo paradigmático de cómo las redes intelectuales pueden operar como catalizadores de transformaciones sociales profundas.

Referencias bibliográficas

- Aceñolaza, Florencio Gilberto (1989). *La cuestión del Lillo, aporte a una secuencia histórica* (Serie Monográfica y didáctica N° 5, 32 p.), Tucumán, Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo.
- Aiziczon de Franco, Celia, Romero de Espinosa, Estela y Perilli de Colombres Garmendia, Elena (1999). *Alberto Rougés. Correspondencia (1905 – 1945)*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés. Abreviatura: CO (cf. nota 1).
- Amenta, Sara Graciela (2008). “El epistolario de Miguel Lillo”, en: Elba Estela Romero y Elena Perilli de Colombres Garmendia (comp.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las VII Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 39–46).
- (2011). “Miguel Lillo y Cristóbal Hicken, dos naturalistas contemporáneos vistos a través de su correspondencia”, en: Elba Estela Romero y Elena Perilli de Colombres Garmendia (comps.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las VIII Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 38–50).
- Aráoz de Isas, Florencia (2000). “Tucumán frente al divorcio, 1902–1940”, en: Elena Perilli de Colombres Garmendia (comp.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las III Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 169–183).
- Asquini Sabrina y Núñez, Victoria (2019). “El divorcio en las calles: acciones y reacciones en torno a su primer debate parlamentario”, *Prohistoria*, Año XXII, Núm. 32 (pp. 71–96).
- Bertoni, Lilia Ana (2009). “¿Estado confesional o estado laico? La disputa entre librepensadores y católicos en el cambio del siglo XIX al XX”, en: Lilia Ana Bertoni y Luciano de Privitellio (comps.), *Conflictos en democracia. La vida política argentina entre dos siglos*, Buenos Aires, Siglo XXI (pp. 45–70).
- Borsella, Florencia y Weber, Alexis Ernesto (2023). “El solar de Miguel Lillo: aportes desde la arqueología histórica”, *Boletín del Grupo de Arqueología Histórica de Tucumán*, año 1, n° 1 (pp. 7–19).
- Botana, Natalio (2019). *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Edhasa (Ensayo).
- Budeguer, Andrés (2024). “Substancialismo y fenomenismo en el pensamiento de Alberto Rougés”, *Historia y Cultura*, n° 7 (pp. 39–57).
- Coser, Lewis (1968 [1965]). *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Estiú, A. Emilio (1945). “Alberto Rougés. *Las jerarquías del ser y la eternidad*. Tucumán, 1943” (reseña), *Humanidades*, La Plata (1921), 30 (pp. 213–216).
- Formoso, Silvia Eugenia (2010). *Ernesto Padilla (1873–1951). Ciudadano del Norte Argentino*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo.
- Furlong S. J., Guillermo (1959). *Ernesto E. Padilla. Su vida. Su obra* (3 tomos), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán (Facultad de Filosofía y Letras).
- Guy, Donna (1977). “La política azucarera tucumana y la Generación del Ochenta”, *Desarrollo Económico*, Vol. 16, No. 64 (pp. 505–522).
- Herrera, Claudia Elina (2007). “Redes de parentesco, azúcar y poder: la élite azucarera en la segunda mitad del siglo XIX”, *Entrepasados*, Vol. 16, No. 31 (pp. 35–54).

- (2010). “Federico Helguera: negocios, transmisión patrimonial y redes de poder. Un caso de la élite tucumana en el siglo XIX”, *Travesía, revista de historia económica y social*, N° 12 (pp. 113–139).
- Lenis, María (2012). “Estrategias corporativas frente a la primera crisis de sobreproducción azucarera en Tucumán (Argentina): de la regulación de la comercialización a la regulación de la producción, 1895–1904”, *América Latina en la Historia Económica, revista de investigación*, No. 37 (pp. 179–207).
- Freiro, Lilia (2008). “Alberto Rougés: los valores”, en: Estela Romero y Elena Perilli de Colombres Garmendia (comps.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino (1900 – 1950). Actas de las VII Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo (pp. 124–134).
- Martínez Zuccardi, Soledad (2010). “Un grupo intelectual en Tucumán a comienzos del siglo XX. En torno a la revista de letras y ciencias sociales y sus realizadores”, *Andes. Antropología e Historia*, Vol. 21, No. 2 (pp. 223–260).
- (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904–1944)*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- Molfino, José (1937). “Miguel Lillo (1862 – 1931)”, *Lilloan n° I* (pp. 7–20).
- Morrow, Glenn R. (1944). “Review: *Las Jerarquías del Ser y la Eternidad* by Alberto Rougés”, *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 5, No. 1 (pp. 144–145).
- Moyano, Ricardo Daniel (2011). “La industria azucarera tucumana ante la crisis del «mosaico». Un análisis de los actores y las estrategias empresariales (1915–1920)”, *Anuario CEEED*, No 3, Año 3, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires (pp. 127–166).
- (2019). “Notas sobre el sector comercial tucumano durante la expansión azucarera, 1870 – 1895. Fuentes para su estudio”, *Revista Historia para Todos (RHPT)*, Año 5, No. 10 (pp. 46 – 56).
- Nicolini, Alberto (2018). “Casa Miguel Lillo”, *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán*, 15 (pp. 107–129).
- Ojeda Silva, Nahuel y Gallo, Ezequiel (2014). “Francisco Barroetaveña: un caso de liberalismo ortodoxo”, *Prismas*, Vol. 18, No. 18 (pp. 133–152).
- Omil, Marta (2004). “Lilloa”, en: Florencia Aráoz de Isas, Elena Perilli de Colombres Garmendia y Elba Estela Romero (comps.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las V Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 315–317).
- Páez de la Torre, Carlos h. (2004). *Universidad Nacional de Tucumán (1914 – 2014)*, Buenos Aires, Verstraeten.
- (2010). *Pedes in terra ad sidera visus. Vida y tarea de Juan B. Terán*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo / Academia Nacional de Historia / Academia Argentina de Letras.
- (2023), *Historia de Tucumán* (2° ed.), Tucumán, Libros del Tucumán.
- Peña de Bascary, Sara (1976). “Naturalistas en Tucumán”, *Todo es historia*, año 9, vol. 18, No 104 (pp. 41–52).
- (2014). “Federico Schickendantz. Un científico investigador vehemente”, *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán*, N° 14 (pp. 85–124).
- (2018). “Notas de Schickendantz, Lillo y Correa, para una inédita *Memoria descriptiva de Tucumán*, en 1888”, *Historia y Cultura*, No 3 (pp. 89–167).

- (2019). “Fotografías del Dr. Miguel Lillo rescatadas de un incendio”, *Boletín Historia y Cultura*, No 4 (pp. 5–56).
- (2020). “El Legado del Sabio Miguel Lillo”, en: Elena Perilli de Colombres Garmendia (comp.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las XI Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 321-374).
- Perilli de Colombres Garmendia, Elena y Romero, Elba Estela (2004). “Los hombres del ‘Centenario’ en Tucumán. Puntos de encuentro generacionales”, en: Florencia Aráoz de Isas, Elena Perilli de Colombres Garmendia y Elba Estela Romero (comps.), *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino. Actas de las V Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 12–26).
- (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. 2–76).
- (2013). *Alberto Rougés*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Pucci, Roberto (1991). “Azúcar y proteccionismo en la Argentina, 1870–1920. Un conflicto regional entre la burguesía mediterránea y el Litoral agroexportador”, en: Campi, Daniel (comp.), *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina I*, Tucumán, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Tucumán (pp. 61–96).
- (2013). *Pasado y presente de la Universidad de Tucumán: reforma, dictaduras y populismo neoliberal*, Tucumán, Humanitas (FFyL – UNT).
- Rapoport, Mario (2020). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880 – 2003)*, Buenos Aires, Editorial Crítica.
- Recalde, Héctor (1988). *Matrimonio civil y divorcio*, Buenos Aires, CEAL.
- Reto, Ernesto (1898). *El divorcio absoluto*, Buenos Aires, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA).
- Romero, Ambrosio (1915). *La Batalla del Divorcio* (conferencia del 06–IX–1915), en Archivo Histórico de Tucumán, Archivo Ernesto Padilla, Carpeta 59 f, 127–160.
- Romero, Luis Alberto (2019). *Breve Historia Contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rougés, Alberto (2011). *Las jerarquías del ser y la eternidad*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Sánchez Román, José Antonio (2001). “Tucumán y la industria azucarera ante la crisis de 1890”, *Desarrollo Económico*, Vol. 41, No. 163 (pp. 467–494).
- (2005). “La industria azucarera en Argentina (186–1914). El mercado interno en una economía exportadora”, *Revista de Indias*, 65, Iss. 233 (pp. 147–172).
- Schwartz, Kessel (1983). “Jose Ortega y Gasset and Argentina”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 8 (pp. 59–81).
- Soler, Ricaurte (1968). *El Positivismo Argentino*, Buenos Aires, Paidós.
- Sosa, Jimena Paula (2018). “El debate intelectual en los años de fundación de la Facultad de Filosofía y Letras (UNT)”, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

- Torres, Antonio (1958). *Lillo, vida de un sabio*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2006 [1970]). *Una historia de Lillo para jóvenes*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo.
- Universidad de Tucumán (1914a). *Documentos Orgánicos*, Tucumán, Tip. Cárcel Penitenciaria.
- (1914b). *Inauguración de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, Imprenta A. Prebisch (Las Heras – 367).
- Universidad Nacional de Tucumán (1964). *Compilación de antecedentes desde su fundación hasta diciembre de 1936* (2a Edición ampliada), Tucumán, Imprenta U.N.T., Publicación N° 872.
- (1965). *Compilación desde el 1° de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962* (Tomo II, Vol. 3). Tucumán, Imprenta U.N.T., Publicación N° 886.
- Valentié, María Eugenia y Romero, Elba Estela (1993). *Alberto Rougés. Vida y pensamiento*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Vignoli, Marcela (2010), “Formación de un campo intelectual en torno a la Sociedad Sarmiento de Tucumán entre 1882 y 1914”, en: Fabiola Orquera (comp.), *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un campo cultural: Tucumán 1880 – 1975*, Córdoba, Alción (pp. 45–61).
- (2011), “El anticipo de una idea de Universidad desde la Sociedad Sarmiento, Tucumán 1900 – 1909”, en: María Celia Bravo (comp.), *Docentes científicos artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910–1960)*, Tucumán, EdUNT (pp. 15 – 33).
- Zaia, Daniel Gustavo (2012). *Naturaleza y naturalistas en Tucumán*, San Miguel de Tucumán, del autor.
- Zea, Leopoldo (1943). *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Colegio de México.

Poetas y artistas plásticos en La Carpa: “El afán integralista de vivir la poesía y el arte”

Poets and visual artists in La Carpa. “The integralist desire to live poetry and art”

Verónica Estévez *

RESUMEN

En el proceso de modernización, afirmación e institucionalización de los campos específicos de las artes y las ciencias sociales en el noroeste argentino, cobran especial importancia la década de 1940 y la emergencia y actuación del grupo de poetas y artistas plásticos nucleados alrededor del grupo La Carpa.

En el presente trabajo, haremos una primera aproximación a las relaciones entre los poetas y los artistas visuales de La Carpa con el fin de demostrar que esta, como formación cultural centrada en Tucumán, no es un fenómeno puramente poético, sino que propone una apertura y un diálogo entre todas las formas del arte como alternativa para diseñar una identidad regional. En ese sentido, desde su génesis, las artes plásticas, escénicas, el diseño, entre otras expresiones artísticas, tienen tanta importancia como la literatura, ya que todas comparten el clima cultural de los años cuarenta, en el que se destaca el rechazo a los folklorismos y localismos y una renovación temática, con una proyección más humana y universal. A lo largo de sus publicaciones –los cuadernos y los boletines–, las imágenes, el diseño, los textos literarios y de carácter noticioso y las reseñas demuestran ese “afán integralista de vivir la poesía y el arte”, tal como lo expresan sus responsables en las páginas de créditos de los boletines. Afán que se expandió al resto de la región, como es el caso de la revista *Ángulo*, que será también referida para constatar sus coincidencias y afinidades.

► **Palabras clave:** Formaciones culturales; artes visuales; década de 1940, relaciones literatura – artes visuales.

Recibido: 25/11/2024 – Aceptado: 11/03/2025.

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

ABSTRACT

In the process of modernization, affirmation, and institutionalization of the specific fields of arts and social sciences in northwestern Argentina, the 1940s and the emergence and actions of the group of poets and visual artists gathered around the La Carpa group hold particular significance. In this paper, we will make a first approximation to the relationships between the poets and the visual artists of La Carpa in order to demonstrate that this, as a cultural formation centered in Tucumán, was not a purely poetic phenomenon, but rather proposes an opening and a dialogue between all forms of art as an alternative for designing a regional identity. In this sense, from its inception, visual arts, performing arts, design, held as much importance as literature, as all of them shared the cultural climate of the 1940s, which was characterized by a rejection of folklorism and localisms and a thematic renewal with a more human and universal projection. Throughout its publications – the notebooks and bulletins – the images, design, literary texts, news articles, reviews, demonstrate this “integralist desire to live poetry and art”, as expressed by its organizers in the credit pages of the bulletins. This desire spread to the rest of the region, as is the case of the magazine *Ángulo*, which will also be referred to, to confirm their coincidences and affinities.

► **Keywords:** Cultural formations; visual arts; 1940s; literature-visual arts relationship.

Los años cuarenta en Tucumán

Desde principios del siglo XX, gracias al impulso de la industria azucarera y las acciones de la Generación del Centenario tucumana, la modernización de Tucumán convirtió a esta provincia en el polo económico y cultural de la región noroeste. Desde el punto de vista cultural, el proyecto de esta generación se asentaba, ideológicamente, en el rescate y revalorización de la cultura tradicional de raíces hispánicas y católicas, heredadas de la Colonia para convertir al noroeste argentino en el reservorio de la identidad nacional, frente a la supuesta desintegración de los valores identitarios que produjo la gran masa inmigratoria asentada en el puerto y centro del país. Esta operación de conservación atrasó, varias décadas, la renovación literaria y artística de los campos correspondientes que, por la influencia de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX, sí habían fructificado en la región rioplatense.

Esta situación sufre importantes modificaciones en la década del cuarenta, sin que eso implique la pérdida de la centralidad de Tucumán en el panorama de la región. Los años cuarenta en Tucumán no solo significan una paulatina reducción del poder político de esa élite que conformaba la Generación del Centenario, sino que la confluencia de una serie de factores hace de Tucumán un importante espacio de renovación y efervescencia cultural. Entre estos factores destacamos, por un lado, la creación del Departamento de Filosofía, Historia, Pedagogía, Letras

e Idiomas, en 1937, que se convirtió, dos años después, en Facultad de Filosofía y Letras; y por el otro, la llegada de importantes intelectuales y científicos de otras partes del país o del extranjero, principalmente de Europa —por los desplazamientos a causa del comienzo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española— que se sumaron como docentes a la Universidad Nacional de Tucumán, inaugurando así una “época de oro” bajo el rectorado de Horacio Descole.

Descole estuvo al frente de de la Universidad Nacional de Tucumán entre 1946 y 1951 y, durante este período, la matrícula de estudiantes universitarios creció un 287% (Fasce, 2017a, p. 134), lo que denota el clima inquieto de la juventud de la época, ansiosa por participar en los ámbitos culturales y científicos.

En la carrera de Letras de la joven Facultad de Filosofía y Letras, el profesor de literatura Marcos Morínigo comienza a difundir a los poetas jóvenes mediante la revista *Cántico*, muchos de los cuales asisten como alumnos u oyentes a sus clases. Morínigo, a través de su cátedra y sus acciones, es una pieza clave en el proceso de profesionalización del escritor y de especialización de la crítica literaria en esta década (Martínez Zuccardi, 2017, pp. 113-115).

Por otro lado, la creación del Instituto Superior de de Artes, en 1948 (en el marco del plan innovador de Descole de reestructuración de la universidad, con la creación de institutos de investigación, por ejemplo), responde al aprovechamiento de un “terreno fértil para la educación estética” (Fasce, 2017a, p. 135) que se evidenciaba en esos años.

En los apartados siguientes veremos concretamente de qué manera se produjo esa modernización y consolidación del campo literario y artístico a través del grupo La Carpa formado en estos años.

“El afán integralista de vivir la poesía y el arte”

El proceso de formación, iniciado en las primeras décadas del siglo XX, y consolidación del campo literario, en la década del cuarenta, a partir del grupo La Carpa, significó, como lo afirma Santiago Sylvester, la entrada (tardía) al siglo XX literario en el sentido de la incorporación de las vanguardias al lenguaje poético y al alejamiento de lo que sus integrantes llaman falso folklorismo (Sylvester, 2003, p. 15). Raúl Galán, a quien se delega el rol de programático y teórico de La Carpa, en un temprano artículo de 1944 publicado en *La Gaceta* de Tucumán dedicado a tres poetas de este grupo, Raúl Aráoz Anzoátegui, María Adela Agudo y Manuel J. Castilla, desarrolla este concepto de renovación acerca de la postura estética adoptada en relación a la tierra y al rechazo de la poesía anterior:

Pero además de esta circunstancia que los hermana con las inquietudes de toda la poesía nueva, estos jóvenes poetas tienen un sentimiento de la tierra que los identifica y les confiere propia personería. Conste que no se detienen en los abalorios “folklóricos” ni se confunden con esa floración de nativistas que tomó de la tierra lo que tiene de más superficial y anecdótico. Han comprendido que [...] ese fecundo acatamiento a estas direcciones de la poesía se puede y debe cumplir sin caer en lo chabacano ni en lo pintoresco. ¿No es acaso un más alto homenaje al terruño desdeñar lo que tiene de accesorio —que es a veces superfluo— tomando para la poesía sólo el impulso de la tierra y la comunión del hombre con la tierra, temas más grandes y más universales? (Galán, 1944a, p. 335).

Pero La Carpa no fue un fenómeno puramente poético, sino que propuso una apertura y un diálogo entre todas las formas del arte como alternativa para diseñar una identidad regional. Raúl Galán, en el prólogo de *La muestra colectiva de poemas* (1944), considera que todo poeta debe aspirar a esa apertura que él denomina integral o integralista:

Repetimos: la Poesía tiene tres dimensiones: belleza, afirmación y vaticinio. Atenderlas con firme fidelidad es asumir una integral actitud de poetas. Ese *integralismo*¹ es nuestro objetivo. Hacia él procuramos ascender. Pretendemos que sus gérmenes están presentes en nuestras reacciones hacia la Vida, en nuestro afán vocacional y en nuestros cantos (Galán, 1944b, p. 11).

Este vocablo, “integral” o “integralista”, termina de completar su significado de amplitud y disposición abierta hacia todas las expresiones humanas cuando se incluye, a partir del Boletín 3, la leyenda: “Colaboran en las labores de La Carpa, con el afán integralista de vivir la Poesía y el Arte” (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 9), al final, en el listado de autores y que funciona como una definición de sus hacedores.

En ese sentido, desde su génesis, las artes plásticas, las escénicas y el diseño tienen tanta importancia como la literatura, ya que todas comparten ese clima cultural de los años cuarenta de modernización, afirmación e institucionalización de sus respectivos campos específicos. En ese clima cultural compartido, los actores sociales interactúan, se relacionan productivamente libando unos de otros.

Soledad Martínez Zuccardi, quien ha estudiado las particularidades de La Carpa, considera que sus miembros comparten “una sensibilidad común, una misma manera de entender la poesía y el papel del poeta, y un conjunto de ideales, valores y anhelos unen al grupo” (Martínez Zuccardi, 2010, p. 150). Esa común sensibilidad, a la que se refiere Mar-

¹ La cursiva es nuestra.

² Martínez Zuccardi apela a la noción de *estructura de sentimiento* para explicar el surgimiento y la importancia de La Carpa como formación cultural. Esta noción fue acuñada por Raymond Williams (2000, pp. 150-158) para dar cuenta del rol de la subjetividad (el sentir y el pensar, las emociones) a la hora de estudiar un hecho social.

tínez Zuccardi,² se vehiculiza a través de las producciones artísticas y/o programáticas, y nos permiten ver cómo una generación o un grupo en particular vivió o se sintió en un período de tiempo determinado. Esas formas de experimentar vivencialmente (sentir y pensar) los procesos sociales se manifiestan con mayor claridad en los hechos artísticos. Es así que, en los cuarenta en el noroeste argentino, nos encontramos con ese “terreno fértil” del que habla Fasce (2017a, p. 135) en el que los poetas, los artistas plásticos, los actores teatrales participan en proyectos conjuntos y contribuyen así a la legitimación de cada uno de sus campos específicos.

Juan Tríbulo, en un estudio sobre la historia del teatro en Tucumán, aporta también que, a comienzos de la década de 1940, mientras el poeta Manuel Serrano Pérez cursaba en la Facultad de Filosofía y Letras y ocupaba el cargo de secretario del Centro de estudiantes, fundó, con el gestor cultural Alberto Bournichón,³ el Taller de Teatro Universitario en el que se dictaron clases de actuación y el pintor Ben Ami Voloj⁴ dictó Escenografía. Agrega que “en 1947, con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, la Universidad Nacional de Tucumán auspició a un grupo teatral de alumnos de Filosofía y Letras, reunido nuevamente por Manuel Serrano Pérez, quien dirigió *La guarda cuidadosa*, del autor homenajeado. Dorothy Ling de Hernando compuso especialmente la música y el plástico José Nieto Palacios la escenografía” (Tríbulo, 2005, p. 542).

Grabados y dibujos acompañan los libros de poesía, los artistas plásticos ofician de escenógrafos en las nuevas puestas teatrales y, a su vez, todos abrevan en el retablo de marionetas que ofrece sus funciones itinerantes en todo el noroeste argentino. Justamente, el nombre del grupo, La Carpa, tiene que ver con esta actividad colaborativa de la pequeña carpa que se montaba para la representación de las obras de marionetas diseñadas y manejadas por el artista plástico y escultor Ben Ami Voloj y el editor Alberto Burnichón.

Julio Ardiles Gray, otro de sus miembros fundadores, recuerda, en una nota publicada en el diario local *La Gaceta*: “Y fue entonces cuando comenzamos a delirar: podíamos levantar una carpa como la de los circos criollos e ir de pueblo en pueblo llevando, en lugar de ecuyeres, payasos y equilibristas, a los poetas para que leyera sus versos, y a los plásticos para que exhibieran sus pinturas y esculturas” (Ardiles Gray, 1994).

³ Alberto Bournichón (1918-1976). Aunque es recordado sobre todo como editor, también ofició de librero, titiritero, director de teatro, entre otras ocupaciones ligadas a las artes y la literatura.

⁴ Ben Ami Voloj (Buenos Aires, 1911 – Brasil, 1985). Conocido simplemente como “Ben Ami”, fue un pintor, escultor y titiritero que formó parte del grupo fundador de La Carpa. A fines de la década del cuarenta se mudó a Brasil donde siguió desarrollando su carrera artística.

Raúl Galán, en la nota “La Carpa es un canto”, publicada también en *La Gaceta* de Tucumán, sostiene que, en ella:

Hubo sitio para Horacio Ponce y su aventura, para un estudio de Lázaro Barbieri, para el teatro de Matorras Cornejo, los títeres de Burnichón y Ben Ami [...]; la obra de nuestros plásticos —que hicieron por La Carpa casi tanto como los poetas—, el amor de nuestros amigos y amigas, la simpatía de los tipógrafos, la generosidad de un impresor [...]. No hemos sido exclusivistas ni mezquinos (Galán, 1956, p. 367).

En esta nota, que oficia de respuesta a otras dos escritas por Gustavo Bravo Figueroa y Tomás Eloy Martínez⁵ publicadas en el mismo medio, Galán realiza una especie de balance de la importancia y vigencia de La Carpa como formación cultural en la región y destaca el cruce de las artes del proyecto como ingrediente esencial para la concreción de sus ideales.

Las artes plásticas en Tucumán en la década del cuarenta

Las artes plásticas tucumanas, desde principios de siglo XX, recorren un camino ascendente que, desde el Centenario, brega por la conformación de un campo específico y que se consolida en la década del cuarenta, concretamente en 1948 con la creación del Instituto Superior de Artes, como parte del proyecto modernizador de la Universidad Nacional de Tucumán emprendido por Horacio Descole. Pablo Fasce considera que “esta propuesta era algo inédita en la provincia e incluso en el país. [...]”, la casa de estudios tucumana iba camino a transformarse en la primera universidad en incluir la educación artística interdisciplinaria, sustentada en una estética filosófica propia (Fasce, 2017a, p. 140).

En el camino, hay varias instancias de legitimación e institucionalización. Estas son: la creación de espacios exclusivos, como el Museo y la escuela de Bellas Artes (Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas) o de Salones en donde se exhibían y premiaban a los talentos locales. La circulación de libros con ilustraciones de los artistas de la región, como los de La Carpa, se constituye también en instrumento legitimador de esas prácticas y de los rumbos que van tomando.

⁵ Nos referimos a “Después de La Carpa” de Tomás Eloy Martínez, domingo 2 de septiembre de 1956 y “Antes de La Carpa”, de Gustavo Bravo Figueroa, domingo 23 de septiembre de 1956. Los dos textos se publicaron en *La Gaceta* de Tucumán, y Raúl Galán consideró que ambas publicaciones tenían “propósitos similares”: extender un certificado de defunción de La Carpa y enterrarla en sus cenizas.

El crítico de artes tucumano Ramón Alberto Pérez considera que es en esta década que podemos hablar del surgimiento de una plástica netamente tucumana:

Al comienzo de los años 40, el arte pictórico local mostraba como sus personalidades más destacadas a Timoteo Eduardo Navarro, José Nieto Palacios, Luis Alberto Lobo de la Vega, Santos Legname, Demetrio Iramain, Antonio Osorio Luque, Carlos Tocho Castillo, Zola Sánchez y Silvio Giménez, [...] Esos maestros fueron quienes fundaron la plástica tucumana, más precisamente la plástica tucumana hecha por tucumanos. Fue el momento inaugural (Pérez, 1993a).

Raúl Galán publica también notas críticas sobre arte en las que pone al descubierto las similitudes del proceso del movimiento plástico tucumano en relación a las búsquedas estéticas de los poetas. Por ejemplo, respecto al grabado argentino, considera que se está cumpliendo un fenómeno que puede considerarse un ejemplo para las demás artes, ya que

es el género que en mayor medida depende de la tradición cultural; [...] y (que) [...] hasta hace medio siglo aquí no había casi nada. A nuestros grabadores les salvó su modestia: se pusieron humildemente a la tarea de continuar las más fieles tradiciones europeas. No como importadores de novedades, sino buscando las líneas más seguras y constantes de las eternas conquistas de su oficio. Por eso pudieron independizarse pronto de ese colonialismo inevitable e iniciar un diálogo con Europa, en el que está presente cada vez con mayor intensidad la voz de América. Hoy esa voz –como en el caso de Rebuffo– no se reduce al tratamiento de temas autóctonos, sino que la misma expresión de esos temas está impregnada de un acento peculiar y de un timbre propio (Galán, 1953, p. 339).

Alejamiento de las prácticas consideradas “coloniales”, diálogo con Europa, tratamiento de los temas autóctonos (la “voz de América”) pero no exclusivos, con una voz propia y a la vez de proyección universal: todos estos elementos, remarcados por Galán para el grabado, pueden aplicarse al proyecto poético de La Carpa.

Las artes plásticas en los cuadernos y boletines de La Carpa

El proyecto estético-cultural de La Carpa se concretó en una significativa labor editorial. En 1944, La Carpa publicó cuatro libros (denominados “cuadernos”) a los que adosaban unos boletines de contenido noticioso de arte y cultura en general, relacionado con los intereses de sus integrantes. Como sello editorial, siguió publicando, hasta 1952, 10 libros más, pero sin los boletines anteriores. En todos podemos adver-

tir la gran importancia que asumen las artes plásticas, ya que no son consideradas decoraciones o simples ilustraciones de los textos, sino obras autónomas, con significado propio que enriquecen y dialogan con la palabra poética. De los grabados de Rebuffo incluidos en los libros, Galán reafirma esta idea de autoría conjunta:

Los libros de poemas ilustrados por él constituyen un diálogo en el cual la palabra es enriquecida y armonizada por la línea y por las masas de contraste, típicas de su estilo. En estos libros se hallan siempre dos voces, en ajustado contrapunto, sumando un mismo tema melódico (Galán, 1953, p. 340).

El primer libro editado por este sello editorial es *Tiempo deseado* de Julio Ardiles Gray que reproduce, en la tapa y en la página 5, un grabado de Orlando Pierri. En el colofón, el autor agradece especialmente al artista Pierri e informa que se terminó de imprimir en marzo de 1944. A continuación, se adosa el Boletín n° 1, fechado en abril-mayo del mismo año.

En la tapa se encuentra la reproducción de “Cabeza de la ausente” de José Nieto Palacios (de la que nos ocuparemos más adelante) y el listado del *staff* de la publicación, a los que denomina colaboradores. Primero lista a los poetas de Tucumán, Santiago del Estero, Salta y Jujuy y luego a los colaboradores gráficos que están con la misma tipografía y tamaño que el resto: Ben Ami, Pierri, José Nieto Palacios, José Luzuriaga, E. Morales Arellano, E. González del Real y Alfredo Rozas.

Se reproducen cuentos, poemas y, en la sección “Noticias” (Boletín *La Carpa*, 1, abril-mayo 1944, p. 7), aparte de anunciar actividades y futuras publicaciones, encontramos informaciones sobre la actividad artística local. Por ejemplo: “Orlando Pierri, el magnífico pintor surrealista, nos visitó en diciembre del año pasado. Por las circunstancias de tiempo –fin de temporada– la exposición nos dejó con las ganas de ver algo más de su labor. Esperamos que en este año nos haga una nueva visita” (Boletín *La Carpa*, 1, abril-mayo 1944, p. 7).

El Cuaderno n°2, de junio-julio de 1944, corresponde al libro *Horacio Ponce* de Juan H. Figueroa, que tiene en la tapa una ilustración de José Nieto Palacios. El Boletín adosado a este reproduce en la página 1 un óleo de Juanita Briones, que fue premiado en el VIII Salón de Artes plásticas de Tucumán (imagen n° 1). Una vez más se nombran, en la misma jerarquía que los poetas, a los colaboradores gráficos (Ben Ami, Orlando Pierri, José Nieto Palacios, José Luzuriaga, Edmundo González del Real, E. Morales Arellano y Juanita Briones).

En la sección “Noticias” leemos:

Juanita Briones ha obtenido, un premio estímulo en el VIII Salón de Artes Plásticas de Tucumán, junto con Tocho Castillo. El premio de Juanita es un reconocimiento a los valores artísticos de la pintora santiagueña, que ha progresado rápidamente con noble pujanza vocacional (Boletín *La Carpa*, 2, p. 3).



Imagen nº 1. Tapa del Boletín nº 2 adosado al Cuaderno *Horacio Ponce*, de Juan H. Figueroa.

En el Salón de Rosario, Orlando Pierri, el pintor desgarrado y *profundamente humano*, ha obtenido el “Premio Comisión Provincial de Cultura” consistente en una medalla de oro por su tela “Composición”. *El triunfo de Pierri es también nuestro*, pues le consideramos, por su sentido del arte, un *camarada*. Vaya pues un apretón cálido y provinciano por éste su nuevo triunfo (Boletín *La Carpa*, 2, p. 3-4).⁶

En esta última cita, es significativa la elección de los vocablos “profundamente humano”, “nuestro” y “camarada” porque dan cuenta de ese sentimiento de comunidad y de un imaginario compartido de la región. En el prólogo del Cuaderno 3, Galán acentúa la importancia de recoger “los clamores del ser humano” y de sentir el drama y las crisis del hombre “para redimirlo de sus dolores con la proyección depurada del dolor sobre un cielo de esperanzas” (Galán, 1944b, p. 9).

⁶ Las cursivas son nuestras.

Por otro lado, el empleo del adjetivo de la primera persona del plural “nuestro” es una estrategia discursiva para convertir un triunfo personal en algo colectivo y subraya el carácter integral de la propuesta. Del mismo modo, la definición del pintor Pierri como “camarada” habla de una concepción de trabajo conjunto y mancomunado entre poetas y artistas, puesto que, explican, su “sentido del arte” les es afín.

En otra nota, de página completa, ya no se dedican solo a promover a los artistas del grupo, sino que revelan la presencia de ciertas rispideces en el ambiente provinciano, aún conservador, ante las renovadas y modernas propuestas estéticas del grupo.

DEL VIII SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS

Una reseña más completa que las muestras anuales anteriores ofreció el VIII Salón de la Comisión Provincial de Bellas Artes. Refleja certeramente la labor que realizan nuestros pintores y escultores, *otras veces escindido por rivalidades de grupo o por parcialidad en la organización de los certámenes*. Estuvieron representados los miembros de ese conjunto inquieto y ceñido a su pasión vocacional que el año pasado brindara una valiosa exposición *disidente* (Boletín *La Carpa*, 2, p. 6).⁷

El Cuaderno n°3, de noviembre de 1944, *Muestra colectiva de poemas*, es considerado por Martínez Zuccardi “la publicación más significativa y representativa del grupo” (Martínez Zuccardi, 2019, p. 23). En este libro encontramos el célebre prólogo que escribe Galán a modo de manifiesto y publican poemas sus miembros más reconocidos: el nombrado Raúl Galán (Jujuy 1913-1963), los tucumanos Julio Ardiles Gray (1922-2009), María Elvira Juárez (1917-2009), Nicandro Pereyra (1914-2001) y Sara San Martín (1921-2001); la santiagueña María Adela Agudo (1912-1952) y tres salteños: Raúl Aráoz Anzoátegui (1923- 2011), Manuel J. Castilla (1918-1980) y José Fernández Molina (1921-2004).

Una vez más, observamos la relevancia de la labor plástica para los carpistas. En las primeras páginas se informa que “la ilustración de la anteportada de este cuaderno es de Edmundo González del Real, José Luzuriaga dibujó la viñeta de la primera página y las iniciales del Prólogo y el Colofón” (*Muestra colectiva de poemas*, 1944, p. 6). En el interior, encontramos que el poema “12 de julio” de Ardiles Gray está dedicado a Paul Gauguin (p. 41) y “La espera” de Manuel J. Castilla a Luis Preti, pintor (p. 45). En el índice (p. 101), las obras de los artistas están consignadas al mismo nivel que los poemas, es decir que son considerados también autores: “José Luzuriaga, Dibujo, Pág. 1”; “Edmundo González de Real, Ilustración, Pág. 4”, luego la lista de autores y poemas.

⁷ Las cursivas son nuestras.



Imagen nº 2. Viñeta de José Luzuriaga.

La viñeta creada por Luzuriaga (imagen nº 2) representa una pequeña carpa de circo con un lápiz que la cruza por el frente que, a manera de aguja de brújula, señala hacia arriba una letra N, que sería de la palabra norte. La escena remite a la noche, por la luna, pero debajo de esta, a la izquierda, hay un pequeño dibujo, no muy definido, pero que pareciera ser una luciérnaga, o más bien, un “tuquito”,⁸ como lo llaman en Tucumán, con lo que se refuerza la filiación regional y a la vez la idea de iluminación. Este dibujo, que condensa los sentidos de La Carpa, se convirtió en una especie de logo identificatorio del grupo.

En el Boletín anexo a este, se reproduce, en la página 1, una témpera expuesta en la muestra de la Escuela Infantil de Artes plásticas denominada “Motivo del parque 9 de Julio” (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 1). Entre las notas publicadas, hay una dedicada exclusivamente a Paul Gauguin “Una carta de Gauguin”, revelando las preferencias estéticas del grupo (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 4), y otra “La exposición infantil de Artes Plásticas” en la que celebran la 2º Muestra Anual de la Escuela infantil de Artes Plásticas dirigida por González de Real, Nieto Palacios, Timoteo Navarro y Luis Lobo de la Vega “por una obra meritoria y silenciosa que en un futuro no lejano habrá de darnos las nuevas generaciones de plásticos” (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 5).

⁸ Este coleóptero, tan característico de Tucumán, ya había sido convocado antes para nombrar el periódico *Tuco*, fundado por Nicandro Pereyra en 1943, que se considera antecedente de *La Carpa*. Sobre esta publicación se puede consultar el libro de Soledad Martínez Zuccardi (2012), *En busca de un campo cultural propio...* (pp. 404-409).

Los nombres de los artistas que dirigen esta escuela llaman la atención. Forman parte del grupo que, como señalamos antes, fundaron la plástica en Tucumán, según Ramón Alberto Pérez; artistas que están en su momento de consagración personal, pero que se autoperciben como parte de un algo mayor, de un proyecto generacional de renovación artística regional que exige un compromiso que va más allá de la producción individual. De ahí que trabajen junto a los poetas y que dirijan una escuela infantil de artes con el propósito de formar una nueva generación de artistas que consolide y desarrolle el modelo de identidad regional que proponen.

En la sección “Noticias” leemos: “La Carpa piensa editar fuera de programa un cuaderno con el poema de Lubic Miloz “La Reina Caromamá” el cual contará con ilustraciones de José Nieto Palacios” (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 4). También se consigna, por ejemplo, que

Osorio Luque partió a Buenos Aires, en donde fijará su residencia. Esperamos nuevos triunfos del joven pintor.

Ben Ami ha estado nuevamente en la República. Por ahora reside en La Plata y esperamos para fines de octubre su visita a nuestra ciudad (Boletín *La Carpa*, 3, 1944, p. 6).

En la última página, a modo de créditos, aparece, por primera vez, la frase: “Trabajan en las labores de La Carpa, con *el afán integralista de vivir la poesía y el arte*” (cursivas nuestras) y a continuación el listado de los poetas de Tucumán, de Santiago del Estero, Catamarca, Salta, Jujuy y al final los plásticos: Ben Ami, Orlando Pierri, José Nieto Palacios, José Luzuriaga, Juanita Briones, Edmundo González del Real, E. Morales Arellano (imagen n° 3).

El Cuaderno n° 4, *La reforma religiosa y la formación de la conciencia moderna*, de Lázaro Barbieri, se aleja de la tónica de los anteriores en relación a la relevancia de las artes plásticas. Tiene en la tapa un grabado, que no es identificado, y, en la portada y en la página final, se reproduce la viñeta de Luzuriaga a modo de logo identificatorio, aunque ya sin mención de autoría. El Boletín n° 4 que lo acompaña no tiene noticias de arte en general, pero sí, en los créditos finales, se continúan nombrando a los plásticos en igualdad de condiciones que a los poetas.

Como pudimos observar, 1944 fue el año de la expresión colectiva de La Carpa; incluso las publicaciones (cuadernos y boletines) son financiados de manera conjunta con la venta de bonos y de los ejemplares. Después de este prolífico año, asistimos a una segunda etapa del grupo en la que “una paulatina dispersión aleja a sus miembros” (Martínez Zuccardi, 2012, p. 315) y ya solo funcionan como sello editorial y cada autor financia individualmente sus libros. Entre 1945 y 1952 se editaron, con el sello de La Carpa y en distintos puntos del país, 10 libros. Si bien, el carácter colectivo está debilitado, persiste la relación poeta-artista plástico, ya que todos los libros cuentan con la colaboración de

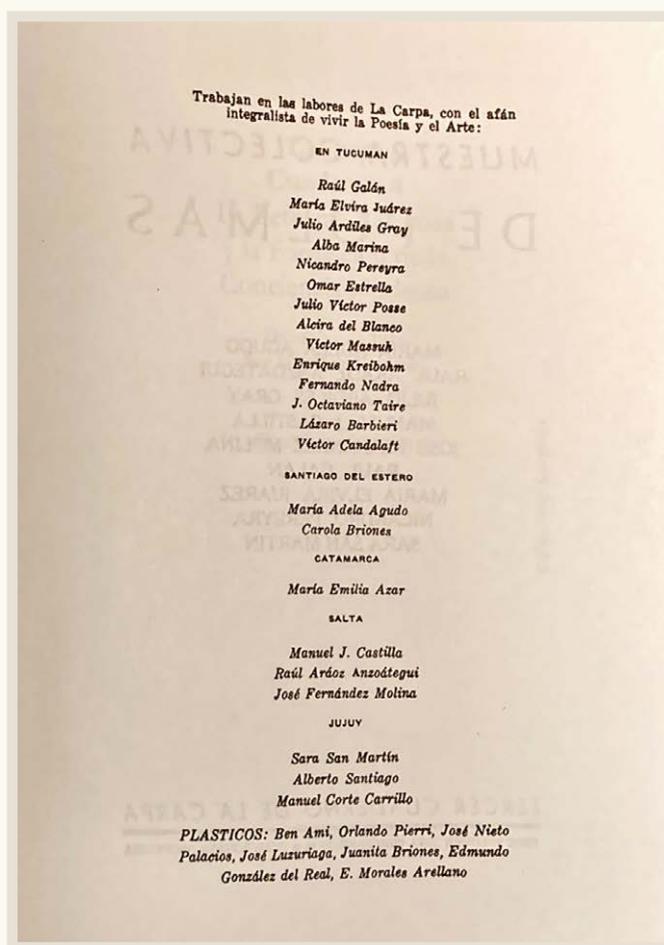


Imagen nº 3. Página de créditos del Boletín 3, p. 9.

importantes artistas plásticos, con la única excepción de *Primera zafra* de Nicandro Pereyra.

En el cuadro siguiente se puede ver en detalle qué artista plástico participó en cada una de las publicaciones. La nómina de los artistas, la mayoría ya conocida en las publicaciones anteriores del grupo, demuestra la continuidad en el tiempo del proyecto integralista.

Autor	Título	Artista	Año
Raúl Aráoz Anzoátegui	<i>Tierras altas</i>	Ernesto Scotti	1945
Manuel J. Castilla	<i>La niebla y el árbol</i>	Ben Ami Voloj, Luis Luksic	1946
Nicandro Pereyra	<i>Esther Judía,</i>	Juana Briones	1948
Nicandro Pereyra	<i>Primera Zafra</i>	s/ilus.	1949
Julio Ardiles Gray	<i>Cánticos terrenales</i>	Lajos Szalay	1951
Raúl Galán	<i>Se me ha perdido una niña</i>	Víctor Rebuffo	1951
Raúl Galán	<i>Carne de Tierra</i>	Lajos Szalay	1952
Julio Ovejero Paz	<i>Habitante de mí mismo</i>	José De Monte	1952
Julio Ardiles Gray	<i>La grieta</i>	Lino E. Spilimbergo	1952
Nicandro Pereyra	<i>Coplas de cañaverl</i>	Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino	1952

Galán, Nieto Palacios y el “Retrato de la ausente”

Un claro ejemplo de la concordancia entre los poetas y los artistas de La Carpa es la relación que se entabló entre una obra del artista plástico José Nieto Palacios⁹ y un poema de Raúl Galán inspirado en ella. Se trata del cuadro “Retrato de la ausente”, reproducido con el nombre “Cabeza de la ausente” en la tapa del Boletín n°1 de La Carpa (imagen n° 4).

José Nieto Palacios participó desde los inicios en el grupo fundador de La Carpa. Aunque nacido en Tinogasta (Catamarca), desde pequeño vivió en Tucumán y allí desarrolló su carrera artística. Según Ramón Alberto Pérez, en un libro homenaje al artista, señala:

La característica más destacada de la personalidad de Nieto Palacios fue la constante insatisfacción, el afán desesperado de indagar en todos los modos de expresión, el deseo de dominar todas las técnicas, todas las formas de sintaxis plástica, todos los idiomas visuales imaginables, para expresar con ellos su intimismo desbordante (Pérez, 1988, p. 15).

Y agrega, en relación a su adhesión al grupo de La Carpa: “Es obvio, entonces, que las intranquilidades intelectuales de los años cuarenta y los anhelos de creación y cambio que los tipificaban, se adueñaron de él” (Pérez, 1988, p. 15). Es así que evoluciona del impresionismo al cubismo. Abandona el paisaje y se dedica principalmente a la figura humana, “con lo que logra hallazgos de formas, que constituyen conjuntos armónicos independientes de los valores que le sirven de tema” pero “regidos aún por las exigencias de la representación figurativa, [...] en los cuales el color funciona como factor de coordinación independiente” (Pérez, 1988, p. 15).

De esta etapa, Pérez destaca “Retrato de la ausente”, a la que considera uno de los aportes plásticos más logrados de la pintura argentina. El crítico justifica su afirmación en una nota publicada en el Suplemento literario de *La Gaceta* el 28 de junio de 1998, titulada “Motivos literarios en la pintura tucumana”. Reproducimos, a continuación, el fragmento dedicado al retrato:

⁹ “Nieto Palacios, aunque valorado a medias en este Tucumán tan poco generoso con sus grandes, no es un desconocido. [...] era catamarqueño, de Tinogasta, pero llegó a Tucumán siendo niño y aquí se quedó hasta su muerte. Se convirtió, con toda justicia, en la figura más destacada de la pléyade de artistas que en esa década se constituyeron en los fundadores de un movimiento plástico de excepción entre los fenómenos culturales del interior del país. Fue el orientador y el guía y su categoría de jefe de escuela le fue reconocida por todos sus pares, entre los que había figuras de la jerarquía de Luis Lobo de la Vega, Timoteo Navarro, Edmundo González del Real, Silvio Giménez, Santos Legname, los Iramain, Juan Carlos y Demetrio y otros” (Ramón Alberto Pérez, “Homenaje a Nieto Palacios”, *La Gaceta*, 13 de mayo de 1993).



Imagen nº 4. *La Gaceta*, 28 de junio de 1998.

A poco que se la observe, sorprende el hecho de cómo el artista, en una tela de tan escasas dimensiones (0,60 x 0,48 cm) y con una relativamente escasa escala de colores, ha conseguido sumar tanta vida en la figura de una joven en la cual el tiempo, que se transparenta y fluye a raudales, juega un papel significativo de principalísima importancia. La ausente piensa y sueña en una lejanía absoluta de la que no regresará nunca y es, tal vez, ese irse hacia la nada, y ser no obstante un ser en plenitud por su belleza, lo que la convierte en una presencia inédita, existente y no existente, de sin igual realidad y potencia. Acaso sean los inquietos matices del azul del cielo que la rodean como fondo, los grises que representan al blanco de su blusa clara, el rojo de su vestido, el moño y el cabello negro, la lejana palidez de su rostro y en fin, todas las alternativas plásticas incluido el dibujo de sus labios y sus ojos (Pérez, 1998).

Inspirado en el retrato y en diálogo con el artista, Raúl Galán compuso un poema de honda sensibilidad con el mismo nombre del cuadro, que incluyó en su libro *Ahora o nunca*, editado por El Cardón en 1960.

RETRATO DE LA AUSENTE*(a José Nieto Palacios)*

No es una niña esta niña;
esta niña es un milagro.
La muerte sueña, dormida
en la sombra de sus labios.

Entre las ramas del viento
sus cabellos van heridos
y, leves barcos, sus senos
vencen la mar del olvido.

Pozos de amor infinito
en sus ojos cava el tiempo.
Sus manos son un suplicio
de canción que sangra lejos.

No la agravies con percales
ni le pongas terciopelos.
Que sólo la vista el aire
y la coronen los sueños.

La sombra de las muchachas
es de color, José Nieto.
Tú lo sabes: sombra clara
para esta flor del recuerdo.

No es una niña esta niña,
esta niña es un misterio.
Borda, pintor, de rodillas
la oración de sus cabellos

(Galán, 1960, p. 43).

Este poema ilustra de manera cabal la comunión arte-poesía, una de las aristas analizadas en este trabajo y vinculada a la concepción integralista del arte de La Carpa. El poeta y el pintor se unen revelando una relación de camaradería y de pertenencia a una comunidad, a una malla de artistas que dialogan en el cruce de las artes. El poema no solo está dedicado explícitamente al pintor, sino que el sujeto lírico lo convoca a través de su nombre y del empleo de la segunda persona del singular, proyectando una imagen mental en la que el poeta le habla, de frente, al artista y a su obra.

Algunos de los preceptos expresados en el ya citado “Prólogo” de la *Muestra colectiva de poemas* pueden rastrearse en los versos del “Retrato de una ausente”. Pintarla engalanada de percales y terciopelos sería un agravio, ya que el arte solo debe ser fiel al mundo íntimo, despojado

de lo anecdótico y superficial que expresarían esas ropas de géneros pesados y artificiosos. La joven retratada es la representación de esta nueva manera de hacer y concebir el arte, profundamente humano; en los labios de la niña, la muerte se duerme, sueña y se aplaza, fruto del milagro de la juventud eterna.

A lo largo de los años, la fuerza creativa de esta pintura siguió dando frutos. El músico tucumano Rolando “Chivo” Valladares compuso, en 1978, una canción en tiempo de zamba con el poema de Galán.¹⁰

Las proyecciones de La Carpa en la región: la revista *Ángulo* de Salta

En la nota antes citada, “La Carpa es un canto”, Galán sostiene que: “un día hemos plantado La Carpa en Tucumán como un refugio necesario para la poesía. Después comenzó a ensancharse por todos lados, tanto que ya no se ven sus lonas. Tucumán, Santiago, Salta, Jujuy, las tierras altas, toda la tierra de uno, norte adentro y norte afuera” (Galán, 1956).

En Salta, como parte de esa onda expansiva, de ese ensanchamiento del que habla Galán, se publicó la revista *Ángulo*, dirigida por Manuel J. Castilla y los artistas plásticos Carlos García Bes y Raúl Brie (imagen n° 5). Consistió en una serie de quince boletines de periodicidad mensual publicados entre junio de 1945 y diciembre de 1947. “Si bien se presentaba como un boletín de literatura, música, y pintura, también incluyó al teatro y la estética filosófica” (Fasce, 2017a, pp. 94-95).

En el primer número, se define su postura estética: alejarse del pintoresquismo y el folklorismo y ubicarse en la sensibilidad de la época. Siguiendo a Fasce, “en el terreno de la plástica, esto implicaba contraponerse a un tipo de pintura y escultura a la que los estudios han denominado en ocasiones como ‘nativismo’” (Fasce, 2017b, p. 4). Como vemos, son definiciones a tono con La Carpa. También se asemeja en la difusión de obras de artistas que representan esta postura estética de modernización del arte del noroeste y textos de contenido noticioso o ensayístico sobre el asunto que reafirman estas propuestas.

Según el estudio de Carlos Hernán Sosa sobre esta publicación, *Ángulo* es la continuación del programa cultural de La Carpa y proponía “la interdisciplinaria artística como el modo más apto para acercarse a la problemática discusión sobre los rasgos o particularidades de una producción artística con pretensiones regionales” (Sosa, 2007, p. 170).

¹⁰ En Estévez (2024), a partir del poema “La Randera tucumana” de Amalia Prebisch, se analiza la confluencia entre poesía, música, artesanía (randa) y la representación de la mujer en la época del centenario tucumano. Sería interesante, en un trabajo posterior, comparar y analizar esa misma confluencia en el caso de “Retrato de la ausente”.

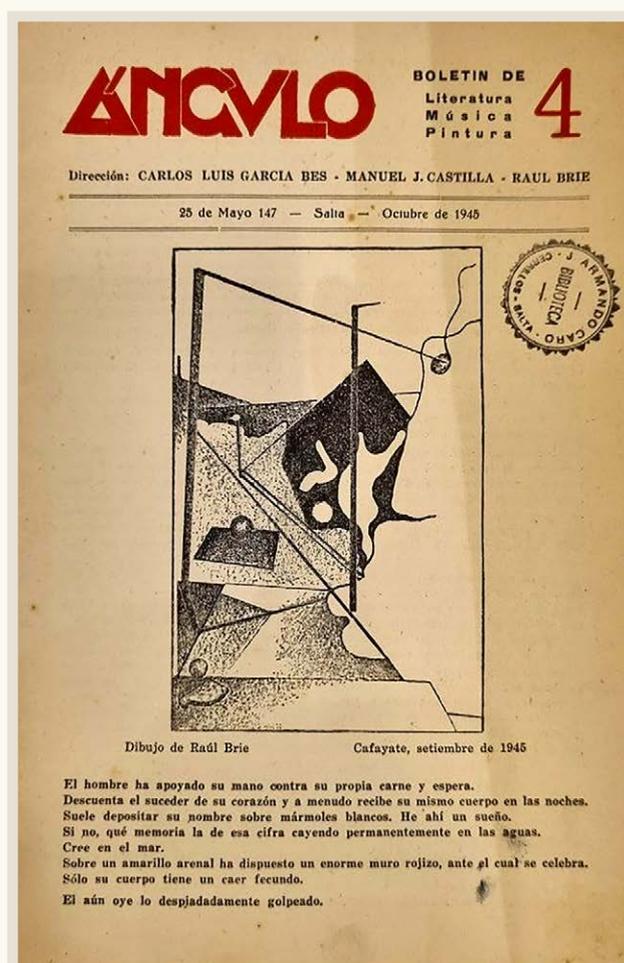


Imagen nº 5. Tapa de *Ángulo* nº 4, octubre de 1946, con una reproducción del artista plástico Raúl Brié.

Al igual que La Carpa, la revista fue un eslabón clave para la institucionalización de las artes en su provincia. En 1950 se creó la Escuela de Bellas Artes de Salta y fue designado director uno de los fundadores de *Ángulo*, el artista plástico Carlos Luis García Bes, lo que reafirma la centralidad de la revista en este proceso.

A modo de conclusión

En la década del cuarenta, en el noroeste argentino, asistimos a un proceso de modernización y renovación del campo cultural, asentado en una nutrida serie de redes vinculares entre productores artísticos de la región que comparten una misma sensibilidad e iguales inquietudes y preocupaciones. En ese sentido, La Carpa, como formación cultural, asume un proyecto colectivo estético que involucra no solo a poetas,

sino también a artistas visuales. Las producciones individuales de los artistas y los poetas del grupo pueden ser pensadas como unidades independientes, en tanto se constituyen en piezas claves en el proceso de consolidación y legitimación de sus campos específicos, pero a la vez, deben considerarse como interconectadas dentro de una red semiótica de producción de sentido. Dentro de la concepción integralista del arte sostenida por el grupo, la relación poesía-artes plásticas es una de las aristas desarrolladas en este trabajo, delineando así una primera vía de abordaje al estudio de esa concepción, que atraviesa transversalmente todas sus obras.

Ese “afán integralista de vivir la poesía y el arte”, como lo declaran los boletines de La Carpa significó la incorporación de nuevos modos expresivos y nuevos temas que les permitieron a los artistas soltar las anclas provincianas y trascender hacia temas con proyección universal sin dejar de delinear un discurso regional propio. Esta red de sentidos instaurada por La Carpa, aunque centrado en Tucumán, también se replicó en otras provincias de la región, como es el caso de la revista *Ángulo* en Salta, también abordada en este trabajo.

Referencias bibliográficas

- Ardiles Gray, Julio (1994). “Raúl Galán en mi recuerdo”, *La Gaceta*, San Miguel de Tucumán, 27 de marzo de 1994.
- Estévez, Verónica (2024). “‘La Randera 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”, *Historia y Cultura*, 7 (pp. 82–101). Extraído el 07/11/2024 desde: <https://www.lillo.org/journals/index.php/hyc/article/view/1949>
- Fasce, Pablo J. (2017a). *El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)* (Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de San Martín), Repositorio Institucional UNSAM. Extraído el 08/10/2024 desde: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/758>.
- (2017b). “Revistas e instituciones artísticas en las provincias. Los casos de *Ángulo* (Salta) y *Calíbar* (La Rioja)”, *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones Metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*, Buenos Aires, Centro de Estudios Espigas – IIPC-UNSAM, Extraído el 15/10/2024 desde: <https://revistasdeartelatinoamericano.unsam.edu.ar/items/show/83>
- Galán, Raúl M (1944a [1966]). “Tres poetas jóvenes”, *La Unión*, en: Galán, Raúl Martín. *Obras completas*, Recopilación prólogo y notas de Tiburcio López Guzmán, Tucumán, Consejo provincial de difusión cultural (pp. 333-337).
- (1944b). “Prólogo”, *Muestra colectiva de poemas*, Tucumán, La Carpa (pp. 9-12).
- (1953 [1966]). “Víctor L. Rebuffo: el artista”, *Revista Norte*, en: Galán, Raúl Martín. *Obras completas*, Recopilación prólogo y notas de Tiburcio López Guzmán, Tucumán, Consejo provincial de difusión cultural (pp. 339-345).

- (1956). “La Carpa es un canto”, *La Gaceta*, 14 de octubre de 1956, en: Martínez Zuccardi, Soledad (2019), *La Carpa. Cuadernos y Boletines de 1944*, Tucumán, Humanitas, UNT (pp. 365-367).
- (1960). *Ahora o nunca*, Tucumán, El Cardón.
- Martínez Zuccardi, Soledad (2010). “Posiciones y polémicas en la literatura del Noroeste argentino. El grupo “La Carpa” y la conciencia poética en la región”, *Anclajes*, vol. XIV, núm. 14 (pp. 145-163).
- (2012). *En busca de un campo cultural propio: literatura, vida intelectual y revistas culturales de Tucumán. 1904-1944*, Buenos Aires, Corregidor.
- (2017). “Emergencia de un campo específicamente literario: la Facultad de Filosofía y Letras, *Cántico*, el grupo La Carpa”, en: Vignoli, Marcela (coord.), *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*, Tucumán, Imago Mundi (pp. 113-119).
- comp. (2019). *La Carpa. Cuadernos y Boletines de 1944*, Edición facsimilar, Tucumán, Humanitas, UNT.
- Pérez, Ramón Alberto (1988). *Nieto Palacios*, Tucumán, Dirección General de la Provincia.
- (1993a) “Homenaje a Nieto Palacios”, *La Gaceta*, 13 de mayo de 1993.
- (1993b). “Tucumán, la tierra de los paisajistas”, *La Gaceta*, lunes 20 de diciembre de 1993.
- (1998). “Motivos literarios en la poesía tucumana”, *La Gaceta*, domingo 28 de junio de 1998.
- Sosa, Carlos Hernán (2007). “Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional”, *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje*, Salta, Ediciones del Robledal (pp. 169-197).
- Sylvester, Santiago (2003). “La poesía del Norte, Siglo XX”, en: *Poesía del noroeste argentino. Siglo XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las artes (pp. 13-31).
- Tríbulo, Juan (2005). “Tucumán (1873-1958)”, en: Osvaldo Pelletieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias*, Vol. 1, Buenos Aires, Galerna (pp. 495-574).
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Los significados del patrimonio cultural. Bases teóricas del área de patrimonio del Centro Cultural Alberto Rougés

The meanings of Cultural Heritage. Theoretical bases of the Heritage Area of the Centro Cultural Alberto Rougés

Ignacio Fernández del Amo *

RESUMEN

En este trabajo se comparten algunas de las bases teóricas que sustentan el trabajo del área de patrimonio del Centro Cultural Alberto Rougés. Se parte de la hipótesis de que los bienes culturales (entre ellos, el patrimonio arquitectónico) no son portadores de un único significado inherente al que solo puede acceder el conocimiento científico de una disciplina. Por el contrario, si lo que se busca es que la sociedad se apropie de ellos y los sienta parte de su identidad colectiva, es preciso estudiarlos de manera transdisciplinar y dar cabida a saberes no científicos, memorias y afectos. Para explorar la pertinencia de la hipótesis, se articulan las ideas de cuatro autores procedentes de distintas disciplinas: se recupera la teoría de las cosas del filósofo Michel Foucault (1997), la de los significados y los valores del especialista en interpretación del patrimonio Don Enright (2018), el concepto de tradición que estudió Raymond Williams (1982) desde los estudios culturales y la desnaturalización del sentido que propuso Roland Barthes (1999; 2009) desde la semiótica. La exposición teórica se ilustra con ejemplos extraídos del acervo patrimonial de San Miguel de Tucumán. Finalmente, se comparten las líneas rectoras que orientan las visitas guiadas y las actividades de extensión que el Centro Cultural Alberto Rougés produce alrededor de la casa que le sirve de sede.

► **Palabras clave:** Patrimonio arquitectónico; Interpretación del patrimonio; Semiótica; Estudios culturales; Transdisciplina.

Recibido: 05/12/2024 – Aceptado: 12/02/2025.

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

ABSTRACT

This paper shares some of the theoretical bases that support the work of the heritage area of the Centro Cultural Alberto Rougés. It is based on the hypothesis that cultural assets (including architectural heritage) do not carry a single inherent meaning that can only be accessed by the scientific knowledge of a single discipline. On the contrary, if we pursue social appropriation and that they feel that heritage is part of their collective identity, it is necessary to study it in a transdisciplinary way and opening the door to non-scientific knowledge, memories and affections. To explore the relevance of such hypothesis, the ideas of four authors from different disciplines are articulated throughout the work: the theory of things developed by the philosopher Michel Foucault (1997); that of meanings and values of the specialist in heritage interpretation Don Enright (2018); the concept of tradition studied by Raymond Williams (1982) from cultural studies; and the denaturalization of meaning proposed by Roland Barthes (1999; 2009) from Semiotics. The theoretical exposition is illustrated with examples taken from the heritage of San Miguel de Tucumán. Finally, I share the script that guides the guided tours and activities that the Alberto Rougés Cultural Center produces around the house that serves as its headquarters.

► **Keywords:** Architectural heritage; Heritage interpretation; Semiotics; Cultural studies; Transdiscipline.

En 1876 llegó a Tucumán la línea Central Norte del ferrocarril. Esta ambiciosa iniciativa del gobierno nacional se debe al presidente Domingo Faustino Sarmiento, quien tuvo que crear la empresa estatal Ferrocarriles de Fomento porque las empresas inglesas y francesas que estaban tendiendo las líneas hacia la Pampa no veían un rédito económico a corto plazo en el noroeste. Quien recibió al primer tren en Tucumán fue el sucesor de Sarmiento, Nicolás Avellaneda, que aprovechó el retorno a su ciudad natal muchos años después de dejarla para dirigir unas palabras a sus conciudadanos desde uno de los balcones de la casa de su abuelo, José Manuel Silva. En esa casa, que hoy es sede del Museo Histórico Nicolás Avellaneda, se conserva un fragmento apócrifo de ese discurso y un farol de ferrocarril con una chapita en la que se puede leer la palabra “Estado”. Los dos objetos, el papel y el farol, atestiguan los hechos (imagen 1).

Un año antes, el presidente tucumano había ordenado demoler la casa que había sido sede del congreso de 1816 y construir en su lugar una moderna oficina de correos y telégrafos en estilo neoclásico (imagen 2). El gobierno nacional, que hacía poco había comprado el inmueble, decidió conservar solo la sala que había servido como lugar de reunión de los congresales. La noción de patrimonio ha evolucionado mucho desde entonces. En las últimas décadas del siglo XIX, Argentina estaba decidida a ocupar un lugar entre las naciones modernas, pero apenas se



Imagen 1. Farol de ferrocarril. Museo Histórico Nicolás Avellaneda, San Miguel de Tucumán

había dado tiempo para conocerse a sí misma, más ocupada en dirimir las diferencias políticas mediante las armas.

Las historias están hechas de presencias y de ausencias.

En este trabajo pretendo mostrar cómo el patrimonio cultural —y la arquitectura en concreto— tiene la virtud de convertirse en signos capaces de informarnos acerca del pasado. Y también cómo la reconstrucción y narración del pasado nos puede servir como herramienta para conocernos a nosotros mismos como sociedad, para preguntarnos quiénes somos, de dónde venimos y a dónde vamos.

Estas son, precisamente, algunas de las guías que orientan las actividades de extensión que el Centro Cultural Alberto Rougés produce alrededor de la casa que le sirve de sede. El objetivo es, en definitiva, compartir las bases teóricas que sustentan el trabajo de la institución sobre el patrimonio arquitectónico.



Imagen 2. Oficina de Correos y Telégrafos construida en el solar de la Casa Histórica.

¿Qué se puede contar sobre una casa?

Un edificio es mucho más que lo que se nos presenta a los ojos, mucho más que los materiales con los que está construido, su ornamentación y la distribución de espacios. Michel Foucault escribió que el mundo tangible no está compuesto de objetos sino de sustratos, que los objetos no existen antes ni independientemente de los discursos de los que emergen. Es decir, que no existen hasta que son nombrados (1997, p. 73). Esto quiere decir que un mismo sustrato puede convertirse en distintos objetos o, en realidad, en tantos objetos como enunciados se pronuncien sobre él. Si tomamos como ejemplo de sustrato un cuerpo humano, se convertirá en objetos distintos dependiendo de si lo observa un médico, un antropólogo, un sastre o un familiar. Con un edificio ocurre lo mismo. Es por eso que, antes de diseñar la estrategia de interpretación de un bien cultural, es necesario preguntarse: ¿qué objeto queremos construir con ese sustrato? ¿Podemos construir varios objetos?

Hacerse estas preguntas como punto de partida ya implica un posicionamiento en sí mismo. Es frecuente que quienes trabajan en museos o sitios patrimoniales se afanen en trasladar a los visitantes, de la manera más atractiva posible, los conocimientos que han extraído de una determinada ciencia de referencia.

Así lo cuenta la museóloga española Ángela García Blanco, especialista en patrimonio arqueológico: “la exposición sirve para divulgar el conocimiento científico que da sentido a los objetos, para dar a conocer su significado en un contexto histórico determinado” (2006, p. 19). La misión de los profesionales de museos es, según la autora, responder a la curiosidad de los visitantes ofreciéndoles “interpretaciones rigurosas *del* significado de los objetos. Tras su interpretación científica, los objetos son portadores de significados, representan lo que significan [...], son la evidencia de sus propios contenidos conceptuales” (2006, p. 19).¹ Por supuesto, hay determinadas informaciones sobre los bienes culturales que solo pueden descifrar los científicos y, por tanto, es necesaria su participación en el proceso de conversión del bien, de mero sustrato a recurso cultural. Pero si seguimos a Foucault, no podemos ignorar que cada disciplina, por sí sola, tenderá a crear un solo objeto, lo que restaría densidad de significación al recurso. Por otro lado, incluso si siguiéramos a la autora, es cuestionable que un objeto tenga inscripto *un* significado. Es más, también se podría cuestionar el hecho de que los expertos de una ciencia tengan la capacidad de extraer el significado de un objeto o que los objetos sean evidencia de un contenido conceptual. El especialista en interpretación del patrimonio Don Enright se sitúa en una posición cercana a la del filósofo francés, pues sostiene que el significado o el sentido de algo es un constructo humano y, por lo tanto, es subjetivo. Lo explica de manera muy elocuente:

Si reúnes a un grupo de expertos de la misma generación, con la misma formación, que compartan los mismos valores, y que tengan la influencia y el peso de los poderosos detrás de ellos —en realidad son la hegemonía— entonces es más que probable que lleguen a un único significado común para un recurso determinado. Y supongo que podrías perdonarlos si consideran que la similitud de sus opiniones es una señal de que han descubierto algo inherente. Por lo tanto, en la planificación de la gestión general o en la planificación interpretativa, la voz hegemónica analiza, juzga, codifica y canoniza esa significación en un plan, en una designación histórica o en una declaración de importancia patrimonial. Y ahí lo tienes: significado inherente (Enright, 2018, p. 29).

Aclara entonces que no deberíamos hablar de significados sino de valores, pero igual descarta la inherencia porque convertiría a esos valores en fijos e inmutables cuando lo cierto es que el patrimonio, y nuestra consideración hacia él, evolucionan.

Enright además introduce una idea interesante: patrimonio no es un bien (material o inmaterial) en sí mismo sino el significado que le adjudicamos y lo que hacemos con él.

¹ La cursiva es mía.



Imagen 3. Plaza Independencia de Tucumán durante los festejos por la consecución del mundial de fútbol en 2022. Fotografía: *La Gaceta*, Juan Pablo Sánchez Noli.

El caso de la Casa Histórica y la decisión de Nicolás Avellaneda de demolerla para construir en su lugar una oficina de correos y telégrafos es ilustrativa: en aquel momento solo se adjudicaba valor simbólico al salón de la jura. Podríamos decir que la ciencia se ocupa de descubrir fenómenos objetivos, de revelar los valores históricos, artísticos o técnicos de los bienes, pero si solo se tuvieran en cuenta estos argumentos para dictaminar qué es o no es patrimonio, se estaría desoyendo lo que entienden las comunidades sobre ellos. El patrimonio es social y efímero porque las sociedades construyen y actualizan significados de manera permanente. El caso de los espacios urbanísticos y el patrimonio arquitectónico es el más evidente por los distintos modos de apropiación social a lo largo del tiempo.

El cambio de una visión monumentalista y centrada en la materialidad de los objetos a otra más social, consciente de que los valores inmateriales son tan importantes como los tangibles no se limita al ámbito de la producción teórica sino que ha permeado en las instituciones y organismos encargados de legislar y gestionar el patrimonio.

Una de las instituciones de referencia en la reflexión y el cuidado del patrimonio en nuestro continente, la Fundación del Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM), define el patrimonio cultural como

el conjunto de bienes tangibles e intangibles que constituyen la *herencia* de un grupo humano, que refuerza *emocionalmente* su sentido de comunidad con una identidad propia y que es percibido *por otros* como característico. El Patrimonio Cultural como producto de la creatividad humana, se hereda, se transmite, *se modifica y optimiza* de individuo a individuo y de generación a generación² (Fundación ILAM, 2017, p. 6).

La herencia nos remite a algo valioso, a un conjunto de bienes y saberes que nuestros antepasados han conservado para que lleguen hasta nosotros.³ Por otro lado, lo que se transmite suele tener un valor emocional además de material. Es justo el valor simbólico / emocional lo que hace que los bienes sean únicos e insustituibles aunque existan más ejemplares iguales de ese objeto.⁴ Pero, además, en la definición de la Fundación ILAM se dice que los otros deben reconocerlo como característico de un grupo humano concreto. Este punto tiene más o menos incidencia dependiendo de la categoría patrimonial a la que queramos elevar el bien. Si queremos armar un museo comunitario, basta con que la comunidad acuerde el valor de algo; si queremos que se declare Patrimonio Nacional, deben ser los organismos nacionales los que reconozcan su singularidad; y para ser declarado Patrimonio de la Humanidad es el consejo de la UNESCO quien dictaminará su valor. Es decir, que sin la consideración de los otros no hay patrimonio. Por último, si es un producto que se modifica y optimiza de individuo a individuo y de generación a generación se está reconociendo que las culturas son entidades vivas. Así pues, el patrimonio cultural de una comunidad está conformado por los testimonios de los modos de vida de sus habitantes a lo largo del tiempo.

Cabe preguntarse a continuación quiénes actualizan los significados y los valores de los bienes culturales porque, en el juego de tomar elementos del pasado a los que se otorga un valor especial, lo que se está construyendo es la tradición de un pueblo. Conviene entonces tener en cuenta la advertencia de Raymond Williams, quien sostiene que la tradición ni es natural ni es neutra; no es el conjunto de costumbres que conservamos del pasado sino una selección de elementos del pasado hecha desde el presente.

² Las cursivas son mías.

³ Algunos autores, entre los que me encuentro, proponemos sustituir el término *patrimonio*, que en general se asocia al conjunto de bienes que una persona o institución posee, por *legado*, que subraya la idea de flujo de una generación a otra. Ese es el sentido que tiene para el mundo anglófono, que usa el término *heritage*.

⁴ Si heredas un reloj, no aceptarías que te lo cambien por otro igual, porque el tuyo es el que usó tu ser querido.

Es más, suele ser una selección hecha por los grupos dominantes para legitimar su forma de ver el mundo y sus proyectos futuros (1982, pp. 174-176). El ejemplo más claro en Argentina lo tenemos en la figura del gaucho, que pasó de proscrito con Sarmiento a emblema nacional más tarde. Entre 1910 y 1930, los gobernantes e intelectuales del país dieron forma a la identidad argentina tomando los elementos que a ellos les servían: el modelo resultante fue un hombre pampeano, católico, blanco, liberal y, desde luego, sin ningún rasgo procedente de los pueblos originarios. Esto no es anecdótico para quienes trabajan en instituciones públicas porque, cuando programan actividades culturales, están proyectando una imagen de la identidad y la cultura colectivas que suele exigir a los que *a priori* no se identifican con ella, que lo hagan.

Tzvetan Todorov retoma la reflexión sobre los usos de la historia y reformula la idea afirmando que las ciencias humanas son políticas y las narraciones de los hechos se ponen al servicio de un objetivo que es exterior a los hechos mismos (2013, p. 6). Cuando se despliegan relatos pretendidamente neutros del pasado en lugares patrimoniales, lo que se cuenta se convierte en tradición y, como tal, es incorporado por los visitantes —por la sociedad— a su memoria colectiva. Al recrear el pasado en el presente, estos lugares son claves en la gestación de la memoria social. Todorov advierte que a veces el tono mesurado y supuestamente neutral y científico resulta no ser tan virtuoso porque priva a los visitantes de la posibilidad de hacer una reflexión ética (2013, p. 14).

Signos que cuentan historias

Si conviene pararse a pensar en las distintas maneras de abordar el bien cultural y cómo repercute ese trabajo en los visitantes, también es necesario pensar en las motivaciones de esos visitantes. Si el público es la razón de ser de las instituciones patrimoniales, entonces sus propuestas tienen que priorizar su experiencia, buscar la creación de espacios que faciliten el diálogo, la construcción de sentido e incluso brindarles herramientas para que puedan aplicar lo aprendido a otros ámbitos de su vida.

Es razonable pensar que al público de los espacios patrimoniales le mueve la curiosidad, cierta disposición a aprender cosas nuevas. Lo que es seguro es que los visitan en su tiempo de ocio y que lo que esperan es vivir una experiencia significativa en contacto con bienes culturales; que algo singular les despierte la imaginación y los conmueva. Para lograrlo, en el Centro Cultural Alberto Rougés elegimos contar historias que provoquen el pensamiento, y para ello intentamos seguir la idea de Roland Barthes de que “descifrar los signos del mundo es luchar contra cierta inocencia de los objetos” (2009, p. 224).

En “La cocina del sentido”, Barthes explica que, quienes vivimos en las ciudades, nos pasamos el día leyendo (imágenes, textos, gestos, comportamientos), y si lo hacemos es porque todo lo que nos rodea funciona como signo. Pero los signos no son solo soportes materiales dotados de un significado; tienen además un sentido, esconden siempre una intencionalidad que solo es posible descifrar cuando se los analiza en contexto. En cierta manera, el postulado de Barthes se complementa con los autores citados hasta el momento (Foucault, Enright y Williams), pues todos ellos hacen hincapié en la necesidad de desnaturalizar lo que se nos presenta ante los ojos. Foucault distingue entre sustratos y objetos, Enright sostiene que la base del patrimonio es el valor que adjudicamos a los objetos y no un conjunto de cualidades intrínsecas, y Williams afirma que la tradición no es fruto de una decantación natural sino una selección intencionada. En esta línea, se puede sumar otro aporte de Barthes: el mito. En *Mitologías* (1999) muestra cómo se pueden usar determinados signos para naturalizar conceptos. Si los mitos son relatos que buscan explicar las ideas ancestrales de un pueblo acerca del mundo en el que vive, los bartheanos son signos que sirven para explicar nuestro mundo actual.

La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define⁵ (Barthes, 1999, p. 129).

Entender que el patrimonio arquitectónico puede trabajarse como sustrato susceptible de ser convertido en múltiples objetos nos ha permitido transformar la sede del centro cultural en escenario en el que estudiantes de secundario ambienten sus relatos, reflexionar sobre la importancia del protocolo en las relaciones sociales, indagar en los lazos entre arquitectura y botánica, resignificar obras de artes plásticas que se exponen en las salas, etc. Analizar la casa y el entorno de la plaza Independencia como mito nos permite, por ejemplo, dialogar con quienes entran a conocer la casa acerca de las bases europeas de la cultura argentina.

⁵ Una vez más, se entrelazan los autores, pues esta teoría que sostiene que la burguesía se vale de la construcción de mitos para pasar por naturales conceptos culturales se complementa con la definición de tradición de Williams.



Imagen 4. Casa de Julio Cainzo y Delfina Avellaneda, sede del Centro Cultural Alberto Rougés.

La casa de Julio Cainzo y Delfina Avellaneda

La sede del Centro Cultural Alberto Rougés fue en origen la vivienda de Julio Cainzo y Delfina Avellaneda (imagen 4). La diseñó y construyó en 1913 José de Bassols, un ingeniero español afincado en Tucumán que tomó como modelo la casa de Luis F. Nougués, de 1911.⁶ La de Nougués la habían diseñado Eduardo Lanús y Pablo Hary, que enviaron el proyecto desde Buenos Aires y delegaron en Bassols la construcción. Las dos responden al estilo academicista francés que hacía furor en todo el país y se había erigido en estandarte del proyecto modernizador económico y cultural. Si para los asuntos económicos Argentina miraba a los países anglosajones, el modelo cultural lo fijaba Francia. París era la capital mundial del arte desde hacía décadas. Allí se enviaba a los artistas que ganaban los premios anuales para que completaran su formación, se seguía a sus músicos y escritores, se observaban sus últimas tendencias en moda, en gastronomía, etcétera.

⁶ Actualmente es la sede del Ente Autárquico Tucumán Turismo.



Imagen 5. En 1869, Ángel Paganelli fotografió el primer patio de la Casa Histórica con las hermanas Zavalía (sus últimas moradoras) sentadas en la galería.

Lo cierto es que las casas de Nougés y Cainzo, ambas con sus fachadas mirando a la plaza Independencia, se convirtieron en el ejemplo del nuevo Tucumán. Las del Tucumán antiguo (la Casa Histórica,⁷ la de José Manuel Silva, y la de Lastenia Frías y Ángel Cruz Padilla, entre otras) respondían a una tipología muy diferente. Eran casas en las que las dependencias se distribuían en torno a patios que cumplían la doble función de suministrar luz a las habitaciones y de servir como espacios de socialización (imagen 5). Este último aspecto es el que resulta más interesante al compararlo con las nuevas viviendas, porque las características de los espacios sociales de esas casas eran suficientes para las formas de socialización del siglo XIX, pero no para las del siglo XX. En ellas apenas hay un mínimo zaguán, una sala de recibo y un comedor, todos en torno al primer patio y todos resueltos de manera genérica, casi como si se tratara de un encadenamiento de blancas cajas de zapatos. Aunque pertenecían a las familias más adineradas de la ciudad, eran un poco “de andar por casa”. Sus propietarios no necesitaban construirse una imagen para ganarse un lugar en la alta sociedad pues las pocas familias que conformaban la elite tucumana se conocían y trataban desde los tiempos de la Colonia. Los Aráoz, los Silva, los Padilla, los Zavalía, los Posse, los Frías y algunas pocas familias más se alternaban en el poder político y dominaban los sectores económico y cultural desde hacía décadas.

⁷ Las últimas moradoras fueron las hermanas Zavalía, pero resulta más fácil referirse a ella como Casa Histórica.

Por otro lado, los largos años de enfrentamientos entre federales y unitarios habían limitado el desarrollo comercial del país y la entrada de productos importados. Ninguno de ellos podía comprar vinos o champañas franceses en un almacén, ni renovar su armario con las novedades de primavera verano en la calle 25 de Mayo. El resultado era una vida bastante doméstica y el patrimonio arquitectónico del siglo XIX refleja esa estructura social sencilla y condicionada por una economía relativamente autárquica.⁸

Pero todo eso cambió con el nuevo siglo. En realidad, el cambio se inició en 1876 con la llegada del ferrocarril, que permitió un fulgurante crecimiento de la industria azucarera en la provincia. Este auge hizo que Tucumán se convirtiera en un destino importante, tanto para extranjeros (de distinta condición económica) como para trabajadores de otras provincias. La atracción de extranjeros fue una política prioritaria de los gobiernos nacionales, al menos desde tiempos de Sarmiento.

La reforzó Nicolás Avellaneda con una legislación especial sobre migración y colonización, y experimentó uno de sus momentos álgidos durante la presidencia de Roca. Ferrocarril. Azúcar y política migratoria hicieron que, desde la década de 1870, Tucumán empezara a acostumbrarse a la presencia de habitantes procedentes del otro lado del Atlántico, en especial del imperio otomano y de Francia en los primeros años, y de Italia, España y Europa del Este ya entrado el siglo XX. Unos venían para ganarse la vida, huyendo de la pobreza, otros para invertir su conocimiento y recursos en la provincia. Es el caso de algunas familias francesas, claves en el desarrollo de la industria azucarera, u otomanas, que se enfocaron en la actividad comercial. Pero Tucumán también recibió a artistas, arquitectos, maestros de oficios y científicos de todos esos países. El hecho es que algunos de estos nuevos vecinos comenzaron a reunir una considerable fortuna y pretendieron hacerse un lugar en la alta sociedad. Las élites locales adoptaron una posición abierta y receptiva, integrando en su seno a numerosos extranjeros, pero en cualquier caso estos tenían que forjarse una imagen para asentarse en esa esfera.

Y en ese trabajo de construcción de la imagen social, la nueva arquitectura europea era ideal; se empezaron a ver viviendas en las que la escenificación de la elegancia y el refinamiento son esenciales.

El academicismo francés no es un estilo escenográfico cualquiera, es *el* estilo escenográfico por excelencia. Nació cuando Napoleón III le encomendó al barón Hausmann renovar la imagen de París, que en la

⁸ Para un abordaje más profundo y especializado a la arquitectura de estas décadas y a la casa de Julio Cainzo y Delfina Avellaneda, pueden consultarse algunos trabajos publicados en las distintas actas de las Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino”, que organiza el Centro Cultural Alberto Rougés desde el año 2000. Para la escritura de este trabajo tuvieron una especial relevancia Silva (2004), Moreno y Rossi (2004) y Salvatierra (2017).

década de 1850 mantenía el aspecto y urbanismo de su pasado medieval. La red de amplios bulevares y plazas que transformaron la ciudad de la luz en una capital burguesa moderna se completó con suntuosas casas construidas en piedra París, con mansardas de pizarra que alojaban buhardillas y exquisitas ornamentaciones.⁹ Esa nueva ciudad que fascinó a Baudelaire, a los impresionistas, a Saint-Saëns y a otros muchos artistas e intelectuales franceses y de otros lugares del mundo, se convirtió en modelo para el proyecto modernizador argentino, tanto en Buenos Aires como en el resto del país, Tucumán incluido.

En la plaza Independencia de San Miguel de Tucumán tenemos dos ejemplos bastante canónicos de la tipología de *petit hôtel* academicista (imagen 6) y otros edificios en los que se combinan —de manera creativa y ecléctica, liberada de los nacionalismos del viejo continente— elementos de tradición francesa, vienesa e italiana, desde los barroquizantes hasta los modernistas. Lo que une a las casas de Luis F. Nougués (1911), Julio Cainzo (1913) y Serafina Romero de Nougués (1916), y a la Casa de Gobierno (1912), al Club El Círculo (actual Jockey, 1916) y al Hotel Plaza (1920) es su carácter escenográfico. Tanto en su versión europea como en la tucumana, los motivos ornamentales se eligen y combinan independizados de su significación original. Las hojas de acanto, las guirnaldas de laurel o de flores, las palmas, las ramas de roble, las cenefas con patrones geométricos, los blasones, todos conviven en mayor o menor armonía sin dar cuenta de su filiación. Se reinventan de la misma manera que sus propietarios para ofrecer su mejor cara. Desde los marcos labrados hasta el piano para la educación de las hijas, nada se deja al azar: no hay elemento que no indique al mismo tiempo su coste y su intención de proyección social.

Las relaciones sociales de los primeros años del siglo XX se volvieron mucho más complejas y sofisticadas que las de décadas anteriores. Ahora había que engalanarse para intervenir en el teatro social, para ver y ser visto. Es por eso que, en la casa que Julio Cainzo y Delfina Avellaneda le encargan a José de Bassols, la zona social acapara la mitad delantera de la planta principal (imagen 7). Comienza con un gran *hall* recibidor bañado por la luz de un enorme vitral.¹⁰ Desde él se podía acceder a la antesala, la sala y el comedor, todas ornamentadas con motivos distintos, además de chimeneas, espejos, brocados de seda...

⁹ En general, la alta burguesía y la aristocracia vivía en sus dominios rurales y tenían un *grand* o *petit hôtel* donde alojarse durante sus estancias en la ciudad. La reforma de París fue el momento ideal para que muchos construyeran una nueva residencia en uno de los bulevares recién creados.

¹⁰ Esta tipología de casa sin patio fue posible, entre otras razones, porque en 1895 llegó la electricidad a los hogares de San Miguel de Tucumán. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/782629/opinion/llega-electricidad.html>



Imagen 6. La casa de Luis F. Nougés fue el primer *petit hôtel* academicista de la ciudad

De las tres salas, la que mejor habla de ese tiempo —y también del nuestro— es la que tiene el balcón que abre a la plaza. Marca una clara diferencia con las casas tradicionales porque en las antiguas, la vida sucedía de espaldas a la ciudad. Si alguien visitaba a los Silva, a los Aráoz o a las hermanas Zavalía (en la Casa Histórica), una vez que los recibían y cerraban la puerta, nadie que circulara por la calle sabía lo que ocurría en el interior. Por el contrario, si Julio y Delfina te invitaban a tomar el té, te hacían pasar a la sala, y si llegaban a abrir el balcón para que circulara el aire, de pronto se convertía en una suerte de palco desde el que observar la vida de la plaza; pero también en un escenario, pues quienes caminaban por la plaza podían ver lo que sucedía dentro. Ver y ser visto de manera similar a lo que ocurre hoy en los cafés de la calle San Martín por las mañanas o en los entornos de las plazas Urquiza, San Martín y Belgrano (o en la avenida Aconquija) por las tardes, cuando se reproduce frecuentemente la escena de saludos entre doctores, ingenieros y arquitectos, todos tomando café en las terrazas o pegados a las vidrieras.



Imagen 7. En esta sala es donde se recibía a las visitas.

Durante los recorridos por el Centro Cultural Rougés se habla de esto y de muchas cosas más, como la importancia del protocolo en la vida diaria, tanto en las relaciones sociales como en las familiares,¹¹ o la influencia del higienismo en el diseño de la casa (que se manifiesta, sobre todo, en la abundancia de cuartos de baño, pero también en un diseño que favorece la ventilación). También hablamos de aspectos formales de la construcción, de los materiales, de la excepcional presencia de un ascensor...

Antes de concluir, solo quiero añadir una última observación a este texto: la arquitectura, como expresión humana, es un elemento importante en la búsqueda de las sociedades por definir su identidad cultural, y en los años que van desde 1876 (cuando llegó el ferrocarril a Tucumán) hasta 1916 (cuando el país celebró su primer centenario), convivieron dos caminos hacia esa definición. Por un lado, el del cosmopolitismo, al que ya nos referimos, que pretendía insertar al país entre las naciones modernas y desarrolladas, y fomentó la llegada de miles de habitantes de otros países.

¹¹ En la biblioteca conservamos una edición de 1903 del *Manual de urbanidad y buenas maneras* para uso de la juventud de ambos sexos de Manuel Carreño que tuvo una amplia distribución por toda Latinoamérica.



Imagen 8. Publicidad de Almacenes Sudamericanos Gath & Chaves Ltda. en la *Guía Argentina comercial, industrial, profesional y social de Tucumán, Santiago del Estero y Salta*, 1914.

Soledad Martínez Zuccardi (2015) analiza en un artículo la publicación *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas*, una compilación de testimonios que realizó Manuel Lizondo Borda y que se sumó a las iniciativas para conmemorar el centenario en 1916. Esa compilación incluye la crónica de un viaje que realizó el francés Jules Huret en 1911. Cuenta la autora que a Huret no le gustó la ciudad, pero sí sus mujeres; que le llamó la atención que modistos de París con sede en Buenos Aires enviaran representantes a Tucumán. También la preocupación por el aseo personal. Dice que a las tucumanas les gustaba “la toilette” casi más que a las porteñas. Ambos comentarios dan cuenta del poder económico de las elites en esos años y también de la importancia que le daban a la exhibición de esa riqueza, que cifraban en un cuidado cosmopolitismo. No es descabellado pensar que Delfina Avellaneda (la mujer de Julio Cainzo) recibiría a sus amigas en su *petit hôtel*, vestida por un modisto francés para tomar un té inglés.

Lo cierto es que las transformaciones sociales y culturales que provocó la oleada migratoria, combinada con la proximidad de la celebración del Centenario, despertó en la clase política e intelectual del país una considerable inquietud por la cuestión de la identidad nacional (y a marcar un segundo alternativo al cosmopolitismo). Como señala Carmen Perilli (2010), Tucumán se enfrentaba, tanto a las tensiones que provocaba el aluvión inmigratorio como a las del proceso de modernización industrial. La cercanía del Centenario llevó a la clase dirigente a pensar la identidad nacional para orientar acciones futuras en un contexto social cambiante marcado por la heterogeneidad y la multiculturalidad. La construcción de la identidad nacional fue un proceso vertical, desde arriba hacia abajo. Se dibujó una genealogía de la nación de origen hispánico. Pero esta orientación nos lleva a la aparente contradicción de querer recuperar el pasado hispánico desde un presente afrancesado (o europeizado). Quizás la complejidad de esos años encuentra su síntesis y explicación en el lema de la Universidad de Tucumán, que habían fundado las mismas personas en 1914: *Pedes in terra ad sidera visus*. En esos años lograron plantar los pies en tierra colonial y mirar al cielo europeo; conciliar el pasado hispánico con la promesa de progreso que venía de Europa en el despacho de un *petit hôtel* francés.

Conclusión

En la década de 1950, Freeman Tilden fue nombrado director del Servicio de Parques Nacionales de Estados Unidos. Tras un primer reconocimiento de la labor que hacían los guardaparques de cara a los visitantes de cada parque, se decidió a redactar un manual de interpretación del patrimonio que acabó convirtiéndose casi en una disciplina en muchos países del mundo. En este libro define la interpretación del patrimonio como “una actividad educativa que pretende revelar significados e interrelaciones a través del uso de objetos originales, por un contacto directo con el recurso o por medios ilustrativos, no limitándose a dar una mera información de los hechos” (Tilden, 1977, p. 8). Estructuró el libro en torno a seis principios que deben guiar la interpretación. No los voy a exponer a todos, pero sí destacar su convicción de que, para que la interpretación no sea estéril, debe relacionar de alguna forma lo que se muestra con las experiencias de los visitantes. Para Tilden, es posible conectar los recursos patrimoniales con los visitantes porque entiende que la interpretación no se limita a la mera transmisión de información, aunque esta sea imprescindible; el objetivo principal no es la instrucción, sino la provocación del pensamiento.

El trabajo de interpretación de la Casa Cainzo que se realiza en el Centro cultural Alberto Rougés toma estos postulados y los expuestos a lo largo del artículo para trascender la mera transmisión de fechas, nombres y descripciones técnicas del estilo academicista. Jugando con la famosa sentencia de René Magritte en *La traición de las imágenes*, comienza su trabajo consciente de que “Esto no es una casa” sino un signo que se despliega con la esperanza de que resuene en cada visitante.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (2009). *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- ([1957] 1999). *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Enright, Don (2018). “No hay significados inherentes a tu recurso patrimonial, pero eso no quiere decir que no tenga significados”, *Boletín de Interpretación*, 38 (pp. 28-31).
- Foucault, Michel (1997). *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- García Blanco, Ángela (2006). “Comunicación en las exposiciones arqueológicas: su especificidad y resultados”, *Mus-A, Revista de los museos de Andalucía*, 7 (pp. 18-23).
- Fundación ILAM (2017). *Los diversos patrimonios*, Heredia (Costa Rica), Ediciones Ilam. Extraído el 9 de febrero de 2025 desde: <http://ilamdocs.org/documento/3503/>
- Martínez Zuccardi, Soledad (2015). “El Centenario de la Independencia y la construcción de un discurso acerca de Tucumán: proyectos y representaciones”, *Prismas*, 19 (pp. 67-87).
- Moreno, Daniela y Rossi, Silvia E. (2004). “Identidad cultural y arquitectura en el Tucumán de principios del siglo XX”, *V Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 98-105).
- Perilli, Carmen (2010). “La patria entre naranjos y cañaverales. Tucumán y el Primer Centenario”, *Revista Pilquen*, 12 (pp. 1-9).
- Salvatierra, Patricia Analía (2017). “El paisaje arquitectónico de Tucumán a finales del siglo XIX y principios del XX”, *X Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 410-421).
- Silva, Marta (2004). “El edificio del Centro Cultural Alberto Rougés”. *V Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 66-74).
- Tilden, Freeman ([1957] 1977). *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Todorov, Tzvetan (2013). “Los usos de la memoria”, *Memoria (Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos)*, 10 (pp. 1-17).
- Williams, Raymond (1982). *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

Reflexiones en torno a las instalaciones artísticas en la Argentina. El caso de Tucumán entre 1983 y 2007

Reflections on art installations in Argentina. The case of Tucumán from 1983 to 2007

María Constanza Haurigot Posse *

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es presentar un avance de una investigación en curso que analiza los orígenes históricos de la práctica artística contemporánea de la instalación en Tucumán desde 1983 hasta el año 2007. Se realiza este recorte cronológico por los movimientos de cambio paulatinos que van surgiendo en la escena artística tucumana luego del regreso a la democracia. Se cierra el marco temporal de la investigación en el año 2007, año en el que se realiza, en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, la primera edición del Salón Nacional de Arte Contemporáneo de la provincia, el cual se dedicó a albergar producciones artísticas emergentes y contemporáneas, entre ellas, las instalaciones. En primer lugar, este artículo aborda diferentes definiciones del concepto de instalación para conceptualizar y explicar de qué se trata y cómo se define esa práctica. En segundo lugar, se indaga sobre el surgimiento de nuevos movimientos artísticos en Argentina a partir de la década de 1960, los cuales introdujeron una serie de cuestionamientos o cambios de paradigma. En Buenos Aires, un grupo de artistas inició un camino hacia la experimentación y el abandono de los formatos más conservadores del arte como fue el caso de los artistas alineados con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y artistas del movimiento pop. En tercer lugar, se analiza la manera en que, en el contexto de pos dictadura, se empiezan a gestar en la escena tucumana una serie de cambios y aparecen nuevas inquietudes en relación a la producción artística que dejan atrás el papel primordial

Recibido: 02/12/2024 – Aceptado: 05/03/2025.

* Instituto de Investigaciones sobre Cultura Popular, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán. San Miguel de Tucumán, Argentina. <conshp.14@gmail.com>

que tenían las disciplinas más tradicionales del arte. Esto genera que los artistas experimenten con prácticas propias del arte contemporáneo como las instalaciones. En cuarto lugar, se analizan las características y tipologías que tuvieron estas prácticas dentro del circuito artístico de la provincia de Tucumán en las décadas de 1990 y la primera década del 2000.

► **Palabras clave:** Arte contemporáneo; espacio; instalación; movimientos artísticos.

ABSTRACT

The main objective of this article is to present an advance of the research, which aims to analyze the historical origins of the contemporary artistic practice of installation art in Tucumán from 1983 to 2007. This chronological cut is made by the movements of gradual change that are emerging in the Tucumán art scene after the return to democracy. The time frame of the research closes in 2007, the year in which the first edition of the national salon of contemporary art of the province was held at the Museum of the National University of Tucumán, which was dedicated to hosting emerging and contemporary artistic productions, including installations. First, this article addresses different definitions of the concept of installation to conceptualize and explain what it is about and how this practice is defined. Second, it investigates the emergence of new artistic movements in Argentina from the 1960s onwards, which introduced a series of questions or paradigm shifts. In Buenos Aires, a group of artists began a path towards experimentation and abandonment of the most conservative art formats, such as the artists aligned with the Visual Arts Center of the Di Tella Institute and artists from the pop movement. Thirdly, the article analyzes how, in the post-dictatorship context, a series of changes began to take shape in the Tucuman scene and new concerns appeared in relation to artistic production, leaving behind the primary role of the most traditional art disciplines, so that artists began to experiment with practices typical of contemporary art, such as installations. Fourthly, the article analyzes the characteristics and typologies of these practices within the artistic circuit of the province of Tucuman in the 1990s and the first decade of the 2000s.

► **Keywords:** Contemporary art; space; installation art; artistic movements.

Introducción

La problemática central de este trabajo gira en torno a los orígenes de la instalación artística en Tucumán, cuyos antecedentes se pueden hallar en las experimentaciones de las décadas de 1980 y 1990, y se consolida como práctica artística a comienzos del siglo XXI. De acuerdo al objeto de estudio, cada apartado del artículo estará organizado según los aportes de investigaciones que contribuyen al presente objeto de estudio. En el primer apartado se abordan las diferentes definiciones del concepto *instalación* para conceptualizar y explicar de qué se trata y cómo los artistas, curadores, críticos e historiadores del arte han definido las instalaciones artísticas desde su surgimiento en la década de 1960 hasta la actualidad, tomando los aportes de Ana Claudia García, Griselda Barale, Claire Bishop y Josu Larrañaga.

Para el segundo apartado se tomó el trabajo “Del Di Tella a Tucumán Arde” (2018) de Ana Longoni y Maximiliano Mestman. Este apartado reconstruye el itinerario de la denominada vanguardia argentina y con ello postula el inicio de las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. Longoni y Mestman recrean ese proceso que se extiende desde una “modernización en el campo cultural” (Longoni y Mestman, 2018, p. 41) en la Argentina a mediados de la década de 1950, hasta el surgimiento de movimientos artísticos y políticos en la década de 1960. Estos movimientos postularon nuevas experimentaciones artísticas, con elementos de las tendencias internacionales entre los cuales se encontraban los antecedentes de las instalaciones artísticas. El caso paradigmático que estos autores analizan es el de *Tucumán arde*, una intervención política de 1968 realizada por un grupo de artistas de Buenos Aires y Rosario para visibilizar la fuerte crisis económica que afectaba a miles de familias tucumanas tras la decisión del presidente Onganía de cerrar 11 ingenios azucareros en Tucumán.

En el tercer y cuarto apartado el presente artículo toma de referencia a Carlota Beltrame, Jorge Figueroa y Marcos Figueroa que analizan el contexto socio-cultural de Tucumán para explicar cómo fueron mutando las artes plásticas tradicionales hacia prácticas artísticas contemporáneas desde los años 1980 y 1990. Se realiza un recorrido por estas décadas con el fin de buscar en la provincia los antecedentes de las instalaciones. A partir de 1980 la provincia se encontraba en un momento en el cual el escenario cultural y artístico estaba recuperándose de la última dictadura militar. Posteriormente, en la década de 1990, en la escena tucumana se vuelven más recurrentes diferentes formatos contemporáneos, entre los cuales, se pueden mencionar a las instalaciones.

Finalmente, se analiza y reflexiona sobre la marcada presencia de instalaciones a partir de los años 2000 en la escena plástica local. Estas reflexiones están basadas en diferentes factores que influyeron en el campo de las artes plásticas de Tucumán, como ser el surgimiento de espacios institucionales y auto-gestionados por artistas de la escena local, las distintas acciones y estrategias llevadas a cabo por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán y se realiza un análisis historiográfico de sus orígenes para arrojar luz sobre el inicio de las instalaciones como prácticas estético-discursivas en la provincia.

La instalación: su definición desde la década de 1960 hasta la actualidad

Como primer apartado de este proyecto y con el fin de aportar mayor comprensión a la hora de hablar sobre qué es una instalación, se recurre a su explicación a través de las definiciones construidas por diferentes autores e instituciones. La Real Academia Española, entre las cuatro definiciones que arroja sobre el término “instalación” menciona solo una que está relacionada a la práctica artística y la define como: “La organización de un espacio u objetos con fines artísticos” (*Diccionario de la lengua española*, 2014). Por su parte, Josu Larrañaga afirma que este concepto puede tener múltiples interpretaciones o significados y esto es una consecuencia de sus inicios en la década de 1960, momento en el cual esta práctica no estaba basada en ninguna teoría ni tenía límites precisos (Larrañaga, 2016). Sin embargo, Larrañaga aclara que una instalación es “un tipo de trabajo artístico presentado en un determinado espacio, que no descansaba en un objeto, en una cosa específica, que no podía limitarse, definirse o acotarse en una forma determinada” (Souza, 2018, p. 2).

Por otro lado, la autora británica Claire Bishop se refiere a la instalación como “un término que abiertamente se refiere a un tipo de arte en el cual el observador puede entrar físicamente, y que usualmente se describe como teatral, inmersivo y experimental” (Bishop, 2005, p. 6).

La artista, docente e investigadora tucumana Ana Claudia García, en su texto “Instalación” del libro *Conceptos para pensar el arte contemporáneo* (Barale, Gallo, 2015), señala que para comprender el concepto de instalación es imprescindible hablar en términos de espacio; esto quiere decir que la noción de espacio en una instalación alude a un espacio simbolizado. García realiza un aporte desde la semiótica para diferenciar los procesos de significación de las artes tradicionales de la modernidad y las prácticas artísticas del arte contemporáneo. Para la autora, mientras en las artes tradicionales se buscaba una actitud contemplativa por parte del observador, a partir del arte contemporáneo, con las instalaciones, se pretende incluir al observador de manera inmersiva.

Griselda Barale sostiene que, a partir de la década de 1960, se produce un desdibujamiento de los límites entre los géneros o conjuntos de estilos que las artes tradicionales se habían esforzado tanto por mantener (Barale, 2018). Los artistas estaban convencidos de que las categorías clásicas del arte, como la pintura y la escultura, habían quedado caducas e iniciaron un camino de experimentación con todo tipo de formatos, entre los cuales, estuvieron las instalaciones. Esto los fue conduciendo hacia una desmaterialización del objeto artístico y a diferentes propuestas conceptuales que buscaban desplazar la atención del objeto artístico (Barale, 2018).

Rosalind Krauss, en 1979, publicó su renombrado artículo “La escultura en el campo expandido” en donde realizó el seguimiento y estudio de obras escultóricas producidas por diversos artistas en las décadas de 1960 y 1970. Para Krauss, se debía ampliar la noción moderna del término “escultura” para incorporar esas otras formas de producción artística emergentes de esas décadas en el arte contemporáneo (García, 2018). La autora propone pensar tres nuevas categorías genéricas por fuera de la categoría de escultura: emplazamientos señalizados, construcción emplazamiento y estructuras axiomáticas. Cabe destacar que estas tres nuevas categorías se van a emplear para señalar operaciones y prácticas nuevas, entre las cuales se van a encontrar las instalaciones.

Se torna evidente que la instalación atravesó un complejo proceso de conceptualización desde su surgimiento en los años 1960 por tratarse de una práctica contemporánea híbrida y de compleja etimología en el campo del arte. Como menciona Bishop, la gran diversidad, en apariencia y contenido, que presentan las obras de arte definidas como instalación y la libertad con la que el término se ha utilizado, impide arribar a un significado claro y certero. La autora, en la introducción de su libro *Installation art a critical history* (2005), argumenta que se pueden categorizar distintos tipos de instalaciones, de acuerdo a la experiencia que proponen para el observador:

- 1) La experiencia es inmersiva porque es capaz de traspasar lo físico en el espacio real y consumir psicológicamente al espectador, como si se encontrara dentro de una escena o ambiente onírico, propio de los sueños o del inconsciente. Recurso muy utilizado por el arte surrealista.
- 2) El espacio de la obra se concibe como un área de percepción para los espectadores. La instalación está basada en una “percepción encarnada”, bajo una concepción integral entre el cuerpo y el sistema nervioso. El espectador puede vivenciar o atravesar distintos efectos o estados a partir de la percepción visual o corporal.
- 3) En determinadas instalaciones, el espacio sugiere la disolución del cuerpo o el descentramiento del lugar del espectador, “la posibili-

dad de localizar o colocar nuestro cuerpo en el espacio es disminuida, porque el espacio es oscuro, confuso o de alguna manera intangible” (Bishop, 2005, p. 82). En esta categoría la autora explica que también entra en juego una dimensión psicológica del espectador porque no solo implica un descentramiento a nivel físico, también lleva al espectador a descentrarse de su “yo” desde la perspectiva del psicoanálisis.

- 4) La instalación como práctica estética politizada. La intención es promover la participación activa del espectador en el espacio, ya que la presencia activa tiene implicaciones más políticas que cuando se observan tipos de arte más tradicionales. El uso del término “político” hace referencia a la inclusión del observador dentro de la instalación.

Antecedentes de las instalaciones artísticas en Argentina

En la década de 1960 se produce el surgimiento de nuevos movimientos artísticos en Argentina, los cuales introdujeron una serie de cuestionamientos o cambios de paradigma. En Buenos Aires, un grupo de artistas comenzó un camino hacia la experimentación y el abandono de los formatos más conservadores del arte como fue el caso de los artistas alineados con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y artistas del movimiento pop (Pacheco, 2007).

Se advierte una renovación en el campo artístico argentino de los 1960 que devino de un proceso de modernización iniciado en instituciones artísticas y culturales desde mediados de 1950. Longoni y Mestman (2018) argumentan que, a partir de la segunda mitad de esa década, ya se observan dos tendencias que presentaron, por un lado, el surgimiento de nuevas instituciones y la renovación de las instituciones ya presentes en el campo cultural y, por otro lado, un creciente número de artistas y grupos emergentes sobre todo jóvenes “con una fuerte y radical actualización de sus disciplinas, experimentación, introducción de nuevas estéticas y [que] escapan a las normas instruidas de consagración” (Longoni y Mestman, 2018, p. 41).

Las instituciones bonaerenses que tomaron parte en esa renovación y modernización del circuito artístico fueron diversas y llevaron adelante estrategias que tenían como objetivo visibilizar y promover las prácticas artísticas emergentes. Sin embargo, no se basaron en las mismas estrategias para llevar adelante el crecimiento del nuevo campo cultural sino que un grupo de instituciones se dedicó a la promoción de expresiones más experimentales y radicales en el campo de arte y

otro grupo de instituciones se encargó de promover formas de producción más moderadas. Como parte de las estrategias llevadas a cabo, se encontraban el otorgamiento de premios a artistas jóvenes y becas de formación en el extranjero, propiciar lugares para exponer las producciones de los artistas con el fin de legitimar y dar visibilidad, brindar recursos para la experimentación, la producción con otros artistas y el fomento al trabajo multidisciplinar. En la provincia de Buenos Aires, entre las instituciones que formaron parte de este circuito modernizador, se destacaron: el Instituto Di Tella, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y galerías como la galería Bonino y Lirolay. Por un lado, el Instituto Di Tella y la galería Lirolay apoyaron la actualización del circuito cultural y promovieron las prácticas artísticas más contemporáneas y conceptuales, sobre todo en el apoyo a la “experimentación y la desmaterialización de la obra artística” (Longoni y Mestman, 2018, p. 51); y por otro lado, la Galería Bonino puso su apoyo en propuestas sobre todo pictóricas a partir de la estrategia de seleccionar la producción de artistas que se inscribieron en las tendencias reconocidas internacionalmente con el objetivo de la mercantilización de las obras.

Esto generó el surgimiento de distintos movimientos artísticos y conceptuales pero, además, puso en evidencia que no fueron movimientos homogéneos ya que no adhirieron a las mismas premisas estéticas. Longoni y Mestman plantean una hipótesis descriptiva con la cual afirman que se conformaron dos grupos diferentes de artistas de acuerdo a la labor experimental que desarrollaron en el campo de las artes plásticas durante la década de 1960: por un lado, un conjunto de artistas apostó a tendencias internacionales pictóricas, sin salirse del formato de la pintura sobre el cuadro, como ser los informalistas que más tarde conformaron el grupo Nueva Figuración; por otro lado, un conjunto de artistas adhirieron a las nuevas tendencias que sugerían una desmaterialización de la obra de arte por medio de la experimentación con objetos, ambientaciones, *happenings*, acciones, entre otros. En la experimentación que llevaron a cabo los artistas de ese segundo conjunto se encuentran los antecedentes de las instalaciones artísticas en Argentina. Estos artistas más arriesgados en sus producciones transitaban de manera paulatina el abandono de los formatos más tradicionales como la pintura y la escultura. En primera instancia desbordaron la dimensión bidimensional del cuadro llevando la pintura hacia los objetos, luego construyeron objetos ellos mismos y por último se expandieron por el espacio (Longoni y Mestman, 2018).

Para Andrea Giunta, desde la posguerra, periodo histórico comprendido por las décadas de 1950 y de 1960, las nuevas tendencias y movimientos artísticos a nivel mundial se sucedieron de forma simultánea (Giunta, 2015). El arte de instalación fue parte de esas tendencias y la lógica de producción que emplearon también se hizo presente en la



Imagen 1. Obra: *Revuélquese y viva*. Artista: Marta Minujín. Año: 1964-1984.
En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 19.

producción de artistas argentinos. Los artistas asumieron un rol “plificador” del espacio propio de la instalación, con objetos o materiales diversos provenientes de la vida cotidiana a los cuales les asignaban nuevos sentidos o los ponían en un juego de relación de sentido (Giunta, 2015, p. 79). A esta forma de producir se alinearon sobre todo artistas del movimiento pop, los cuales iniciaron un camino de pruebas y experimentos con distintos tipos de ambientaciones llevadas a cabo en exposiciones. A continuación, se realiza el análisis de casos relevantes que evidencian los claros antecedentes de las instalaciones artísticas.

María José Herrera, en su curaduría para la muestra *Pop! La consagración de la primavera* de Fundación OSDE, en el año 2015, definió al arte pop como un arte que supo desdibujar los géneros y los límites entre las disciplinas. Posteriormente al surgimiento del movimiento, los artistas terminaron emigrando hacia un arte más conceptual, ligado a experiencias visuales o al arte de los medios. Para el año 1964, Marta Minujín con su obra *Revuélquese y viva* (imagen 1) ganó el Premio Nacional otorgado por el Instituto Torcuato Di Tella, que tuvo como jurados a Clement Greenberg (importante crítico de arte estadounidense) y Pierre Restany (precursor del arte pop francés). Se trataba de una obra objetual realizada a base de colchones y emplazada en el espacio como una ambientación multisensorial para que el público la pudiera

recorrer libremente. Lo novedoso de esta obra fue la intención de sacar al público de la tradicional forma de contemplar el arte (Fundación OSDE, 2015), muy relacionado con el tipo de instalación política que propone Bishop, en la que se considera de manera activa la participación del espectador. En 1965, los artistas Delia Cancela y Pablo Mesejean inauguran la muestra *Love and Life* (imagen 2) que también incorporó, incentivó, propuso, o contó, con la participación de los espectadores. Para esta muestra, se articularon, en el espacio, materiales diversos, como pinturas, música y performance. Una vez que los espectadores llegaban a la muestra se les entregaban lentes de colores para poder recorrer el espacio de la ambientación. En el mismo año se inaugura en el mes de mayo *La Menesunda* (imagen 3), ambientación de Marta Minujín y Rubén Santantonin, obra con mayor influencia de los *mass media* y que apuntó a la participación del público y a estimular su percepción. Esta ambientación le proponía al espectador atravesar dieciséis zonas distintas con experiencias y situaciones lúdicas. De esta manera, los participantes podían recorrer una habitación donde se encontraba una pareja, una sala tapizada con colchones y esculturas blandas y hasta poseía un circuito cerrado de televisión que transmitía en directo lo que sucedía dentro de la ambientación. Se puede relacionar esta obra al tipo de instalación que concibe al espacio como un área de percepción, como define Bishop pero, también, al tipo de instalación que concibe la obra como una práctica estética politizada que incluye una participación fuertemente activa de los espectadores.



Imagen 2. Obra: *Love and Life*. Artistas: Delia Cancela y Pablo Mesejean. Año: 1965.
En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 23.

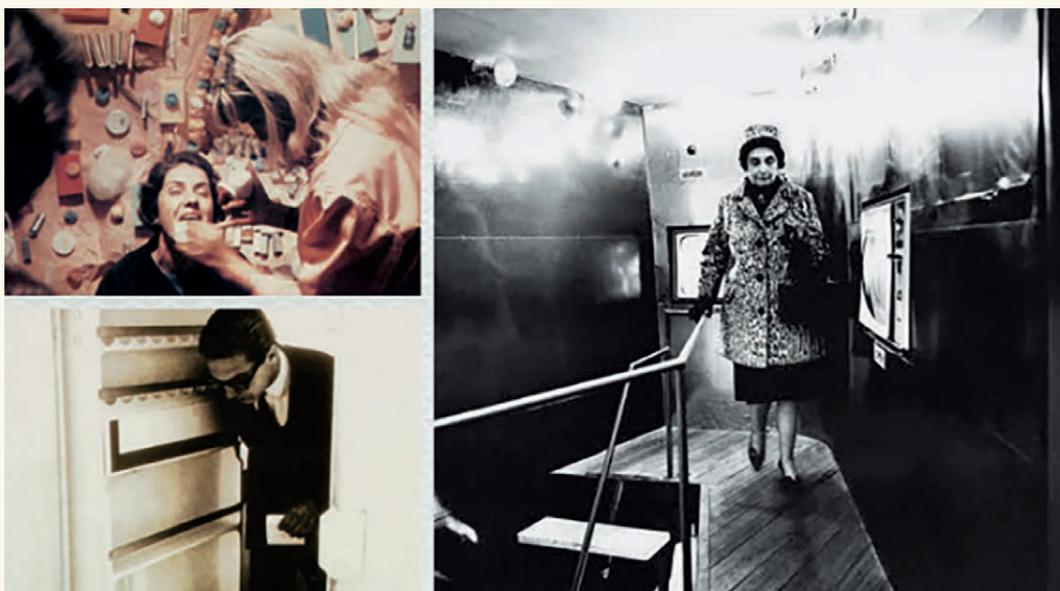


Imagen 3. Obra: *La Menesunda*. Artistas: Marta Minujín y Ruben Santantonín. Año: 1965. En: *Pop! La consagración de la primavera*, Catálogo, Fundación OSDE, p. 37.

Dejando de lado los artistas del movimiento pop, se continúan analizando otros casos relevantes de la escena artística bonaerense. En la segunda mitad de la década de 1960, los artistas se enfocaron en experiencias y acciones divergentes y avanzaron más profundamente hacia la desmaterialización del objeto artístico (Longoni y Mestman, 2015). A partir del año 1967, el Premio Nacional del Di Tella es reemplazado por *Experiencias Visuales* y luego pasará a llamarse solo *Experiencias*. En esa primera edición de *Experiencias Visuales*, David Lamelas expone una obra llamada *Situación de tiempo* (imagen 4), la cual estaba constituida por 14 televisores encendidos sin imagen y organizados en el espacio; además incluía un cartel que sugería “permanecer las ocho horas que la exposición está abierta para participar activamente en el tiempo” (Varela, 2018, p. 95). En esta obra, el artista le sugiere al espectador que participe a partir de la permanencia en el tiempo y no con una participación activa que implique adentrarse y recorrer el espacio mismo de la obra. Para Claire Bishop, esta instalación coincide con la tercera categoría que la autora define como una instalación en donde el espacio sugería un descentramiento del lugar del espectador. La obra de Lamelas también es considerada un antecedente del video arte o video instalación.

Margarita Paksa también participó en *Experiencias Visuales* junto a su obra *500 Watts* (imagen 5), que consistía en un ambiente inundado de color azul, el espacio invadido por humo, atravesado por una luz pulsada y el sonido latente de frecuencias de sonido. En la obra, las luces y los sonidos se intensificaban o cambiaban según atravesaban el espacio los distintos espectadores (Varela, 2018).

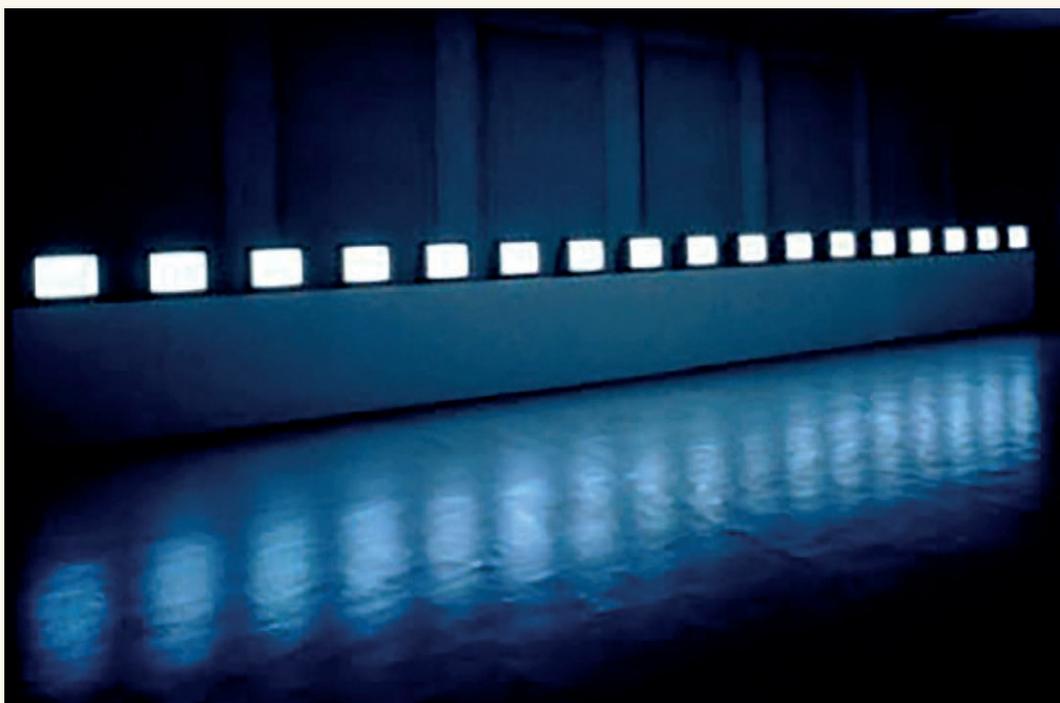


Imagen 4. Obra: *Situación de tiempo*. Artista: David Lamelas. Año: 1967.
Consultado en: <https://proyectoidis.org/david-lamelas/>



Imagen 5. Obra: *500 watts*. Artista: Margarita Paksa. Año: 1965.
En: Varela, 2018, p. 105, consultado en <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/195>

Con el análisis de estos casos se torna evidente que estos artistas, para la década de 1960, tenían como objetivo cambiar el estatuto del arte en cuanto al papel pasivo del observador para llevarlo a una participación activa frente a la obra. Sin embargo, es importante considerar que las experimentaciones que llevaron a cabo no tenían un estilo homogéneo para llevar adelante esa práctica más participativa del público. Los artistas fueron recurriendo a elementos y materiales de la vida cotidiana, recursos tecnológicos presentes en la época y a la interdisciplinariedad.

De los grandes maestros a lo multidisciplinario en Tucumán

Partiendo desde el apartado anterior que abordó la modernización y la experimentación en las artes plásticas de Buenos Aires de la década de 1960, es posible observar que, en el caso de Tucumán, no hubo el mismo interés por incorporar tendencias conceptuales sino, a contramano de Buenos Aires, una fuerte intención por mantener y reivindicar las disciplinas más académicas junto con los grandes maestros (Beltrame, 2015). Tucumán no adhirió a los nuevos paradigmas contemporáneos y multidisciplinarios enfocados en la experimentación, como sí existió en la ciudad porteña. La generación siguiente, la de la década de 1970, estuvo marcada por el perfeccionamiento técnico-plástico de la pintura, el dibujo, el grabado y la escultura, pero además ese perfeccionamiento estuvo puesto al servicio de un compromiso con la realidad y a la “demanda social e histórica” (Agüero, Chambeaud, 1997, p. 77). Esta generación llamada “la generación de la utopía” recibió además la influencia del movimiento Nueva Figuración que seguía desarrollándose en tierras bonaerenses y que tuvo su impacto en obras de artistas residentes en Tucumán como Ezequiel Linares, Gerardo Ramos Gucemas y en artistas tucumanos como Aurelio Salas, Ernesto Dumit y Eugenia Juárez. Por lo tanto, en la escena artística tucumana, se asimilaron tendencias sobre todo figurativas que tenían una estrecha relación con el neoexpresionismo y el hiperrealismo. Quedaron descartados de la escena tucumana el arte abstracto y el arte conceptual que ponían el acento en lo experimental y en el abordaje de nuevas tecnologías, tal como lo llevaba a cabo, en ese momento, el grupo CAYC (Centro de arte y comunicación) radicado en Buenos Aires (Agüero, Chambeaud, 1997).

Gran parte de los artistas de 1980 heredaron esas inclinaciones estéticas de sus grandes maestros. Como menciona Beltrame, el “maestro no solo influenciaba profesionalmente a sus discípulos sino también lo hacía de una manera vital” (Beltrame, 2010, p. 104). Esa influencia era observable no solo en los aspectos más técnicos sino también en los discursivos.

Como se mencionó anteriormente, la educación que se impartía por entonces en la Facultad de Artes respondía a una estética con fuerte impronta expresionista. Por otro lado, emergió un grupo de estudiantes/artistas que se abocó a la experimentación multidisciplinar, conjugando aportes desde la pintura, la escultura, la iluminación, el teatro, la danza, la performance, las ambientaciones y los montajes audiovisuales (Radusky, Duberti de Puentes, 1996). Estos alumnos, que no se sentían identificados con esa enseñanza universitaria, realizaron sus exposiciones y muestras fuera del ámbito académico. Algunos artistas que formaron parte de ese grupo fueron: Mariana Hervas, Ana Claudia García, Gerardo Molina, Octavio Amado y Daniel Rivadeo. En sus obras hacían uso del espacio de distintos ámbitos arquitectónicos y, a través de la incorporación de nuevos elementos como el vestuario, la música, las luces y los olores, buscaban generar un impacto visual en los espectadores. (Radusky, Duberti de Puentes, 1996).

Desde 1976 a 1983 tuvo lugar la última dictadura militar en la Argentina. En la provincia de Tucumán se implementaron fuertes políticas estatales de represión y censura, basadas en una violencia extrema con la desaparición de personas, la tortura y las ejecuciones clandestinas. En el denominado “Proceso de Reorganización Nacional” se produjeron cambios ideológicos que tuvieron como consecuencia una concepción de la historia y de la cultura orientada hacia la protección del patrimonio y la difusión de los valores nacionalistas (Chambeaud, A. 2007). En 1983 se produjo el regreso a la democracia y el fin de los gobiernos militares en la República Argentina. A partir de allí, en Tucumán, se evidencian signos de recuperación en el campo artístico y cultural. Sin embargo, todavía era muy pronto para afirmar que los artistas gozaban de total libertad de expresión sobre los discursos de sus obras. Al no poder producir con libertad, fueron ideando y creando mecanismos propios de autocensura. A pesar de esto, en algunas ocasiones, la censura igualmente alcanzó a algunos artistas. Carlota Beltrame, en *Manual Tucumán de Arte Contemporáneo*, menciona dos ambientaciones que fueron censuradas durante la década de 1980, una durante el gobierno militar y la otra en plena democracia.

La primera ambientación que menciona Beltrame llamada *Registros* (imagen 6), del Grupo Norte, se realizó en 1981 dentro de ese contexto represivo. El Grupo Norte estuvo compuesto por los artistas Sergio Tomatis, Marcos Figueroa, Kelly Romero, Eduardo Joaquín, Tito Quiroga, Ricardo Abella, Vicky Muro y Alicia Peralta. Los artistas realizaron una representación subjetiva de lo que era la ciudad de San Miguel de Tucumán por esos años de represión política; contaba con elementos fuertemente metaforizados, es decir, que el discurso no era explícito. La muestra se realizó en el Museo Timoteo Navarro y presentaba un planteo escenográfico con respecto al espacio, en el cual se habían organizado elementos pictóricos y objetuales; además contaba con una intervención



Imagen 6. Obra: *Registros*. Artistas: Grupo Norte. Año: 1981. En: Beltrame, 2010, p. 43.

sonora. El recorrido podía ser libre y esto permitía modificar la percepción del espacio mismo. El día de la inauguración, agentes del gobierno de facto revisaron la muestra para asegurarse de qué se trataba y esto demoró unos días su apertura al público. Beltrame además relata que las obras no fueron totalmente censuradas porque la representación urbana estaba muy metafórica (Beltrame, 2015).

El segundo caso para mencionar de esta década es la ambientación del artista Sergio Tomatis, *El enmascarado no se rinde* (imagen 7), llevada a cabo en 1986 en la Casa de la Cultura de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán. Esta ambientación contaba con dibujos de desnudos explícitos los cuales se organizaban en el espacio suspendidos en el aire y sostenidos por estructuras superiores. El artista, junto al poeta Ezequiel Gandolfo, ganó, con esta obra, el Primer Premio Adquisición del Poema Ilustrado del Museo Timoteo Navarro realizado ese mismo año. A pesar de que la democracia ya estaba de regreso en la provincia tucumana junto con el gobierno de Fernando Riera, en la Casa de la Cultura la ambientación solo duró cuatro días porque fue censurada y retirada. Es importante mencionar que ella contaba con dibujos y pinturas que respondían a formatos más tradicionales, sin embargo, la resolución de su organización en el espacio es lo que la convertía en un planteo estético que invitaba al espectador a recorrer el espacio de manera no convencional.



Imagen 7. Aspecto general de la ambientación y primer plano de algunos dibujos.
Obra: *El enmascarado no se rinde*. Artista: Sergio Tomattis. Año: 1984. En: Beltrame, 2010, p. 111.

Por lo tanto, en el campo artístico tucumano, estaba presente el intento por romper el vínculo con las disciplinas canónicas y tradicionales, pero era muy pronto para hablar de que esas experiencias o “búsquedas formales superaran lo estrictamente disciplinar” (Beltrame, 2010, p. 108). En esa serie de experimentaciones iniciadas por los artistas, al igual que en los dos casos presentados, el énfasis no estaba puesto en resignificar el espacio para proponer alternativas experimentales al espectador o propiciar su participación activa. La experimentación apelaba a lo multidisciplinario y tenía como objetivo la creación de nuevas variables estéticas más disruptivas en comparación con los discursos más académicos y conservadores.

Para concluir, es correcto afirmar que los antecedentes de las instalaciones artísticas se encuentran a partir de la década de 1980, ya que es evidente que el interés por explorar las condiciones y posibilidades del espacio ya se había iniciado. En cambio, en la década de 1990 el trabajo con lo multidisciplinario se mantiene, pero cobra mayor importancia la inclusión del papel del espectador en el espacio de la instalación.

La escena artística tucumana entre 1990 y 2000

En la década de 1990, muchas de las búsquedas y experimentaciones con operaciones propias del arte contemporáneo se irán consolidando y esto se hará evidente en las producciones de diversos artistas y colectivos.

Se identifican varios factores que propiciaron la actualización de tendencias y un giro hacia lo conceptual y contemporáneo en la producción de la escena artística tucumana. En primer lugar, mencionamos la influencia que tuvieron los medios masivos de comunicación e internet que posibilitaron que las nuevas propuestas estéticas estuvieran a mayor alcance y pudieran ser tomadas y reelaboradas en el contexto físico y social de la provincia (Radusky, Duberti de Puentes, 1996). En segundo lugar, los artistas entran en contacto con otros centros artísticos (Buenos Aires, Rosario, San Pablo y Valencia) y esto sucede a partir de viajes, intercambios, becas, programas de formación y clínicas de obra (Figuroa, 2010).

Es importante destacar el papel que tuvo la Facultad de Artes en este proceso de renovación y replanteamiento artístico-estético. El artista, docente universitario ya jubilado e investigador Marcos Figuroa menciona que se llevaron a cabo distintas labores y estrategias para el crecimiento y fomento de ese reposicionamiento artístico de la provincia, entre los cuales encontramos “la renovación docente y curricular, el apoyo a la investigación científica y el fomento de intercambios académicos derivados de cierta accesibilidad para viajar al exterior” (Figuroa, 2010, p. 128).

La Facultad de Artes supo generar y sostener en el tiempo estos proyectos y además fue el polo central desde donde se gestaron los intercambios con distintas escenas nacionales e internacionales. A la provincia arribaron curadores, críticos de arte e historiadores que posibilitaron el crecimiento teórico y práctico de los estudiantes y los artistas de la escena local (Guiot, 2023). Como nos recuerda Figueroa: “Tucumán participó de un cambio en el régimen del arte” (2010, p. 128).

La presencia de la instalación, para esta década, se caracterizó por ser una práctica emergente como forma de producción, y fue llevada a cabo tanto por artistas individuales como por colectivos de artistas. Además, ellos llevaron adelante proyectos de exposición en espacios tanto institucionales como independientes y autogestionados que surgieron en la provincia.

Para enriquecer el análisis historiográfico se van a nombrar dos casos relevantes de instalaciones en la escena artística de Tucumán. Estas instalaciones estuvieron basadas en propuestas diferentes, una de ellas incluyó proyecciones multimediales como videos y el segundo caso se trató de un planteo escenográfico y performático.

En 1994 fue llevada a cabo, en el Museo Timoteo Navarro, una obra llamada *Restos*, una video instalación que incluyó el desarrollo de una *performance*. Estuvo coordinada por el artista Alejandro Gómez Tolosa e involucró distintos elementos estético-discursivos. Se trató de un espacio estrecho que contenía frascos con restos que simulaban ser humanos, los *performers* se desplazaban entre estos frascos con vestiduras de tipo religiosas mientras se proyectaba un video que contaba las instancias previas de una ceremonia. El artista buscaba exaltar y estimular los sentidos y las percepciones de los espectadores a partir de esta propuesta interdisciplinaria y audiovisual (Duberti de Puentes, Radusky, 1996).

Por su parte, el artista monterizo Rodolfo Bulacio formó parte de los colectivos Flora y Fauna y Tenor Graso. Por esos años de 1990, montaba para sus exposiciones “instalaciones escenográficas” que incluían acciones performáticas, diseño y desfile de vestuario, grabados y pinturas con una clara influencia *kitsch* y pop, y objetos de la vida cotidiana. De 1995 se analiza su instalación *Mucha Karakatanga en la Koktelera* (imagen 8). Esta contuvo distintas etapas de una acción performática en la cual se simulaba el recibimiento de una pareja de recién casados representada por los artistas Rodolfo Bulacio y Sergio Gatica. El artista buscaba convertir la tradicional ceremonia de una boda en un hecho artístico e incitaba a que los espectadores participaran de manera activa en ese acontecimiento. Para ello, en el espacio donde fueron recibidos los novios, se buscó acentuar un cierto clima familiar y agradable a partir de la música, el vestuario y las distintas obras que se encontraban montadas como pinturas y grabados (Duberti de Puentes, Radusky, 1996).



Imagen 8. Obra: *Mucha karakatanga en la koktelera*.
Artista: Rodolfo Bulacio. Año: 1995. Registro de Margarita Fuentes.

En la década de 1990 es evidente la exploración de nuevas estéticas y tendencias contemporáneas de artistas individuales y colectivos de artistas que llevaron adelante, y de forma simultánea, múltiples operaciones y prácticas.

La instalación artística tuvo un desarrollo escenográfico y multidisciplinario donde los artistas supieron conjugar distintos elementos y lenguajes plásticos. Un creciente número de instalaciones contuvo acciones performáticas, proyecciones audiovisuales y la presencia de pinturas y objetos. A pesar de que la producción de estos artistas tuvo apoyo y auspicio oficial por instituciones, su aceptación seguía siendo parcial. Es decir que seguían siendo de tipo emergentes y no será hasta la segunda parte de la primera década de los años 2000 que serán consideradas prácticas más institucionalizadas, por diversos factores que se analizarán a continuación.

A pesar de que la ciudad de Tucumán se encontraba en un claro apogeo artístico y plástico, todo ese caudal de desarrollo sufrió un estancamiento a causa del gobierno de Domingo Antonio Bussi, gobernador de la provincia entre los años 1995 y 1999 (también lo fue durante la Dictadura). En su gobierno, se encargó de establecer políticas culturales represivas y dispuso el cierre de museos generando un detenimiento del crecimiento y desarrollo artístico que se venía gestando en la escena local (García Navarro, 2023).

El inicio del presente siglo perdura de forma dolorosa en el recuerdo de los argentinos por la fuerte crisis social, política y económica que atravesó el país. Al final de los años de gobierno del presidente Carlos Saúl Menem, que llevó adelante políticas neoliberales, se desencadenó una crisis económica sin precedentes que devino en la fuga y pérdida de los ahorros de muchos argentinos y en la renuncia del entonces presidente de la nación, Fernando de la Rúa, en el año 2001.

El escenario cultural de la provincia se encontraba convulsionado. Las políticas para el desarrollo y la producción artística eran escasas o simplemente inexistentes. Los artistas no recibieron apoyo suficiente por parte de las instituciones provinciales, y los subsidios, fomentos o becas de formación se volvieron cada vez más reducidos y esporádicos en el tiempo (Guiot, 2023).

Desde fines de los años 1990, los espacios disponibles para exposiciones no eran los más adecuados para montar proyectos vinculados al arte contemporáneo y, en cada muestra, los artistas debían adaptarse a las condiciones arquitectónicas de los escasos lugares que estaban disponibles para exponer (Juárez, 2023). La insuficiencia de espacios adecuados contribuyó al surgimiento de otros autogestionados por artistas y colectivos, pero de carácter más efímero, ya que duraban relativamente poco tiempo en el medio (Guiot, 2023). En este escenario, numerosos artistas y grupos llevaron a cabo acciones e intervenciones en el espacio público a modo de denuncia por la crisis que se reflejaba en todos los ámbitos de la sociedad tucumana; fue el caso de la intervención *Hay Lugar* realizada en el 2003 por el colectivo Viva Laura Pérez. Dicha intervención fue realizada en estacionamientos para autos en donde las parcelas de estacionamiento se alquilaban para que los artistas o cualquier persona pudieran realizar una actividad de su interés. Con esta intervención los artistas denunciaban la falta de espacios adecuados para la exposición en una provincia con espacios institucionales escasos y precarios (Alonso, 2011).

Desde el 2003, con la presidencia de Néstor Kirchner, se inició una reactivación del circuito artístico y cultural a nivel nacional. Para esto, el gobierno kirchnerista llevó adelante distintas políticas culturales orientadas a superar “la desnacionalización propiciada por la década neoliberal y la reconstrucción de la nación cultural sobre un revisionismo histórico que prioriza los derechos humanos y la inclusión social” (Llantada, 2022, p. 50). Estas políticas culturales extendieron su campo de acción y, no solo estuvieron abocadas al sector artístico, también tuvieron como objetivo incentivar la diversidad cultural, la cultura popular y la identidad nacional, así como el incentivo hacia el campo artístico y cultural reflejado en el apoyo y fomento económico y técnico (Llantada, 2022).

Como parte de las políticas culturales implementadas a nivel nacional, cabe destacar la presencia de las becas y subsidios otorgados por el Fondo Nacional de las Artes a todo el país. Múltiples artistas e investigadores tucumanos recibieron estas becas y subsidios lo que les permitió desarrollar sus proyectos y producciones artísticas contribuyendo al crecimiento del campo cultural provincial.

En Tucumán, sucedieron distintos hechos que contribuyeron al fortalecimiento y el desarrollo de la escena local con sus prácticas artísticas y culturales. En primer lugar, se menciona el papel decisivo que tuvo la Universidad Nacional de Tucumán para conservar el patrimonio cultural de la provincia. En 1999, con Mario Marigliano como rector de la alta casa de estudios, se crea la Comisión de Patrimonio de la Universidad Nacional de Tucumán, con el objetivo de dar cuenta de su trayectoria en docencia, investigación y extensión, así como también de la actividad cultural de la región del NOA (Epstein, 2016).

En segundo lugar, en el 2004 se inauguró el Salón Nacional de Arte Contemporáneo, que en sus primeras ediciones se realizó en el Centro Cultural Eugenio F. Virla con el nombre de Salón Multidisciplinario de Arte bajo la dirección de Josefina Alonso de Andújar. En mayo del 2006, finalmente, se inauguró el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán (MUNT), que tuvo como primer director al arquitecto Alberto R. Nicolini. El museo se dedicó a albergar y promover prácticas artísticas contemporáneas entre otras actividades culturales. En octubre del 2006 cuando Josefina Alonso de Andújar asume la dirección del MUNT, decide trasladar el Salón Nacional de Arte Contemporáneo a este museo, a partir del 2007. El Salón buscó cumplir diversos objetivos: abarcar de forma democrática diversas expresiones artísticas y corrientes estéticas, además de contar con premios adquisición para incorporar, al acervo patrimonial del museo, las obras ganadoras. Fue una política extensionista que, por un lado, buscaba promover y dar visibilidad a los artistas locales, tanto consagrados como emergentes, junto con sus producciones en las diferentes disciplinas artístico-visuales y, por otro lado, se proponía generar el registro y la construcción de las trayectorias artísticas a nivel provincial y nacional (Epstein, 2016). Como ejemplo de una obra seleccionada para exhibirse en estos salones, se señala el caso de la instalación de la artista Carlota Beltrame, que fue la primera instalación que recibió una Primera Mención en la primera edición del Salón de Arte Multidisciplinario del 2004. La obra que recibió la mención fue *Plano* (imagen 9), una instalación compuesta por treinta y seis baldosas de vereda que tenían caladas la imagen del mapa de Tucumán. En las siguientes ediciones del Salón fueron múltiples los casos de artistas que fueron seleccionados para participar con sus instalaciones, objetos, montajes fotográficos, arte digital y multimedia.



Imagen 9. Obra: *Plano*. Artista: Carlota Beltrame. Año: 2004.
Imagen extraída del archivo digital perteneciente al Museo Nacional de la Universidad de Tucumán.

Otros factores que contribuyeron a la visibilización y la legitimación de obras de arte contemporáneo en la provincia fueron los numerosos espacios independientes que, conducidos inclusive por artistas, promovieron prácticas artísticas y proyectos expositivos en la escena local. Es el caso de La Baulera, que inició su actividad en 1993 como un espacio de teatro independiente que luego se abocó a las artes plásticas; o el del espacio La Punta que nació en el 2007, un proyecto independiente en donde se llevaron a cabo múltiples exposiciones e intervenciones en el lugar y con la comunidad (Figueroa, 2010).

La presencia de estos espacios, tanto institucionales como independientes, en el circuito artístico de Tucumán, fue clave para visibilizar nuevas formas de producción entre las cuales se encontraron las instalaciones artísticas. Si estas formas de producir habían sido consideradas emergentes, ahora gozaban de una mayor visibilidad y aceptación por parte del público. Sin dejar de lado el hecho de que los artistas podían contar con espacios más adecuados para llevar adelante este tipo de producciones.

Reflexiones finales

Como reflexión final a la presente investigación, la instalación artística como forma de producción en Tucumán muestra claros antecedentes en la década de 1980, pues una parte de los artistas locales comienza a indagar e investigar sobre las nuevas formas de producir del arte contemporáneo.

En 1990, la instalación se vuelve más habitual y alcanza mayor desarrollo en cuanto a la producción en el espacio, aunque también sigue mostrando características escenográficas y multidisciplinarias, donde el papel central no era ocupado todavía por la participación del público ni en la resignificación del espacio para incluir a los espectadores. Un aspecto destacable de estos años es la presencia de múltiples factores que se conjugaron para que esta práctica siga estancada como una emergencia artística: la falta de espacios adecuados y las políticas culturales que detuvieron el desarrollo de la escena artística de Tucumán. Esta situación, en los comienzos de la primera década del siglo XXI, se revierte y encuentra un camino positivo de soluciones gracias a los esfuerzos aunados por reactivar el campo cultural y la redirección de recursos hacia las distintas escenas artísticas. En Tucumán, bajo este nuevo panorama, con el apoyo estatal y de las instituciones y el surgimiento de espacios de gestión independiente, las producciones artísticas contemporáneas, entre ellas la instalación, logran tener mayor visibilidad y desarrollo lo que contribuye a su popularización en la escena artística local como expresión estético-artística.

Referencias bibliográficas

- Agüero S, Chambeaud M. (1997). “Un abordaje interdisciplinario del arte tucumano del ‘70”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 8, Facultad de Artes, UNT (pp. 77-84).
- Alonso, R. (2011). “Un espacio para la diversidad”, *Arte de acción*, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Extraído el 02/03/2025 desde: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/accion/3_histo_5.php
- Barale, G. (2018). “Prólogo: De lo moderno a lo contemporáneo”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp.7-34).
- Beltrame, C. (2010). “Metáforas perdidas”, *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, Tucumán, el autor (pp. 94-122).
- Bishop C. (2005). *Installation Art a Critical History*, Londres, Tate Publishing.
- Chambeaud, A. (2007). “Dictadura y patrimonio. Tucumán. 1976-1983”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia*, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán. Extraído el 10/5/2024 desde: <https://cdsa.academica.org/000-108/574>

- Duberti de Puentes A, Radusky J. (1996). “El underground de la ciudad y su reformulación artística en la universidad 1980-1996”, *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 7, Facultad de Artes, Universidad de Tucumán (pp. 101-110).
- Epstein, C. (2016). “El espíritu de vanguardia en las colecciones artísticas de la Universidad Nacional de Tucumán”, *Colecciones de arte de la Universidad Nacional de Tucumán: Programa de exposición de Colecciones Institucionales*, Tucumán, s/d (pp. 9-12).
- Figueroa, M. (2010). “Tucumán escena local y arte contemporáneo”, *Manual Tucumán de arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, Tucumán, el autor (pp. 125-157).
- Gallo, M., Rojas Luis M. (2013). “Una coexistencia incómoda: lo ‘tradicional’ y lo ‘contemporáneo’ en el arte actual tucumano”, *AURA Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1, Buenos Aires (pp. 61-81). Extraído el 23/10/2013 desde: <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/55/59>
- García, Ana C. (2012). “Instalaciones, el espacio resemantizado”, *Territorios Audiovisuales*, Buenos Aires, Edición Librería (pp. 227-248).
- (2018), “Campo expandido”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp. 73-75).
- (2018). “Instalaciones”, *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*, Tucumán, Humanitas (pp. 129-131).
- García Navarro, S. (2023). “Tucumán también existe”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 35-38).
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación ArteBA.
- Guiot, M. (2023). “La situación general en el Jardín de la República”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 21-26).
- Herrera, María J. (2010). “Pop! La Consagración de la primavera”. Extraído el 20/09/ 2022 desde: https://issuu.com/artefundosde/docs/catalogo_pop_issuu.
- Juárez, R. (2023). “Emergencias tucumanas”, *Nosotros armamos la fiesta, ahora ustedes aparéense*, Buenos Aires, Carimbu Editorial (pp. 29-31).
- Krauss, R. (2002). “La escultura en el campo expandido”, *La Posmodernidad*, Madrid, Editorial Kairós (pp. 59-74).
- Larrañaga, J. (2016). “Instalaciones”, *Arte Hoy*, 10, Madrid, Editorial Nerea (pp. 6-11).
- Llantada, N. (2022). “Aproximación al estudio de políticas culturales en Argentina (2003-2015). Descentralización y crecimiento económico”, *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, 26, Mendoza, IMESC-IDEHESI/CONICET, Universidad Nacional de Cuyo (pp. 47-67). Extraído el 2/9/2021 desde: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/estudiosocontemp/article/view/4436/4246>
- Longoni, A. y Mestman, M. (2018). “La Trama”, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba (pp. 31-71).
- Pacheco, M. (2007) “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Proa y Fundación Espigas (pp. 16-27).
- Diccionario de la lengua española*, 23ª ed, Versión en línea. Extraído el 20/07/2024 desde: <https://dle.rae.es/instalación>

Varela, M. P. (2018). *El nuevo espectador: experiencia y Experiencias en el Instituto Torcuato Di Tella* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín].
Extraído 15/02/2018 desde: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/195>

Canción popular y folklore. Poéticas, estéticas y discursos identitarios en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón¹

Popular song and folklore. Poetics, aesthetics and identity discourses in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón

Irene López*

RESUMEN

Proponemos abordar las concepciones de canción popular y folklore en la obra de Gustavo “Cuchi” Leguizamón a fin de comprender la posición singular de este compositor en el campo del folklore y, a la vez, representativa de una tendencia destacada en ese contexto como adscripción identitaria y orientación estética. En la canción, en tanto producción material y simbólica, se ponen en juego diversos sentidos de lo nacional, de lo popular, de las territorialidades, de la creación y la creatividad, como también del concepto mismo de folklore, desde orientaciones políticas e ideológicas disímiles. Por ello interesa recorrer al menos dos grandes cauces entramados en la canción popular de folklore: la cuestión identitaria y la cuestión estética, con la finalidad de pensar sus tensiones, considerando la heterogeneidad, pluralidad y diversidad de perspectivas que en ella se juegan en torno a la representatividad, la autenticidad, lo que es y no arte, lo que es y no popular.

▶ **Palabras clave:** Canción popular; folklore; identidad; estéticas.

Recibido: 05/12/2024 – Aceptado: 18/12/2024.

* Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades – CONICET. Universidad Nacional de Salta. CIUNSa – Proyecto N° 2732. Salta, Argentina. <lopezirene@hum.unsa.edu.ar>

¹ Este texto fue leído como conferencia en las XIII Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino” realizadas el 24 y 25 de octubre de 2024 en el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo, San Miguel de Tucumán. Agradezco especialmente a María del Pilar Ríos y a Verónica Estévez por la invitación a participar en dicho evento. Para esta publicación se realizaron algunas modificaciones menores al texto original en virtud del formato requerido.

ABSTRACT

We propose to tackle the ideas of popular song and folklore in the work of Gustavo “Cuchi” Leguizamón with the end of understanding the unique position of this composer in the field of folklore, which is, at the same time, representative of an outstanding trend in that context as identity ascription and aesthetic orientation. In the song, both as material and symbolic production, diverse senses of the national, the popular, the territorial, the creation, and the creativity are at play, as well as the very concept of folklore, from dissimilar political and ideological orientations. For this reason, we are interested in exploring at least two main interwoven channels in the popular folklore song: the identity and aesthetic issue, to think about its tensions and consider the heterogeneity, plurality, and diversity of insights that come into play around the representativeness, the authenticity, what is and what is not art, what is and what is not popular.

► **Keywords:** Popular song; folklore; identity; aesthetics.

*Estimo que es una síntesis de emoción y sabiduría.
Es por muchas razones un mensaje muy breve,
aunque nunca de menor calidad, ni de una pequeña trascendencia
frente a las grandes obras, siempre y cuando tenga el nivel que debe tener.*

*La gente cree que el folclore es un montón de cosas muertas,
pero se olvida que la música es vida.
Lo que sucede es que a la gran música nacional
debemos alimentarla con una gran música popular.*

GUSTAVO “CUCHI” LEGUIZAMÓN²

1. Entrada

Los epígrafes que inician estas páginas pertenecen al compositor salteño Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Estas breves frases condensan posiciones y sentidos que nos orientan a comprender una producción que, más allá de su inscripción en la música folklórica, propone diversas aristas que tensionan y problematizan el campo del folklore y sus nociones, a la vez que también se abren a concepciones divergentes en su seno. En efecto, estos fragmentos dan cuenta de una concepción de la canción popular y del folklore que interesa particularmente profundizar en tanto posición singular de este compositor, pero que a la vez es representativa

² Ambos fragmentos extraídos del libro *A solas con el Cuchi Leguizamón* de Humberto Echechurre (1995, p. 43).

de una orientación colectiva destacada en el campo del folklore, como concepción estética y adscripción identitaria.

Este tema forma parte de un largo recorrido de indagaciones en torno al rol de la producción cultural, de los artistas en tanto pensadores e intelectuales y de formas como la canción popular de folklore en las construcciones identitarias, los imaginarios, las configuraciones territoriales y, por ello, en la configuración de una idea de región.³ Tales búsquedas se fueron concretando a partir de un amplio corpus de canciones de compositores y poetas en Salta, en especial pertenecientes a los compositores salteños Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli (López, 2018), junto a los poetas con los cuales se asociaron para componer sus canciones, como Manuel Castilla, Miguel Ángel Pérez y Armando Tejada Gómez en el caso de las duplas más productivas con Leguizamón y José Ríos en su producción con Botelli. Entre esas duplas, desde luego, sobresale la productividad de la convergencia entre la música de Leguizamón y la poesía de Castilla, pero muy especialmente las relaciones y tensiones que emergen de la misma producción de Castilla entre su escritura poética y sus letras de canciones (López, 2020 y 2024). Dicho corpus ha permitido abordar distintos aspectos y dimensiones —como la configuración de imaginarios en torno a sujetos y espacios, las jerarquías y distinciones entre las producciones culturales tal como se da en entre poemas y letras de canción, los diálogos y articulaciones entre los discursos identitarios del folklore nacional y local—, cuestiones todas ellas vinculadas a la problemática de la construcción de identidades y las formas de articulación entre producción simbólica, procesos sociales y relaciones de poder.

En la canción, en tanto producción material y simbólica, se ponen en juego diversos sentidos de lo nacional, de lo popular, de las territorialidades, de la creación y la creatividad, como también del concepto mismo de *folklore*, desde orientaciones políticas e ideológicas muchas veces disímiles. Nos interesa por ello recorrer al menos dos grandes cauces entramados en la canción popular de folklore: la cuestión identitaria y la cuestión estética. En ambas, se trata de pensar sus tensiones, en función de la heterogeneidad, pluralidad y diversidad de perspectivas en torno a la representatividad, la autenticidad, lo que es y no arte, lo que es y no popular. Intentaremos, por ello, partir de ciertas articulaciones para pensar el lugar relevante de la canción como texto cultural en su dimensión política, artística y estética.

³ Dicho recorrido formó parte de mi tesis doctoral que luego tuvo continuidad como investigadora en CONICET y se ha enriquecido en el contexto de proyectos colectivos tales como el PEI “Territorialidad y Poder. Conflictos, exclusión y resistencias a la construcción de la sociedad en Salta” y actualmente el proyecto CIUNSa N° 2732 “Territorios e identidades en producciones estéticas de fronteras”, ambos radicados en el ICSOH (Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades) de la Universidad Nacional de Salta.

Dicho itinerario parece riesgosamente amplio: las poéticas, estéticas y discursos identitarios en la canción popular; canción que además se inscribe en el campo de una denominación altamente problemática y un campo sumamente complejo: ese que llamamos *folklore*, pero que también podríamos denominar como *canción popular de raíz folklórica*, *canción nativista*, *música folklórica*, *proyección folklórica*, o *folklore* sin más adjetivos ni aclaraciones. La variedad denominativa no es casual, ni tampoco un tema menor, por el contrario, da cuenta de una complejidad tanto de procesos de producción cultural como también de dar nombre a fenómenos a veces disímiles, a veces similares, y cuya diferencia nominativa muchas veces deviene de la mirada y el punto desde dónde esta se efectúa. Cada una de ellas pone en juego posiciones, implícitas o explícitas, que involucran lugares políticos e ideológicos de enunciación.

Una mirada retrospectiva hacia la Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, en tanto momento crucial de formación de tópicos y discursos fundantes en el campo del folklore, puede resultar esclarecedora para identificar algunas matrices de sentido significativas y luego comprender sus derivas, apropiaciones diversas y transformaciones.

En principio, el trazado de tópicos fundantes inscriptos desde ese momento crucial del Centenario de la Independencia argentina que imprimen su huella y operan como matrices de sentido no puede omitir que se trata de una producción que, si bien surge en el contexto de ciertos intereses, idearios y horizontes ideológicos, se desarrolla al calor de las crecientes industrias culturales y de múltiples transformaciones sociales. Por lo tanto, en ese desandar, son también múltiples las resignificaciones y apropiaciones que músicos, poetas, intérpretes, públicos y, en fin, las prácticas mismas vinculadas a la canción de folklore, van imprimiendo en las definiciones de *pueblo*, *nación*, *región*, *arte*. Más allá de ese momento inicial y fundante, de modo recurrente y persistente en la canción popular de folklore se actualizan y resignifican todas estas cuestiones.

En efecto, ese trazado resulta interesante en la medida en que configura una genealogía y un horizonte de sentido: un sondeo desde el presente, no para buscar orígenes y determinaciones, sino como parte de una comprensión acerca de las dinámicas culturales, las transformaciones, permanencias, cambios, resignificaciones que operan en el tiempo y en el espacio heterogéneo y conflictivo de las culturas.⁴ De allí que resulte no solo pertinente, sino también necesario, advertir cómo se posicionan compositores, poetas, intérpretes, públicos, a qué apelan,

⁴ Tal enfoque se fundamenta en la perspectiva propuesta por R. Williams (2000), quien distingue el funcionamiento simultáneo y conflictivo de elementos dominantes, residuales y emergentes cuyas posiciones en tensión y lucha constituyen la dinámica cultural y sus transformaciones.

qué toman y qué resisten, cómo se reelaboran y resignifican tópicos y matrices de sentido, cómo se configuran nuevas líneas. Localizamos algunos de estos interrogantes en la obra conjunta de Gustavo Leguizamón y Manuel Castilla, no sólo por su relevancia en la producción de la canción popular de raíz folklórica, sino también porque en ella es posible visualizar, problematizar y comprender muchas de estas aristas a exponer.

2. Clivajes identitarios. Lo *popular* y lo *folklórico*

Comencemos entonces, con las matrices de sentido implicadas en las concepciones de lo *popular* y lo *folklórico*, y lo que ponen en juego en términos identitarios. Cultura popular, folklore e identidad conforman una red nocional de complejas relaciones, un tríptico que suele aparecer muchas veces como indisoluble. Sin embargo, una aproximación a la dimensión de lo *popular* no puede desconocer su larga y compleja historia, marcada por contradicciones y paradojas. En primer lugar, hay que señalar que constituye una designación que marca diferencias y señala jerarquías entre distintos tipos de prácticas y conocimientos, dando cuenta de un lugar de poder desde el cual se enuncia: el poder de delimitar algo como un conjunto que es diferente de otro conjunto que se (auto) califica como cultura a secas, sin adjetivos. Lo mismo ocurre en las distinciones entre una “alta” cultura y otra, por contraposición no-alta, muchas veces identificada como popular.

La noción de *folklore* emerge en el contexto de una determinada concepción de lo popular, en principio desde una mirada y una concepción basada en el reconocimiento de formas, prácticas y saberes otros, pero que responde igualmente a un modo de *inclusión subordinada* y a un tipo de clasificación propia de un pensamiento que valora según criterios de superioridad/inferioridad. Lo popular y lo folklórico, en ese paradigma, asumen valor en tanto expresión de la “esencia” de un cierto colectivo, ya sea nacional, ya sea regional, en el contexto de la formación de los Estados Nación. Dos matrices de sentido sustentan este paradigma: una de ellas, de base telúrica, que cifra esos saberes, lenguas, prácticas, costumbres y su resguardo en tanto sustento del “ser nacional”; la otra, que apunta a la idea de coleccionismo, restos y supervivencias de una cultura material. Las dos matrices operan en la emergencia del folklore en Argentina y su lugar preponderante en el campo de lo popular, que devino en una equiparación entre cultura popular–folklore–identidad nacional. A tal punto que las prácticas, saberes y productos vinculados a ese campo se equipararon con la identidad nacional y con la cultura popular, operando de ese modo una legitimación ideológica y política que, sin embargo, no puede ocultar sus divergencias y tensiones.

Estas primeras concepciones sobre *lo popular* y el *folklore*, además de delimitar una zona de producción cultural, inauguran todo un campo de estudios.⁵ Lo que llamamos *folklore* se despliega, así, en distintas dimensiones: como concepción que recorta y delimita zonas en la cultura; como campo de saber, es decir la producción de conocimientos sobre ese recorte, como folklorología; como género de la música popular, es decir campo de producción y consumo cultural.⁶

La paradoja, que no podemos obviar, es que tal como señala Michel de Certeau (1999), simultáneamente al momento en el que se inauguran los estudios sobre cultura popular se desarrollan prácticas de represión y violencia sobre los grupos subalternos. Se efectúa de este modo una doble violencia: epistemológica —ya que estos estudios se definen desde la cultura letrada—; y social —la represión política y la vigilancia ideológica sobre los grupos subalternos—.

Esto mismo es lo que podemos advertir respecto de las primeras definiciones de *folklore* en Argentina. Si bien esta noción se articula con las búsquedas de una identidad nacional en diferentes momentos históricos a lo largo del siglo XX —y aún en la actualidad—, es en las primeras décadas del siglo XX, en que tanto desde la élite agro-ganadera exportadora como desde la producción intelectual de escritores como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones se van configurando ideas de la argentinidad, e idealizaciones del campo, lo rural y la figura del gaucho que implican concebir igualmente al folklore como reservorio y esencia de la nacionalidad.⁷ Ese momento fundante en la conformación del campo del folklore en Argentina se corresponde con una construcción identitaria de base esencialista en el marco de un proyecto de nación donde el concepto de *folklore* resultaba instrumental en la medida en que las prácticas y saberes campesinos adquirirían valor y significación de acuerdo a los intereses propios de la élite, legitimando su lugar de

⁵ Desde luego que existen otras posturas y aproximaciones de estudio en el campo de la/s cultura/s popular/es, entre las cuales son relevantes las de Antonio Gramsci, Mijaíl Bajtín, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau y Stuart Hall. Desde la crítica literaria en América Latina, serán Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Martín Lienhard y el pionero trabajo etnológico de José María Arguedas quienes desarrollen el estudio de las literaturas latinoamericanas en sus entrecruzamientos entre lo oral y lo letrado y de los ámbitos de lo culto y lo popular. Desde los estudios culturales en América Latina debemos mencionar los trabajos de García Canclini y Jesús Martín Barbero dedicados al análisis de lo culto, lo masivo y lo popular en sus intersecciones e intercambios. En Argentina, Pablo Alabarces viene realizando numerosos estudios y teorizaciones en torno a distintas dimensiones en que se despliega lo popular.

⁶ Oscar Chamosa (2012) señala que el movimiento implicaba tres áreas: el folklore académico, ligado al campo educativo, el artístico, especialmente la música de raíz folklórica, y el asociativo, que incluía las peñas, círculos criollistas y distintas asociaciones civiles encomendadas al estudio y difusión del folklore.

⁷ Estudios pormenorizados de los procesos de constitución del folklore en Argentina han sido realizados por Ricardo Kaliman (2003) y Claudio Díaz (2009).

poder. En efecto, la valorización e idealización del espacio rural, con sus prácticas y sujetos, surge en el contexto de una reacción ante el cosmopolitismo de las grandes urbes, las transformaciones producto de las oleadas inmigratorias que traen el surgimiento de las primeras organizaciones sindicales, el anarquismo, el socialismo y los movimientos por los derechos femeninos. Irrumpen de ese modo en la escena social grupos subalternos muy diferentes al campesinado y al gaucho. No es un hecho menor señalar que, asimismo, como producto de las convergencias y transformaciones culturales ocasionadas por la inmigración, emergen otras formas de expresión popular musical, entre ellas por ejemplo el tango, que en ese momento será menospreciado. En ese contexto, el retorno a lo hispánico colonial, al catolicismo, la heroización e idealización de un sujeto arquetípico, el gaucho, es una apuesta por la definición de lo argentino y del ser nacional de tipo conservador donde se cifra una valoración moral y un sentido de lo "incontaminado". Constituye también una forma de concebir lo popular desde la exotización y la idealización ya que, desde la perspectiva folklorizante, el pueblo rural y campesino es intrínsecamente valioso, en tanto fuente de costumbres y valores no contaminados por la modernidad por lo cual debe resguardarse ante las costumbres, lenguajes y prácticas provenientes de las diversas oleadas inmigratorias. Y, no menos importante, constituye también un elemento donde se asienta su legitimación política y social.

Tanto a nivel nacional como local y regional, el rol de las élites fue crucial en esta configuración donde la figura del gaucho resulta arquetípica y central para el folklore. En tal sentido, Oscar Chamosa señala claramente que el movimiento folklórico en la Argentina estuvo ligado, en sus orígenes, a los intereses económicos y políticos de las oligarquías provinciales, específicamente de la élite azucarera de Tucumán, que subvencionó, financió e impulsó tanto la investigación académica, como también la difusión artística y educativa (2012, p. 13).⁸ Operan en este paradigma ideas de rescate, recuperación, resguardo, recopilación y clasificación de los vestigios materiales e inmateriales. Si bien el desarrollo de investigaciones, exploraciones y trabajos arqueológicos y etnográficos inicia ya desde fines del siglo XIX,⁹ el apoyo sostenido

⁸ Y agrega que "la injerencia de los industriales azucareros estuvo detrás de cada estudio importante sobre el folklore criollo, dándole a los folcloristas apoyo político y económico para su investigación y publicación e influyendo en las políticas del Estado que impulsaron el estudio del folklore en las escuelas. Esto explica en parte la preponderancia del Noroeste en la formulación del canon folklórico". Advierte además que "el saber metódico sobre las culturas criollas del interior, cuyo asentamiento se remontaba al periodo colonial, correspondía más a una disciplina integrada en donde la arqueología, la historia y la observación etnográfica se superponían. Esas comunidades eran reliquias vivientes, curiosidades históricas" (Chamosa, 2012, p. 15).

⁹ Desde 1890 con los trabajos arqueológicos y etnográficos de Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Eduardo Ambrosetti que luego se articularon como paradigma con los trabajos de Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones (Chamosa, 2012).

en ese campo de saber va a colaborar en la configuración simbólica del norte del país como reservorio de las tradiciones, de lo auténticamente argentino, detentando un lugar especial en la construcción imaginaria de la nacionalidad.

Con la presentación de Andrés Chazarreta en el Teatro Politeama de Buenos Aires en 1921, las políticas destinadas al rescate y resguardo de saberes con la implementación de la encuesta nacional de folklore en 1921, la recopilación y publicación de los cancioneros populares emprendidas por Juan Alfonzo Carrizo entre los años 1930 y 1940, junto a los trabajos folclorológicos y musicológicos de Carlos Vega, Isabel Aretz, Augusto Raúl Cortazar, el norte argentino terminó por consagrarse en el imaginario nacional como el reservorio de las tradiciones y de lo más auténtico de la argentinidad, el espacio del interior profundo.

En el caso de Salta, la construcción de la figura del gaucho va a tener implicancias morales y de construcción/validación de la historia local. Desde fines del siglo XIX, afianzándose a comienzos del XX, se produce una valoración de la figura de Martín Miguel de Güemes y de sus gauchos —quienes hasta entonces habían sido denostados por la élite local—. En ese proceso se produce una legitimación de orden moral, basada en una distinción de clase, donde se pone de manifiesto de un modo específico y contundente la dimensión de poder que atraviesa tal configuración identitaria. También, entre las múltiples virtudes que se asignan al gaucho salteño se enaltece el rol militar, ese lugar preponderante en la historia por su vínculo con el héroe local, el Gral. Martín Miguel de Güemes, denominado como el “héroe gaucho”. La figura del gaucho adquiere, de este modo, una identidad militar y un pasado histórico glorioso por su participación en las guerras de la independencia argentina.

En la escritura de Bernardo Frías no solo se reivindica la figura del héroe local y de sus subordinados, los gauchos, sino que al mismo tiempo se construye una legitimidad de la élite en el orden político, moral, y social. Particularmente significativo es el fuerte clivaje de clase que opera en la base de estas construcciones identitarias. La distinción entre patrones y peones y la categoría de “clase decente” va a determinar la orientación ideológica de esta construcción que se reproduce y refuerza luego en textos de escritores como Ernesto Aráoz o de Juan Carlos Dávalos, quien en un ensayo paradigmático, *Los gauchos* —cuya primera edición es de 1928 y la segunda de 1948 con ilustraciones del artista plástico Carybé—, sostiene que entre gauchos y patrones perdura un “equilibrio cordial que es, en substancia, la subordinación leal de los más a los mejores en vista de un bien común: el provecho de todos (Dávalos, 1997, p. 402). Las virtudes que se enuncian del gaucho, por otro lado, devienen de su herencia hispánica, no indígena, contraponiendo ambas figuras —la del gaucho y la del indio—. Mientras en la figura del indio se condensa la barbarie, en la construcción de la figura

del gaucho por el contrario se concentran virtudes que devienen de esa herencia hispánica y de una identidad mestiza que supone un proceso de “blanqueamiento”. En tal coordenada, la figura del gaucho condensa valores de orden moral y psicológico, que se vinculan con la sencillez, la humildad, la hospitalidad y la resignación; todas estas, claramente da cuenta de una distinción de clase donde se manifiestan de modo contundente las relaciones de poder que imperan en tales construcciones identitarias, y de aquello que Aníbal Quijano (1999) denomina *colonialidad del poder*.

De este recorrido por ese momento fundante, interesa destacar algunos hitos y matrices de sentido —entendiendo, de todos modos, que no permanecerán inalterables—: la construcción de un arquetipo, la idealización de un sujeto —el gaucho— que, o bien está desapareciendo o bien está siendo explotado, en un esquema y según un horizonte ideológico que responde a intereses económicos, políticos y sociales propios de las élites y funcional a un modelo de país. También el lugar simbólico que el interior del país, y en particular el norte argentino, van a detentar en ese paradigma, aunque claramente negando la composición indígena de la población rural. Otro rasgo a destacar es la operatoria, también ideológica, de la denegación de la contemporaneidad: las comunidades cuyos valores, saberes, prácticas y formas de vida se intentan preservar y se estudian desde el punto de vista del folklore como campo de saber académico constituyen, en esa perspectiva, supervivientes, “reliquias vivientes”; esto es particularmente evidente en la valoración de las comunidades originarias, valoradas solo en virtud de un pasado prehispánico, tangible en las reliquias materiales de ese pasado. Desde tal perspectiva, por ello mismo, los sujetos y comunidades quedan en el lugar de objetos de representación más que de sujetos del decir, en intrincadas modulaciones y mediaciones de la palabra y de la memoria. En ese juego de representaciones e intereses, adquiere sentido la pregunta de quién habla por quién, para qué y para quién.

3. La canción, entre lo identitario y lo estético

La canción, desarrollada en el seno de este movimiento y en este campo de producción, va a quedar involucrada en otros fenómenos no menos relevantes. En las décadas de los años 1930 y 1940, con la progresiva difusión por los medios masivos de la música derivada de las prácticas rurales, se va configurando la incipiente aparición de una industria cultural en torno al folklore, como también distintos espacios relacionados a su práctica y consumo, como centros tradicionalistas, peñas y otros espacios de ocio y esparcimiento. Las definiciones de lo nacional, lo popular y el folklore quedarán signadas por los procesos migratorios

desde las provincias del interior del país a Buenos Aires que originan un mercado de consumo para tales expresiones, y por el ascenso del peronismo y las clases populares al poder político. De este modo, ocurre que tales fenómenos no se corresponden con la definición y delimitación del folklore que los folklorólogos habían propuesto como conjunto de prácticas rurales, anónimas y tradicionales, sino con un movimiento de alcance nacional que se consume en circuitos urbanos, más allá de su vinculación con formas y prácticas rurales, y que además se articula a los medios masivos de difusión y a las industrias de la música; esto es lo que Ricardo Kaliman ha denominado como *folklore moderno* (2003, p. 26) —paradojas mediante—.

Así, este tipo de producción cultural, que es la canción, entra en complejas relaciones, interacciones y lábiles fronteras entre lo oral y lo escrito, lo rural (por las formas y temas) y lo urbano, tanto por sus contextos de producción y difusión, como por las prácticas y consumos; entre lo popular, lo folklórico, lo artístico y lo masivo. Sin embargo, a pesar de estar compuesta mayoritariamente por autores urbanos y difundida por medios masivos de comunicación, esta canción sostuvo en el mito de un origen rural su razón de ser y el fundamento de una identidad nacional, a tal punto que aún hoy apela a un pacto de lectura basado en la presuposición de que lo que se expresa a través de sus letras es la cultura nacional y la voz del pueblo y de la tierra (Kaliman, 2003). Si bien se distancia muchas veces de esas matrices del momento fundacional del campo, estas resultan siempre núcleos de sentido que tanto pueden retornar, como mantener su vigencia, o bien ser cuestionadas y reposicionadas crítica y creativamente por parte de los mismos actores implicados en este ámbito de producción.

Para quienes componen, como también en muchos casos para quienes escuchan y consumen, van a adquirir relevancia otras cuestiones, de índole estética: la factura musical y poética, las interpretaciones, destacándose que, aunque las formas deriven originariamente de danzas rurales, se trata de una música también destinada a la escucha, además y más allá del baile. La cuestión de la representatividad de lo nacional, lo regional e identitario, de todos modos, seguirán siendo fuertes elementos en juego y en constante tensión, de acuerdo a los contextos históricos, orientaciones políticas e ideológicas y las concepciones y posicionamientos de músicos, poetas, intérpretes, críticos y públicos. Esto es así dado que toda canción es un enunciado complejo en cuyo proceso intervienen varios enunciadore: poeta, compositor, intérpretes, arregladores (Díaz, 2009). Por lo tanto, cada uno de ellos adscribe o no, conflictivamente, a esas definiciones en juego.¹⁰

¹⁰ Así existen notorias diferencias —por citar sólo dos casos distintos— entre la posición de C. Perdiguero o de José Ríos y la de Manuel Castilla como letristas; o bien las que distinguen a

Retomo aquí las citas que abrieron estas páginas, ya que dan cuenta de ese giro de lo testimonial a lo estético, de la idea de un registro fiel y auténtico a la polisemia del texto cultural, literario y musical de la canción. Y en tanto texto cultural la canción es, asimismo, un dispositivo de memoria, donde las identidades se construyen no solo a través de las representaciones sino, como señalan Simon Frith y Pablo Vila, por su potencial de interpelar a las subjetividades y de articular los múltiples códigos e instancias de construcción del sentido, que resulta de una negociación y convergencias entre los diversos actores involucrados: intérpretes, compositores, oyentes, además de los discursos, performances y prácticas asociadas a la música. Como sostiene Simon Frith:

La música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional. (cit. en Vila, 1996).

De acuerdo a esta perspectiva, la canción popular permite una apropiación para uso personal más potente que otras formas de la cultura, dado que trabaja con experiencias emocionales intensas y en virtud de que genera el placer de la “identificación”: con la música que nos gusta, con los intérpretes, con las otras personas a las que les gusta (Vila, 1996). Es también por tales motivos que la música permite describir lo social en lo individual y lo individual en lo social. En este punto, en esas formas de identificación convergen adscripciones identitarias de distinta índole —nacionales, generacionales, de clase, entre muchas otras—, entre las cuales la cuestión de lo estético es relevante.

Ya en las primeras formulaciones en el marco del Centenario, las construcciones nocionales de estudiosos e intelectuales como Augusto Raúl Cortazar se recortan sobre una serie de presupuestos donde se manifiestan tensiones vinculadas a la dimensión estética. Esto puede advertirse en la distinción de planos y fenómenos diferenciados: el fenómeno folklórico originario, tal como es definido por los folklorólogos según determinados rasgos y requisitos, en tanto anónimo, colectivo, tradicional, oral; y la proyección folklórica, es decir obras de autores urbanos letrados que se inspiran en los fenómenos, temas, melodías y formas del folklore propiamente dicho.

G. Leguizamón de J. J. Botelli en cuanto a sus discursos musicales —fundamentalmente en las opciones armónicas y las construcciones melódicas—. La exaltación de los rasgos más conservadores de la “salteñidad” se observa con mayor claridad en las letras de C. Perdiguero, pero no así en las letras de M. Castilla en las que nos encontramos con una estetización de prácticas y sujetos populares.

En tal distinción, operativa para distinguir dos fenómenos diferentes, está implícita una jerarquización y desigualdad que se funda en argumentos estéticos, esto es, la idea de que por sus características el evento folklórico no tiene un estatuto similar al de la producción de autores urbanos y artistas. En esta concepción, a través de las proyecciones, las formas originarias se “enaltecen” y sólo de ese modo alcanzan la jerarquía artística. En la reseña que Ricardo Rojas realiza para el diario *La Nación* con motivo de la presentación de Andrés Chazarreta en Buenos Aires en 1921, señala que encontró allí “la ingenua emoción del arte popular” y que “puesto que aspiramos a un arte glorioso [...] necesitamos conservar y elaborar el arte nativo para cuando haya de venir el genio creador que habrá de fecundarlo en la obra definitiva”.¹¹ El fundamento de un arte nacional, musical, literario quedaría cifrado en esa base de “ingenua emoción de lo popular” a la espera del genio creador. Por otra parte, las formas en las cuales debería manifestarse ese gran arte son, desde luego, las de la música instrumental y sinfónica.

Entre esas expectativas y la efectiva canción que surge en el seno del movimiento folklórico, hay no solo distancia sino también diferencia. Como señalamos antes, esta se va a desarrollar con independencia de esas expectativas iniciales de dar forma al gran arte nacional glorioso y su crecimiento y su éxito va a estar en gran medida en su difusión por los medios masivos, su articulación con la industria musical, su práctica, producción y consumo en espacios diversos, públicos o no, desde peñas, bailes, centros tradicionales a festivales y conciertos.

Sin embargo, la cuestión estética y la identificación con elementos, valores y rasgos de la música artística europea van a resultar argumentos válidos y de peso en las prácticas y en los posicionamientos de numerosos compositores e intérpretes, como también de sus oyentes y públicos. Una significativa tendencia dentro de la canción de folklore se va a inscribir en esas coordenadas.

Aun sabiendo que se trata de una producción paradigmática en dicha tendencia, la obra del “Cuchi” Leguizamón permite mostrar algunas de estas líneas de fuga y tensión, de apropiaciones y resignificaciones creativas tanto respecto de las cuestiones identitarias como estéticas en el folklore. Su trayectoria como compositor, pianista, autor urbano y letrado, interesado en la creación y la innovación, junto a sus concepciones del arte, de la canción y de la música sin dudas definen ese posicionamiento en el campo, como también su particular posición sobre el folklore, la tradición, lo popular y la industria musical.

¹¹ Reseña publicada en el diario *La Nación* el 18 de marzo de 1921 con el título “El coro de las selvas y de las montañas”.

También la instancia de recepción y valoración de su obra claramente dan cuenta de esta inflexión del valor estético y su tensión con la idea misma de folklore. Resulta interesante advertir la continuidad y eficacia de la visión tensionada entre arte y folklore operante desde el Centenario, legitimadas intelectualmente desde las nociones aportadas por Cortazar.

En “La música nativa y sus creadores” (número 100 de la *Revista Folklore*), Hamlet Lima Quintana sigue el esquema de la proyección folklórica propuesto por Raúl Cortazar para distinguir una serie de planos en el desarrollo del folklore: el propiamente folklórico y anónimo, los músicos intuitivos, los “musiqueros” y los “evolucionados”. En este último estadio se encontraba, precisamente, Gustavo Leguizamón. Los “musiqueros”, en este esquema, son aquellos músicos dedicados a la práctica de las canciones nativas que ya José Hernández y Leopoldo Lugones, entre otros, mencionaban como parte de un “nivel más elevado” que el estrato *folk*, pero intermedio hacia la “creación culta”. Así, concibe el proceso como un estadio evolutivo y de “ascenso”: “El anónimo ha donado el elemento básico que, a través de los distintos planos, llega al laboratorio del creador evolucionado” (1965, p. 36). Tal clasificación da cuenta de jerarquizaciones que operan como dinámicas de poder, en tanto sistema clasificatorio y dispositivo de inclusión/exclusión, en particular en la valoración estética de estas producciones.

Identificado con las formas, valores e incluso prácticas de la música académica, y componiendo dentro del campo del campo del folklore con sus géneros, ritmos y formas, el “Cuchi” Leguizamón sin embargo —o, al menos, así lo consideramos— no concibió la dinámica creativa en términos de ascensos y descensos, o los intercambios entre tradiciones —orales, letradas, académicas, ilustradas o populares— como la proyección de un arte nativo a uno elevado, o como una elevación y mejoramiento de una forma originaria a una creación culta sino, más bien, en la tensa línea y borde de la creatividad artística desde la cual se permite componer. Es allí donde se manifiesta su concepción sobre la composición musical, donde destaca la mezcla y el intercambio como procedimientos propios de su música desde una idea de libertad vinculada a una concepción del arte y el trabajo artístico.

Marcelo Simón, en una entrevista al “Cuchi” realizada para la *Revista Folklore* N° 93, dedicada al Primer Festival Latinoamericano de Folklore que se llevó a cabo en Salta en 1965, le pregunta sobre la fuerza de su composición. El compositor responde: “Yo vivo cruzando las cosas. Tengo zambas cruzadas con yaraví, con baguala, con carnavalito, según el caso. Así las hago” (1965, p. 82).

En una posición en las fronteras entre tradiciones, formas, armonías, voces, numerosas veces se distancia críticamente de las nociones convencionales y cristalizadas de folklore y tradición, sobre todo de la idea de “autenticidad” en el folklore:

Cuando se habla de folklore se abusa de lo que se cree que es tradición ¡Hágame el favor! Se miente a favor del poncho de cuello duro [...] pero si somos un pueblo nuevo, a qué hacernos tanto problema. ¡Y a qué mirar respetuosamente estos ponchos rojos, si jamás el gaucho salteño usó ponchos rojos! Alguna vez pondremos las cosas en claro en este sentido, ya lo verá usted. Eso de la tradición se dice muy fácilmente, pero hay mucha pose en eso (Simón, 1965, p. 82).

Es sumamente interesante, no solo este posicionamiento crítico respecto del tradicionalismo en el folklore, sino también la idea misma de tradición que se deja entrever: por un lado, advirtiendo sobre la invención de las tradiciones y, por otro, sobre la concepción estática de las mismas. No podemos dejar de leer esta cita en relación con la noción de *tradición* que propone R. Williams (2000), quien señala que toda tradición es selectiva realizada desde los intereses de un determinado presente, que resulta operativa en los procesos de construcción de hegemonía.

Esa toma de distancia con la idea de tradición estática identificada con el folklore, acerca al compositor a una concepción de *cultura popular* en sentido amplio, reivindicando en ese campo, además de cuestiones musicales, otras que tienen que ver con el humor, la risa, la apropiación creativa y la potencialidad de transformación y creación.

En esas coordenadas, pero también como parte de las tensiones operantes en el campo del folklore y sus prácticas, Gustavo Leguizamón también cuestionaba los intereses comerciales vigentes en la música de folklore, poniendo de manifiesto una clásica oposición entre arte y mercado, un argumento clásico en el campo artístico, de acuerdo a lo que Pierre Bourdieu denominó “interés en el desinterés”. Así se desprende de estas apreciaciones vertidas por el compositor durante una entrevista realizada por Marcelo Simón para la *Revista Folklore*:

El folklore le interesa a todo el mundo, pero como negocio, como promoción, como una desfiguración de lo que es la cultura popular. [...] Y el promovido es un esclavo de los intereses de los promotores; a los valores auténticos les cuesta muy mucho ser conocidos [sic] (1975, p. 29).

En este punto, para el compositor salteño el folklore y la tradición se presentan, o bien como una pose y una limitación para la creación popular, o bien como parte de un negocio. ¿Dónde se ubica entonces este músico que conocemos como compositor de folklore? ¿Qué toma y a qué se resiste dentro de ese campo? Un poco en tono de broma, un poco en serio, el mismo autor dice esto en una entrevista realizada por Estela Cirelli cuando es interrogado sobre la clasificación de su música como folklórica: “Bueno, yo hago una creación, y como soy parte del pueblo, tengo derecho a disfrazarme de pueblo alguna vez” (Cirelli, 1978).

Indudablemente, más allá y más acá de las categorizaciones, géneros y clasificaciones, destaca, primero, el estatuto de la creación, de la composición. Esto es revelador y significativo, sobre todo en virtud de lo que venimos exponiendo y lo que se juega en el campo del folklore en torno a la identidad, el pueblo y la tradición. En ese contexto, la idea del "disfraz" de pueblo, enunciada y construida desde ese lugar de artista, compositor, creador, viene en la línea de sus apreciaciones en torno a las visiones estáticas de la tradición, y de la concepción del folklore como registro y documento.

Asociado a ello, la siguiente cita del compositor agrega otros elementos, el de la "mentira" y la vanidad, en un gesto que, entre el humor y la provocación, resulta disruptivo. Desde ahí esboza algunos indicios que apuntan a su concepción de lo popular y su condición de músico popular. En el tono grandilocuente que siempre lo caracterizó, este largo fragmento apunta a delinear cómo concibe su lugar en el arte y en la sociedad:

Soy mentiroso porque soy un fervoroso enamorado de la libertad. Y, como vos sabés, soy vanidoso: sólo los canallas son humildes, decía Goethe. ¿De dónde viene mi vanidad? Entre otras cosas, de darme cuenta que soy un músico popular. ¡Eso quiere decir que estoy inserto en la cultura popular, que es cosa muy seria! Mirá: ahora estoy preocupado por el dodecafonismo porque me interesa la música estructural y porque hay que asomarse a todas las posibilidades. Pero hay una perspectiva que no se puede perder: la de advertir que somos de raíz, estamos comprometidos con el paisaje y con el hombre, con el pueblo. ¡Yo aunque quiera, aunque insista, jamás podré hacer obras que no sean populares! Y enhorabuena. ¿Qué gana el país con el poeta, con el músico de gabinete? Lo que el país, lo que el mundo necesita, es artistas como Lorca, como Schubert, como Manuel Castilla (Simón, 1975, p. 28).

Esta larga cita se justifica en todo lo que condensa respecto de su inscripción en una concepción del arte y su condición de músico popular, de su lugar de enunciación "enraizado" y de la dimensión política del artista en una sociedad. También en ese posicionarse desde una cultura popular introduce valores ajenos a la concepción de arte europea moderna centrada en la individualidad y originalidad del artista cuando, por ejemplo, considera que "El máximo elogio para un artista es que su obra sea considerada anónima" (Echechurre, 1995, p. 45).

Aunque podríamos agregar mucho más al respecto, quisiera destacar algunos puntos centrales de su concepción de creación, arte y canción, donde prevalecen ideas del arte como exploración, innovación, libertad; la de cultura popular no restringida a lo concebido en términos de folklore, sino de una cultura viva y cambiante donde tiene un lugar importante el humor, la risa, la transformación creativa y la posibilidad de un despliegue estético. Ahora bien, aun desde esa posición, sus composiciones se mantuvieron dentro de las formas, géneros y ritmos tradicionales, con sutiles y no tan sutiles, variaciones.

La articulación entre las formas, prácticas, valores del arte y de la cultura popular pueden reconstruirse no sólo en estas concepciones que fue vertiendo en diversas entrevistas, y que conforman su posición política y estética, sino también en sus canciones,¹² en la apropiación de formas y elementos populares, ya sea en la construcción melódica, en la recurrencia a ritmos y escalas o a su configuración en los textos de las letras. En cuanto a la dimensión textual de las canciones, esta articulación sutil y compleja también se presenta en la vinculación con distintos poetas, todos ellos autores que tanto escribían poesía editada en los circuitos canónicos letrados como también letras de canciones de folklore, como ocurre con Manuel J. Castilla, Armando Tejada Gómez, Miguel Ángel Pérez, Antonio Nella Castro o Walter Adet. Incluso muchas canciones llevan letra de su autoría, de modo que también él mismo desarrolló esa dimensión literaria. El aspecto poético de las canciones por ello adquiere igual relevancia que los aspectos sonoros y musicales.

En cuanto a la trama de las representaciones de lo popular que puede reconstruirse en la obra del “Cuchi” Leguizamón junto a los poetas mencionados, también se despliegan modos otros y diferenciados a los convencionalmente presentes en el folklore, sobre todo a los vigentes en aquellas tendencias más cercanas al ideario fundacional del campo y de perspectiva más conservadora, líneas que Claudio Díaz (2009) denomina como *paradigma clásico* en el campo. Una rápida mirada a los títulos y tópicos que forman parte del cancionero del “Cuchi” permite advertir la poca referencia a los temas gauchescos y rurales que, aunque presentes en algunas canciones, no constituyen una supremacía. También, y en esta misma línea, los tópicos de lo rural, la historia local y el gaucho tienen un tratamiento en el que emergen siempre alguna novedad, alguna disonancia respecto de las concepciones hegemónicas, algún gesto disruptivo o bien una mirada crítica que visibiliza desigualdades y explotación en el trabajo rural. En esa trama sonora y literaria de las canciones, lo popular se va configurando como lugar de enunciación política y como sustento de la enunciación poética.

¹² Hemos realizado análisis de corpus de canciones en sus dimensiones sonoras y poéticas en diversos estudios previos, entre los cuales podemos mencionar López, 2016 y 2018.

4. Resignificaciones y derivas a modo de conclusiones

El campo del folklore, como todo espacio de producción cultural, es sumamente heterogéneo y alberga la coexistencia de poéticas, tendencias, líneas y discursos identitarios diversos y hasta disímiles. Incluso un mismo compositor o poeta puede, según los períodos, según las canciones, ofrecer esa diversidad de posiciones. A ello debemos sumar que, en la música popular, las interpretaciones son muchas veces un modo de coautoría y pueden variar significativamente las orientaciones previstas por los compositores, según decisiones que tienen que ver con el tempo, las sonoridades, la instrumentación, las performances, los espacios dónde se ejecuta, entre otras.

Las matrices de sentido fundantes del campo constituyen una de esas tantas líneas en tensión y diálogo con otras tendencias, y en constante resignificación con otras perspectivas. Las definiciones identitarias, subjetivas, territoriales, estéticas y las disputas en torno a ellas continúan siendo centrales.

Los tópicos asociados a la idealización del espacio rural y su vinculación a la idea de patria y nación aún mantienen su vigencia y preponderancia, inclusive no sólo en conjuntos e intérpretes del folklore sino apropiados y resignificados por grupos de rock —como es el caso del grupo salteño “Los gauchos de acero”— de jazz, trap o rap generando interesantes y creativas mixturas de estilos que implican también construcciones identitarias heterogéneas. Sin dudas, se juega allí una fuerte identificación con el folklore como matriz identitaria de lo nacional y, en el caso del grupo mencionado antes, de lo salteño. Esa actualización y vigencia coexiste con muchas otras líneas y tendencias, entre las cuales se encuentra aquella que recorrimos en estas páginas, orientada a una concepción artística de la canción, con prácticas de interpretación y de escucha identificadas con los valores del arte y la música académicas, pero también aquellas propias de los grandes festivales, o de otros espacios.

Lo mismo puede decirse de las letras y sus modos de construir representaciones de sujetos, espacios, prácticas, que incluye desde las idealizaciones del mundo rural a la visibilización y crítica de la explotación del trabajo rural; desde las representaciones del gaucho en la historia, el gaucho como arquetipo de la argentinidad, hasta el gaucho cuatrero; entre lo popular como trama política y militante a lo popular como fundamento estético. En esa heterogeneidad de posiciones en pugna, entre las diversas concepciones, poéticas y retóricas de lo popular, de lo nacional, de los sujetos y los espacios, la canción popular de folklore sigue y seguirá dando sus frutos.

Referencias bibliográficas

- Chamosa, Oscar (2012). *Breve historia del folklore argentino (1920–1970). Identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa.
- Cirelli, Estela (1978). «Ópera del diablo criollo», Entrevista a Gustavo “Cuchi” Leguizamón”, *Diario La Opinión*, 12 de noviembre de 1978.
- Dávalos, Juan Carlos (1997). *Obras completas* (éditas), Volumen III, Buenos Aires, Honorable Senado de la Nación, Secretaría Parlamentaria, Dirección de Publicaciones.
- De Certeau, Michel (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel) (1999). “La belleza del muerto: Nisard”, en: *La cultura plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore*, Córdoba, Ediciones Recovecos.
- Echechurre, Humberto (1995). *A solas con el “Cuchi” Leguizamón*, Salta, Artes Gráficas.
- Kaliman, Ricardo (2003). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes”.
- Lima Quintana, Hamlet (1965). “La música nativa y sus creadores”. *Revista Folklore*, 100 (pp. 32–45).
- López, Irene (2016). “Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo ‘Cuchi’ Leguizamón”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos. Extraído el 21 de octubre de 2024 desde <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69371>
- (2018). *Discursos identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli*, Salta, Editorial de la Universidad Nacional de Salta.
- (2020). “Poemas y canciones. Circulaciones, fronteras y tensiones de lo letrado y lo popular en la producción de Manuel J. Castilla”, *Revista Estudios de Teoría Literaria*, vol. 9, 18 (pp. 165–177).
- (2024). “Transitar los caminos, configurar los espacios. Palabras, sonidos y lugares en la escritura de Manuel J. Castilla”, en: Irene López, Alejandra Mailhe y Soledad Martínez Zuccardi (Eds.), *La selva, la pampa, el Ande. Vías interiores en la cultura argentina II*, Buenos Aires, Teseo Press (pp. 43–64).
- Quijano, Aníbal (1999). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en: Santiago Castro-Gómez, Guardiola Rivera y Millán de Benavides (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, Centro Editorial Javeriana (pp. 99–110).
- Rojas, Ricardo (1921). “El coro de las selvas y de las montañas”, *La Nación*, 18 de marzo de 1921.

- Simón, Marcelo (1965). “¿Conoce Ud. a Gustavo Leguizamón?”, *Revista Folklore*, 93 (pp. 80–82).
- (1975). “Las últimas del Cuchi”, *Revista Folklore*, 245 (pp. 28–29).
- Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”, *TRANS–Revista Transcultural de Música*, 2. Extraído el 20 de octubre de 2024 desde <https://www.sibetrans.com/trans/publicacion/14/trans-2-1996>
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.

Revisión, crítica, refundación. La Generación del Centenario en Santiago del Estero y sus vínculos con la de Tucumán (1910-1960)¹

Review, critical and refunding. The Generación del Centenario in Santiago del Estero and their links with same generation in Tucumán (1910-1960)

Alberto Tasso *

RESUMEN

La nota se propone analizar la Generación del Centenario en Tucumán y Santiago del Estero. El marco histórico está dado por las circunstancias sociales, económicas y políticas que atravesaba la región noroeste en la primera mitad del siglo XX. En ese contexto, ubicamos la labor de intelectuales y artistas del período y las orientaciones disciplinares que aparecen en su producción. Con ese fin se analiza el perfil público de una muestra de dieciséis casos de integrantes de esa generación en ambas provincias, lo que permite apreciar sus intereses, aportes y procedimientos de trabajo; entre ellos destacamos sociografía y literatura como formas de descripción de la vida social. Luego se intenta un análisis de los vínculos entre los movimientos culturales santiagueños y tucumanos, expresados a través de la cooperación entre la Universidad Nacional de Tucumán y la Asociación La Brasa en proyectos afines y el interés compartido por un pensamiento de aliento regional. Como ejemplo se menciona al PINOA, congreso regional realizado en Santiago del Estero en 1946. Finalmente se señalan los rasgos principales apreciados en esta comparación, que vemos contenidos en los términos cooperación, crítica y refundación.

► **Palabras clave:** Generación del Centenario; La Brasa; Tucumán; Santiago del Estero; intelectuales; pensamiento regional.

Recibido: 27/11/2024 – Aceptado: 18/12/2024.

* Instituto de Estudios para el Desarrollo Social – CONICET. Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud, Universidad Nacional de Santiago del Estero. <yleret@gmail.com>

¹ Este texto fue leído como conferencia en las XIII Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino” realizadas el 24 y 25 de octubre de 2024 en el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo, San Miguel de Tucumán. Para esta publicación se realizaron algunas modificaciones menores al texto original en virtud del formato requerido.

ABSTRACT

This article analyzes the generation called “Generación del Centenario” in Tucumán and Santiago del Estero. The historical framework takes into account the social, economic and political circumstances of the northwest region in the first half of the 20th century. In this context, this paper places the work of intellectuals and artists in that period and the disciplinary orientations in their production. It analyzes the public profile of 16 cases of this generation’s members in Tucumán and Santiago del Estero. It observes their interests, contributions and work method; it emphasizes the sociography and literature as forms of social life description. Also, the article proposes an analysis of the links between the cultural movements of Santiago and Tucumán and focuses on the cooperation between the Universidad Nacional de Tucumán and the Asociación La Brasa especially on similar projects and common interests for to strengthen the regionally thinking. It mentions the PINOA, a regional congress held in Santiago del Estero in 1946. Finally, the paper tackles the main characteristics of this comparison: the terms cooperation, criticism and re-foundation.

► **Keywords:** Generación del Centenario; La Brasa; Tucumán; Santiago del Estero; intellectuals; regionally thinking.

Una generación, dos provincias

La historiografía tucumana de las últimas décadas ha investigado el tema y producido numerosas obras —biografías, reediciones, ensayos— alentada por el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo. Su enorme trabajo de recuperación ha permitido acuñar la expresión *Generación del Centenario* como marca local, y a la vez como una vértebra de su historia contemporánea.

Esta jornada me ha llevado a preguntarme si hubo algo parecido en Santiago del Estero, y, en tal caso, cuáles fueron sus características. Confieso que no me ha sido fácil responder, pero el intento propuso búsquedas, hallazgos, y por tanto alguna aventurada hipótesis.

En la historiografía santiagueña, las alusiones al Centenario remiten a su celebración en el último año de gobierno de Antenor Álvarez y a la inauguración de tres importantes edificios: el Hospital Independencia, la Escuela del Centenario y la Biblioteca Provincial 9 de Julio (Jugo Suárez, 2024). Luego, la historia se centra en la década siguiente cuando en 1925, nace la Asociación La Brasa, que convoca a intelectuales y artistas y se convierte en un centro de irradiación cultural único en la época.

Encontré aquí un punto de apoyo para sostener mi argumento: que en La Brasa se desplegaba la Generación del Centenario santiagueño, que lo hacía una década más tarde que en Tucumán, y que la labor de sus protagonistas podía ser comparada para apreciar semejanzas y diferencias.

Tabla 1. Territorio, población, urbanización e inmigración en Santiago del Estero y Tucumán 1914. Fuente: INDEC Tercer Censo Nacional de Población 1914.

Provincia	Superficie (km ²)	Población total	Densidad (hab./km ²)	Población de la capital	Extranjeros (%)
Santiago	136.934	261.678	2,0	34.739	3,5
Tucumán	22.592	332.000	14,7	91.216	10,6

Circunstancias

Aunque compartían la época, las circunstancias de Tucumán y Santiago eran muy diferentes, como lo muestran algunos indicadores (tabla 1). Superficies muy distintas, aunque la de Tucumán es menor tiene mayor población, mayor densidad y proporción de extranjeros, y su capital es tres veces más grande. En Santiago sucede lo opuesto.

No menores eran las diferencias de sus economías. El ciclo de crecimiento agroindustrial promovido por la Generación del 80 estaba en su apogeo. Tucumán se había especializado en la producción azucarera en la que tuvo éxito. Santiago se había iniciado en ese rubro pero las empresas locales no resistieron la competencia y quebraron; en su economía convivían la producción agropecuaria tradicional (la estancia ganadera y el cerco campesino) con la nueva (la finca agrícola con regadío y el obraje forestal) (Tasso, 2007).

El ingenio y el obraje son emblemáticos por varias razones. Ejemplos del modo de producción capitalista, importan sus semejanzas y diferencias que no analizo pero al menos menciono. El ingenio se basa en el cultivo de la caña de azúcar, su molienda en el trapiche y su procesamiento posterior. La instalación de la planta tiene un alto costo. Forma parte de un complejo productivo agroindustrial que requiere tierras, fuerza de trabajo y tecnología. Siendo el azúcar un producto de alto consumo en el mercado local y en el internacional, se explica su gravitación en la economía de la época.

El obraje forestal consistió en la siega de árboles del bosque nativo —principalmente quebracho y algarrobo— mediante el hacha. La fase industrial la vemos en el aserradero y la fábrica de tanino. Fue una explotación extractivista que no se interesó en la reproducción de los árboles sino en el beneficio inmediato de su tala.

Cabe ahora pensar en la diferencia entre las mentalidades que pudieron orientar esos tipos de producción y a sus actores. Me pregunté acerca del origen de los capitales, sus empresas y agentes. En su investigación sobre redes de parentesco, azúcar y poder, Herrera (2005) analizó una muestra de 70 casos de industriales azucareros tucumanos en el último cuarto del siglo XIX, observando su alta participación política: 55 ocuparon cargos públicos provinciales y nacionales; los restantes 15 lo hicieron a través de familiares, ya que varios eran extranjeros, españo-

les o franceses. La mayor parte del capital invertido tenía raíces locales, pues provenía del lugar hegemónico que ocupó Tucumán —fue llamada “metrópoli del norte”— en el comercio interregional como abastecedora del Alto Perú.

La élite de la industria forestal tuvo un distinto origen. Las investigaciones de Girbal-Blacha (1982; 2022) nos ofrecen valiosos datos sobre las empresas que se formaron para la explotación del bosque, estrechamente ligada al ferrocarril y a la expansión de la ganadería en la pampa húmeda, proveyendo de durmientes al primero y de postes y varillas a la segunda. Los nombres de las sociedades anónimas importan menos que los apellidos de sus integrantes, muchos de ellos vinculados a la industria azucarera tucumana, a terratenientes bonaerenses y a la banca inglesa y belga. “Mientras los empresarios de la pampa húmeda aumentan sus ganancias, la subregión del Chaco santiagueño y sus habitantes quedan empobrecidos y sus recursos forestales depredados” (Girbal-Blacha, 2022, p. 44).

Análisis de una muestra de integrantes

Para avanzar en el tema debía acercarme a los integrantes de la Generación del Centenario, su trayectoria y sus obras. Con ese fin elaboré una pequeña muestra de 16 casos, 8 en cada provincia.

Tucumán.— En este caso tuve en cuenta los nombres proporcionados por Páez de la Torre (1987) y Perilli de Colombres Garmendia y Romero (2004), que resultan coincidentes por los suministrados por otros/as autores/as. Primero consideré el período de su trayectoria de vida, su formación, ocupación e intereses, tal como lo desarrollo en la tabla 2.

Santiago del Estero.— Entre las fuentes consultadas para la tabla 3, menciono a Alen Lascano y Taralli (1982), Alen Lascano (1988), Rivas (1989) y Castiglione (2010).

La tabla 4 presenta los mismos casos en ambas provincias, clasificados por generación según el procedimiento de Perriau (1971) que aplicó el método propuesto por Ortega y Gasset (1923), analizado recientemente por Regúnaga (2019).

Solo hay dos miembros de la 8^a generación: Lillo y Álvarez. La mayor parte de la muestra tucumana (6 casos) se sitúa en la 9^a generación. En cuanto a la santiagueña hay dos casos en esta y 4 en la 10^a generación. Incluí dos casos de la 11^a generación (Bravo y Ábalos) ya que sus trayectorias guardan estrecha relación con la de los otros integrantes de la muestra.

Tabla 2. Integrantes de la Generación del Centenario tucumana considerando el período de su trayectoria de vida, su formación, ocupación e intereses.

Nombre y apellido	Formación / ocupación	Hitos e intereses
Miguel Lillo	Autodidacta, investigador	1888 – Flora tucumana 1920 – Director Museo Historia Natural
Ernesto E. Padilla	Político	1902 – Diputado Nacional 1913 – Gobernador de la provincia 1930 – Ministro de Justicia de la Nación
José Ignacio Aráoz	Abogado	1908 – Presidente Suprema Corte Justicia
Julio López Mañán	Abogado	Bosques nativos
Juan B. Terán	Abogado	1908 – Diputado 1914-1929 – Rector UNT 1935 – Ministro Corte Suprema
Alberto Rougés	Abogado, filósofo, empresario	1907 – Convencional constituyente 1943 – <i>El ser y la eternidad</i> 1945 – Rector UNT
Juan Heller	Abogado	1914 – Vicerrector UNT 1923 – Banco de Tucumán 1929 – Corte Suprema de Justicia
Miguel Figueroa Román	Estadístico, sociógrafo	1946 – Planificación y sociografía 1947 – PINOA

Tabla 3. Integrantes de la Generación del Centenario santiagueña considerando el período de su trayectoria de vida y su formación, ocupación e intereses.

Nombre y apellido	Formación / ocupación	Hitos e intereses
Antenor Álvarez	Médico, empresario, político	1902 – Paludismo. Parque Aguirre 1910 – Gobernador de la Provincia 1930 – Cruz Roja
Ricardo Rojas	Graduado en Colegio Nacional Buenos Aires, escritor	1907 – <i>El país de la selva</i> 1917-1922 – <i>Historia de la literatura argentina</i> 1922 – Encuesta Nacional de Folklore
Amalio Olmos Castro	Estadístico, funcionario público	1926-1930 – Rector UBA 1934 – Director de Estadística y Trabajo 1942 – <i>El trabajo</i>
Carlos Abregú Virreira	Poeta, periodista	1943 – Junta Honoraria de Inv. Sociológicas 1917 – <i>La vida del peón en los obrajes</i> 1945-1946 – Intendente de Santiago del Estero
Bernardo Canal Feijóo	Abogado Empleado en BHN	1925 – La Brasa. 1937 – <i>Pasión y muerte de SL</i> 1946 – PINOA 1852 – Rector UNLP
Orestes Di Lullo	Médico, historiador	Salud pública. Folklore.
Domingo Bravo	Maestro, lingüista	Lingüística, quichua santiagueño
Jorge W. Ábalos	Maestro, escritor, zoólogo	1945 – Secretario ILA UNT 1948 – <i>Shunko</i>

Tabla 4. Integrantes de la muestra clasificados por generación. Fuente: Perriau (1971). Elaboración propia.

Generación	Edad X	Ideales 30-45	Poder 45-60	Tucumán	Santiago
8ª Generación (1858-1872)	1865	1895-1910	1910-1925	Lillo	Álvarez
9ª Generación (1873-1887)	1880	1910-1925	1925-1940	Terán Rougès Padilla Aráoz Héller López Mañán	Rojas Olmos Castro
10ª Generación (1888-1902)	1895	1925-1940	1940-1955	Figueroa Román	Di Lullo Canal Feijóo Abregú Virreira
11ª Generación (1903-1917)	1910	1940-1955	1955-1970		Bravo Ábalos

La Universidad de Tucumán y La Brasa

En estas instituciones encontré la base para analizar en clave comparativa la Generación del Centenario en las provincias estudiadas. No es fácil comparar a una universidad con una asociación cultural, pero lo intento partiendo de una condición que compartieron: ambas fueron centros radiantes que movilizaron el pensamiento en sus respectivas ciudades.

No es menor otra semejanza, que los grupos impulsores comenzaran a reunirse en la Sociedad Sarmiento, agrupamiento característico de la época que combinaba la pasión por el estudio y los libros con el ideal del servicio y los socorros mutuos, alentados entonces por la masonería.

Tucumán y la universidad.— La Sociedad Sarmiento de Tucumán nació en 1882 y poco tiempo después tuvo su biblioteca, dirigida por Emilio Carmona. En 1906 su presidente era Juan B. Terán, entonces de 26 años, que desde allí lanzó su primera propuesta de una universidad.

En el tránsito del siglo XIX al XX, la Sociedad Sarmiento de Tucumán se convirtió en un actor central del campo cultural provincial, papel que no dejó de consolidarse hasta la fundación de la universidad provincial en 1914. Su historia muestra las prácticas de sociabilidad de una generación compuesta por sectores medios urbanos, a los que luego se sumaron miembros de la élite social y económica, los significados de algunas iniciativas paradigmáticas y el rol que la entidad jugó en la cimentación de un sentimiento cívico y patriótico en la población (Vignoli, 2015).

Empezando por Domingo Faustino Sarmiento, en 1887, una constelación de ilustres figuras del pensamiento argentino y extranjero disertaron en sus salones: Ramón del Valle Inclán, José Ortega y Gasset, Georges Clemenceau, Pedro Goyena, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni, Ricardo Rojas, son algunos nombres de una muy extensa lista (Páez de la Torre, 2016).

Terán logró su objetivo en 1922 cuando nació la Universidad Nacional de Tucumán, la cuarta en el país luego de Buenos Aires, Córdoba y La Plata (1905). El proyecto fundador, sintetizado en el lema *Pedes in terra ad sidera visus* (Los pies en la tierra y la mirada en el cielo), le asigna el carácter de universidad moderna comprometida con el desarrollo de su medio local y regional, atenta a la ciencia de la época y abierta al mundo. Las clásicas funciones de docencia, investigación y extensión estuvieron presentes desde su concepción y posterior inauguración. Transcribo algunos párrafos que describen las ideas que la orientaron.

La Universidad de Tucumán, institución de cultura superior, tiene por finalidades inmediatas conservar, acrecentar y transmitir el conocimiento y propender al desarrollo de la cultura por medio de la investigación científica, técnica y humanística y del trabajo creador. Orienta sus actividades atenta a los problemas nacionales y regionales. Como institución democrática es objetivo trascendente de su labor educativa la formación de hombres con un elevado sentido ético, conscientes de los deberes y obligaciones que como universitarios les incumbe a la comunidad. La plena autonomía institucional y la autarquía financiera son atributos fundamentales de la universidad (Universidad Nacional de Tucumán, 2014, s/p).

Santiago y La Brasa.— La movilización del pensamiento que produjo La Brasa en Santiago ha sido reconocida por la historiografía local y muy estudiada la obra de Bernardo Canal Feijóo, su inspirador. Los trabajos de Martínez (2014) y Guzmán (2004, 2014, 2015) me ayudan a entrar en tema.

La Asociación Cultural La Brasa comenzó a reunirse como un grupo informal en 1925 en Santiago del Estero, lanzando paralelamente un manifiesto que hizo circular entre sus potenciales adherentes y simpatizantes. Se reunió regularmente, organizó conferencias y sesiones de lectura, hasta que en octubre de 1927 emprendió la tarea de publicar un “Periódico de artes y letras” en formato tabloide, que llevaba el nombre del grupo. El periódico se sostuvo hasta agosto de 1928, publicándose nueve números en total (uno de los cuales, doble). En el primero, la edición cerraba con una reflexión titulada “Motivos de arranque”. En ella se intentaba dar razones de la aparición de la publicación, evidenciando en ese mismo acto el carácter novedoso con que la misma se autocomprendía.

Aunque no era la primera revista cultural aparecida en Santiago, *La Brasa* se decía “primer periódico santiaguense de artes y letras” y “órgano inmediato de acción del grupo intelectual homónimo, que ya vive su año tercero de realizaciones”, y en párrafo aparte destacaba:

Sale, pues, adscrito a un programa de agitación espiritual sistemática en nuestro medio”, respondiendo a una “rigurosa oportunidad”, que el periódico describía del siguiente modo: “Santiago, pueblo de pobrísima o nula tradición intelectual, acusa en estos momentos un movimiento general de ‘espíritu’, que es índice seguro de principio de maduraciones morales”. Y es que la agrupación misma —decía más adelante— no respondía a “un acto de inspiración arbitraria”, sino a “un precipitado capital y propio del ambiente (Martínez 2014, p. 110).

Los y las brasistas —destaco la participación de las jóvenes escritoras Blanca Irurzun, Irma Reynolds y Clementina Rosa Quenel— se reunieron desde el comienzo en la Sociedad Sarmiento de Santiago del Estero, nacida en 1888. En 1893 se formó la biblioteca con una donación del abogado y escribano Dámaso Giménez Beltrán, dando inicio a una etapa de promoción de la lectura y el “libre examen” que se admitía como principio fundante. Tenía como destinatarios no sólo a los estudiantes que carecían de libros propios, sino también a obreros y quienes cultivaban artes e industrias.

La Biblioteca inauguró su monumental edificio en 1925, convirtiéndose en el espacio cultural por excelencia de la ciudad. Al inaugurarla se escuchó la clase magistral de Juan B. Terán, primer rector de la UNT, intelectual notable en el espacio regional de la época, por su capacidad de generar proyectos y convocar a los jóvenes. Había sido invitado por Teodomiro Bravo Zamora, que presidió la Biblioteca durante los años de la construcción. Al final de esa jornada, memorable dado el prestigio del visitante, en algún momento de la cena celebrada en el Park Lawn Tennis Club, Teodomiro presentó a Terán el grupo de jóvenes socios que lo acompañaban en su gestión. Allí conoció a Bernardo Canal Feijóo, de 28 años, y Orestes Di Lullo, de 29. Captó su inteligencia y sus proyectos, y los apoyó en las décadas siguientes.

De allí nació un acuerdo que, hipótesis mediante, habría sido más o menos así: “Acerquemos el mundo al noroeste. Los invitamos a venir, argentinos y de afuera todavía mejor, porque el mundo se ha acercado después de la guerra. Los conoceremos, y nos conocerán”.² De un registro de 18 visitantes notables, entre 1927 y 1950, 6 eran extranjeros. La UNT pagaba el viaje de Buenos Aires a Tucumán y los honorarios y gastos, y a la ida o a la vuelta, el invitado se detenía en Santiago. *La Brasa* lo alojaba, promovía su disertación en la *Sarmiento* y agitaba la prensa.

² Entrevista.

Al mismo tiempo, les presentaba un antiguo nuevo mundo: la civilización chaco santiagueña que había descubierto Emilio Wagner y dibujado su hermano Duncan (Tasso, 1995; 2018).

Canal Feijóo articuló una red de contactos: en Buenos Aires, Brandan Caraffa (Revista *Martín Fierro*) y Victoria Ocampo (Revista *Sur*), a quienes había conocido mientras estudiaba abogacía en la Universidad de Buenos Aires (1920–1923). Esa vinculación permitió que muchos intelectuales brindaran conferencias en Santiago, entre los que podemos citar: Gabriela Mistral, Victoria Ocampo, Emilio Petorutti, Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Enrique González Tuñón, Norah Lange, Alfonsina Storni, Ricardo Rojas, Oliverio Girondo, Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum, Ernesto Sábato, Waldo Frank, Rafael Alberti, Conde de Keyserling, Pierre Drieu La Rochelle, Ralph Boggs, Roger Callois, Ramón Gómez de la Serna, Pablo de Rocka, Arturo Capdevila, Pablo Rojas Paz, Miguel Ángel Asturias, Alejandro Korn y Ernesto Sábato. En 1928, los reformistas de La Brasa invitaron a Ana Rosa Tornero, joven escritora boliviana socialista que disertó sobre el feminismo.

Además, disertaron los santiagueños Bernardo Canal Feijóo, Emilio y Duncan Wagner, Orestes Di Lullo, Ramón Gómez Cornet, Horacio Germinal Rava, Ramón Carrillo y Carlos Bernabé Gómez, entre otros.

Sociología, sociografía y literatura como formas de descripción

Ahora me detengo en dos formas de expresión del conocimiento sobre la sociedad, ambas descriptivas pero de cuño muy distinto. La sociología comenzó a instalarse en la cátedra –siguiendo principalmente a la escuela francesa– en la última década del siglo XIX. Pero para ser considerada una ciencia positiva, esta dimensión teórica debía apoyarse en la aplicada, esto es, en el trabajo de campo. Se lo denominó sociografía y tuvo amplia difusión en el período que estudiamos. El trabajo de Lazarte y González Bollo (2021) nos ayuda a entender el momento a través de la obra de dos precursores: Amalio Olmos Castro en Santiago del Estero y Miguel Figueroa Román en Tucumán.

Amalio Olmos Castro.— Nacido en Catamarca, pasó su juventud en San Juan, trabajando como técnico en el Departamento de Estadística. En 1932, durante el gobierno de Juan B. Castro —al que estaba vinculado por lazos de familia— fue nombrado Director de Estadística y Director de Trabajo, en un momento en que se perfilaba una nueva imagen de la sociedad y de los trabajadores, impulsada por el socialismo pero ya instalada en el pensamiento de época. Prestó un gran servicio a la provincia a través de la producción de material estadístico y estudios

técnicos sobre temas sociales y económicos. Su producción entre 1930 y 1947 incluye 47 títulos que además de temas técnicos abordan la historia colonial y del presente.

Renovó el sistema estadístico y publicó numerosos informes que midieron tasas de natalidad y mortalidad, el número de ciegos, las condiciones del trabajo doméstico, y los efectos de la sequía de 1937 en la producción ganadera y agrícola, datos muy necesarios en el período en que no hubo censos nacionales de población, entre 1914 y 1947 (Tasso 2011; Paiola, 2020). Su obra, *El Trabajo* (1942), es un breve ensayo donde analiza la situación de los trabajadores rurales, cuyos problemas conocía. Presidió la Junta Honoraria de Investigaciones Sociológicas, creada por su iniciativa en 1943. Fue el primero que utilizó la noción de sociología en su sentido técnico, utilizando la encuesta y la entrevista.

Miguel Figueroa Román.— Figueroa Román estaba ligado por amistad a Canal Feijóo desde al menos una década. Había sido un colaborador asiduo en actividades de La Brasa desde los tempranos 1930, proveedor de importantes contactos en Estados Unidos cuando Canal viaja hacia allá en 1940 como delegado de la Universidad Nacional de Córdoba para participar en el VIII Congreso Científico de Washington; al año siguiente articuló con Santiago a través de Canal, su participación en una amplia investigación para el Instituto de Sociografía sobre los obreros santiagueños en la zafra tucumana, en la que se disponían a colaborar Orestes Di Lullo y Amalio Olmos Castro. Figueroa Román había sido considerado, en 1945, posible candidato para el rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán en intercambio epistolar entre Risieri Frondizi y Canal Feijóo —idea de la que desisten finalmente por no contar Figueroa Román con el título de doctor y postulan a Rougés—.

En este contexto de modernización institucional de la Universidad Nacional de Tucumán, y de un marco favorable para las ideas del mundo alemán, Figueroa Román mostrará su acercamiento a la sociología de Karl Mannheim y su concepto de *planificación democrática*. Como ha señalado Pereyra (2012, p. 117), la biografía de Figueroa Román “es tan desconocida como incompleta”, aunque es posible reconstruir sus datos más relevantes. Nacido en Tucumán en 1901, se recibió de abogado y luego de doctor en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Córdoba en 1925. Después, trabajó como defensor de pobres y asesor de menores (1926-1928), agente fiscal (1929–1930) y juez en lo civil y comercial (1930-1943) en Tucumán (Vila, 2023). También dirigió el Instituto de Sociografía y Planeación de Tucumán (1940-1957) que destaca su labor como impulsor de la sociología y la planificación (Pereyra, 2012).

Literatura crítica del mundo rural

Así como el sociólogo ha sido visto como escritor (Zurita, 2015), bien podemos ver al escritor como sociólogo. Siendo la literatura un conjunto de géneros expresivos y no una ciencia, está claro que sus exigencias son distintas, pero se verá en los casos que menciono que ambas pueden concurrir en el mismo objetivo: conocer algún aspecto de la vida social y narrarlo.

Una obra de gran importancia en la primera sociología argentina es el estudio de Juan Bialet Massé, *El estado de la clase obrera en la República Argentina* (1904). De origen catalán, ingeniero y médico, y también empresario, Bialet Massé ilustra bien al sociólogo que recorre el campo, observa y habla con los trabajadores de todo el país en una serie de viajes que describe con muy buena pluma. En uno de los fragmentos referidos a Santiago del Estero describe la visita a un obraje en la zona de Añatuya.

En 1907 Ricardo Rojas publicó *El país de la selva*, que habría de tener fuerte impacto en los años sucesivos. Por entonces de 27 años, este autor inaugura un género que hasta entonces estaba limitado a la narración oral: la leyenda. Inspirado en el naciente estudio del saber del pueblo, que William John Thoms (1846) había denominado *folklore* en Inglaterra, llamado *antiquités* en Francia y *volkgeist* en Alemania. Como él, otros advirtieron la importancia de este tesoro de conocimientos que el avance del progreso, encarnado en el capitalismo industrial, colocaría al borde de su desaparición.

Una idea central de este libro es que la cultura del país de la selva merece inscribirse en el gesto universal de la cultura. El autor escribe para un público que conoce bien, cosmopolita, ilustrado, residente en Buenos Aires o en Europa. Aunque algunos de sus capítulos habían sido publicados en *La Nación*, y la primera edición se realizó en París. De ahí las múltiples analogías, paralelos y semejanzas que traza con el mundo clásico. Está claro que este ejemplo influyó sobre la Generación de la Brasa que muchos años después homenajeó su figura patriarcal.

Paso ahora a la literatura que considero característica del período, que en diferentes tonos y estilos se ocupa de los problemas de la población rural, campesinos y labradores, criadores de vacunos y caprinos, arrieros, hacheros y trabajadores golondrina. Esta línea temática aparece, en 1917, con el ensayo de Carlos Abregú Virreira, *La vida del peón en los obrajes del chaco santiagueño*, temprano alegato que denunciaba la explotación en el trabajo forestal, símbolo de la nueva economía capitalista; nacido en 1875 con la llegada del ferrocarril, que ocupó un rol central en el empleo provincial hasta aproximadamente 1960. Las ideas del autor, también poeta, en este ensayo manifiestan el pensamiento socialista que emergía esos años. Es posible que se haya inspirado en el estudio antes citado de Bialet Masse, a quien había conocido en su visita a Añatuya.

La obra de Orestes Di Lullo es muy vasta y ocupa un lugar central en la literatura del siglo, como lo muestran su bibliografía, su biografía y la crítica que mereció hasta el presente. Su labor de médico no oculta la de escritor. A su tesis sobre “El paaj; una nueva dermatitis venenata” (muestra lo riesgoso de dormir a la sombra de un quebracho porque su lloro te flecha) sigue *La alimentación popular en Santiago del Estero* (1928), obra precursora en su tiempo. Más conocido es *El bosque sin leyenda. Ensayo económico-social* (1937), una obra compleja y polifacética, enriquecida por la mirada del médico sanitarista, el historiador y el etnógrafo que reunía el autor. Su título ya es desafiante por la implícita refutación del clásico de Ricardo Rojas antes citado, y lo que sigue es descriptivo y crítico que cruza la sociología con el alegato político. Es un estudio de la mayor importancia para seguir el curso de las ideas sobre la explotación forestal. Su tesis sostiene que la “aventura forestal” ha sido un obstáculo para el desarrollo. De pluma vigorosa, de tono nostálgico y a veces pesaroso, Di Lullo ha sido el gran artífice en la tarea de poner a la historia de Santiago por escrito, sin olvidar su vasta obra sobre el folklore, que lo llevó a integrar academias en varios países.

En 1937, Bernardo Canal Feijóo publicó su libro *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón (mito popular heroico)*, obra de teatro —que en la introducción llama *film*— en la que describe el caso de un poblador rural despojado de su tierra por un caballero que aduce derechos sobre esa propiedad otorgados por el rey. Aunque con el clima ficcional de una representación, la obra se funda en datos del Archivo Histórico de Santiago del Estero, en especial un expediente referido a la disputa por las tierras de la Aguada de Oncava entre los años 1780 y 1800. ¿Por qué lo sitúa en el pasado, 150 años antes del momento en que escribe? Al narrarnos el caso de Silverio alude al “negocio” de la tierra pública, del que ya hablamos, y a los casos de apropiación de tierras que, como abogado, conocía, de los que era mejor no hablar ya que comprometía a funcionarios del gobierno.

A Carlos Bernabé Gómez pertenece *Tolvanera* (1942), novela que tuvo gran impacto. Luis Alen Lascano (1982) la considera inspirada en *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, que describía la explotación de los trabajadores en las plantaciones de caña en Colombia. El autor fue maestro rural, inspector de escuelas, periodista, escritor y político. Sus trabajos fueron publicados en revistas nacionales como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Claridad* y el diario *La Prensa*. En Santiago publicó en las revistas *Vertical* y *Picada* y en las páginas culturales de los diarios locales. Las publicaciones en las revistas capitalinas lo acercaron a los escritores del grupo Boedo y del grupo social de la revista *Claridad*; César Tiempo, Córdoba Iturburu (que prologa la primera edición de *Hurgando la vida*) y Elías Castelnuovo lo motivaron para publicar sus escritos. Organizó el Primer Congreso de Bibliotecarios en la provincia el 13 de septiembre de 1942. Como político, militó en el radicalismo, ocupando el cargo de senador nacional en 1958.

Los maestros y la vida social

El rol de maestra o maestro se constituye como socialmente significativo desde la última década del siglo XIX, pero conservando las segmentaciones sociales de la época: la educación era un bien social al que accedían los sectores más pudientes. Entre los alumnos que ocuparon las aulas de la Escuela Normal o el Colegio Nacional, predominaban jóvenes de las llamadas familias tradicionales, queriendo decir con ello genealogía hispano-criolla, pero también de la nueva burguesía del 80, pero especialmente de una posición social y económica elevada. Recién hacia 1930–40 comienza una etapa de mayor acceso de los sectores medios. Las maestras y maestros egresados de la Escuela del Centenario expresaban el nuevo marco socio-demográfico y cultural que presentaba el país: los egresados de las nuevas escuelas normales venían de abajo o de afuera; algunos eran hijos de extranjeros.

Desempeñándose en las numerosas escuelas de la dilatada campaña santiagueña, los jóvenes maestros conocieron varias cosas, además de las durezas de la vida rural: historias que contaban los viejos, fiestas y velorios, música, escenas de trabajo y de violencia, explotación social. Las ideas de la época estaban ya alimentadas por el socialismo y el nacionalismo. Como trabajadores intelectuales y empleados del Estado que eran, los maestros de estas décadas tuvieron una indudable influencia social: tenían instrucción, provenían de la ciudad, y su puesto los colocaba en una posición que entonces tenía, no cabe duda, una relevancia considerablemente mayor que la actual.

A fines de este período se publica *Shunko* (1948), relatos de Jorge Washington Ábalos que constituyeron un hito en la literatura de ambiente rural. Aunque de familia santiagueña, este autor nació en La Plata, se radicó en Santiago y luego de graduarse de maestro normal en 1933 fue designado en escuelas rurales de los departamentos de la región saladina donde se adentró en las costumbres lugareñas, su paisaje y sus tipos humanos, especialmente los niños, que elige como personajes centrales de este libro. Ábalos también era aficionado a la zoología —se interesó en arañas y serpientes— en la que hizo notables aportes. Lo llamaban “el maestro bichero”.

Se carteaba con Bernardo Canal Feijóo, que lo estimuló a avanzar en sus cuentos lugareños; su correspondencia se encuentra en el archivo de la Biblioteca Sarmiento, donde tuve oportunidad de leerla. En el libro que cito trata el tema de la sequía y el hambre que también vivió junto a sus alumnos y familias. Además es rico por la densidad humana de los caracteres, el paisaje, el lenguaje y los juegos, que lo inscribe en la línea de los nacientes estudios folklóricos y sociológicos.

El PINOA, un proyecto regional

En 1946, la Biblioteca Sarmiento fue sede del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino (PINOA), encuentro internacional de singular importancia por su análisis de la problemática regional. Fue presidido por el ingeniero Jorge Kalnay, diseñador del Mercado Armonía, inaugurado en 1936. El congreso se realizó por segunda y última vez al año siguiente en Santa Fe, en ambos casos auspiciado por La Brasa. Fue promovido por Bernardo Canal Feijóo, que reunió representantes de cinco provincias y destacados investigadores locales para debatir cuestiones ambientales, económicas y jurídicas acerca de la administración del agua de los ríos interprovinciales. Proponía, además de controlar el robo de aguas que se realizaba en Salta y disminuía el caudal del Salado, la construcción del dique de Río Hondo proyectada por los ingenieros Ballesteros y Michaud. Lorenzo Fazio Rojas resumió su defensa de los derechos de agua en la cuenca del Dulce en su libro *El problema del agua en Santiago* (1943). Rodolfo Arnedo, Antonio Castiglione y José F. L. Castiglione escribieron varios trabajos, expuestos también en foros interprovinciales, en el PINOA.

El congreso fue pionero por su tema, su enfoque regional y su envergadura institucional. Sus propuestas no fueron consideradas por el gobierno de la época, y quizá debido a ello Canal Feijóo decidió radicarse en Buenos Aires. El PINOA marca la última gran propuesta de este. Su plan de ordenamiento territorial a escala regional se expresó en dos libros inmediatos, *De la estructura mediterránea argentina* (1948) y *Teoría de la ciudad Argentina. Idealismo y realismo en el proceso constitucional* (1951), que tuvieron menos repercusión que su obra posterior. Desde ese momento se dedicará a casi exclusivamente a la vida académica y los estudios culturales. Coincidiendo con el nacimiento del peronismo y el final de la Segunda Guerra Mundial, concluye la presencia de La Brasa en la Biblioteca Sarmiento.

Los congresos del PINOA han sido estudiados recientemente por Pereyra (2014–2015), quien pone de relieve el rol de Figueroa Román como articulador entre saberes y proyectos mediados por la planificación, concebida como un instrumento de la acción política. Un artículo reciente de Martínez (2023) analiza los mapas de la región expuestos en el congreso, de los que rescato dos ideas centrales: la primera, es reubicar el centro, poniendo la lupa en el NOA y no en Buenos Aires, y la segunda, el proyecto de concebirla como región autónoma, integrándola al NEA y comunicándola con la red fluvial del Paraná a través del Pilcomayo y el Bermejo, lo que proponen como litoralización del interior. En esta propuesta encontramos expresada la voluntad de integración regional que movió a Terán, con la que coincidió Canal Feijóo. No es por tanto excesivo considerarla una síntesis del pensamiento de la Generación del Centenario.

Concluyendo: paralelos y distancias

Aun siendo próximas, y quizá debido a ello, entre Tucumán y Santiago media una distancia que no es fácil analizar en sus dimensiones políticas, económicas y psicológicas. La vecindad es una relación compleja que requiere amistad y cooperación pero a menudo deriva en competencia y conflicto.

Creo que debemos estudiar ambas fases de esta relación, pero no es objeto de estas páginas dedicadas a un ejercicio comparativo de un proceso en un tiempo y dos lugares bien distintos, que en su momento fueron llamados “el jardín” y “la selva”. Al escribirlas, avancé en el conocimiento de las fuentes y en una hipótesis sobre la relación entre las élites económicas y la cultura.

Las élites culturales, de las que analizamos una pequeña muestra, no constituyen más que el emergente —una “minoría selecta”— de lo que Ortega y Gasset (1923) llama *generación*, en el sentido de oleada de época.

En el caso de Tucumán, caracterizamos a esa élite con los siguientes rasgos. Sus integrantes tienen formación educativa alta para la época. Pertenecen a familias relevantes y están ligados por parentesco. Poseen recursos económicos provenientes del sector azucarero y vínculos próximos con el gobierno provincial y nacional.

En el caso de Santiago, la formación educativa de sus integrantes es diversa, solo hay cuatro con título universitario, dos son maestros y otro periodista. Rojas, Álvarez y Canal Feijóo pertenecen a familias relevantes, los restantes a sectores medios. No se advierten relaciones con el sector empresarial forestal. Sus vínculos con los gobiernos provinciales son variables, y no siempre amistosos con los nacionales.

Son visibles las diferencias entre ambos grupos, y también varias semejanzas entre las que destaco la vocación de irradiación cultural y la de comunicarse con el mundo, superando las fronteras del aislamiento mediterráneo, lo que preocupó especialmente a Canal Feijóo.

Aunque coincidieron en que la universidad era una herramienta indispensable, Tucumán la logró formalmente entre 1914–22 y sabemos de su primacía e influencia en la región. En Santiago, las circunstancias no estaban dadas para tal cosa y, en 1925, La Brasa diseñó un original proyecto alternativo, como asociación independiente que creó un aula abierta en una biblioteca. Esta iniciativa tuvo continuidad unos años después: en 1941 se formó una filial del Colegio Libre de Estudios Superiores, institución que tuvo mucha relevancia. Luego surgió la Universidad Popular, que alentaron los Amigos de la Educación; la Casa del Maestro es un símbolo ya que allí funcionó la Facultad de Ingeniería Forestal, dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba, conducida por Néstor René Ledesma, que fue la base de la creación de la Universidad Nacional de Santiago del Estero, en 1974.

No menos interés ofrecen los campos disciplinarios que ocuparon a ambos grupos. La preocupación de Lillo por las ciencias naturales, la de Terán por la industria azucarera y la de Rougés por la filosofía revelan los inicios, que tomaron forma más tarde en institutos que se centraron en la historia, la lingüística y el folklore. Justamente estos dieron origen a las formas de cooperación que hemos señalado, pues la Universidad Nacional de Tucumán apoyó la edición de las obras de Orestes Di Lullo, Jorge W. Ábalos y Domingo Bravo.

La presencia de ambos grupos, desde una perspectiva política, fue muy distinta. En Tucumán es celebratoria y propositiva; en Santiago, descriptiva y crítica, lo que puede explicarse por sus respectivas circunstancias. Por último, encontramos en el PINOA una suerte de convergencia y síntesis, donde la voluntad de región supera los límites provinciales y reconoce en sus pueblos una identidad cultural compartida.

Referencias bibliográficas

- Alen Lascano, Luis (1998). *Retrato de un siglo. Santiagueños representativos*, Santiago del Estero, Ediciones El Liberal.
- y Taralli, Ricardo D. (1990). *La narrativa histórica de Santiago del Estero*, (s/r).
- Canal Feijóo, Bernardo (1936). *Ensayo sobre la creación popular artística*, Buenos Aires, el autor.
- (1942). *El Norte*, Buenos Aires, Emecé.
- (1946). *De la estructura mediterránea argentina*, Santiago del Estero, el autor.
- (1947). “Lo que persigue nuestro congreso”, en: *Actas del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino*, Tucumán, IPINOA editora.
- Figuroa Román, Miguel (1946). *Planificación y sociografía*, Tucumán, CLES editores.
- (1954). *Método para la planificación regional*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- y Mulet, F. (1949). *Planificación integral del Valle de Amaicha*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Girbal-Blacha, Noemí (1982). “Explotación forestal en Santiago del Estero 1895-1914”, en: *IV Jornadas de Historia Económica Argentina*, Río Cuarto, Facultad de Ciencias Económicas-AAHE (pp. 170-194).
- (2022). “Estado, explotación forestal e inversiones en el Chaco Santiagueño (1880–1930). Riqueza propia y ganancia ajena”, *Folia Histórica del Nordeste*, 44, IIGHI–UNNE (pp. 29–56).

- Guzmán, Daniel (2004). “Las revistas culturales en 1924: bajo el signo del modernismo vanguardista” [ponencia], en: *Encuentro de Jóvenes Investigadores EJI/4*, Santiago del Estero.
- (2014). “La Reforma Universitaria en la Argentina: La Brasa en Santiago del Estero (1925–1930)”, *La Razón Histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, 26 (pp. 187–195).
- (2015). *Las revistas culturales en Santiago del Estero*, Varias ediciones.
- Herrera, Claudia Elina (2005). “Redes de parentesco, azúcar y poder: la élite azucarera tucumana en la segunda mitad del siglo XIX”, *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Escuela de Historia, Facultad de Humanidades y Artes, Rosario, Universidad Nacional del Rosario. Extraído desde: <https://cdsa.aacademica.org/000-006/50>
- Jugo Suárez, Armando (2024). “Discursos, pasado sensible y nacionalismo durante el año 1916, en Santiago del Estero”, *Revista Estado y Sociedad*, XI, Centro de Estudios de Demografía y Población, Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud, Universidad Nacional de Santiago del Estero.
- INDEC (1914). *Tercer Censo Nacional*, Argentina. Extraído desde: <http://www.estadística.ec.gba.gov.ar/dpe/Estadística/censos/C1914-T2.pdf>
- La Brasa (2010). *Edición Facsimilar de los periódicos del movimiento La Brasa*, Santiago del Estero, La Brasa.
- Lazarte, Lautaro y González Bollo Hernán (2021). “Un bricolaje de actores y problemas sociales: la sociografía en la Argentina, 1913–1963”, *Temas Sociológicos*, 28 (pp. 249-278). Extraído desde: <https://ediciones.ucsh.cl/index.php/TSUCSH/article/view/2692/2274>
- Martínez, Ana Teresa (2013). *Cultura, sociedad y poder en la Argentina: la modernización periférica de Santiago del Estero*, Santiago del Estero, EDUNSE.
- (2014). “Leer, escribir, publicar, entre la provincia y el pago. La Brasa, un precipitado del ambiente”, *Políticas de la Memoria*, 14 (pp. 110–117). Extraído desde: <https://ahira.com.ar/estudios-criticos/?pub=6237>
- (2016): “Los mapas del Primer Congreso de Planificación Integral del Noroeste Argentino, o la región como búsqueda”, *Población & Sociedad*, vol. 23 (2) (pp. 115-148). Extraído desde: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/pys/article/view/2978>
- Ortega y Gasset, José (2003 [1923]). *El tema de nuestro tiempo*, Barcelona, Espasa.
- Páez de la Torre, Carlos h. (1987). *Historia de Tucumán*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Pereyra, D. (2012). “Sociología y planificación en el primer peronismo. El caso del Instituto de Sociografía y Planeación de Tucumán (1940– 1957)”, *Apuntes de Investigación del CECyP*, 16 (21) (pp.

- 109–130). Extraído desde: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/446/344>
- (2014–2015). “Planificación y sociología en el primer peronismo: los congresos del PINOA (1946–1950)”, *Anuario IEHS*, 29–30 (pp. 125–139). Extraído desde: <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/resumenes/2014>
- Perilli de Colombres Garmendia y Romero, Estela (2004). “Los hombres del “Centenario” en Tucumán. Puntos de encuentro generacionales”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino. Actas de las V Jornadas*, San Miguel de Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 12-26).
- Perriaux, Jaime (1970). *Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Regúnaga, Carlos María (2019). “La teoría de las generaciones de José Ortega y Gasset hoy”, en: *Gazeta del Progreso*. Extraído de <https://www.gazetaprogreso.com.ar/la-teoria-de-las-generaciones-de-jose-ortega-y-gasset-hoy-por-carlos-maria-regunaga/>
- Rivas, José Andrés (1989). *Santiago en sus letras: Antología crítica temática de las letras santiagueñas*, Santiago del Estero, UNSE.
- Tasso, Alberto (1995). “La Brasa santiagueña y la universidad tucumana”, *Cuadernos de Cultura*, 31, Santiago del Estero, Municipalidad de la Capital (pp. 9-21).
- (2007). *Ferrocarril, quebracho y alfalfa. Un ciclo de agricultura capitalista en Santiago del Estero, 1870–1940*, Córdoba, Alción.
- (2011). “La sequía de 1937 en Santiago del Estero. Antecedentes y consecuencias de un acontecimiento ambiental”, *Trabajo y Sociedad*, vol. XV, núm. 17 (pp. 17-39)
- (2018). *La Biblioteca Sarmiento y la difusión de la modernidad en Santiago del Estero (1880–1915)*. Extraído desde: <https://sgodelest.blogspot.com/2015/11/la-biblioteca-sarmiento-y-la-difusion.html>
- Universidad de Tucumán (2014). *Acta fundacional*, Tucumán, Universidad de Tucumán.
- Vignoli, Marcela (2015). *Sociabilidad y cultura política: La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880–1914*, Rosario, Prohistoria.
- Vila, Esteban Ezequiel (2023). “Karl Mannheim en Argentina. Apropiaciones y usos de Miguel Figueroa Román, Gino Germani y Juan Carlos Agulla (1940–1966)”, *De Prácticas y Discursos*, vol. 12, 19 (pp. 1-12). Extraído desde: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/220820>
- Zurita, Carlos Virgilio (2015). *El sociólogo como escritor*, Santiago del Estero, EDUNSE.

MISCELÁNEAS

Las texturas del arte. Recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2024

The art's textures. Aesthetic journey and visual memory of the Centro Cultural Alberto Rougés, 2024

Ignacio Fernández del Amo*

Si algo distingue al ser humano del resto del reino animal es su capacidad para pensarse a sí mismo como individuo, pero también como integrante de una comunidad. Uno de los objetivos medulares del Centro Cultural Alberto Rougés desde su fundación en 1990 ha sido generar herramientas para pensarnos y para pensar la cultura del noroeste argentino, para que nuestro transcurrir por este territorio adquiriera cierta densidad existencial. A ello nos abocamos desde las áreas de Biblioteca y Artes Visuales, pero también cada vez que recibimos propuestas de cualquier naturaleza cultural, como presentaciones de libros, charlas, seminarios, recitales poéticos o musicales, espectáculos teatrales, etc. Cada año albergamos la esperanza de que la agenda que vamos construyendo sirva a todos los que nos visitan para ampliar el conocimiento que tienen de sí mismos y del mundo que los rodea. Esta fue solo una de las razones por las que decidimos abrir la temporada de exposiciones homenajeando al artista plástico **Víctor Quiroga** (del 18 de abril a 31 de mayo) (imagen n° 1).

Quiroga (Tito para los amigos) fue asesor del centro cultural entre 2002 y 2012, y uno de los protagonistas de la plástica tucumana durante varias décadas. Ya había expuesto varias veces en el Rougés, por lo que nos propusimos que su homenaje no fuera *una muestra más*, queríamos que tomara todos los espacios del Centro Cultural para intentar dar cuenta de todos los Víctor que componían su figura.

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



Imagen n° 1. Homenaje a Víctor Quiroga, 18 de abril al 31 de mayo.

Así, dividimos la exposición en varias secciones: el Víctor artista, el dibujante, el grabador, el pintor, el escultor, el maestro, el asesor del Centro Cultural y el escritor. Quienes se acercaron a visitar la exposición pudieron encontrarse con grandes lienzos, con aguafuertes, con los ejercicios que daba a sus alumnos, con pequeños apuntes de ranchitos y esculturas de bronce, con poemas y escritos, con invitaciones a muestras que él mismo diseñaba y, como elemento interpretativo, con el carrito que se construyó para colocar los colores, pinceles y trapos, y un caballete con un estudio preparatorio al lado de su autorretrato *Manos de barro* en el que se pintó acompañado de ese mismo carrito.

Por otro lado, no queríamos ser los únicos en rendirle homenaje, así que pedimos a varios amigos, alumnos, colegas, exdirectoras del Centro Cultural y a su hijo Sebastián que escribieran breves textos en los que transmitieran algún recuerdo sobre él: cómo pintaba, cómo enseñaba, qué lo emocionaba... Esta serie de semblanzas escritas por Luis Felipe Noé, Ricardo Abella, José Sirgo, Eduardo Joaquín, Lionel Marchesi, Florencia Aráoz, Elena Perilli, Luis Fernando Barrionuevo, Ana Isas y Sebastián Quiroga se convirtieron en parte fundamental de la exposición y lograron potenciar la dimensión humana que queríamos imprimirle. El catálogo que completa la muestra cuenta, además, con un texto de Gloria Zjawin de Gentilini.¹

¹ El catálogo de la muestra *Homenaje a Víctor Quiroga* es de acceso libre y puede consultarse en: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/477>

No queremos cerrar este apartado sin agradecer profundamente la complicidad y entrega sin límites de su hijo Sebastián y de Patricia, su esposa. Sin ellos, este homenaje habría sido muy diferente.

Víctor gozó de un considerable prestigio internacional, especialmente en Francia, donde residió varios años. Pero esto no le llevó a producir una obra pintoresquista para exportación, nunca pintó escenas de un estilo regionalista edulcorado. Si hubiera que buscar una etiqueta para su obra sería, sin duda, el realismo mágico tan propio de nuestro continente, un realismo sin concesiones que convive de manera magistral con la magia que proviene de su mirada emocionada. Víctor estaba enamorado de Tucumán tal cual es y supo plasmar esa emoción como el maestro del oficio de pintar que fue.

La exposición fue visitada por cientos de personas y por múltiples escuelas que encontraron en la iconografía de las obras de Víctor un recurso invaluable para activar diálogos sobre la tucumanidad.

Tras el enorme éxito del comienzo de temporada, nos dispusimos a celebrar el **111 aniversario de la Casa Cainzo** manteniendo la lógica de cambiar el monopolio de la enunciación por el de la polifonía de voces. La exposición *Texturas de nuestro legado* (imágenes n° 2 y 3) —realizada desde el 5 al 28 de junio— se concibió como un contrapunto entre las maquetas de la cátedra de Maquetas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán (a cargo del arquitecto Edgardo Muntaner) y los dibujos del colectivo Urban Sketchers Tucumán. De ambos seleccionamos reproducciones de la Casa Cainzo, de los demás edificios patrimoniales del entorno de la plaza Independencia y de otros significativos de la ciudad, para acercar al público una reflexión estética (y en texturas) de la importancia del legado arquitectónico en la conformación de la identidad colectiva.



Imágenes n° 2 y 3. Inauguración de *Texturas de nuestro legado*, 5 al 28 de junio.

Si en el homenaje a Víctor Quiroga nos pareció importante reponer al autor a través de objetos personales y de su oficio, en *Texturas de nuestro legado* replicamos la idea y acompañamos los dibujos y maquetas con cuadernos, fibras, sierras, reglas, lápices, pegamento y otros útiles de los autores.

En junio recibimos un proyecto artístico del microfotógrafo y estudiante de Ciencias Biológicas **Federico Pasquini**. Realizada en colaboración con la Fundación Miguel Lillo, la exposición *Biogénesis* (14 al 28 de junio) estaba formada por nueve fotografías de gran formato de especímenes de las vastas colecciones de insectos, aves y minerales de la Fundación. Los espectadores que se acercaron a verla pudieron comprobar cómo es posible combinar la belleza del mundo natural con la precisión científica. También nos quedó la enseñanza de cómo la pasión es capaz de trascender el ejercicio técnico de nuestras prácticas y descubrirnos nuevas dimensiones, como la estética en el caso de este joven científico y artista.

En el mes de julio convivieron en las salas dos propuestas muy diferentes. Por un lado, **Ramón Teves** presentó su serie de fotografías *Topografías cromáticas* (del 4 de julio al 16 de agosto) (imagen n° 4).



Imagen n° 4. *Topografías cromáticas* de Ramón Teves, 4 de julio al 16 de agosto.

Teves lleva años capturando con su cámara fragmentos de la realidad tucumana, un mundo que ve con una gran sensibilidad cromática, de manera que sus fotografías pueden interpretarse en clave pictórica. Casi podría decirse que tiene la capacidad de descubrir cuadros, o quizás lo que hace es construirlos con el visor de su cámara. Uno de los mejores fotógrafos de la historia de la fotografía, el estadounidense Walker Evans, decía que el fotógrafo es, sobre todo, un cazador de fragmentos del mundo. A diferencia de la teoría del instante decisivo de Henri Cartier-Bresson, Evans sostenía que la misión principal del fotógrafo es decidir qué incluye y qué deja fuera del encuadre. Los medidores de luz que presentó Teves en el Centro Cultural son un notable trabajo de abstracción de cromatismo exuberante.

La otra propuesta que ocupó las salas en julio es diametralmente opuesta. La artista plástica **Gillian Paine** prescinde del color y comparte con los espectadores una reflexión acerca de la belleza, pero también la fragilidad de las yungas. Sus *Guardianes silenciosos* (26 de junio al 26 de julio) sorprenden, en primer lugar, porque convierte la paleta de verdes. a la que estamos tan acostumbrados los tucumanos cuando pensamos en nuestros paisajes, en un soberbio juego de blancos y negros de gran precisión técnica; y, en segundo lugar, porque el blanco y negro se transforman en metáfora de la presencia y la ausencia de nuestra selva, víctima de la actividad humana.

Jorge Missart y **Gabriela Gómez** tomaron el relevo de Gillian Paine en la planta alta y expusieron su *Ser/urbano* entre el 1 y el 30 de agosto. El proyecto que presentaron al llamado abierto del Centro Cultural captó la atención del comité evaluador por varias razones: en primer lugar, al estar firmadas por ambos todas las obras, suponía un cuestionamiento a la noción de autoría individual, a la idea de genio creador y de artista que se construye su propia carrera en competencia con los otros artistas. También ofrecía un lenguaje plástico novedoso que pone en diálogo la cerámica con la pintura tomando como soporte la madera. Y, por último, proponía una interesante reflexión acerca de cómo los seres humanos poblamos de signos y de contenidos simbólicos los espacios urbanos por los que transitamos a diario. Si las maquetas y los dibujos que habían conformado la exposición conmemorativa del 111 aniversario de la casa son interpretaciones del patrimonio arquitectónico de San Miguel de Tucumán, las obras de Missart y Gómez son representaciones simbólicas fruto de la memoria y los afectos que despierta ese mismo patrimonio.²

² El catálogo de la muestra *Ser/urbano* de Gabriela Gómez y Jorge Missart es de acceso libre y puede consultarse en: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/481>



Imagen n° 5. *Una manera de estar en el mundo* de María Rosa Mamana. Curaduría de Cecilia Quinteros Macció, 22 de agosto al 4 de octubre.

María Rosa Mamana y Virginia Ríos se convirtieron en una sugerente pareja de baile al ofrecer, de manera simultánea, dos registros intimistas sobre el universo femenino en claves distintas, pero complementarias. En planta baja, Mamana desplegó *Una manera de estar en el mundo*, entre el 22 de agosto y el 4 de octubre, con la curaduría de Cecilia Quinteros Macció (imagen n° 5). Sus obras hablan de cómo la sociedad construye la imagen de la mujer a través de la asignación de roles y de mandatos de cuidado personal y de la familia, pero también ofrecen una respuesta de liberación y de recreación de la propia identidad a partir de la creación artística. Una vez más, las propuestas artísticas que compartimos en el Centro Cultural nos demuestran cómo la visión estética del mundo es capaz de transformar la realidad y transformarnos a nosotros mismos. María Rosa Mamana lo hace, además, con un excepcional dominio de diversas técnicas artísticas, como el arte textil, la serigrafía, la pintura y la fotografía.³

³ El catálogo de *Una manera de estar en el mundo* de María Rosa Mamana es de acceso libre y puede consultarse en: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/482>



Imagen n° 6. Virginia Ríos, *Todo lo que sangra crece como raíz*,
5 de septiembre al 4 de octubre.

Al mismo tiempo, en la planta alta, Virginia Ríos presentaba *Todo lo que sangra crece como raíz* (del 5 de septiembre al 4 de octubre), una serie de nueve pinturas y un dibujo que abordan el delicado pasaje de la adolescencia a la adultez (imagen n° 6). Son obras que surgen de un proceso de introspección, pero que la artista materializa con una fuerza icónica más que destacable dada su juventud y convierte en una galería de imágenes en las que todos los espectadores pueden reflejarse. Indaga acerca de la posibilidad de crecimiento a partir de transformar todo aquello que duele y lastima en algo vital y más grande. Para ello se sirve de analogías biológicas que adquieren la forma de raíces o del sistema circulatorio, ambas conductoras de vida y extensión. En sus obras nos muestra cómo es posible crear desde la vulnerabilidad, cómo hacerse fuerte desde la indefensión.⁴

⁴ El catálogo de *Todo lo que sangra, crece como raíz* de Virginia Ríos es de acceso libre y puede consultarse en: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/483>

En octubre, la planta alta acogió la exposición *Conexiones*, de la fotógrafa **Luisa Dodero** (del 10 de octubre al 8 de noviembre). Sus fotografías son mucho más que retratos de animales de los Valles Calchaquíes (llamas, ovejas, cabras, vacas, caballos), son una invitación a conectarnos con nuestro lado animal, con nuestra naturaleza desprovista de los ropajes de la cultura. Si esta memoria visual comenzaba señalando que nos distinguimos del reino animal por la capacidad para pensarnos, la contemplación de las fotografías de Dodero nos recuerdan que mantenemos una conexión primordial con la naturaleza y que no deberíamos descuidarla.

La temporada cerró en la planta baja con las obras de **Cecilia Jaime**, una artista tucumana afincada en Bélgica desde hace más de treinta años (*Solo Show*, 18 de octubre al 28 de noviembre). Sin embargo, Jaime nunca perdió el contacto con su tierra natal ni cambió a quienes fueron sus “padres artísticos” por otros. Por el contrario, le gusta definirse como una creadora transdisciplinar y transcultural, una artista nómada. Fruto de esa hibridación es la interpretación del paisaje que quiso compartir con los tucumanos en las salas del Centro Cultural Rougés. Entre las obras, los espectadores pudieron encontrar, desde un atardecer en el Cadillal o el reflejo de la yunga en las aguas del lago del Parque de la Memoria de San Javier, hasta una acequia de Gante o enclaves de la Borgoña o Lombardía.⁵

En la planta alta, la última exposición introdujo una novedad en las prácticas del equipo de artes visuales del Centro Cultural. El comité evaluador decidió seleccionar las obras de algunas artistas y confiar a una curadora el armado de una exposición colectiva. Es así como tomó forma *Soledad emergente* (14 de noviembre al 13 de diciembre), que reunió obras de **Agustina Lazarte**, **Antonella Giménez** e **Ileana Espeche** bajo la mirada de Constanza Haurigot Posse. Una vez más, tres artistas mujeres compartían con los espectadores la traducción plástica de sus miradas introspectivas, del lugar del ser humano en el mundo (imagen n° 7).

Antes de concluir, queremos resaltar una serie de actividades destinadas a promover las exposiciones y a propiciar el encuentro entre los artistas y el público. De allí surgieron conversatorios y activaciones mediadas que confirmaron la importancia de crear estos espacios de relación y convivencia, no solo para acercar al artista a la comunidad sino también para impulsar la educación artística y despertar vocaciones. En ese sentido, agradecemos especialmente a Gabriela Gómez, Jorge Misart, Virginia Ríos, María Rosa Mamana y Cecilia Jaime su disposición para participar en cuantas actividades les propusimos.

⁵ El catálogo de *Solo Show* de Cecilia Jaime es de acceso libre y puede consultarse en: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/484>



Imagen n° 7. *Soledad emergente* de Agustina Lazarte, Antonella Giménez e Ileana Espeche. Curaduría de Constanza Haurigot Posse, 14 de noviembre al 13 de diciembre.

A continuación, publicamos las palabras pronunciadas por el Mg. Ignacio Fernández del Amo durante los actos de inauguración de cada una de las exposiciones.

Bioteil (Federico Pasquini) *Biogénesis*

La pasión despierta fuerzas insospechadas, impulsa nuestros sueños y nos llama a seguir avanzando, a superarnos, a escapar de la mediocridad. Es la pasión la que mueve el mundo. Y si algo queda manifiesto en el documental que complementa esta exposición y conforma el proyecto *Biogénesis* es que a Federico le mueve la pasión, y que es la pasión la que conecta las distintas esferas de su vida.

El Federico que siente que algo lo conecta con el resto de la naturaleza cuando sale al campo es el mismo que constata esa intuición en los laboratorios de la Fundación Miguel Lillo o como estudiante de Ciencias Biológicas. La emoción de la comunión con la flora y la fauna de nuestro entorno se traduce en átomos y elementos químicos compartidos por todos los seres vivos que habitamos el planeta. Y también se traduce en píxeles y luego en estas hermosas copias impresas en papel de fibra de algodón.



Cuando dábamos forma a la exposición, le comenté que me resultaba extraño que hubiera titulado las obras según las emociones que le generaba su experiencia frente a la naturaleza porque estas fotografías no están tomadas en el mundo exterior sino dentro de un laboratorio con una sofisticada tecnología. “Esta mariposa de alas blancas y negras no la fotografiaste en el río Loro —le dije—, estaba pinchada en un alfiler y la sometiste a un meticuloso proceso de registro”. Ocurre que para Federico no hay una frontera, un límite entre el aula, el laboratorio y el territorio. Y quizás está bien que no genere esos compartimentos, o que las taxonomías no cercenen su capacidad de emocionarse cuando se interna en los espacios naturales de nuestra tierra. Su trabajo como microfotógrafo es importante dentro de las actividades de investigación de la Fundación Miguel Lillo, pero ampliadas las imágenes y expuestas en el Rougés adquieren un significado distinto; el parecido que tienen los patrones biológicos de especímenes tan distintos nos cuenta que todos los seres que habitamos este planeta compartimos más de lo que pensamos.



Gillian Paine
Guardianes silenciosos

*El Tao que puede ser expresado con palabras no es el Tao eterno.
El nombre que puede ser pronunciado no es el nombre eterno.*

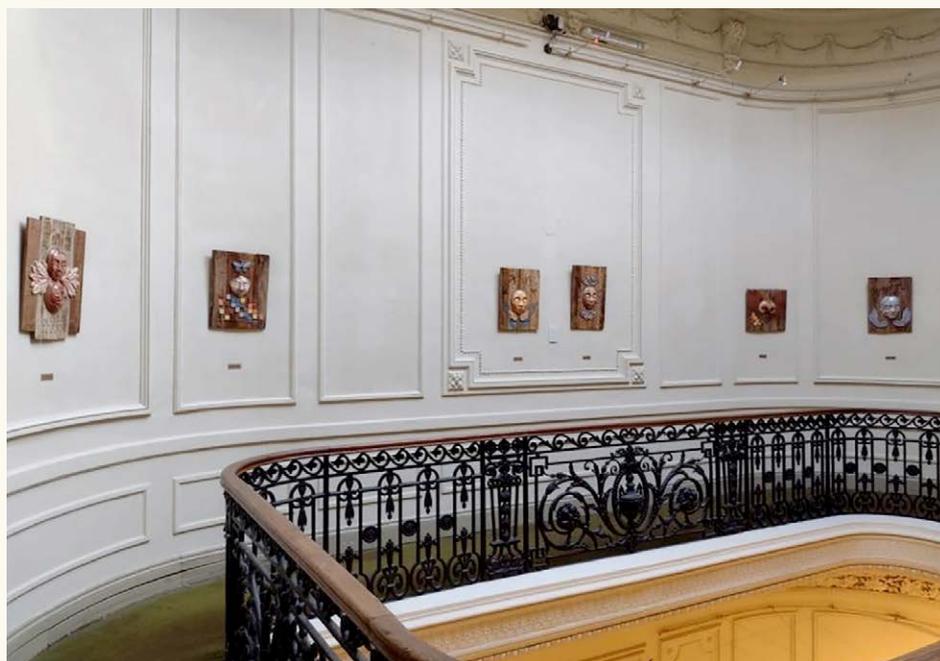
Estos dos versos que dan inicio al libro del Tao, de Lao Tse, bien podrían servir para subtitar la exposición de Gillian, *Guardianes silenciosos*, porque me parece que sus pinturas indagan en la elocuencia del silencio. Algunos habrán notado ya que no hay carteles junto a las obras. Las obras no tienen título quizás porque el nombre que puede ser pronunciado no es el nombre eterno. O quizás Gillian use el arte para buscar lo permanente, la eternidad, o para ofrecernos a los espectadores una ventana desde la que contemplar lo eterno.

En el tarjetón que acompaña a la muestra nos cuenta que el negro es para ella un símbolo del carbón, que a su vez es símbolo de la destrucción de los bosques. Pero en las pinturas de Gillian el negro convive de manera indisoluble con el blanco. “Ser y no ser se engendran mutuamente. Es la ley de la naturaleza”, se puede leer en otro pasaje del *Tao*. Los árboles que pinta Gillian con negro conviven con las superficies blancas de los árboles que no están.

Cambiando a un tema más prosaico, las pinturas de Gillian son también un alegato en defensa de la biodiversidad. Como área de extensión de la Fundación Miguel Lillo nos alegra, porque esa es la razón de ser de nuestros compañeros. Y nos alegra que use un lenguaje distinto para poner sobre la mesa un tema tan crucial. Es esencial contar con las razones científicas que la gente del Lillo produce, pero también es posible que la contemplación de las pinturas de Gillian sean más conmovedoras para muchos.

Jorge Missart y Gabriela Gómez *Ser/Urbano*

A finales del siglo XIX, uno de los creadores de la sociología, Émile Durkheim, tuvo una idea muy interesante: los sentimientos colectivos se corporizan en símbolos. Es el caso de las banderas, los himnos, las imágenes religiosas, las oraciones. Y añade algo más: dice que los símbolos, o los emblemas, no solo sirven para aclarar los sentimientos sociales sino que en cierto modo los crean. Es decir, que sería más difícil crear sentimientos de patriotismo si no tuviéramos banderas, himnos o camisetas de Messi. La bandera argentina sirve para que todos tengamos claro qué somos como sociedad, pero al mismo tiempo la bandera sirve para crear o reforzar el patriotismo. Parece que Belgrano tenía clara la idea antes de que Durkheim la formulara porque creó la escarapela y luego convirtió a la Virgen de la Merced en emblema para que los tucumanos se unieran en la lucha contra los realistas.



También dice Durkheim que sin símbolos (sin emblemas que tienen que ser corpóreos) sería muy difícil la vida en sociedad. Las canciones que cantamos en reuniones sociales, el beso que nos damos para saludarnos y otros miles de símbolos refuerzan la identidad social. Y le voy a tomar prestada una idea más. Dice que todos nuestros pensamientos y sentimientos tienen un origen social pues se originan en la conciencia colectiva.

¿Y por qué esta introducción de trazo grueso al pensamiento de Durkheim? Porque estas ideas son las que, a mi juicio, dan sentido a las obras de Gabriela y Jorge como resultado de una cadena muy interesante: hay determinados elementos de la epidermis de la ciudad (motivos decorativos de la arquitectura, mesas de café, aves, mariposas) que, de alguna manera, les han despertado memorias emotivas que han corporizado en estas obras para que nosotros las contemplemos y nos generen otras emociones. Un cuerpo generó una emoción que generó otro cuerpo llamado a generar otra emoción, de manera que todos nos unamos en un sentimiento colectivo. Las ciudades, con sus calles, sus edificios, sus plazas y los personajes que las habitan tienen una capa material, pero también otra inmaterial que viene dada por los usos que les da la comunidad. La interacción entre esas capas es la que le va confiriendo densidad a cada espacio o a la ciudad en su conjunto. Un edificio puede tener un gran valor patrimonial por sus características arquitectónicas, pero si ha perdido su función original, o si ya no es usado de ninguna otra manera, en poco se diferenciará de una cáscara de nuez. Me parece que Jorge y Gabriela también hablan de eso, de la capacidad que tiene la epidermis de la ciudad de despertar en cada uno de nosotros emociones y memorias de otros tiempos.

Luisa Dodero

Conexiones

Hasta la semana pasada tuvimos colgada en estas mismas paredes la hermosa exposición de Virginia Ríos, una joven de 21 años que supo plasmar en diez pinturas el trascendental paso de la adolescencia a la adultez. Como saben, son años de energía desbordante, años en los que sentimos que podemos con todo, pero al mismo tiempo también es un tiempo de incertidumbre en el que muchas veces nos embarga un sentimiento de vulnerabilidad. En fin, es un tiempo dominado por nuestra dimensión más orgánica, por las intuiciones, por el deseo, por el dolor de algún amor roto... Y para traducir todo eso en imágenes, Virginia recurrió a pintar animales en siete de los diez cuadros, porque para ella los animales representan, en estado puro, aquello que todos tenemos cuando la razón es relegada del mando.



Curiosamente, o quizás no, una semana después volvemos a tener las paredes cubiertas por animales. La exposición de Luisa es el resultado de sus años de vida en el noroeste, de sus escapadas a Salta o a los Valles Calchaquíes; un descubrimiento reposado de la naturaleza que no ha resultado en una serie de majestuosos paisajes, ni siquiera en paisajes en los que podríamos adivinar la presencia de grupos de vicuñas a lo lejos. Imagino que Luisa, como todos, tucumanos o no, se habrá sentido subyugada por la grandiosidad de este extremo de los Andes. Pero lo que nos comparte es la conexión que experimentó con el reino animal. Y esa conexión tomó la forma de retratos.

Si cometo la incorrección de referirme a la muestra de Virginia, que no pueden ver, es porque, como diría un psicoanalista, en la recurrencia aparece un síntoma. Se me ocurre que la conexión entre lo humano y lo animal puede leerse como una alerta contra la deshumanización de nuestra vida urbanita e hipertecnológica. Contemplar los retratos de la cabra, de la vaca, de la llama, o mejor aún, abrirnos a la posibilidad de reproducir las conexiones que experimentó Luisa con ellos, nos puede servir para reconectarnos con lo que nos une al reino animal: con nuestros instintos, con nuestro pulso, con nuestro cuerpo, con nuestro origen.

Génesis es, precisamente, el nombre de uno de los trabajos más famosos del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. Salgado recorrió el planeta buscando retratar el espíritu del mundo, y, curiosamente (o no), la mayoría de las fotografías son de animales, quizás los custodios del espíritu del mundo.

Cecilia Jaime

Solo show

Les propongo un juego. En él, la pintura que cuelga a mis espaldas no es un recodo del Cadillal al atardecer, la vertical que hay junto al balcón no es una acequia en Gante y, sobre el piano, no hay un helicóptero intentando sofocar un incendio. En 1929, hace ya 95 años, René Magritte presentaba un lienzo en el que había pintado una pipa acompañada por el mensaje “Esto no es una pipa”. Por si la declaración no era suficientemente clara, la obra la tituló *La traición de las imágenes*. Así que hace ya casi un siglo que sabemos que las representaciones pictóricas están definitivamente separadas de la realidad.

Si jugáramos con las reglas del impresionismo, nos engañaríamos al pensar que los paisajes de Cecilia Jaime son sus impresiones subjetivas del mundo, de los lugares que elige para pintar. Pero si hacemos nuestro el cuestionamiento de Magritte y descartamos la opción de estar viendo porciones de territorio, entonces, ¿qué vemos?

Se me ocurre que paisajes del alma en casi todos los casos. Paisajes intelectuales en algún otro caso. También paisajes surreales. Paisajes nómades, dice Cecilia. Los paisajes de una nómada. Muchos paisajes con mucha agua, mucho cielo, mucha vegetación y pocas raíces.



Que Cecilia haga hincapié en que muchas de sus obras están pintadas sobre lino de Flandes, como el que usaban los pintores flamencos del Renacimiento me hizo recordar que el paisaje nació como género pictórico precisamente en el Renacimiento. Y lo hizo al mismo tiempo con dos raíces culturales distintas. En las lenguas germanas, el término “paisaje” estaba relacionado con las actividades administrativas: el *landschaft* alemán, el *landskip* holandés y el *landscape* inglés referían a porciones de terreno demarcadas y fiscalizables. Un *landschaft* no es una porción de naturaleza virgen sino de territorio intervenido por la mano del hombre. Por el contrario, el *paese* italiano y el *país* castellano tienen que ver con el pago, con la comarca. El país es la tierra donde uno nace y a la cual está ligado afectivamente. “Me voy a tu pago”, me dicen quienes van a viajar a Madrid. En los dos casos, se trata de tierras habitadas y modificadas por la mano del hombre, pero los paisajes latinos se relacionan más con la población que con su explotación económica.

Vistos así, podríamos decir que Cecilia, a pesar de sus 35 años de vida en Gante, mantiene un alma latina. Nómade, a veces intelectual, otras surreal, pero sin duda latina.

Las migas de la lectura. *Rastros lectores*, ciclo de divulgación de las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés: memoria y retrospectiva

The reading's crumbs. *Rastros lectores*, divulgation's cycle of
Rougés Cultural Center's libraries: memory and retrospective

Oscar Martín Aguirrez *

Para la escritora cordobesa María Teresa Andruetto (2022) “donde hay un lector, antes hubo otro que extendió la mano”. En ese gesto de “posta”, de traspaso, se inscribe *Rastros lectores*, ciclo de promoción y difusión de las colecciones bibliográficas del Centro Cultural Alberto Rougés (CCAR) de la Fundación Miguel Lillo. El ciclo se propuso poner de manifiesto el particular sistema de conformación de las colecciones del CCAR: integrado por bibliotecas privadas de especialistas y/o personalidades destacadas de la cultura de la provincia y por pequeñas donaciones espontáneas de escritores tucumanos y del noroeste argentino.

El título del ciclo, *Rastros lectores*, alude a las huellas que la cultura, en general, y la lectura, en particular, dejan sobre quienes leen. Se trata de volver sobre esos rastros, esas marcas particulares, esos despojos que el acto de la lectura deja incesantemente. Parte de una premisa potente: leer es dejar rastros. Las migas se desparraman sobre las páginas del libro y lo que sobrevive del banquete de la lectura son esos fragmentos, testigos minúsculos de una experiencia irrepetible. La propuesta de este ciclo fue darle protagonismo a lo ínfimo: volver sobre esos rastros que dejó la lectura y devolverlos a la comunidad tucumana para que ella abraza esas marcas.

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

De alguna manera, se hizo eco de las preguntas que la Prof. Verónica Estévez, responsable del patrimonio bibliográfico y archivístico del Centro Rougés, planteó a *La Gaceta*, en 2015, respecto al destino de las bibliotecas personales en Tucumán:

Toda colección personal presenta huellas materiales (marcas que hacen los propietarios): una anotación al margen, un subrayado, una nota pegada, una determinada organización que le dan cierta individualidad y entidad que la distingue de las demás. Es que se constituye, en cierta medida, en una imagen especular, en una extensión de sus dueños. ¿Qué pasa con esas marcas particulares cuando la biblioteca pasa a ser de dominio público? ¿Cuándo se la uniforma siguiendo criterios bibliotecológicos? (Estévez, 2015).

El ciclo nació de la inquietud por pensar el lector por-venir a partir del legado bibliográfico presente en el Centro Rougés, ese lector que —parafraseando a Estévez— emerge cuando los libros personales franquean el dominio público. Desde su fundación en 1990, este Centro recibió un conjunto de bibliotecas privadas pertenecientes a intelectuales y referentes de la cultura de Tucumán (Ernesto E. Padilla, David Lagmanovich, María Eugenia Valentié, Adolfo Colombres, Jorge Luis Rougés, Nilda Flawiá de Fernández, Teresa Piossek Prebich, entre otros). Recibir ese grueso caudal de volúmenes supuso hacerse cargo de la pregunta por la lectura y sus modos de transmisión a las nuevas generaciones. Por ello, la propuesta del ciclo se posicionó en el cruce de lectores —los que acumularon libros en el pasado con fines académicos y los que recibimos a diario en nuestras salas de consulta— con el fin de difundir las colecciones apostando por la centralidad del rol de la lectura y su repertorio de gestos, espacios y costumbres.

Rastros lectores también se pensó como zona de contacto: intersección entre libros, lectores y escritores. Por ello, a pesar de que se planificó bajo la modalidad de la entrevista pública y el diálogo abierto, los encuentros del ciclo tomaron distintas formas: a veces adoptaron el formato de entrevistas a especialistas que pudieran reponer la memoria lectora de quienes donaron sus libros y entablaron un vínculo afectivo con la institución a lo largo de los años; otras, de una conversación con los/as escritores tucumanos de referencia con el objetivo de dar a conocer tanto su producción literaria como los textos que resguarda nuestra biblioteca. Otra instancia también iluminó anaqueles concretos para que los asistentes pudieran actualizar el legado conociéndolo en profundidad. En todas estas formas de la intersección, la lectura en voz alta se tornó significativa, como un modo de recuperar esa escena atávica de la humanidad: las palabras resonando alrededor del fuego (imagen n° 1). El gesto de interseccionalidad se agudizó aún más en aquellos encuentros en los que el ciclo se abría hacia la música, las artes escénicas o visuales; instancias donde el diálogo de la lectura se nutría con las particularidades de cada disciplina artística.



Imagen n° 1. Lectura espontánea y en voz alta del público en el ciclo *Rastros lectores* dedicado a microrrelatos en nuestras bibliotecas, 19 de septiembre de 2024.

Rastros lectores se inauguró el jueves 18 de mayo de 2023 y se sostuvo durante dos años consecutivos como una actividad permanente del área de Bibliotecas y Archivos del Centro Cultural. Como propuesta general, *Rastros lectores* logró una visibilidad en el medio local gracias a la labor del equipo del Centro Rougés (la Prof. Verónica Estévez y el Dr. Martín Aguirrez) quien logró darle continuidad y permanencia concretando nueve encuentros. Al mismo tiempo, colaboró en esa dirección, la articulación con especialistas, docentes, escritores y artistas del noroeste argentino que se sumaron entusiastas (de manera presencial y, en algunos casos, virtual) a una propuesta que implicaba combinar un registro divulgativo en diálogo con otro más artístico-creativo. Ellos visitaron una y otra vez la biblioteca, revisaron libros y anaqueles, rastrearon en los archivos, exploraron hasta el cansancio listas de autores y catálogos de títulos, todo en busca de la hebra del ovillo que les permitiera abrirse camino y preparar, de la mejor manera posible, su intervención en el ciclo.

Gran parte del acervo bibliográfico y salas de consulta de nuestras bibliotecas se encuentran localizadas en el subsuelo del Centro Cultural, por lo que el contacto con los libros por parte de lectores y visitantes a la institución no es directo. Este ciclo, al realizarse en las salas principales del Centro Cultural (hall central y salas de la planta baja), permitió llevar el subsuelo al centro de la Casa. Asimismo, como un modo de potenciar la metáfora del “rastros” o la “huella”, se planificó el armado, para cada encuentro, de una pequeña vitrina con libros que funcionara a la manera de muestrario o pequeño fragmento de ese magma de libros que habita el subsuelo.

El ciclo se abrió con **la poesía de Inés Aráoz**. Esta elección no fue arbitraria. Los poemarios de la tucumana (ya sea individuales o reunidos) habitan los estantes del Centro Cultural desde hace mucho tiempo dada su entrañable amistad con David Lagmanovich. En ese sentido, inaugurar con la voz poética de Inés era significativo porque ponía en primer plano la historia detrás de los estantes, la historia de los intersticios que sostienen los libros del Centro Rougés. De alguna manera significó (como dice el sujeto poético en uno de sus poemas) “estampar los intersticiales con voces recogidas dondequiera” (Aráoz, 2019, p. 147), estamparlos, ponerlos delante de los ojos y celebrarlos. Se sumó al convite el escritor y documentalista Fabián Soberón quien, generosamente, ofreció proyectar su documental sobre Inés, *Luna en llamas*, al cumplirse 10 años de su realización. El cierre fue de fuegos artificiales porque la misma Inés Aráoz leyó en voz alta zonas de sus libros (imagen n° 2).



Imagen n° 2. Rastros lectores: La poesía de Inés Aráoz.
Lectura de poesía por parte de Inés Aráoz. 18 de mayo de 2023.

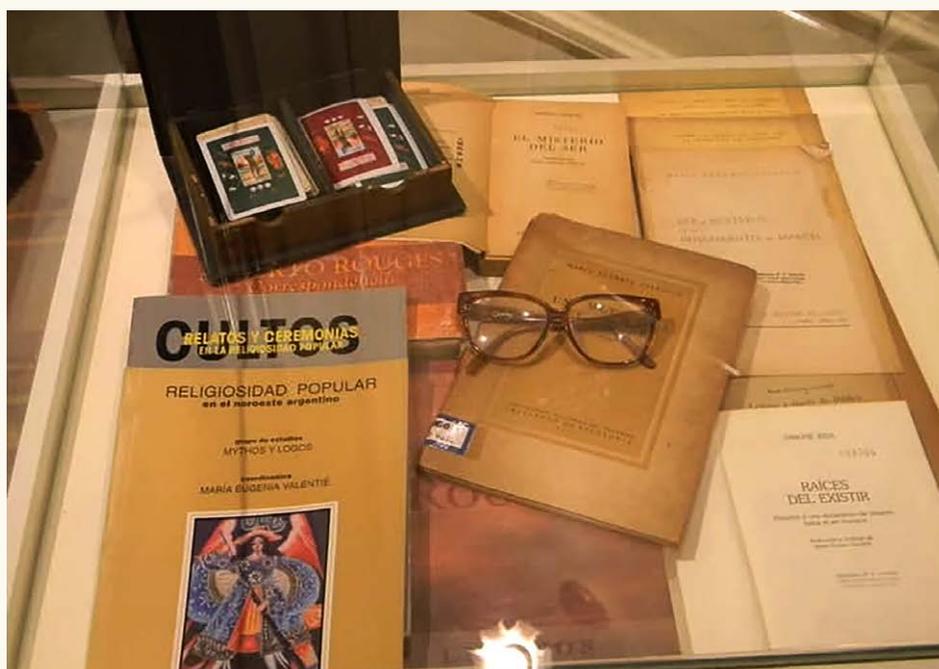


Imagen n° 3. Rastros lectores: La Biblioteca María Eugenia Valentí. Vitrina en exposición el día del evento con algunos de los libros de la biblioteca de “Genie”, sus anteojos de lectura y su baraja de naipes españoles, 28 de junio de 2023.

A la potencia de la escritura poética le siguió la contundencia del universo lector de María Eugenia Valentí. En efecto, nos interesó poner en el centro de la escena la **Biblioteca María Eugenia “Genie” Valentí**, lectora curiosa e incansable. Desde nuestra perspectiva, su biblioteca condensa una multiplicidad de gestos y perfiles: los de asesora y curadora de la obra del filósofo tucumano Alberto Rougés, los de profesora de Metafísica e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán, los de escritora y autora, los gestos de la traducción, la edición y la difusión cultural.¹ En cada uno de ellos, sus libros acompañaron procesos creativos y conversaciones. Es por ello que este encuentro se tramó como un diálogo abierto entre Magena Valentí (hija de María Eugenia) y Catalina Hynes (Dra. en Filosofía y estudiosa de la impronta intelectual de Valentí en la historia de las ideas de Tucumán). Ambas nos ayudaron a reconstruir las marcas del legado intelectual, personal y afectivo de Genie Valentí en Tucumán, huellas cifradas en los anteojos de lectura y los naipes españoles que recibimos junto con sus libros al momento de la donación (imagen n° 3). A ello le sumamos un recorrido por algunas de las zonas más potentes de su biblioteca.

¹ La sección Homenajes de este número 8 de *Historia & Cultura* está dedicada a María Eugenia Valentí. Incluye un texto poco conocido de “Genie”, dada su circulación limitada, y un perfil escrito por Carmen Perilli que da cuenta de la impronta de su legado intelectual en el campo cultural tucumano.

Reincidimos en la escritura poética en el tercer encuentro del ciclo con la intención de dar a conocer los poemarios y la propuesta estética de Ana María Cossio. Con **la poesía de Ana María Cossio** se habilitó un clima que sólo la literatura puede generar. Los libros de esta escritora tucumana se repiten en tres de las bibliotecas del Centro Cultural: las de David Lagmanovich, María Eugenia Valentié y Adolfo Colombres. Sus poemas acompañaron la lectura de estos tres intelectuales y tejieron redes, afectos, diálogos. De alguna manera, este encuentro replicó esas redes de afecto y diálogo al convocar a dos especialistas en literatura del noroeste argentino, además de muy cercanas y amigas de la casa, para que conversaran sobre la escritura de Ana María Cossio: las Dras. Indiana Jorrat y Verónica Juliano. Este ciclo tuvo una particularidad: en vez de exhibir una vitrina con los libros, se pusieron en la mesa y en las manos de los lectores con la intención de que la poesía circule de lector en lector. Algunos estuvieron en manos de Verónica, otros de Indiana; un par también en José María Risso, actor, docente universitario, quien leyó en voz alta algunos poemas de Ana María; finalmente en las manos del público. En contrapunto, se sumó Soledad Mendilaharzu, maestra de música, cantante, guitarrista y compositora quien acompañó la poesía de Cossio con su música (imagen n° 4).



Imagen n° 4. Rastros lectores: La poesía de Ana María Cossio.

Con la participación de las Dras. Indiana Jorrat y Verónica Juliano y la intervención poético-musical de José María Risso (actor) y Soledad Mendilaharzu (guitarrista, compositora y cantante), 7 de septiembre de 2023.



Imágenes n° 5 y 6. Rastros lectores: La Biblioteca de Letras de David Lagmanovich. Presentación de la biblioteca y de la trayectoria lectora de Lagmanovich a cargo de Verónica Estévez y Martín Aguierez, 3 de noviembre de 2023.

De la poesía retornamos al caudal de libros presente en la **Biblioteca de Letras David Lagmanovich**. Esta colección bibliográfica es caja de resonancia de las múltiples facetas que tuvo su dueño: escritor (poeta, microrrelatista, ensayista), investigador, docente en universidades nacionales y extranjeras, editor y difusor de la cultura del noroeste argentino. Donada en 2002 al CCAR, su biblioteca es la del especialista en literatura que decide, en vida, compartir las lecturas que lo convirtieron en lector. Creemos con Alan Pauls que “es la lectura, no el lector, la que ejerce la acción de leer, y la ejerce sobre el lector, que pasa de sujeto a objeto, campo de pruebas, conejillo de indias. Leemos el libro tanto como el libro nos lee a nosotros” (2018, p. 56). Tomando esa dirección es que se planificó este encuentro: una mesa de charlas que reparara en el modo particular en que los libros de David dan indicios de ese lector insaciable que fue. Verónica Estévez y Martín Aguierez —responsables de las bibliotecas del Centro Cultural— se detuvieron en esa zona de borde que comunica la trayectoria vital con el trayecto lector (imágenes n° 5 y 6) y, además, iluminaron zonas poco estudiadas de su producción literaria como su escritura poética.²

El 2023 se cerró con la difusión de la **Biblioteca y el legado folklórico-musical de Ernesto Padilla**, uno de los acervos bibliográficos más importantes del CCAR ya que resguarda los libros de quien fue gobernador de Tucumán.

² Recomendamos la sección Homenajes del número 7 de *Historia & Cultura* dedicada a David Lagmanovich. Además de incorporar una selección de poemas inéditos del autor y una semblanza escrita por Rogelio Ramos Signes, contiene un ensayo sobre su escritura poética. Se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.lillo.org.ar/journals/index.php/hyc/issue/view/169>

Su biblioteca condensa muchos perfiles: los de diputado nacional (cuatro veces) y gobernador de la provincia, los de abogado y Doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales, los de escritor e intelectual de la Generación del Centenario de Tucumán y uno de los primeros impulsores del folklore y su estudio en el país. Además, la importancia de este acervo radica en que, junto a sus libros, se resguarda el mobiliario de la oficina de Padilla en Buenos Aires y algunas piezas arqueológicas. Para abrir el diálogo y la conversación con la comunidad convocamos, por un lado, a la profesora e historiadora Elena Perilli de Colombres Garmendia (imagen n° 7) y, por otro, a los músicos y también profesores Carolina Lohezic (piano) y Matías López Vera (violín). Con Elena ingresamos al microuniverso de la biblioteca, a sus laberintos, a sus bordes sinuosos y sus llanos. Con los músicos, nos detuvimos en el archivo sonoro de Padilla: no solo interpretaron y dieron vida al repertorio musical que forma parte de su colección sino también focalizaron en el impacto, para la cultura del noroeste y del país, de las partituras folklóricas de principio del siglo XX que acompañan la biblioteca.

Para Alberto Tasso —sociólogo, historiador y responsable de la Biblioteca Popular Amalio Olmos Castro de Santiago del Estero— toda “biblioteca es un *aleph*, con mayor o menor capacidad para refractar las imágenes del mundo. Nuestra tarea consiste en mantener limpia su lente (2016, p. 28).



Imagen n° 7. Rastros lectores: La Biblioteca Ernesto Padilla. Presentación de la biblioteca y de la trayectoria intelectual y política de Padilla a cargo de la Prof. Elena Perilli de Colombres Garmendia, 19 de diciembre de 2023.

El ciclo *Rastros lectores*, edición 2024, enfrentó el desafío de ajustar y limpiar la lente para que el mundo de los libros refracte con una potencia significativa. Eso implicó plantear otros ingresos posibles a las colecciones, es decir, pensar otros modos de disponer el orden de los libros para que allí también emerja la fuerza desmesurada del *aleph*. Es así que los legados y las donaciones se cruzaron y el desorden habitó, por un momento, los anaqueles de las bibliotecas: era necesaria la yuxtaposición de lectores y lecturas para que el cambio de año imprima una luz distinta al ciclo.

Marzo irrumpió con un encuentro que articulaba libros y artes: el ciclo dedicó una de sus jornadas a las **Artes visuales en las Bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés**. Como un modo de poner en diálogo dos áreas de acción centrales del Centro Rougés, este *Rastros lectores* indagó en el material bibliográfico sobre artes visuales presente en las Bibliotecas de Jorge Luis Rougés (presidente de la Fundación Miguel Lillo y académico de la Academia Nacional de Bellas Artes) y María Eugenia Valentié (filósofa y aficionada a las artes visuales). En el cruce de ambos legados se consolidó, una vez más, ese afán por dar a conocer, además de una zona particular de las colecciones, la historia detrás de los estantes, los caminos que toman los libros para llegar a manos de sus dueños, ese hilo invisible que teje la cultura en el revés de un ejemplar. Quienes se hicieron cargo de poner de manifiesto la cadena de manos presente en los textos ligados a las artes visuales fueron la Lic. Andrea Estévez y el Mg. Ignacio Fernández del Amo, miembros del equipo de arte del CCAR. De sus voces surgió un recorrido que al mismo tiempo que reponía algunos agentes y procesos clave del campo artístico tucumano, también señalaba textos señeros para el estudio de las artes plásticas y visuales.

Alentados por lo productivo del gesto de cruce de legados y colecciones, el siguiente encuentro focalizó en las **letras de Santiago del Estero en las Bibliotecas del CCAR**, en particular en las colecciones de David Lagmanovich, Aldo Colombres y Ernesto Padilla. Quien ofició de bibliotecario por un día fue el Dr. Lucas Cosci de la Universidad Nacional de Santiago del Estero y director de EDUNSE. Lucas, desde la virtualidad, hizo un recorrido literario por las voces y textos santiagueños mientras, en la presencialidad, el poeta Nicolás Tolosa compartió con el público una selección de autores y fragmentos textuales. La experiencia fue como la del lector que toma el lápiz y subraya un fragmento. “Las marcas son formas endebles, débiles, de apuntar hacia determinados trechos que quizá debería recordar más tarde. Hay severidad en lo que escribo al margen, pero también complicidad [...]” dice Carlos Skliar (2019, p. 174) en *La inútil lectura*. Y el efecto logrado en ese encuentro fue el de la intermitencia del subrayado: mientras Lucas trazaba marcas sobre los libros deteniéndose en zonas imprescindibles del campo literario y cultural de Santiago del Estero (trechos



Imágenes n° 8 y 9. Rastros lectores: Julio Cortázar en la Biblioteca de Letras David Lagmanovich. Charlas a cargo de la Prof. Verónica Estévez y la Dra. María José Daona, 25 de junio de 2024.

que quizá se deberían recordar más tarde), Nicolás apostillaba con su voz los subrayados de Lucas y generaba la complicidad necesaria para que las migas de la lectura llegasen a todos/as.

Rastros lectores tomó el desafío, en junio de 2024, de sumarse a las celebraciones por el Año Cortázar exhibiendo aquellas zonas de la Biblioteca de Letras David Lagmanovich dedicadas al autor de *Rayuela*. **Julio Cortázar en la Biblioteca de Letras David Lagmanovich** se tituló el ciclo y apostó a organizar dos charlas a cargo de la Prof. Verónica Estévez y la Dra. María José Daona (imagen n° 8). Ambas se refirieron a la huella cortazariana dejada tanto en nuestros acervos como en el campo literario e intelectual latinoamericano. Una vez más, se trató de “hacer zoom” en el amplio material de estudio y archivo que habita la biblioteca de un especialista en literatura como Lagmanovich (más teniendo en cuenta que David le dedicó varios artículos académicos y un libro en 1975, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*). Quienes asistieron pudieron no solo revisar los textos presentes en nuestras bibliotecas de y sobre el autor argentino (imagen n° 9), sino también anoticiarse del vínculo lector entre David y Cortázar, lazo que desemboca en los libros (alojados en nuestra biblioteca) pero que hace partícipe también a la escritura, tanto de ficción como ensayístico-crítica, que Lagmanovich le dedicó a la obra cortazariana.

El 2024 se cerró con un encuentro destinado a **Microrrelatos en nuestras bibliotecas**. En diálogo directo con la jornada anterior, nos pareció oportuno difundir una zona de la Biblioteca de Letras David Lagmanovich dedicada exclusivamente al microrrelato. Se trata de una de las colecciones más completas del género (comparable, inclusive, a la Biblioteca de Microrrelatos Luisa Valenzuela del Congreso de la Nación) dada la cercanía de Lagmanovich con estos textos tanto como escritor microrrelatista y como crítico estudioso de sus particularidades. Convocamos, entonces, a la Prof. Ana María Mopty —escritora de microrrelatos, investigadora sobre literatura breve, tallerista y coordinadora de varias antologías de microrrelatos del noroeste argentino— para que desandara parte de la “cocina” creativa de su escritura, al mismo tiempo que pudiera señalar aquellos libros, alojados en nuestros acervos, necesarios para acompañar ese proceso escriturario. David Lagmanovich (2006, 2009) delimitó tres características del microrrelato: la brevedad o concisión, la narratividad y la ficcionalidad. Ellas estuvieron presentes en la charla de Ana María al momento de definir el género, pero sobre todo en la selección de textos —y posterior lectura en voz alta— realizada por Emilia Cruz Prats, Agustín López y Juan Lix Klett, estudiantes de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (imagen n° 10). Ellos propusieron un recorrido lector que supo navegar por microtextos de toda América Latina con especial énfasis en Tucumán. Como dinámica de cierre, se pidió al público que, espontáneamente, eligiera alguno de los libros dispuestos sobre la mesa principal y compartiera con todos/as algún microrrelato.



Imagen n° 10. Rastros lectores: Microrrelatos en nuestras Bibliotecas. Charla a cargo de Ana María Mopty. Acompañaron Emilia Cruz Prats, Agustín López y Juan Lix Klett (estudiantes de la Licenciatura y el Profesorado en Letras de la UNT), 19 de septiembre de 2024.

Como vimos, el ciclo hizo una apuesta por los rastros con el objetivo de potenciar, a partir de ellos, el legado de lecturas y lectores asumido al recibir las bibliotecas privadas como donaciones. En cada jornada planificada resonó, por lo menos, alguno de estos interrogantes: ¿qué modos de leer están presentes en esas colecciones personales de libros?, ¿qué apropiaciones lectoras se traman en el acto creativo e intelectual de quienes donaron?, ¿qué tradiciones textuales y discursivas sostienen la pulsión intelectual de esos lectores?, ¿qué figuraciones de lector y de lectura atraviesan el universo personal de cada colección?

Se trató entonces de conectar lectores recuperando una historia de los modos de leer particulares gestados desde Tucumán y a partir de algunos de sus pensadores más influyentes teniendo en cuenta que —como sostiene Roger Chartier (2005)— las prácticas lectoras son construcciones ancladas en procesos históricamente determinados y que varían en cuanto a tiempos, lugares y comunidades. Este hecho supuso ofrecer a quienes asistieron y formaron parte del ciclo la posibilidad no sólo de apropiarse de los bienes simbólicos de su comunidad sino también anclar esa práctica lectora en un conjunto de gestos históricamente habitados.

El ciclo continúa vigente y se resignifica en cada encuentro; sin embargo, lo que palpita silenciosamente al actualizarlo es la sensación de que todavía el pan se comparte y las migas de la lectura se distribuyen sobre la mesa. Eso alimenta en nosotros —el equipo de trabajo del Centro Cultural Rougés— la convicción de que el esfuerzo no es en vano; de que los libros aún están vivos y continúan leyendo a cada lector que se acerca a abrirlos.

Referencias bibliográficas

- Andruetto, María Teresa (2022). “Donde hay un lector, antes hubo otro que extendió la mano: el texto que María Teresa Andruetto leyó en la Feria del Libro”, *La Nación*, 10 de mayo. Extraído el 20 de abril de 2025 desde: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/donde-hay-un-lector-antes-hubo-otro-que-extendio-la-mano-el-texto-que-maria-teresa-andruetto-leyo-en-nid10052022/>
- Aráoz, Inés (2019). *En la Casa-Barco. Obra reunida*, San Miguel de Tucumán, EDUNT.
- Chartier, Roger (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Estévez, Verónica (2015). “El destino de las bibliotecas personales”. *La Gaceta*. 13 de septiembre. Extraído el 19 de abril de 2025 desde: www.lagaceta.com.ar/nota/646286/la-gaceta-literaria/destino-bibliotecas-personales.html
- Lagmanovich, David (2006). “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Iberoamericana*, IX, 36 (pp. 85-96).
- (2009). *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto.

Pauls, Alan (2018). *Trance*, Buenos Aires, Ampersand.

Skliar, Carlos (2019). *La inútil lectura*, Buenos Aires, Waldhuter.

Tasso, Alberto (2016). *Un sociólogo en provincia*, Santiago del Estero, Barco Edita.

El Centro Cultural Alberto Rougés: sus aportes al campo de estudios sobre el noroeste argentino¹

Centro Cultural Alberto Rougés: its contributions to the field of studies on northwestern Argentina

Elena Perilli de Colombres Garmendia*

María del Pilar Ríos**

El Centro Cultural Alberto Rougés (CCAR) se constituye como el ámbito de investigación y extensión cultural de la Fundación Miguel Lillo. En sus 34 años se ha convertido en un centro de estudios de referencia de la historia y las artes de Tucumán y el noroeste argentino por los acervos que posee —de los que darán cuenta Verónica Estévez y Martín Aguirrez en estas Jornadas— y porque ha promovido la difusión de la ciencia y las artes de Tucumán y la región con publicaciones, exposiciones y actividades culturales en consonancia con la visión integral que propone la Fundación Miguel Lillo.²

La larga y rica historia de los aportes del Centro Cultural en su doble rol de promotor y productor de conocimiento sobre la región es el objeto que elegimos para las palabras de apertura de la decimotercera edición de la Jornadas “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino”. Intentaremos dar cuenta muy brevemente de cuáles fueron y son los objetos de estudio y sus resultados que se traducen en un sólido y continuado proyecto editorial y, por supuesto, en estas Jornadas.

* Fundación Miguel Lillo. San Miguel de Tucumán, Argentina. <perillielena059@gmail.com>

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

¹ Palabras inaugurales de las XIII Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino.

² Para más información, los remitimos a la página web de la Fundación: www.lillo.org.ar

Abrir estas Jornadas supone sostener la continuidad de una apuesta que nació hace muchos años por iniciativa del doctor Jorge Luis Rougés —entonces presidente de la Fundación Miguel Lillo— quien deseaba que existiera un área de investigación sobre la llamada *Generación del Centenario* de relevancia para Tucumán en la primera mitad del siglo XX. Sus integrantes crearon instituciones fundamentales que hoy perduran. Una de ellas es la Fundación Miguel Lillo, a la que pertenece el Centro Cultural Rougés y constituyeron una dirigencia compacta que dominaba los poderes político, económico y cultural. Sus miembros, por un lado, reivindicaban lo tradicional y, por otro, supieron valorar lo moderno y se esforzaron por adaptarlo a nuestro suelo.

Desde 1995, a partir de la organización de las Jornadas en homenaje al centenario del nacimiento de Juan Alfonso Carrizo, se constituyó un equipo interdisciplinario de investigación conformado por personal del Centro Cultural e investigadores *ad honorem* de distintas instituciones de la provincia. La línea de investigación histórica inaugural sobre Tucumán y el Noroeste se centró en la Generación del Centenario y su proyección durante la primera mitad del siglo XX. Pocos centros culturales cuentan con un programa de investigación como este que a lo largo de los años fue creciendo, abarcando nuevos temas, incluyendo miradas y otros actores que enriquecieron la visión original. Por ello, este proyecto centrado en la acción de aquellos hombres y su impacto, prolonga su alcance hasta hoy.

Esta propuesta partió de entender a la “Generación” como un grupo de hombres que tienen una “sensibilidad vital” ante su época. Planteó que en la colectividad siempre hay dos grupos que coexisten: una masa mayoritaria y una minoría creadora que impulsa transformaciones. Se basó en los postulados de José Ortega y Gasset y Jaime Perriau, quienes delimitaron el dominio de una generación en base a una etapa cronológica de quince años en la que, además, coexisten con la generación que está en su plenitud, otras dos: la que recién se inicia, y la que ha pasado su tiempo de reinado, pero que sigue ejerciendo influencia (Ortega y Gasset, 2005, pp. 561-565; Perriau, 1970, p. 9).

Por ello, en la primera etapa, el equipo de investigación se focalizó en el estudio de la vida y las acciones de diferentes personalidades destacadas de esta generación. Los resultados de este proceso se publicaron en una primera serie del proyecto editorial del CCAR denominada “Biografías” que incluye las de José Padilla, José Graciano Sortheix, Juan Heller, Ernesto Padilla, Carlos Rodolfo Schreiter y Juan B. Terán publicadas entre los años 2002 y 2010. Todas ellas permiten no sólo conocer a estas personalidades, sino también los procesos político-culturales de los que fueron protagonistas.

Naturalmente, dentro de esta Generación, ocupa para nosotros un lugar especial el filósofo Alberto Rougés, quien tuvo una influencia decisiva en la creación de la Fundación Miguel Lillo y en su posterior

desarrollo. Su correspondencia, especialmente con el doctor Ernesto Padilla, testimonia sus afanes, sus proyectos y sus logros en beneficio de nuestra institución. Por ello, el Centro Cultural que lleva su nombre recogió su valiosa herencia intelectual a través de múltiples publicaciones sobre su vida y obra (antologías y textos completos) que hemos diferenciado de la serie anterior e identificado como “Alberto Rougés” e incluye textos publicados entre 1993 y 2013.

Luego de esa primera etapa, y en cierta medida también como resultado de ella, el equipo de investigación inició un proceso de identificación de núcleos temáticos que fueron preocupación común y compartida de estos hombres. Esto produjo una ampliación del objeto de estudio al incluir otros aspectos culturales tales como el arte, la moda, la literatura, la arquitectura, entre otros y de las disciplinas desde donde abordarlos. Asimismo, se potenció la mirada regional para visitar el accionar de esta generación entendiendo que, aunque no sin contradicciones, estos hombres consideraban al norte argentino como “una unidad sustentada por un común pasado histórico, etnográfico, arqueológico, lingüístico y cultural”, es decir, “como una región histórica, una que se originó, evolucionó a través del tiempo, adquiriendo identidad y denominación, aunque delimitarla geográficamente fuera naturalmente confuso” (Perilli y Romero, 2012, p. 39). Con esta mirada ampliada se publicó *Un proyecto geopolítico para el noroeste argentino* (2012) y también obras dedicadas a objetos puntuales desde distintas disciplinas que se agrupan en nuestro catálogo bajo la denominación, bastante amplia, de “Otras publicaciones”.

En los primeros años de este siglo, una nueva línea se fue consolidando bajo el asesoramiento de la Lic. Gloria de Gentilini: la de artes visuales. Sus resultados se visibilizan en la “Serie Documentos de Artes” que contienen textos sobre la vida y obra de referentes del dibujo, la pintura y la escultura de la región —Fued Amín, Luis Alberto Lobo de la Vega, Demetrio Iramain, Fernández Larrinaga y Sixto Aurelio Salas— editados entre 2006 y 2010, así como también la publicación del patrimonio artístico del CCAR. Cabe mencionar en esta área, la existencia del acervo de registros visuales (catálogos, trípticos, dípticos, entre otros) de la totalidad de las exposiciones que se realizaron en nuestras salas desde 1990 y que constituyen fuentes fundamentales para una posible historia de las artes visuales de la provincia y la región. Es también, en esta etapa, en la que el equipo se embarca en esa enorme tarea de rescatar y reeditar algunas de las obras más significativas de la cultura del noroeste que integran la “Colección del Bicentenario”.

La síntesis de estas nuevas preocupaciones se plasma en el boletín *Historia y Cultura*, revista periódica digital que publicamos desde 2015. Si bien surgió como órgano de difusión y divulgación del equipo de investigación histórica *ad honorem* de la institución, con el transcurrir del tiempo fue incorporando invitados especiales y ampliando las temáticas

y los abordajes, hasta llegar a la apertura de una convocatoria pública. En los sucesivos números, las investigaciones originalmente centradas en el proyecto “La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino”, fueron incorporando diversos aspectos culturales con el objetivo central de promover y difundir investigaciones sobre Tucumán y el noroeste argentino que contribuyan al desarrollo de las Ciencias Sociales y Humanas, mediante la publicación de estudios específicos y la discusión de temáticas teórico-metodológicas. 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, entre otras.

A partir del N° 6 su trayectoria fue reconocida al ser incorporado al Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT) a través del registro correspondiente de su ISSN. Esta nueva etapa implicó, entre otras cuestiones, la definición de los equipos editorial y técnico, del Consejo Asesor y del Comité de especialistas que acompañan su publicación en los que intentamos mantener el carácter interdisciplinario con perspectiva regional que ha caracterizado nuestra labor y proyecto editorial.

La línea inaugural de investigación en 1997 tomó como base los archivos de Ernesto Padilla y Alberto Rougés. Desde entonces, el Centro Cultural Alberto Rougés ha recibido en donación diversos fondos bibliográficos de referentes en el estudio de la filosofía, la literatura y la cultura del noroeste como son David Lagmanovich, Adolfo Colombres, Nilda Flawiá, María Eugenia Valentié y Teresa Piossek Prebisch. Estos acervos no sólo constituyen un valioso patrimonio disponible para la consulta de investigadores externos, sino que, además, posibilitan la delimitación de otras líneas de investigación en Ciencias Sociales y Humanas que pueden realizarse desde el Centro.

Asimismo, nuestra sede, la casa Cainzo, nos ubica en un espacio y en el transcurrir de un tiempo particulares y nos invita a revisitarlos en distintos momentos. Esta casa construida en 1913 fue diseñada por el arquitecto e ingeniero español José de Bassols, que eligió la tipología conocida como *petit hotel* que dominó entre las clases altas de todo el país en la época del Centenario. Así, nuestro espacio condensa sujetos, procesos y representaciones que damos a conocer mediante visitas y talleres que buscan recuperarlos y resignificarlos a partir de una experiencia significativa que dialoga con el presente de cada visitante, pero que también habilitan una línea de trabajo ligada a la museología y al patrimonio que venimos consolidando.

Los diversos patrimonios materiales y simbólicos —documentales, artísticos, arquitectónicos— de los que esta institución dispone abren nuevas posibilidades y otros interrogantes sobre los cuales el actual equipo se encuentra trabajando para redefinir o proponer nuevas líneas de indagación, siempre en continuidad con este gran legado que hemos

esbozado brevemente. Para ello, consideramos imprescindible visitar algunos de los conceptos centrales que definieron el proyecto de investigación, tales como el de región con una perspectiva más amplia: la latinoamericana. Creemos que estas Jornadas serán una gran oportunidad para poner en diálogo algunas de esas preguntas.

Este espacio, el que estamos compartiendo, fue la otra manera elegida por los equipos de investigación del Centro Cultural Rougés para dar cuenta de los resultados de sus indagaciones y para abrir el debate sobre nuestra región. Las Jornadas nacieron en 1995, a pocos años de haberse creado el Centro Rougés. Las primeras se convocaron por la conmemoración de los cancioneros de Juan Alfonso Carrizo, autor de la recopilación de la poesía tradicional. Se invitó a una especialista para referirse al folklore y, así, tuvimos a la doctora Olga Fernández Latour de Botas —discípula de Juan Alfonso Carrizo y Augusto Raúl Cortazar—. No solo ella, sino que, con gran sorpresa, contamos con la presencia de Isabel Aretz, prestigiosa y reconocida etnomusicóloga que realizó, con esta disciplina, lo que Carrizo con la poesía popular. Isabel había estado en Tucumán y el norte en tiempos de Alberto Rougés y, gracias a su apoyo y al de Ernesto Padilla, pudo recorrer esta región recopilando su música. Con 90 años vino a este Centro Cultural y narró sus experiencias, además de mostrar un video pionero de cómo llevaba a cabo su labor por los cerros. Participó también el Dr. Guillermo Jacovella, quien desde sus funciones en el Servicio Exterior de la Nación contribuyó a expandir la cultura del noroeste argentino más allá de nuestras fronteras. Además de estas personalidades también lo hicieron, en años sucesivos, otras figuras como Clara Jalil de Bertranou, Dardo Pérez Gilhou, Gregorio Caro Figueroa, Armando Raúl Bazán, Luis Alen Lascano, Alberto Tasso, Carlos Páez de la Torre (h), Cristina Vera de Flachs, entre otros. Para realizar las Jornadas recibimos apoyo incondicional de la Comisión Asesora Vitalicia de la Fundación Miguel Lillo y de la Dra. Marta Omil de Torres, nexos irremplazables entre humanistas y científicos, del Carlos Páez de la Torre, de Alba Omil, de Sara Peña de Bascary.

Con el que inauguramos hoy, son trece encuentros en los que se han analizado la vida y tarea de los hombres de la Generación del Centenario en forma detenida. A lo largo de los años, el temario se enriqueció con la incorporación de nuevos enfoques con acontecimientos históricos trascendentes como la Batalla de Tucumán, la declaración de la Independencia y el Congreso de 1816, la Reforma Universitaria y, en las actuales, se sumaron dos temas especiales, uno de Alberdi y otro sobre Bernabé Araoz.

La razón que movió todos estos años de trabajo cuyos frutos hoy nos suscitan gran admiración y reafirman una continuidad y voluntad de apertura poco frecuente en nuestras prácticas, no solo es institucional, sino también cultural. La permanencia en el tiempo y la amplitud de criterios son algunos de los méritos de esta iniciativa promovida por el

Centro Rougés de la Fundación Miguel Lillo. Es digno de reconocer el haber abierto en Tucumán un espacio para el diálogo y el intercambio de reflexiones y producciones, a especialistas de diferentes puntos y diversas disciplinas, no solo en el norte argentino, sino en el país, promoviendo una agenda de reflexiones sobre el Centenario y otros temas. Estas Jornadas reflejan el interés de un amplio sector del campo cultural en superar el aislamiento y la incomunicación de una región.

La cuestión regional ha demandado una puesta al día, ya que la región no puede pensarse como lugar físico inmutable y homogéneo. Se debe concebir como espacio que contiene una experiencia histórica común, dinámica y diversa en la que tienen lugar los cambios y permanencias de nuestra vida social y personal. En estas Jornadas se puso y se pone de manifiesto el interés por superar el aislamiento y la incomunicación. Consideramos que no debiera haber región sin intercambio de información y sin conciencia crítica de esos intercambios. El conocimiento histórico, junto a su difusión y circulación, contribuye a atravesar ese puente tendido entre el pasado que tenemos que conocer mejor y los temores e incertidumbres del futuro desconocido.

La información presentada y compilada a lo largo de estas Jornadas es múltiple y esto enriquece la obra. Reunir indagaciones sobre hombres y mujeres, cultura y creencias, cambios arquitectónicos y patrimonio; desarrollo económico e industrial de aquellos cincuenta años del siglo XX es clave en la evolución regional y permite, a iniciados y neófitos, desarrollar una idea acabada del ser y hacer del norte entre 1900 y 1950.

Rememorar esos hechos lleva, inevitablemente a reflexionar sobre ese pasado no tan remoto y las comparaciones con el vertiginoso presente son inevitables. Aquellos no eran mejores tiempos, el mundo también estaba globalizado, había crisis económicas y hubo dos guerras mundiales y conflictos menores. La Universidad pasaba por dificultades en forma cíclica, las huelgas eran frecuentes y existían la corrupción y la incapacidad política. La diferencia estuvo en los hombres y mujeres de aquel momento.

Todos estos líderes políticos y culturales desarrollaron una actividad que abarcaba diferentes campos, lo político se asociaba a lo educacional, a lo artístico, a lo científico, a la especulación misma. Las inquietudes culturales fueron múltiples y, siguiendo un esquema de liderazgo muy propio de la época, compartían una actitud de búsqueda de la modernización de las estructuras en todos los órdenes. Defendieron al norte como unidad histórica, más allá de los límites provinciales, fortaleciendo los rasgos comunes.

Estas notas características del medio social, de sus actividades, de sus líderes y personalidades destacadas, no hacen sino resaltar una de las modalidades definitorias de aquella que reconocemos como Generación del Centenario. La vocación de servicio hacia la comunidad unida al desarrollo cultural permite establecer la amplitud de sus conocimientos.

Era una preocupación práctica por convertir esas inquietudes en un acervo cultural abierto a toda la sociedad. Por todo eso Tucumán vivió un período de auge, creció porque los bienes culturales que se producían eran inmediatamente volcados en el medio social. La acción de los hombres del Centenario fue una cruzada contra el hambre, contra la chatura, contra el atraso espiritual. Era un grupo dirigente que alentaba una auténtica vocación de servicio.

El mosaico construido alrededor de esta generación a partir de cada uno de los encuentros ha sido recogido en las publicaciones de todas y cada una de las jornadas. Siguiendo esta sostenida práctica, anunciamos que ya se encuentran disponibles las actas correspondientes a las XII Jornadas que reúnen las ponencias presentadas en la edición de 2021. Tal como menciona en la presentación de este libro Marcela Jorrat, la sistematicidad y permanencia desde hace más de dos décadas de este evento y su publicación respectiva, le han conferido una identidad y perfil propios. Este nuevo número retoma la temática medular de la Generación del Centenario a través de análisis “realizados desde una renovada concepción epistemológica y conceptual, participe de las transformaciones de la historia en las últimas décadas” (Jorrat, 2024, p. 8).

En pos de una política de libre acceso al conocimiento, que da continuidad al proceso iniciado con el boletín *Historia & Cultura*, hemos optado por editarlas de manera digital para propiciar una mayor difusión y acercamiento a múltiples comunidades académicas de las diversas propuestas para pensar nuestra región que allí se incluyen. En esta misma línea, estamos trabajando con el Departamento de Comunicación de la Fundación Miguel Lillo para que estén accesibles en este formato también los once números anteriores; ya se pueden consultar los números VI, VII, VIII, X, XI y esperamos en un futuro cercano poder completar la serie.

Los que transitamos los ámbitos académicos y culturales sabemos de las dificultades que implica, no solo organizar de modo sistemático jornadas y congresos científicos, sino también cristalizar esos esfuerzos en la publicación pertinente. Por ello, celebramos el comienzo de este encuentro que enriquecerá el conocimiento de la historia de Tucumán con nuevos aportes. Con certeza, los trabajos presentados resultarán de gran provecho para todos y permitirá aquilatar los planteos suscitados para un mejor entendimiento de un proceso histórico singular.

La investigación histórica de una sociedad, aunque siempre es significativa, adquiere particular importancia en tiempos de crisis como el presente. El análisis de los logros y fracasos de los procesos precedentes puede actuar como el hilo de Ariadna en la búsqueda de respuestas a la problemática vigente. Ninguna solución es viable sin la comprensión cabal de los factores que coadyuvaron a la construcción de la identidad y las expectativas nacionales. Argentina necesita estudios profundos que permitan comprender la aparente disociación entre quiénes fuimos a

principios del siglo pasado y quiénes somos en esta nueva centuria. El contraste entre el Tucumán de antaño y el actual es muy profundo. Por eso, el Centro Cultural Rougés lanza una convocatoria amplia, para que además de los especialistas, se acerquen juristas, economistas, artistas, entre otros. La hora requiere la concreción de un diagnóstico, la elaboración de un proyecto y la disposición a la acción política de sus miembros, para que la provincia y el país puedan retomar la senda marcada por los hombres del Centenario.

En estas palabras de apertura intentamos dar cuenta brevemente del trabajo que viene realizando el Centro Cultural en más de tres décadas como promotor y productor cultural y de conocimiento sobre Tucumán y la región. No podemos cerrarlas sin afirmar y reconocer que todo ello es posible gracias a las personas –las que estuvieron, las que siguen estando y las que se van sumando a este proyecto– y con ellas no nos referimos solamente a quienes conforman los equipos de investigación de nuestro Centro, sino a todos y cada uno de ustedes que con compromiso en todas las circunstancias asumen la tarea de pensar y pensarnos desde y para nuestra región. Muchas gracias.

Referencias bibliográficas

- Centro Cultural Alberto Rougés. *Catálogo de publicaciones*. Disponible en <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/category/ccr>
- Jorrat, Marcela (2024). “Estas actas”, en María del Pilar Ríos y Verónica Estévez (comps.), *Actas de las XII Jornadas La Generación del Centenario y su proyección en Noroeste Argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés (pp. 7-10).
- Ortega y Gasset, José (2005). “El tema de nuestro tiempo”, en *Obras Completas III -1917/1925*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset – Santillana Ediciones Generales (pp. 559-652).
- Perilli de Colombes Garmendia, Elena y Romero, Estela (2012). *Un proyecto geopolítico para el Noroeste Argentino. Los intelectuales del “Centenario” en Tucumán*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés.
- Perriaux, Jaime (1970). *Las generaciones argentinas*, Bs. As., Eudeba.

