

HISTORIA & CULTURA



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés

2026

HISTORIA & CULTURA

— N° 9 —



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

Oscar 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

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

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)

Analia 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)

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

Gustavo Javier Cabrera (Universidad Nacional de Río Negro – CONICET, Argentina)

Luciana Chávez (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Cecilia Guerra Orozco (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Ariel Arturo Herrera Alfaro (Universidad Nacional de Catamarca - Academia Argentina de Letras, Argentina)

Larisa Antonela Mantovani (Universidad Nacional de San Martín – CONICET, Argentina)

Mariela Inés Masih (Universidad Nacional de Córdoba - Universidad Nacional de La Rioja)

Hebe Beatriz Molina (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET, Argentina)

Félix Montilla Zavalía Fundación Miguel Lillo - Junta de Estudios Históricos de Tucumán, Argentina)

Soledad Quereilhac (Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina)

Exequiel Svetliza (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina)

Romina Noemí Zamora (Instituto Superior de Estudios Sociales – CONICET, Argentina)

Fundación Miguel Lillo, 2026

www.lillo.org.ar

Imagen de tapa: Taller de Joaquín Ezequiel Linares. Archivo fotográfico Jorge Luis Rougés. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Derechos protegidos por Ley 11.723

Editado en Argentina

Contenido

Content

Presentación	7
Verónica Estévez	
➤ HOMENAJES	
Epistolario inédito / <i>Unpublished Letters</i>	13
Ezequiel Linares y Salvador Linares	
“Nos ha herido tu carta profundamente a mí y a vos”. Notas a un epistolario inédito entre Ezequiel Linares y su hermano Salvador (1956-1962)	43
<i>“Your letter has deeply wounded both me and you”. Notes on an unpublished correspondence between Ezequiel Linares and his brother Salvador (1956-1962)</i>	
Federico Espíndola Linares	
➤ ESTUDIOS	
Sobre la recepción del pensamiento de Gaspar Risco Fernández en Santiago del Estero y Tucumán. Un aporte para la construcción de una “micro-historia” de las ideas en el noroeste argentino	53
<i>The reception of Gaspar Risco Fernández’s thought in Santiago del Estero and Tucumán: a contribution to the “microhistory” of ideas in northwestern argentine</i>	
Susana Inés Herrero Jaime	
Buen gobierno y esclavitud en San Miguel de Tucumán (1808): el caso de Josefa	69
<i>Good Government and Slavery in San Miguel de Tucumán (1808): The Case of Josefa</i>	
Amira Juri	

Perro negro. Aparecer de la imagen como síntoma de la memoria individual y colectiva	83
<i>Black dog. The emergence of the image as a symptom of individual and collective memory in Tucumán</i>	
Bruno Juliano	
Alberdi o la peregrinación de la novela	99
<i>Alberdi or the pilgrimage of the novel</i>	
Máximo Hernán Mena	
El Sabio Lillo: su vida más allá de la ciencia	116
<i>“Lillo the Wise”: his life beyond science</i>	
Elena Perilli de Colombres Garmendia	
De la <i>Revista de Letras y Ciencias Sociales</i> a la Academia: análisis glotopolítico de la obra de Juan B. Terán	133
<i>From the “Revista de Letras y Ciencias Sociales” to the Academia Argentina de Letras: a glottopolitical approach to two writings by Juan B. Terán</i>	
Valentina Salas Gandur	
➤ MISCELÁNEAS	
Conservar un instante de lo efímero. El teatro en las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés	153
<i>Preserving a moment from the scene. Theater in the libraries of the Centro Cultural Alberto Rougés</i>	
José María Risso Nieva	
Arte para conjurar el olvido. Recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2025	163
<i>Art to conjure oblivion. An aesthetic journey and visual memory of the Centro Cultural Alberto Rougés, 2025</i>	
Ignacio Fernández del Amo	
Entre los dedos de Penélope. Talleres creativos del Centro Cultural Alberto Rougés: memoria y retrospectiva	183
<i>Between Penelope’s Fingers. Creative Workshops of the Centro Cultural Alberto Rougés: memory and retrospective</i>	
Oscar Martín Aguierez	

Presentación

Presentation

Verónica Estévez*

Presentamos el número 9 de *Historia & Cultura*, una edición que marca un nuevo hito en el proceso de maduración de nuestro proyecto editorial. Desde su fundación en 2015, este Boletín ha sostenido el compromiso de cartografiar las diversas capas de la identidad regional; hoy, las tres secciones que estructuran la revista —Homenajes, Estudios y Misceláneas— se presentan plenamente consolidadas. Esta arquitectura interna no es solo una disposición formal, sino un testimonio de la apertura y la centralidad del Centro Cultural Alberto Rougés en el tejido intelectual del Noroeste Argentino, funcionando como un espacio donde el documento de archivo, la investigación académica y la práctica estética dialogan en una misma frecuencia.

En esta entrega, la sección **Homenajes** se reviste de una significación institucional profunda al centrarse en la figura de Joaquín Ezequiel Linares. El gran artista plástico no solo es una referencia ineludible del arte argentino, sino que fue parte vital de nuestra casa como asesor de artes plásticas desde 1990 hasta octubre de 2001. Publicamos aquí un epistolario inédito entre Ezequiel y su hermano Salvador, datado entre 1956 y 1962. Este documento, rescatado y analizado por su nieto, Federico Espíndola Linares, nos aproxima a un periodo previo a su consagración definitiva en Tucumán. Esta correspondencia permite reconstruir la fase de gestación de su universo creativo, pero fundamentalmente nos permite acceder a la densidad de su mundo interior. En estas líneas, el pintor no solo manifiesta sus inquietudes teóricas y los vínculos afectivos forjados en el Grupo Sur, sino que deja traslucir una subjetividad marcada por la fragilidad y el desamparo propios del desarraigo.

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

El epistolario se convierte en un registro de sus miedos y necesidades materiales y afectivas, exponiendo las huellas de una historia familiar que late en la base de su producción y resulta clave para comprender cómo su experiencia en Europa fue un laboratorio de supervivencia donde se decantaron aquellas búsquedas plásticas que, cargadas de esa memoria sensible, renovarían el panorama artístico de nuestra región tras su regreso.

La sección **Estudios** se constituye por seis trabajos que recorren temporalidades y disciplinas diversas, manteniendo el rigor metodológico que caracteriza a nuestra publicación. En esta entrega, la figura de Juan Bautista Alberdi, su pensamiento y obra, son analizados por Máximo Hernán Mena, quien aborda la *Peregrinación de Luz del Día* como una “novela-ensayo” inconclusa. En su estudio, Mena desentraña cómo la ficción opera en Alberdi como un dispositivo de autoficción y autodefensa frente a la desilusión de la vejez, transformando su trayectoria intelectual en una experiencia encarnada por la narrativa. A través de un sólido andamiaje teórico que dialoga con los conceptos de *Erlebnis* (vivencia) y *Erfahrung* (experiencia), el autor propone a un Alberdi prometeico, artífice de una Verdad que viaja no como turista sino como emigrada, vistiendo la identidad de Luz del Día para iluminar un territorio hostil. El análisis destaca la naturaleza etérea de esta protagonista, cuya silueta peregrina entre los fantasmas de la Guerra de la Triple Alianza y la búsqueda de un autodescubrimiento que transforma la trayectoria intelectual del autor en una experiencia encarnada por la narrativa.

En diálogo con esta preocupación por las figuras fundacionales del pensamiento nacional, Valentina Salas Gandur propone un análisis glotopolítico sobre Juan B. Terán, rastreando la evolución de sus ideas lingüísticas desde su juventud en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* hasta su madurez en la Academia Argentina de Letras. Salas identifica un viraje fundamental: del joven intelectual que celebraba la lengua como una construcción social dinámica y orgánica, cuyo motor era la creatividad popular, Terán transita hacia una postura prescriptiva y centralista en la década de 1930. En esta etapa institucional, el habla popular deja de ser fuente de innovación para ser vista como un “almácigo silvestre” que debe ser podado por la autoridad letrada. Así, la lengua se consolida en su pensamiento como un instrumento de orden y cohesión cultural, reflejando las transformaciones del campo intelectual argentino.

La historia de las instituciones y la ciencia adquiere una nueva dimensión con el trabajo de Elena Perilli de Colombres Garmendia, quien reconstruye la figura de Miguel Lillo trascendiendo su consagrado perfil naturalista. Mediante el análisis exhaustivo de su correspondencia, objetos personales y documentos del Archivo Lillo (resguardado en nuestra casa, el Centro Cultural Alberto Rougés), la autora ilumina

facetas poco exploradas: su labor en la Oficina Química, su sensibilidad bibliófila, su veta de numismático y su pertenencia a la masonería. Al rescatar estas dimensiones íntimas y sociales, Perilli nos devuelve una imagen integral del “Sabio” como un actor cultural clave, cuyo rigor y austeridad fueron los cimientos de la cultura científica y el acervo cultural del Noroeste argentino.

Amira Juri analiza dos expedientes judiciales de 1808 en San Miguel de Tucumán para desentrañar las tensiones entre el ideal del “buen gobierno” y la esclavitud. A través del caso de Josefa, la autora examina la ambigüedad de la figura de la mujer esclava, quien, disputada como patrimonio hereditario, habita un umbral problemático entre la categoría de objeto y la de sujeto afectivo. El estudio destaca cómo la emocionalidad de su ama evidencia que la justicia era inseparable del orden doméstico y sus jerarquías de clase. Un aporte central es el tratamiento del silencio de Josefa como una huella de violencia epistémica que niega al esclavizado el derecho a testimoniar, proponiendo un “derecho de los cuerpos” frente a las exclusiones del régimen colonial.

Por otro lado, Bruno Juliano introduce una mirada contemporánea sobre la memoria colectiva en Tucumán mediante el análisis del “perro negro” como síntoma de la imagen-piedra. En diálogo con Aby Warburg, el autor propone un *Atlas* digital que trasciende el montaje analógico para explorar la materialidad de las imágenes en la virtualidad. El estudio cobra una densidad política particular al recuperar la figura del perro negro, cuya carga simbólica remite al mito del “Familiar” y al terror en los ingenios azucareros. Juliano sitúa este rastro en las “grietas” de un montaje virtual, reivindicando el margen como un posicionamiento ideológico —metáfora del surco y la maleza— que resiste estéticamente frente a las certezas del relato histórico oficial.

Finalmente, Susana Inés Herrero Jaime contribuye a la microhistoria de las ideas regionales analizando la recepción del pensamiento del filósofo Gaspar Risco Fernández en Tucumán y Santiago del Estero. Mediante el marco conceptual propuestos por Arturo Roig y Hans Jauss, la autora indaga en las valoraciones diferenciadas que su obra recibió en sendos homenajes universitarios. El estudio destaca la gestión cultural de Risco, su compromiso con el NOA y las vicisitudes sufridas durante las dictaduras, vinculando las omisiones tucumanas con la experiencia traumática de la represión. En contraste, examina su fecundo vínculo con Santiago del Estero y su temprana lectura de Bernardo Canal Feijóo, demostrando cómo el horizonte de expectativas de cada comunidad lectora resignifica la trayectoria del autor.

La sección **Misceláneas** da cuenta de la actividad y vitalidad que respiran nuestras bibliotecas y archivos. Lejos de ser depósitos estáticos de papel, nuestros acervos se revelan como espacios en constante reactivación. Este dinamismo se manifiesta en los talleres interdisciplinarios de lectura y creación donde convergen arte y naturaleza, ciencia

y literatura cuyos objetivos y actividades son detallados en esta edición por su coordinador, Martín Aguirrez. En sintonía con este espíritu de puesta en valor, esta edición publica la disertación de José María Riso Nieva ofrecida en el ciclo “Rastros Lectores”. En su intervención, el autor analiza la notable cantidad y relevancia de piezas teatrales y textos de crítica especializada que integran nuestras colecciones. Su análisis pone de relieve la importancia de estos fondos, dando cuenta de la gran variedad de temas y la riqueza bibliográfica que los lectores e investigadores pueden encontrar en las bibliotecas de nuestro Centro Cultural.

Asimismo, Ignacio Fernández del Amo traza un exhaustivo recorrido por la memoria visual de las muestras de artes plásticas realizadas durante 2025. Bajo la premisa de que el arte es un conjuro contra el olvido, el autor reflexiona sobre el deseo de trascendencia que impulsa a artistas consagrados y emergentes a dejar una huella testimonial en las salas de Laprida 31. Este registro no solo documenta las exposiciones de pintura, escultura y fotografía del periodo, sino que consolida la política de difusión estética del Centro Cultural Alberto Rougés, reafirmando su compromiso con el acrecentamiento del patrimonio artístico regional y la creación de un archivo vivo para el futuro.

Este noveno número de *Historia & Cultura* reafirma que investigar la región constituye, en última instancia, una forma de preservación activa. Al tirar del hilo de nuestro pasado —ya sea en un expediente judicial del siglo XIX, en una carta de un artista en París o en el rastro de una lectura en una biblioteca—, no solo rescatamos sombras, sino que iluminamos los fundamentos de nuestro presente. Invitamos a nuestros lectores a transitar estas páginas con la certeza de que cada artículo es un eslabón necesario en la construcción de nuestra memoria cultural.

HOMENAJES

Epistolario inédito 1956-1962

Unpublished correspondence 1956-1962

Joaquín Ezequiel Linares – Salvador Linares

Joaquín Ezequiel Linares, referencia insoslayable del arte argentino, fue miembro fundamental del Centro Cultural Alberto Rougés, donde se desempeñó como asesor de artes plásticas entre 1990 y octubre de 2001. Este homenaje ha sido posible gracias a la generosa colaboración de su nieto, Federico Espíndola Linares, quien nos facilitó un valioso conjunto documental compuesto por reproducciones de un epistolario inédito intercambiado entre Ezequiel y su hermano Salvador entre 1956 y 1962 junto con sus correspondientes transcripciones. Asimismo, el propio Federico aporta un texto que contextualiza este corpus, permitiendo situarlo en un momento clave previo a la consagración definitiva del artista en Tucumán. En las páginas que siguen, publicamos las transcripciones de las cartas y unos manuscritos hallados junto al epistolario: las respuestas a un cuestionario sobre arte y un poema inédito y desconocido del artista. En título aparte compartimos el ensayo de su nieto.

Para la transcripción de las cartas que integran este epistolario se tomaron las siguientes decisiones. Todos los errores de ortografía han sido corregidos; en el caso de neologismos o términos ilegibles se optó por transcribirlos tal cual señalando [sic] en cada caso. Por otro lado, se repusieron, entre corchetes y en aquellos momentos en que fue necesario, sílabas o letras indispensables para la comprensión del texto. Además, se repuso la puntuación en la mayoría de las cartas, ya que al ser un género cercano a la oralidad, el uso de estos signos se flexibiliza. Se respetaron los subrayados realizados por los autores de algunos términos así como también aquellas tachaduras que creemos significativas. Por su parte, en el caso de los sobrescritos y agregados manuscritos (ya sea en el cuerpo textual o en el margen de la hoja), se consignaron entre corchetes.

Carta 1. De Ezequiel a Salvador¹
[1 folio manuscrito]

17/8/56

En la segunda época - PostPerón.

He recibido una foto (conste que yo quiero mucho a la fotografía porque es estática), de una mujer exenta de vestiduras, en posición similar a la que David le hizo adoptar a Madame Recamier (menos el diván Luis XIV —¿o Imperio?—), en negro, blanco, gris y más negro, menos negro, más blanco, menos blanco, más gris, muy gris, mucho más gris, casi gris y menos gris, de una palma y media por una palma (mías), con cara de pan de leche, articulaciones de osa mayor, osa menor, y otras constelaciones, con mamas mal ubicadas y productoras de tinta hindú, con una mano en las posaderas (¿es una mano o un plumero?), y otras cosas indescifrables que parecen piernas, cuellos, vientres encintos o adiposos o que parecen muslos en primer plano, con una pared cuarteada al fondo, una tarima en falsa escuadra (¿la de río o la de mar?) y otras cuestiones ajenas al respectivo bodrio trazado por el superior Landrusiano Ezequiel en horas de inquietantes febrilidades estético-pornográficas. ¡Oh, una mujer sin atuendos!, ¡Ooooooh...!

Carta 2. De Salvador a Ezequiel
[2 folios manuscritos]

[f. 1] Año 1957

Querido hermano:

Vos sabés cuánto me cuesta escribir. Pero una carta tan magnífica como la tuya me tienta contestarla. Vos sabés muy bien que siempre he tenido plena confianza en vos como escritor, pero una carta que habla de mis pensamientos últimos (Ayer nomás conversaba de esto con alguien) corporizándolos en lo escrito de una manera tan clara, que me hace ver que eres un cabal escritor (tanto por la forma como por la [h]ondura del pensamiento hecho cosa).

Ahora me gustaría tomar la apariencia de bobo o niño y ladeando un poco la cara hacia un lado y hacia arriba preguntarte ¿Qué es la locura? Y que vos con paciencia y lástima me explicarás claramente qué es la locura.

Acaso la locura sea la libertad, la evasión, la manía agrandada. ¿O sea, ser frío y nublado ante todo menos una cosa?

A veces aspiramos a ideales difíciles de alcanzar por ser extraños a nuestras posibilidades o deseos. Baudelaire - Van Gogh son excepciones angélicas imposibles de alcanzar por voluntad.

¹ En el margen izquierdo de la hoja: Recibí dudosamente: [ininteligible]

Si la locura es la libertad, esta no existe. Si es evasión, siempre nos evadimos hacia otro lado; evasión es salir de un lugar para dirigirse a otro que creemos más pleno, pero en ese lugar nos encontramos otra vez con nosotros mismos.

Quizá la locura artística se defina más precisamente por manía agrandada, pertinaz, única. Y para esta manía se necesitan dos cosas primordiales [f. 2]. La primera es gusto exagera[do] y extremado por una tarea, o por lo menos una ambición malsana (enferma) por ser ante los demás. Un narcisismo extravertido, no gustarnos a nosotros mismos sino que gusten de nosotros. Y la segunda es diligencia actividad. No tener malicia y quizá haga falta una tercera (tan difícil) egoísmo. Sacrificar a todo el mundo y sobre todas las cosas a nosotros mismos (ser héroes del heroísmo más difícil, del heroísmo interior. Pero para esto hace falta valentía (y aquí das en el clavo plenamente). La valentía es decisión. Saber decidir, y nosotros nunca hemos decidido nada, hemos sido hombres del destino. Nuestro fatalismo ingénito nos ha llevado a una especie de goce de lo fatal. Las circunstancias han hecho nuestra vida y no nosotros mismos. Pero nuestro error parte [de] que lo fatal no es sólo sentarse a esperar los acontecimientos diciendo lo que tenga que pasar pasará. Si no jugar cartas decisivas y aquí sí aceptar lo fatal. Somos ordenadores de caos. Como el avestruz, metemos la cabeza en tierra durante el terremoto y confiamos en nuestra estrella (suerte). Sabemos que no nos sucederá lo peor (aunque pocas veces lo mejor) y luego esgrimiendo como arma nuestra habilidad tratamos de ordenar el caos! Vivimos ordenando caos interiores y exteriores! Así se van produciendo. Y en esto nos fatigamos y padecemos más que si previéramos el terremoto y tomáramos nuestro partido. Por eso dices muy bien o locura (manía grande) o dinero. Por el dinero se puede ser maniático de cualquier cosa.

- Año 1957 - (1)

Querido hermano: Vos sabes cuanto me cuesta escribir. pero una carta tan magnífica como la tuya me tienta contestarla. Vos sabes muy bien que siempre he tenido plena confianza en vos como escritor, pero es una carta que habla de mis pensamientos últimos (Ayer no más conversaba de esto con alguien) corporizándolos en lo escrito de una manera tan clara, que me hace ver que eres un catal escritor (tanto por la forma como por la hondura de los pensamientos hechos cosa).

Ahora me gustaría tomar la apariencia de tonto o niño y badeando un poco la cara hacia un lado y hacia arriba preguntarte: ¿Qué es la locura? y que vos con paciencia y lastima me explicarás llanamente que es la locura.

Acaso la locura sea la libertad, la evasión, la manía agrandada; O sea ser frío y nublado ante todo menos una cosa?

A veces aspiramos a ideales difíciles de alcanzar por ser extraños a nuestra civilización o de color. Baudelaire, Van Gogh son excepciones angelicas imposibles de alcanzar por voluntad.

Si la locura es la libertad, ésta no existe. Si es evasión siempre nos evadimos hacia otro lado, evasión es salir de un lugar para dirigirse a otro que sea un mas pleno. pero en ese lugar nos encontramos otra vez con nosotros mismos.

Quizá la locura artística se defina mas precisamente por manía agrandada, perminaz, única. y para esta manía se necesitan dos cosas primor

Carta 2. Año 1957. De Salvador a Ezequiel. 2 folios manuscritos. Folio 1.

- 2 -

diales. La primera es gusto ~~no~~ exagera y extrema
 no por una tarea, o por lo menos una ambición
 malsana (enferma) no ser ante los demás. Un nar
 ci mismo extravertido, no gustarnos a nosotros mismos
 sino que gusten de nosotros. Y la segunda es diligencia
 actividad. no tener molice (quizá brasa falta una
 tercera (tan difícil) egoísmo. Sacrificas a todo el mundo
 y sobre todas las cosas a nosotros mismos (ser heroes
 del heroísmo mas difícil. del heroísmo interior. Pero
 para esto hace falta valentía (y aquí das en el clavo
 plenamente) La valentía es decisión. saber decidís
 y nosotros nunca hemos decidido nada. Hemos sido
 hombres del destino. Nuestro fatalismo ingenuo nos
 ha llevado a una especie de goce de lo fatal. Las
 circunstancias han hecho nuestra vida y no nosotros
 mismos. Pero nuestro horror parte que lo fatal no
 es sólo sentarse a esperar los acontecimientos dicién
 do lo que tenga que pasar pasará. Sino jugar
 cartas decisivas y aquí si aceptar lo fatal. Somos
 ordenadores de caos. Como el abestruz metemos
 la cabeza en tierra durante el terremoto y confiamos
 en nuestra estrella (suerte) Sabemos que no nos su
 cedirá lo peor (aunque pocas veces lo mejor) y luego espi
 miendo como arma nuestra habilidad tratamos de
 ordenar el caos! Vivimos ordenando caos interiores
 y exterior! así se van produciendo. Y en esto nos
 fatigamos y padecemos más que si previeramos
 el terremoto y tomáramos nuestro partido.
 Por eso dices muy bien o locura (mania gran
 de) o dinero. Por el dinero se puede ser maniático
 de cualquier cosa.

Carta 2. Año 1957. De Salvador a Ezequiel. 2 folios manuscritos. Folio 2.

Carta 3. De Ezequiel a Salvador [6 folios manuscritos - sin fecha]

[f. 1] En *Papeles de reciénvenido* de Macedonio Fernández comienza el libro con este párrafo:

Si muchos miedos, y una constante imposición del misterio hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo.

El miedo es una sensación arraigada en nuestra consciencia de grandes dudones. Yo sé que tu miedo es el de no decidirte a corretear otra cosa que galletitas. Correteas cielos, calles, barcos. Correteas en suprema libertad de mercancía.

A veces nuestro miedo ha sido protección, protección de que la locura nos saliera por la culata y cayéramos en un mal peor [,] en un mayor no yo, en mayores involuntariedades. Si nuestra voluntad se acomodaba a lo que llamas adaptación a todo, era muchas veces porque aún nos quedaba alguna, la de aceptar, la de no decir, la de dejar hacer, para no caer en desvoluntad absoluta y “esto que parece pura literatura” fue lo que me permite a mí hacer una vida lateral de embiombado perpetuo y por opción: a perpetuidad.

Tu carta está demasiado hecha, es demasiado de tus obras completas. Maravillosa por lo sectaria, de vuelo afilado y certero.

[f. 2] Nos ha herido tu carta profundamente a mí y a vos.

Por eso y como el destino decide en última instancia, me has mandado un original sin copia para que te despreocupes de ella, que yo la voy a tratar de ahogar con esta mía.

Loco es quedarse sólo, ante el estupor y la rabia de los demás.

Si Lázaro vivió con esa sonrisa velada y muequística del que habiéndolo visto “todo” ya no recordaba, pero tenía consciencia de ello, fue porque no supo quedarse solo e ir matando poco a poco dentro de sí a todo lo demás. A los que lo forzaban a definir, a los que le reconvenían por haber vuelto sin dinero del más allá. Por haberse quedado en lo de antes en ojiabierto perpetuo, en niño bobo con barbas.

Un largo aprendizaje de soledad es la locura. La locura del trotamundos [,] del tragacalles y gentes del conversalotodo [,] de la libertad exterior de gritar a toda hora soy libre. No la entiendo.

Nuestra locura ha de ser la de despojar a todo el mundo de nosotros mismos. De comernos nuestro pan luego de habernos encerrado en el altillo.

No estamos tan distanciados de “la cosa” como en un momento pesimista [f. 3] me escribes.

Balance general de éstos últimos 3 años:

Año 1955 ----- 5 o 6 cuadros.
 Días de trabajo----- 2 o 3 al mes
 Total----- 34 al año.

Año 1956 ----- 6 o 7 cuadros
 Días de trabajo----- 14 al mes
 Total ----- 168 al año

Año 1957----- 10 o 15 cuadros
 Días de trabajo----- 20 al mes
 Total ----- 240 al año

 Resultado: mucho trabajo, poco producto.
 Mi manía se va convirtiendo en una locura recalcitrante.

 Yo sé que en una gran parte nuestra, tu carta es tan verdadera que mi optimismo parece una disculpa, pero a pesar de que lo siga pareciendo, te diré que la obsesión por sí mismo, que tú llamas “doméstica” es la primera que siempre tiene el verdadero artista. Luego viene la otra obsesión, la de sacar de sí mismo esa otra cosa por la que obsesionarse fuera de sí. Yo pinto no porque me gusta, sino por sacar fuera de mí algo [f. 4] que me entretenga los ratos que no pinto y tratar de obsesionarme por esto. De allí saco conclusiones para poder caminar por esta vida pues el verdadero artista es ciego de nacimiento en este mundo de lo real con rótulo; por lo tanto no tan real, por no decir nada real que me atraería la indignación de la burguesía que me mata el hambre.

El Arte centra nuestra vida. “Ese tener que hacer algo”, “deber ser algo” es centrar nuestra vida. Y si no se nace con el estigma fisiológico de una locura hereditaria de tipo corta-orejas o alcalohidista, se nace a otra menos escenográfica y espectacular que es la de llenar cuartillas o lienzos mientras se mascan miedos, inseguridades y se sueña con tener plata para comprar libertad exterior. La cuestión es ir quedando solo. El hombre que no se asocia es un loco, tenélo por seguro. Bracear, gritar, amar, reír, libremente mientras se trabaja; esto es un paraíso que solo estando loco se puede pretender. No hacer lo que se quiere, angustiarse, poseer muy poco y sin deseo (o cada vez con menos deseo). Amar discretamente y sin ardor. En una palabra [f. 5] ir quedándose solo de afectos y trabajar con ahínco para no cortar la única comunicación que nos queda con el exterior y, sobre todo, con nosotros mismos, con el misterio, con lo mágico del hacer signos en el vacío sin sentido alguno y encontrar luego que en estos signos estábamos nosotros mismos. Y desde el cosmos y para cosmos partió nuestro! [sic] existo para todo o para nada.

Y luego abunda todo esto de mucha vanidad y ansia de respeto, y de plata, y de autogoce y encontrar soso todo lo otro y de vivir irrealmente de una realidad más poderosa.

Y pensando que ya lo tienes todo, fabricate biombos y anda por la calle con ellos o enciértrate en tu taller a pintar.

Enbiómbate hermano, que cuando tengas alma exterior de biombo podrás abrir las hojas a voluntad dejando que entre la luz necesaria y, si no entra luz, pues a quedarse ciego para siempre con fe en nuestra desesperación de hombres que han visto [f. 6] pero que ya no quieren ver porque saben que el amor, el querer, el placer, la posesión, tienen un precio: nosotros mismos

Te abraza

Ezequiel

Carta 4. De Salvador a Ezequiel

[3 folios. Mecanografiada con añadidos manuscritos]

[f. 1] San Fernando, 13 de abril de 1958

Querido hermano:

Como supondrás, aún no he terminado la carta para nuestro primo, sin embargo tengo la osadía de comenzar esta que ¡ay! no sé si llegará a tus manos.

Días pasados me dijiste algo inquietante: lo de la necesidad de la locura, del poder o no, volverse loco. Yo, un día de hace algunos años, te lo planteé. Estoy revolviendo en mis carpetas, porque es casi seguro de que hay algo escrito sobre eso, quizás fechado, pero, recuerdo bien, que te lo dije y tú entonces dudaste. Quizás fue algo rudimentario, mediúmnico, algo dicho así: “Mirá, hay que volverse loco, la única solución es volverse loco...”.

Posteriormente escribía en mis “Divagaciones sobre la locura”:

“Yo soy de los que sienten un poco de envidia ante los locos, quizás porque llevo en mi interior un loco fracasado...” y más allá:

“Todo artista pasa por ese momento de opción entre la locura y el sentido común, donde la más de las veces este último es sinónimo de mediocridad. Hay que saber enloquecer a tiempo y no abortar la demencia que puede quedarnos como un cadáver envejecido en forma de papeles en algún cajón del armario” y más allá:

“La locura puede ser (es) un estado de gracia, una forma de vida, una disciplina, la manera de ganarse el pan...”

Y esto que parece solo literatura contiene una verdad profunda que la vena del humor transforma, pero que, dicho por uno de esos filósofos mediúmnicos, Nietzsche por ejemplo, helarían la sangre. Es que el humorismo es la verdad sin pánico.

Pues sí, hay que volverse loco, lo inquietante, es el creer poder hacerlo a voluntad (íntimamente esperamos esperanzados llegar a conseguirlo) inosotros! hombres sin voluntad siquiera para los que nos proporciona placer, queremos serlo para los que nos proporciona tormento. Somos unos pobres teorizantes de nuestra propia vida. He hablado de una opción, pero no de una opción consciente, sino de algo que brota desde un sótano más profundo aún que el de la subconsciencia, [f. 2] en esa desesperación y angustia de no se sabe por qué, que nosotros acogotamos hace un tiempo mediante la reflexión, mediante el aquietamiento en la mujer, en la familia...

Es esta la misma opción que la del suicidio en la infancia, el niño decide morirse o quedarse, o se tira por el balcón o se muere con la más natural e inexplicable muerte voluntaria, o todo no queda más que en unas fiebres y una languidez, que algunos dirán que era empacho y otros mal de ojo. Yo pasé por ese momento y me quedé; cuando sino lo más lógico, lo más justo hubiese sido morirme. ¿Arrepentimiento por no haber aprovechado la opción al camino seguro y definitivo de la muerte? A veces sí, un poco de arrepentimiento. El suicidio y la locura son las dos únicas formas de desembocar en otro estado. Las dos pueden ser una verdad delirante y última. La locura por aproximación, la muerte por definición. Por eso en los hombres grandes la locura desemboca la mayoría de las veces, en el suicidio, si no a mano armada, por determinación de la voluntad de morirse, como en el caso Van Gogh y Baudelaire.

Pero lo importante en nosotros, es que a los dos, antes o después, se nos ha planteado la necesidad de la locura y en los dos también un presentimiento de no poder conseguirla. Y parece que esto va a ir convirtiéndose en lo fundamental de nuestra vida, en el ser o no ser. De un lado, la geografía de la locura, como un país amarillo y radiante hasta la desesperación, del otro la desolación gris en que seremos profesores de nosotros mismos, con una experiencia de muertos resucitados, algo así como el Lázaro abismal de las escrituras. Nos hemos fijado términos, hemos rebuscado antecedentes. Un poco contritos nos hemos dicho: “Si nuestro padre se hubiese vuelto loco”, pero no fue así..., “Sin embargo, aquel, nuestro Tío, el que pintó el soldado monumental y aterrador, el que, escondido retrató al ingeniero, el que mandó nuestra abuela aquella virgen celeste...”. Ah, aquel sí, pero aquel tenía obsesión por algo fuera de sí, y nosotros sólo hemos tenido obsesiones domésticas, la obsesión por nosotros mismos. Tú pintas, y lo has confesado siempre, yo escribo, por obligación, porque había que hacer algo, porque debíamos ser algo. ¿Se puede esperar esa locura especialísima que queremos para nosotros? Es triste, pero no iremos más allá de la manía.

Se puede intentar algo, lo sé, hay que mirar lo que fuimos, de frente. Nuestra actitud natural, nuestro estado habitual ha sido el miedo. La inercia en el animal solo así está justificada. Es que esa es la razón.

Desde dentro, quietud por enfermedad (miedo). Desde fuera, quietud por el terror [f. 3]. El mimetismo también es una actitud ante al terror, o bien un arma burguesa de simulación, y en nosotros se ha desarrollado bajo la apariencia de lo que llamamos adaptación a todo. En esa adaptabilidad, a veces jactanciosa, íbamos perdiendo la más grande posibilidad de la locura, no nos dimos cuenta. No nos dimos cuenta tampoco de que la locura ha sido, es y será un ideal romántico, y nos dimos con furia a acoger todo lo romántico que nos salía al paso, lo bueno y lo malo, lo falso y lo verdadero. Comenzábamos a estar enfermos y quisimos sanar, con un terror tan intenso, que logramos esa media salud conformista del burgués, no quisimos creer que la enfermedad es el estado excepcional del hombre, la única posibilitadora de mayores audacias. Fuimos unos jóvenes muy maduros y nuestra angustia de la muerte era el terror que siente el burgués ante la guerra desatada a miles de kilómetros, pero nos gustaba porque salíamos de las crisis con unas crueles barbas postizas y la alentadora, alegre perspectiva de los muchos años restantes. Y esto quizás sea lo más nimio a analizar. Hubo otras más fundamentales actitudes que incidieron en lo que podríamos llamar nuestra “frustración de la locura”.

Y hoy no podemos, llevamos demasiado remetida la idea de lo irreparable, de lo definitivo, del sentido de la propiedad, este último es el que más nos ha coartado y esclavizado. Y hoy no podemos porque, tenemos un miedo tremendo al dolor (para nosotros la incomodidad es dolor), y porque aun más que al dolor propio tememos al dolor ajeno. Quienes nos han llamado egoístas no saben todo lo que hemos preferido nuestro sufrimiento, nuestro sacrificio, al de los demás.

Yo a veces pienso que con un poco de plata se podría adquirir una locura más o menos pasable, para mí todo ha de ser cuestión de dinero, y desgraciadamente hoy ¡hasta la locura está cara! Aquellas locuras antiguas, tan espaciosas y aireadas ya no son posibles. Con lo que los locos necesitan de los largos pasillos, y uno viviendo en una única pieza, no hay lugar, te juro que ya no queda lugar. Muchos grandes locos con menos posibilidades hubiesen sido menos locos. Yo, en la actualidad, te aseguro que de enloquecer sólo sería un vendedor de galletitas loco, lo que es muy poco alentador.

Querido hermano, ya está la primera carta realizada, te mando el borrador, porque se que de esperar a pasarla en limpio no la recibirás nunca.

Hasta pronto.
Salvador

Por si no recuerdas mi dirección.
Belgrano 861 - San Fernando.

Carta 5. De Ezequiel a Salvador
[2 folios manuscritos. Sin fecha]

[f. 1] Te pido perdón por la tardanza en contestarte pero he estado metido en muchos conflictos y ocupaciones que me disculpan ampliamente de esto.

En general, pasada la tormenta de contrariedades, te diré que me va muy bien sobre todo en lo material. En el puesto de la escuela me fue muy bien y ya he terminado las clases, aún no me han pagado el último mes pero espero que me lo paguen junto con las vacaciones. Hace un mes que estoy trabajando como diagramador del diario *El Pueblo*. Trabajo que me ocupa unas horas por la noche y que me pagan muy bien. Además, y esto es lo principal, me han dado uno de los seis únicos primeros premios del Primer Salón Nacional de Arte Moderno (\$20.000).

La famosa mesa está ya depositada en el colegio y me han pedido que, si puedo, me la lleve al taller porque ellos no tienen lugar para tenerla. Yo sigo pintando a todo trapo y, si las cosas me ayudan, pienso el próximo año hacer una exposición individual en Pizarro u otra. Además estamos preparando con [f. 2] el grupo (Carlos - Carreño - Moron - Loza) una exposición colectiva en Peuser en la que pensamos imprimir un catálogo monstruo que saldrá alrededor de los \$10.000 (esto sería para mayo). Carlos acaba de sacar 3er premio estímulo en el Nacional y la crítica lo trató muy bien, así como de una obra que mandó a Rosario (Manucho la elogia). A Morón, en el mismo Salón, le dieron una mención honorífica en Dibujo.

Carta 6. De Salvador a Ezequiel
[10 folios. Algunos están mecanografiados y otros manuscritos]

[f. 1] San Fernando, 13 de mayo de 1958

Querido hermano:

Ahora va [a] resultar que mi carta, esa carta que yo perdí, se ha ido convirtiendo en una especie de clave importantísima para nuestras vidas, para la tuya al menos. He pensado que magnificas el sentido en ella, y aun, con más lógica, que, si como dices, el destino ha querido que ya no me pertenezca, es que no me pertenecía desde un principio, que nunca fue una carta mía. Esa carta nació como respuesta a tus inquietudes, a tus problemas, yo fui el médium, fue una carta que te enviaste por mi mano, favorecido por lo que yo recordaba cosas que tú creías no recordar y por mi oficio, que como es natural, las enfocaba desde el ángulo justo, más evidentes y ordenadas.

Los dos hemos leído a Hermann Hesse, los dos sabemos de esa maravillosa teoría por la cual alguien, alguien con signo, transmite su problema a la distancia, busca la solución en otro signado de su naturaleza, quien por lejos que esté no deja de transmitirle, de un modo u otro, su respuesta. Qué curiosos caminos ha seguido esa carta; yo recuerdo que surgió en tu taller, en un atardecer en que me habías mostrado unos cuadros que yo no comprendí en el momento, pero que me parecieron como rompecabezas, como mecanos del niño enfermo y pálido que debe pasar todo el invierno metido en una habitación con luz gris de atardecer, jugando, unas veces con alegría y otras sin fe, como quien está obligado. Tú que me dices que en un momento te “hago aparecer” pesimista, distante, la más verdad delirante de lo artístico, me hablaste en ese momento como un viudo de la locura, como si un tío lejano te hubiese desheredado de ese tesoro, como si llevándola en la maleta ideal la hubieses olvidado en la estación que parecía más propicia. Claro, cómo no te va a parecer excesivo tu optimismo, si mi carta lo único que hizo fue acentuar la desazón de aquella hora tuya, llevarla hasta el fin último, demostrarte que no era cuestión de opción, porque en el fondo abrigaremos siempre esa esperanza, ni que se podía ser loco del no enloquecer. Por lo que quise llegar al fin, al estar sentado en el último sillón de la vida, te parecieron página[s] arrancadas a una antología. Yo viví para tí, en poco tiempo, toda una vida, y te coloqué ese par de banderillas, banderillas de fuego, como se las colocan al toro, para que no crea que es un santo, un místico mártir del cristianismo, sino bestia, furioso animal pagano hasta la muerte y sin expiación posible.

[f. 2] No se puede vivir enclaustrado sino es por una actitud [sobrescrito: aptitud] mística. Por eso no comprendo tus ansias biombísticas. Tú, cuando no son biombos, te fabricas pantallas, pero como los niños que se tapan la cara con las manos y espían entre los dedos. No, hay que [ilegible], ¿para qué sirven los biombos? Yo no lo comprendo porque estoy remetido en la vida, sin angustia y sin apremio, y he acogotado hace tiempo toda vanidad.

Además que para el humorista, el que comprende entre sarcasmos que sólo entretenemos [a] la muerte, el mundo es el biombo máximo y muro, como los laqueados biombos orientales, es el que tiene más caminos y más encrucijadas. El mundo es el biombo que más me divierte, con su sinfín de hojas que nunca terminaremos de plegar. Lo que pasa es que hay que saber ser el espectador marginal y sin compromiso.

El biombo está hecho con la debilidad suficiente solo para el apartamiento amoroso, para el suspenso entre horas de la pasión, el ideal se empequeñece detrás del biombo, se hace esquivo y celoso y uno puede convertirse en un mirón de [ilegible] afuera resentido de la vida que corre libre.

No vale el querer haber dicho torre y nombrado biombo porque la palabra configura con lo concreto que nombra el pensamiento, y una vez pronunciado el biombo es imposible deslindarlo de su limitación y su medida. Si pienso en biombos me veo a cuclillas y mal disimulado, si digo en cambio, torre, voy hacia una altura ideal, de troneras inalcanzables o gozo de una visión panorámica del mundo. El biombo era la posibilidad de [ilegible] que encerraban los salones del 1900. Era un elemento de la utilería de la vida, para el mejor desempeño escénico de los tiempos en que cada cual jugaba su papel [f. 3] con dignidad y precisión.

Quise remarcarte dos o tres cosas que no van conmigo porque mucho he cambiado en poco tiempo y por eso me ha parecido tu carta como una respuesta a tí mismo, porque está dirigida al Yo que se parecía a tí hace un tiempo. De esta carta va a surgir otra más dilucidatoria donde vamos a estar tú y yo planteados en el principio y junto a nuestro padre, que fue doblemente promotor, físico y espiritual,² y a lo que temo, porque la vida está atiborrada de lindezas que, si no se dijeron en el entonces justo, duelen después con un dolor añejo y reconcentrado. Parcialmente estoy de acuerdo con tu carta, sólo que nos ha sorprendido el comprobar que somos dos y no uno como íntimamente creíamos. Se ha realizado un nuevo encuentro y estamos contentos del desdoblamiento y nos ha puesto en más feliz libertad y nos ha desembarazado del creer estar pensando con dos cerebros dentro de una cabezota insostenible.

Tu carta valiera solamente por eso de que: “Locura es quedarse sólo ante el estupor y la rabia de los demás”. Te juro que es la definición más verídica que hasta ahora había escuchado. Pues sí, eso es, pero para lo que importa a nosotros, eso no es más que lo teórico. Hay como una especie de afán de hallar la locura de laboratorio, la aislación segura de lo virulento y definitivo.

(1) (Hasta aquí lo escrito el 13 de mayo. En adelante, lo que ya surgirá a través de una herida de muerte, ya eternamente pozo donde estaré cayendo, la consecuencia de papá).

[f. 4] Pues bien hermano, los dos sabemos que todo es cuestión de tener o no tener estilo de vida. Yo lo comprendí hace un tiempo y me dediqué con furia a perseguir ese estilo personal y único porque creo que solo ese entretenimiento puede hacernos feliz. Si comprendemos que solo entretenemos [a] la muerte, no optaremos por la angustia ni por la desesperación, estéril, en cuanto no abunda la historia en éxitos consecutorios, a no ser en la vida religiosa a la que nosotros no podemos aspirar. La historia es de los hombres remetidos en la tierra y hasta ahora la única inmortalidad conocida es la de las obras concretas, de aquello que dejó la mano viva del hombre. Y aun todas las ilumina-

² Transcripto igual que en el texto original (aunque está tachado concuerda el tema y el diálogo del párrafo y siguientes).

ciones, todas las exaltadas metafísicas están hechas con el cerebro vivo del hombre. De muchas ideas como estas surgió el superhombre, pero también puede surgir el súper-vivo, el súper-lúcido, sin esa petulancia banal del “seremos como dioses”. ¡Qué bien suena esa súper-lucidez! Cómo configura al hombre de vigiliadas y de abismamientos, cómo está el hombre plantado en un punto más alto, en el atalaya donde la vida no es una simple rencilla, un diminuto odio, una mediocre pasión.

El súper-lúcido es el único hombre capacitado para inventar el misterio. Y ese misterio creado por nuestro estilo ha de bastar para dar sentido a la vida. Ahí va un ejemplo de misterio creado por el estilo en “Hay que buscarlo” del monigote totémico, del gran fantasmón, del súper-lúcido Oliverio:

En la eropsiquis plena de huéspedes enton-
ces meandros de espera ausencia
enlunados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebres de noche que burmúa
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pez-lampo inmerso en la nuca del sueño
hay que buscarlo

al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de
ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos
de espuma de medusas de arena de los senos
[f. 5] o tal vez en andenes con aliento a zorrino
y a rrumientes distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua
hay que buscarlo

al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de
soledad en creciente
antes que se dilate la pupila del cero

mientras lo endoinefable encandece los labios
de subvoces que brotan del intrafondo eufó-
nico
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de
la frente hay que buscarlo

al poema

Es maravillosa esta alquimia del hombre ensimismado y mediúm-
nico. Yo no aspiro a otra cosa, que a ser como el sabio de gran cabe-
zota [sobrescrito: “ese que representa la ciencia”] en la alta noche de
su laboratorio, mientras detrás de la ciudad vive su pasión pequeña,
mientras en los cubos de cemento los hombres conspiran contra otros
hombres y las mujeres fornican con hombres que pudiera[n] ser otros,
mientras se teje y desteje la menudencia y se satisfacen las mezquinas
vanidades, miro a la noche y pronuncio este conjuro: “Yo no. Sólo Yo.”
[manuscrito: (Solo Yo solo)].

—Y no llegarás a ser un resentido. Mira, la vida se extiende inmensa
allí. Entre un millón de mujeres hay la posibilidad de que quinientas mil
sean tuyas, cada luz es una pequeña fiesta en la que pudieras estar. Cada alco-
ba, un pequeño lugar de delicias donde pudieras vivir la minúscula eternidad
del placer y del halago.

La voz de la tentación es lírica y se fortalece con todo lo que yo
mismo soy capaz de inventar. Entonces cabe preguntar: “¿A cambio de
qué?” La voz de la tentación calla, es excesivo el precio, [sobrescrito (tú
lo has dicho)] “el precio es uno mismo”. Entonces argumenta:

—Una multitud de hombres gozan [manuscrito: hoy] del mundo
y mañana volverán a ser ellos mismos.

—Pero son una multitud y yo soy uno. Mañana la multitud volverá
a sus oficinas, a sus fábricas, a sus trampas y pensarán que han pasado
una [f. 6] buena noche. Y yo mañana, y a través del sueño, tengo que
volver a ser Salvador Linares Monar, el hombre que pasea una herida
por el puerto, el hombre que tiene una mano tortuosa y enigmática, el
hombre que va sobrecreando el mundo a fuerza de [~~escapar de él~~] ima-
ginería. Mira allí a mi padre encerrado en una caja de latón y madera.
Su rostro hermoso, su querido rostro hoy muerto, sus finas manos para
la caricia hoy muertas. Su sensibilísimo corazón [manuscrito: que] gastó
penosamente en las últimas mentiras del amor, hoy muerto. ¿Quién
es capaz de amar la muerte? ¿Quién es capaz de enloquecer por él?
Mientras los hombres en la ciudad se tienden en las camas del amor y
gozan de los premios de la vida, yo aquí en mi mundo con el cadáver
de mi padre me estoy construyendo un universo de muerte. ¿Quién me
acompaña a un paseo por su descarnado cuerpo? ¿Quién quiere dejarse
caer en las abismales cuencas de sus ojos? Mi padre fue tu víctima,
tentación. Mil veces cedió a tus halagos y mil veces se arrepintió. “El

demonio puso en mí el veneno de la vulgaridad”, ha escrito quizás pensando cómo la mentira del amor halagaba su vanidad, cómo asesinaba su inteligencia para creer en el engaño. Y, sin embargo, qué pequeño era el engaño a su lado. Yo creo a veces haberlo podido salvar diciéndole cómo él era un misterio vivo e indescifrable. Quizás la clave esté en no tener una imagen demasiado clara de sí mismo.

Todo esto, hermano, me lo decías de otra forma en tu carta. Pero sucede que desde entonces a nuestra última conversación hay un abismo de contradicciones. Llevas una vida que muchos envidiarían, hasta [manuscrito: incluso] yo, y sin embargo te quejas de una rutina impuesta, de un quehacer monótono y angustioso. No niego que muchas veces la vida deje entrever su falta de sentido, sobre todo a los hombres de más espiritualidad e inteligencia, entonces [manuscrito: se comprueba] que todo es absurdo. De otro modo, no surge el sentido del absurdo en el arte. Comprender su sentido, vivir el absurdo es otro paso hacia el súperhombre, hacia el superlúcido. ¡Qué no podrá el súperlúcido! El que, en poder del absurdo y del misterio, [manuscrito: verifique] que está más allá de lo mundanal, el que sabe que la muerte es un pozo grande abierto de continuo ante [manuscrito: sí]. El súperlúcido no deja una mujer para ir junto a otra porque sería una repetición sin sentido.

(Carmen entra en escena, se ha enterado de que Ramiro ha sido abandonado por su mujer. Su estado es el de una alegre excitación.

Carmen: “No me digáis nada, me he enterado y estoy contentísima. No podéis imaginar la alegría que me ha dado el saber... (Reparando en Ramiro) ¡ah! ¡Ramiro...! lo que estarás sufriendo... ¡Qué felicidad! No puedo imaginar aún, que Marisabel ya no estará a tu lado. Que pasarás unas noches tremendas de bárbara soledad, dándote contra los muebles. Te sentirás como un lord inglés que ha perdido su mayordomo.

Ramiro: “Y ahora tú. En este mundo idiota no se concibe que se dejen los brazos de una mujer sin tener que caer irremediabilmente en los de otra. Yo en éstos casos preferiría que me esperase la vida en común con un oso pardo, con una caja fuerte...

“La motoneta y yo”)

Ramiro es un súperlúcido, por eso es capaz de inventar el superamor y de hacer amor con cualquier cosa. Ramiro es el gran inventor que ha sobrepasado lo convencional. Por eso, a la hora de poder atenuar el crimen de Carmen, renuncia a ello y deja marchar a la mujer que más cerca estaba de su imagi [f. 7] nación, entre dos policías, porque “Es lo mismo”, porque “Así debía ser”. Yo, cada vez me parezco más al Ramiro que inventé, fiel hasta en la muerte a la invención. Yo inventé a Salvador Linares Monar e inventé a mí familia, y te inventé [sobrescrito: a tí], hermano, e inventé a mi padre y hace poco inventé la muerte de mi padre. ¿Qué sería de mí si todos los días no inventara a mi mujer y a mis hijos y a los hijos que vendrán? ¿Qué sería de mí, sin esta inventada vida miserable y azarosa? ¿Sin mi inventada libertad?

“Hoy puedo hablarte de la miseria porque después de un mes fastuoso me veo remetido en la privanza, en el no sé qué comeré mañana, y esta vez es verdadero porque no está cerca el pariente que nos alcance el plato “salvador”. Mi mujer, con mucha imaginación, prepara unas sopas extrañísimas, apetitosas e intrincadas.

Siento un regusto divertido, alguien diría masoquista, en este juego del no saber qué ha de ser mañana ni de dónde ha de surgir la solución. Lo que me gusta de él, [manuscrito: es] ver cómo sigo siendo yo por la vida y cómo pareciendo que se está en el final se sigue viviendo con la misma sonrisa y el mismo ideal. Esa resurrección maravillosa en que, como por un milagro, se despierta apretando la moneda con que se irá tirando, es el más fehaciente consuelo que nos da la vida”.

.....

“No son pocos los sacrificios, no tanto para mí, que cada vez necesito menos de lo mundanal, sino para quienes me rodean. Tú ya sabes que mi mujer, hijas y yo vestimos hace más de tres años de la muy devota ropa arrancada a un ropero parroquial para menesterosos. Así, parece que fuéramos vestidos con las ropas de unos muertos que aún viven y uno siente el pudoroso temor de encontrarse con el “difunto” que diga por lo bajo “Ese es mi traje”, que a veces, o colmo de la pobreza, ya viene con el remiendo del “otro” pero que aún tira.

Yo, que veo la vanidad del mundo, que compruebo día a día los esfuerzos a que se llegan por la sólo apariencia, hasta venderse, hasta matar, puedo enorgullecerme de este estoicismo, de no sentir como bofetada, sino como don el de la pobreza; mi afán, ahora lo comprendo, no era otro que el entrar en ella con mayor obsesión. Lo he logrado, ya estoy fuera de la hipócrita apariencia a plazos, ya he subido o bajado, no [manuscrito: lo] sé, el maldito escalón de la clase media.

Gracias al ropero, a la habilidad de mi mujer y al [manuscrito: buen] ojo de mi suegra para pescar el feligrés de mi talla, voy siendo un hombre vestido con negligente elegancia” (carta a mi primo)

.....

En último término estoy convencido que todo no es más que invención. Desarrollemos ese poder magnífico que sobrecreando nos sobrecrea. Recuerda y ten siempre presente aquella definitoria frase del “Ni hombre ni Dios: Pintor”, porque en ella está suficientemente planteada la doble renuncia del que se sabe artista. Parece mentira que cinco palabras puedan suprimir tan radicalmente dos mundos. Y bien sabemos que no es cuestión de conciliaciones. Yo no sé que decirte, más me veo obligado a ensayar un consejo, porque siento que estás atascado en una encrucijada que si bien, no ha de ser de vida o muerte, puede resultar definitoria para el porvenir. Uno comprende que es tonto esbozar soluciones porque estas han de ser siempre ultra personales y por lo tanto inservibles en un caso particular. Sin embargo, yo me aferro a la creencia

de que la vida puede corregirse, y de [manuscrito: que se] nos presentan dos o tres opciones importantes en las que saber elegir puede representar el fracaso o la salvación.

[f. 8] La experiencia no es, como se dice, el reconocimiento de los errores cometidos. Tenemos en nuestro padre una fuente inagotable de experiencias que no debemos desaprovechar. Pero, para tí, tienen que llevar un camino inverso al actual. Tú mantuviste hasta el último momento su idealización. El padre misterioso de [manuscrito: tu] infancia y juventud se mantenía intacto en tu corazón. En cambio yo, que al parecer soy más cabeza que otra cosa, ví su fracaso, viví, sufrí la derrota de su inteligencia como una cosa que me escarnecía más a mí que a él, que estaba encerrado en una ceguera horrenda, esa ceguera que, sin pensar bien lo terrible de su significación, proclamas en tu última carta. ¡Cómo has de quedarte ciego tú, pintor! ¡Cómo has de renunciar a la luz! Sí, ya sé que hay otra luz, pero la luz del hombre, del hombre-pintor es la luz del mundo, la luz de sus calles, la luz de sus astros de donde quieras que los veas [manuscrito: mires]. Sordos sí, sordos a la voz sibilina de la tentación, al maléfico susurro de la serpiente. ¡Venid mujeres a amar al sordo! Al que no puede oír la mentira y ni siquiera la verdad! (imagina por un momento el romántico drama del músico ciego, del pintor ciego, del escritor ciego, con la eterna mujer a su lado que se halla en el feliz instante de decir: “Yo seré tus ojos, yo veré por tí”, y ahora, por arte de tramoyista, vuélvele la vista al ciego y déjalo sordo, con una pizarrita colgando del saco, como Beethoven, trueca el lascivo ciego, súper sensibilizado, por el hosco, por el malhumorado sordo, y ya tenemos fracasando a la mujer, al amor y al mundo mismo, porque entramos en el terreno del absurdo. Un mismo accidente puede deparrarnos dos mundos distintos, irreconciliables. Una misma caída puede tener el azar tremendo de sumergirnos en el romántico mundo de las sombras, convirtiéndonos en un ser erizable, con una súper sensibilidad epidérmica, y oídos espantosamente abiertos al rumor, a la imperceptible caída de una aguja, atados para siempre a lo que se arrastre a nuestro lado, a la que, a nuestro lado, diga palabras de sutilísimas entonaciones.

(Rumor de pasos en la habitación, entra la mujer)

El ciego: —Eh, estás ahí, has vuelto.

La mujer: —Sí, están las calles imposibles...

El ciego: —¿Por qué?

La mujer: —La gente, el tráfico...

El ciego: —El ruido... Es asombroso el ruido que hace el mundo. Recién oí cantar a una niña, con una voz diminuta, frágil... era un respiro entre tanto ruido.

La mujer: —(Guiándolo hasta una cama) Ven acuéstate a mí lado, hablemos aquí tendidos, juntos, quiero sentirte al lado mío. (Los dos se tienden en la cama).

El ciego: —¿Qué hora es? (N. del autor: No sé por qué a los ciegos les preocupa tanto la hora)

La mujer: —Ya ha anochecido. No está muy buena la noche...

El ciego: — No me mientas, por favor... Yo sé que la noche es hermosa; frente a la cama [manuscrito: nosotros] se abre la ventana a esta noche azul. El mundo, los edificios del mundo, están abiertos como flores a la noche, milla [f. 9] res de hombres y mujeres miran a la luna grande surcar el cielo. Es una hermosa noche, la estoy respirando, siento que una claridad lunar me corre por las venas...

La mujer: —Yo soy tu noche querido, y yo soy el mundo y la luna y el aire, abrázame, mi cuerpo es un universo tuyo, que tú puedes reconocer y sentir vivo bajo tus manos...

El ciego: —¿Me quieres? (Él sabe que le van a decir que sí, pero pregunta)

La mujer: —Claro que te quiero, tonto, te adoro...

(Se entregan a las manipulaciones habituales del amor y después de un rato, el ciego está muy cansado y se duerme)

.....

(Se abre la puerta y entra la mujer, mira al sordo con un chiquitín de rabia, el sordo con bastante indiferencia. Se saludan con un gesto. El sordo quisiera preguntar: “¿Qué tal? ¿dónde has ido?”. Si puede oír algo, le van a tener que gritar como bestias y tras de no haber entendido mucho va a tener ante sí una mujer de cara congestionada por el esfuerzo, disgustada por las frecuentes repeticiones. Queda el escribir, pero no todo el mundo sabe escribir dando expresiones intencionadas a las cosas, se puede decir que se necesita ser un buen escritor para interesar a otro con la relación de lo menudo. Lo que sugiere el tono de voz, [manuscrito y en el margen de la hoja: en suspenso], que se pongan en cuatro palabras, requiere, escribiendo, muchas líneas. Luego el recurso es antinatural, lento, agobiador. Durante el día, todo el mundo está dispuesto a escuchar, en cambio, no siempre a leer. Tenemos entonces que ha llegado la mujer y solo ha habido un movimiento de cabeza y el sordo ha continuado en su imperturbable soledad. Si es músico y tiene el genio de Beethoven, seguirá componiendo una sinfonía; si es pintor, un magnífico esperpento; si es literato, el ensayo o la novela de turno. Todo está en paz y en orden para él. Pueden gritar los vecinos, atronar una radio, su mujer hablar por teléfono o discutir con la lavandera, es lo mismo. Suponiendo que suene una espantosa frenada (en la calle) seguida de un estrépito, la mujer se abalanza a la ventana, el sordo curioso la sigue. Fuera ha habido un espantoso choque de automóviles, la gente se arremolina, los conductores se muelen a trompadas, una mujer desde el interior de uno de los coches, lanza unos ayes de dolor que erizan la ~~carne~~ [manuscrito: piel], llega la ambulancia ululando, bajan a tropezones la camilla, un agente trata de separar a los conductores que ruedan por el suelo... pues bien la mujer estará horrorizada, mientras el sordo se divertirá más que con una película de Chaplín.

Estas dos estampas, que pudieran titularse: “La lascivia de los ciegos” y “El sordo incommovible”, parecerían no tener nada que ver con esa ceguera ideal de que tú hablabas, sin embargo nada que se nombre deja de tener una relación profunda con el hecho concreto que consigna. No habría una forma metafórica de enceguecer sino existiera la muy real de serlo orgánicamente. Tanto es así, que dos sorderas famosas, la del ya citado músico alemán, y la del maravilloso Goya configuran un tipo especialísimo de creador. [manuscrito: La de los] grandes solitarios, en primer término, a pesar de los que desesperadamente buscan detrás de todo el merengue del amor, el enredo de la mujer. A uno, la tendencia fáustica de su raza, lo llevó, con la sordera, a la concreción de la soledad y silencio metafísicos y, como buen germano, no dejó intacto el silencio, sino que lo pobló de trombones y de violines y le dio un gran golpe de platillo y bombo final. El otro consiguió el dominio del absurdo y de lo grotesco, fue el gran satírico de lo mundano, el españolazo de la luz y sombra. ¡Cómo cortó el camino de y hacia la mujer el genial sordo!

La Mimosa: —[sobrescrito: (insinuante)] Pintor, hágame usted un retrato.

El sordo: —No, voy a hacerle a usted un esperpento.

-Mutis horrorizado de La Mimosa-

[f. 10] “Ni hombre ni Dios: Pintor”, no quieras ser otra cosa. Alármate del poder pintar solo entre dos suspensos. No pierdas el tiempo en lo accesorio. Todo llega, incluso esa comodidad que vivimos ~~reclamando~~ [manuscrito: ambicionando]. Mientras tanto, allí está la tela, como blanco sudario fantasmal, con su reclamo diario. No pierdas humanidad ante ella.³ A fuerza de [sobrescrito: querer] sublimar le restamos valor [manuscrito: a la vida], muchas víctimas ha hecho ya el “sublimado” [manuscrito al margen de la página: para creer en su remedio] (chiste antiguo de fin de siglo). No existe la relación de esa fuerza loca y desatada. Grábatelo bien, NO EXISTE. Parece que fueran a conseguirla los místicos y no la alcanzan, los poetas [manuscrito: están cerca y fracasan], los barítonos, en las óperas, también están por llegar y no llegan. Lo malo es que siempre esa utopía nos exige un esfuerzo sobrehumano con su consecuente agotamiento, su angustia y resabor amargo. ¿Quieres la luz? Pues vente a ver un radiante mediodía de San Fernando, vente a callejear junto a su río y a sus casas. Ven que tomaremos un vaso de vino entre marineros y naranjas. Y un vaso, lleno de morado vino, sí que es un universo, y una naranja, un sol y un limón verde, la luna gitana. Ven, que daremos gracias al buen Dios de los hombres, por este

³ Aquí inicia un fragmento tachado por el autor: “Piensa que manejas color, que muchos brazos vivo lo arrancaron de la tierra, tu pincel fue animal y fue árbol, que a tu tela la sacudió el viento y calentó el sol siendo flor, que todo lo que utilizas estuvo sumado a un paisaje, y por último que tu mano es ~~suma~~ [sobrescrito: resumen] de todo eso. No es idiota esto que digo; lo que pasa que a fuerza de conocido se nos olvida”.

espectáculo de la vida ordenada y feliz y porque los pensamientos de cien mil de estas gentes pequeñas que nos rodean quepan en una sola de las revolutas de nuestro cerebro.

E dopo de quisto finale molto allegro e scherzando: buona notte...!

Hasta pronto, hermano.

Salvador [firma manuscrita]

Carta 7. De Salvador a Ezequiel

[4 folios. Algunos están mecanografiados y otros manuscritos]

[f. 1] Buenos Aires, 6 de enero de 1961

Querido hermano:

Hoy recibí tu carta de Roma, donde me dices que recién recibes mi primera carta de Nápoles. Yo te mandé otra allí mismo y otra te envié con Loza, (¿Todavía no se han encontrado?). Qué macana es esta del desencuentro con la correspondencia porque de este modo voy a tener que escribirte en todas lo mismo. (para no hacerlo, mando la copia de la última):

[f. 2] Tus asuntos y los de los demás marchan bien, los encargos que me dejaron, creo haberlos cumplido todos. Por lo que respecta a Casa Veltri, este no se ha movido porque ha estado muy mal de dinero (aquí es una cosa general nadie ha pagado nada) y embarullado con su casa de fin de semana. Por otra parte, cierra ahora hasta principios de marzo. A mí ya me ha hecho dos proposiciones de viaje (soñemos alma, soñemos), una a E.E.U.U. a la apertura de su sala en Nueva York, y otra a Chile, por un asunto que no terminó de aclararme. La carta⁴ que le envié Cañas, te la comentaba en una mía que, se ve, no recibiste. Justamente yo estaba en Casa Veltri cuando llegó, y al principio el soñador Sammy, no veía en ella más que un ataque de “Boninitis aguda”. Yo lo convencí de que el atacado era él y que Río de Janeiro aún no se llamaba Rio de Bonino. Y de la conveniencia de realizar esa muestra, de ser posible, por vía oficial en el Museo de Arte Moderno. Justamente el Dr. Muñiz mandó un emisario con \$10.000 para comprar un Carreño, y ya lo puse en contacto con Rubbens.

Por otra parte, Suñer me ha propuesto que me encargue de la parte referente a las relaciones con el periodismo en el museo, y además, como llegué tarde para las visitas guiadas, parece que me va a dar los relatos de la película “150 años de pintura arg.” (De buenas intenciones...). En fin, espero que me consiga algo antes de irse a Europa, partida que a mí me entristece mucho pues como viene aquí muy seguido con una

⁴ Desde “La carta” hasta “[...]con Rubbens.” el texto es manuscrito y se encuentra en la parte inferior de la página. Se llega hasta él a partir de una flecha también manuscrita.

amiguita, y por lo general cenan, me dejan abundantes provisiones con lo que yo me ahorro unos pesos.

El domingo 29 salió la nota monstruo de *La Nación*; ¡no te imaginas la alegría que tuvimos! Mamá estaba aquí justamente y estuvimos toda la mañana comentándola y recordándote. Yo te la voy a mandar por barco certificada a la casa de Román en París, así como un mamotreto de 15 páginas (por ahora) que es el fruto de mis reflexiones Barraqueñas, creo que ésta es la única forma de que no te desencuentres con ella.

[f. 3] Tus tres maravillosas cartas, Santos y Río, ¡¡Funchal y Lisboa!! y por último, Italia, me han impresionado vivamente. Te juro que nadie me había hecho ver tan a lo vivo un paisaje, o mejor diré, una psicología telúrica y su gente. Estuve días pasados a cenar con Antonio y se las leí, quedando sorprendido de la claridad con que se reconocía todo lo visto por tí y esa recreación que nos lo hacía vivir a nosotros (me hizo escuchar un “lompley” de cante jondo por Vicente Escudero “un gitano milenario con cara de bruja” que es una maravilla). Es algo realmente increíble que nuestras coincidencias se den a la distancia y por vía telepática. Te voy a enviar una carta empezada el 5 de enero y concluida diez días después con mi “Teoría de la exageración”, y verás qué de puntos de coincidencia hay en tus conclusiones y las mías, pero para ésto tendrías que darme una dirección muy precisa porque son muchas páginas.

Tengo iniciado un trabajo (5 carillas hasta ahora) que se llama “Ezequiel Linares y la motivación creadora” (¿qué te parece el tema?) surgido del mano a mano con tus obras en la soledad de Barracas y me va resultando apasionante. Lo había abandonado unos días porque estuve un poco enfermo. Ayer fui a que me revisara Mascitti y me recetó unas vitaminas y un tranquilizante macanudo que se llama EKILAN; tu necesitarías unas o tomar unas bolsas de esto pues es el maná para los loquitos como nosotros. Sus indicaciones dicen así: “Restablece la estabilidad emocional sin perturbar el consciente. Elimina la excitación nerviosa aguda o crónica. Actúa favorablemente en los estados depresivos. Disminuye la ansiedad neurótica y la impresionabilidad exagerada...” [f. 4] En fin, ayer comencé a tomarlo y hoy me siento bastante mejor.

8. Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares⁵ [6 folios sueltos manuscritos]

[f.1] 1. ¿Considera usted que pertenece a alguna escuela pictórica (escultórica) en particular?

2. ¿Cuáles son los pintores que más admira?

4. ¿Cree que la pintura puede tener tema?⁶

5. ¿Considera que es una desgracia haber nacido en la Argentina en vez de París?

[f. 2]

1.

No. Y no creo que podría pertenecer a ninguna. La escuela siempre me dio tristeza. De los ismos, el que menos me gusta es el modernismo. Soy anti-moderno. Si a alguna escuela me adscribiría [sic], sería a la de jardinería ¡Me gusta la geometría libre del jardinero!

[f. 3]

2.

Creo que Picasso, Klee y Miró son los más importantes.

[f. 4]

3.

El tema de la pintura de caballete lo he escuchado infinidad de veces. A mí, personalmente, no me inquieta. El crecimiento de mis formas pintadas puede tener cualquier medida y en cada resquicio de esta habrá intimidad. Si larga será mi vida, largo podrá ser el muro que la contenga.

[f. 5]

4.

Creo que siempre lo tiene. Una pintura sin tema no la concibo. Esto sería la abstracción pura, cosa que a mí [sic] no ha habido en ningún cerebro humano. Yo soy pintor de muchos temas. La ecuación no me interesa tanto. Prefiero la anécdota interna, mi historia.

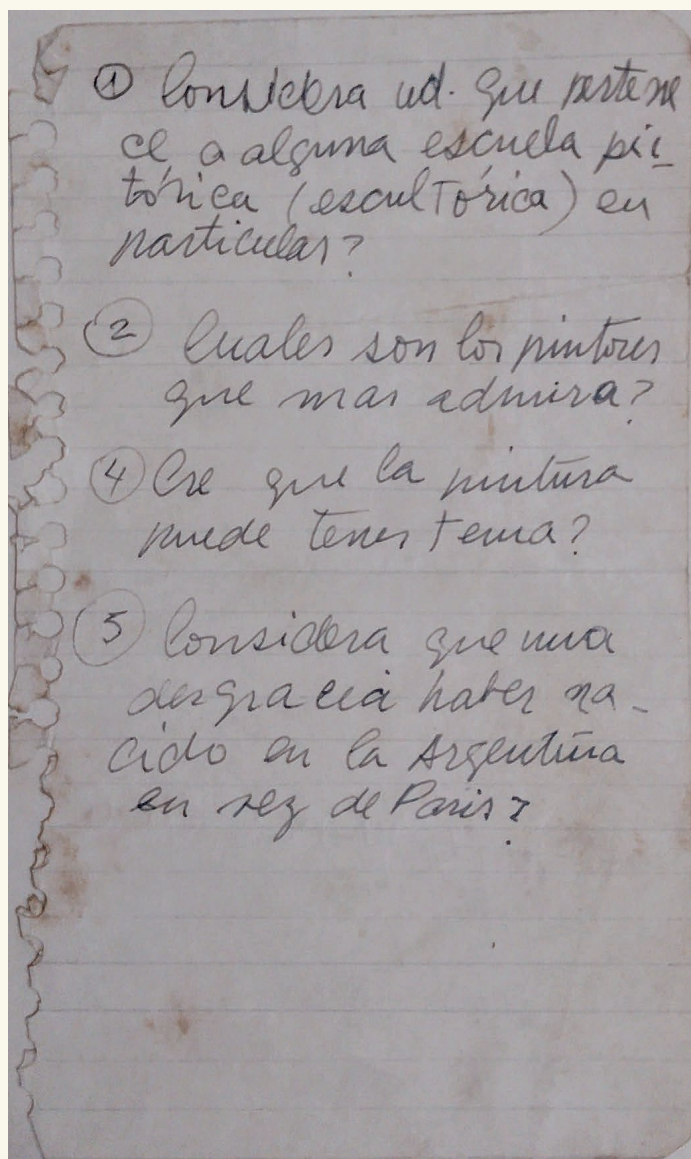
⁵ Junto con la correspondencia entre Ezequiel y Salvador Linares, se encontraban las respuestas a un cuestionario realizado a Ezequiel en 1959. No hay referencias precisas respecto al origen de las preguntas y quiénes las realizaron. Sin embargo, las respuestas del artista resultan valiosas y relevantes para comprender su proceso artístico y la concepción de arte que subyace a su oficio.

⁶ La pregunta 3 no se consigna en el texto; sin embargo sí se detalla su respuesta.

[f. 6]

5.

“Su mundo no es de este mundo”, dice Rafael Squirru. Elena Roggi en su nota: “Linares, al pintar, lo hace abandonando este concreto suelo en que pisamos para residir en otro no menos real”. Yo no soy hombre de patria, yo soy hombre de sangre. Arábigo-andaluz y, por ende, universal cósmico. [Continúa texto manuscrito tachado].



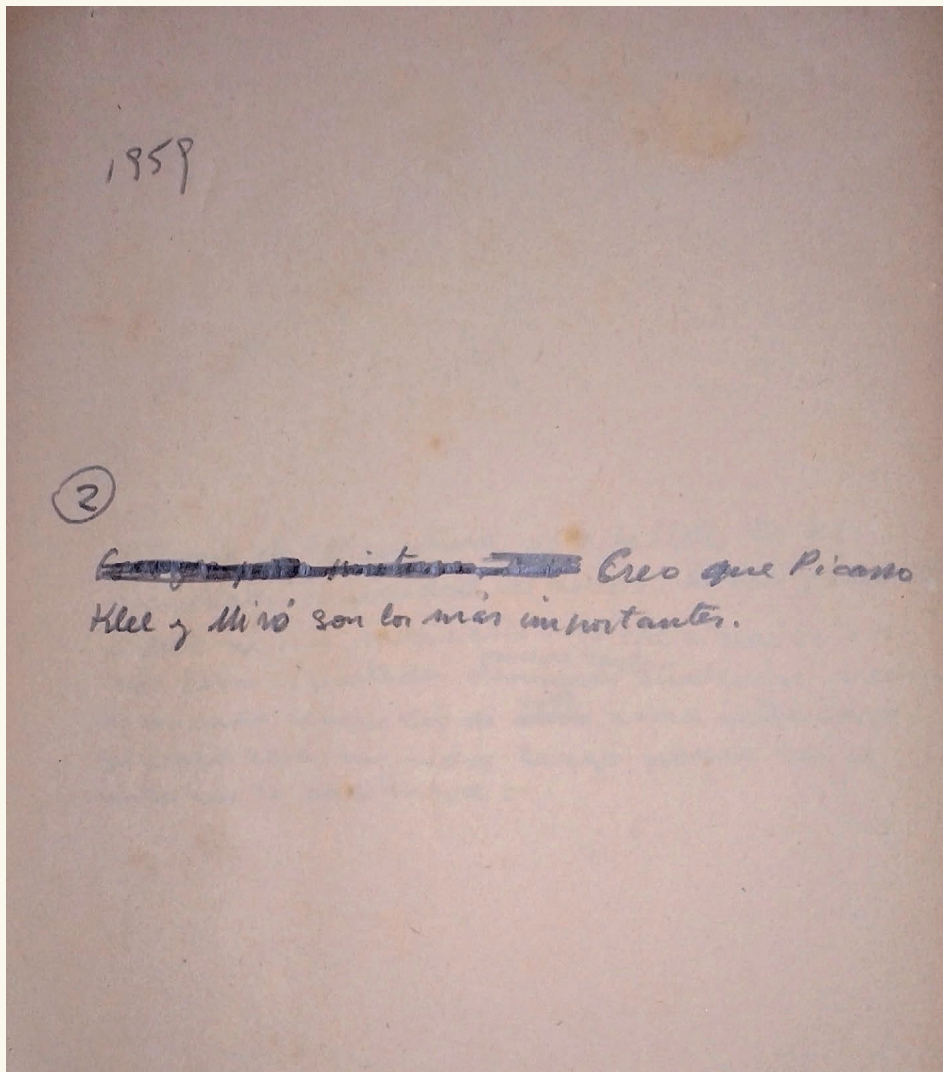
Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
6 folios manuscritos. Folio 1 (las preguntas).

1959 -

(1)

No. 4 no creo que ~~sea~~ podría pertenecer a ninguna
la escuela siempre me dio fastidio. De los ismos
el que menos me gusta es el modernismo, soy
anti-moderno. Si alguna escuela me ~~gustara~~
^{gustara} a la de jardinería me gusta ~~la~~ la geometría
libre del jardinero!

Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
6 folios manuscritos. Folio 2.



Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
6 folios manuscritos. Folio 3.

1959

(3)

El Tema de la pintura de caballete lo he escuchado un finidad de veces. A mi personalmente no me inquieta. El crecimiento de mis formas pintadas ~~de~~ ^{puede tener} enalgun es medida y en cada resquisio de ~~esta~~ ^{esta}, habra intimidad. Si larga sera mi vida largo podria ser el muro que la contiene.

Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
6 folios manuscritos. Folio 4.

1959

(4)

Creo que siempre lo tiene. Una pintura sin tema no la consigo. Esto sería la atracción para una cosa que aún no ha caído en mi, que en el cerebro humano. Yo soy pintor de muchos temas. La ecuación no me interesa tanto. Prefiero la anécdota íntima, ~~mi~~ Historia.

Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
6 folios manuscritos. Folio 5.

1959

(5)

Rafael

"Si mundo no es de este mundo..." dice Squinzi,
~~en la introducción del catálogo de la última exposición~~
 Elena Roggi ~~en su nota:~~ "Línea al pintor lo hace cuando
 cuando este concreto sube en que ni sabemos, ~~porque se~~
 a di si en otro no menos real..."

Yo no soy ~~hombre~~ de patria, yo soy hombre de
 sangre, Aragón andaluz y por ende universal,
 cósmico. Buenos Aires como residencia no está
~~mal en absoluto, mala~~ Buenos Aires es mala caja
 de resonancia, y los ~~per~~ ~~son~~ ~~plumbeo~~ ~~prefiero~~
 tener mas cálidos ~~con mas sol.~~

Respuestas a un cuestionario a Ezequiel Linares realizado en 1959.
 6 folios manuscritos. Folio 6.

9. Poema inédito manuscrito de Ezequiel Linares (1959)
[1 folio manuscrito]

Con lo que más odio, lo que más quiero
con la realidad, mis sueños
potencia de mí mismo
sin deformar [sic], transformo.

Lo celeste de mí,
celeste eterno,
mató el acero hoy.
Hierro blando con tiempo adentro.

Si el triángulo fuga
es porque no está en mí.
En mí está la esfera
que se ha fijado un momento

“Nos ha herido tu carta profundamente a mí y a vos”. Notas a un epistolario inédito entre Ezequiel Linares y su hermano Salvador (1956-1961)

“Your letter has deeply wounded both me and you”. Notes on an unpublished correspondence between Ezequiel Linares and his brother Salvador (1956-1961)

Federico Espíndola Linares *

La correspondencia que aquí se publica de manera inédita da cuenta de un período poco documentado en la vida de Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927 – San Miguel de Tucumán, 2001), previo a su desembarco definitivo en Tucumán. Al mismo tiempo explicita un momento singular en la historia del arte argentino —y también personal— en el que un artista se revela en su núcleo íntimo: sus amistades, su trabajo, su pensamiento, su sensibilidad y sus preocupaciones. Todo ello se manifiesta en este epistolario, documento histórico que pudo conservarse gracias al escultor Leo Vinci, miembro fundador del Grupo Sur¹ y compañero de Ezequiel en la travesía europea.

Las cartas entre Ezequiel y su hermano Salvador² habían quedado en el mítico taller de Barracas donde se forjó el Grupo Sur. Leo Vinci las guardó cuidadosamente durante años y más tarde las compartió con Laila Linares, hija del artista, mi madre.

* Nieto de Ezequiel Linares, radicado en Buenos Aires. <lautaroespindola88@gmail.com>

¹ El Grupo Sur se formó en 1959 y estuvo integrado por Leo Vinci, Aníbal Carreño, Carlos Cañás, Ezequiel Linares, René Morón y Mario Loza. Esta agrupación tuvo relevante actuación en Argentina y el extranjero, bautizada por el crítico de arte argentino Rafael Squirru y celebrada por André Malraux y Lionello Venturi hacia 1960. El mismo André Malraux gestionó el viaje del Grupo Sur a Europa, del cual Leo Vinci era el único escultor.

² Salvador Linares (17/01/1934 – 26/10/2011) fue periodista, diagramador, crítico de arte, diseñador gráfico. Nació en Buenos Aires y ejerció su actividad, desde 1950, en diversas publicaciones:

La muerte repentina de su padre, José Joaquín de la Purificación Linares, en 1957, marca el trasfondo de este período. José Joaquín —mi bisabuelo— fue crítico teatral, cuentista, novelista y poeta. Hombre de vasta cultura, dirigía la biblioteca donde vivían. Políglota —hablaba latín, griego, hebreo, francés e italiano, entre otros idiomas— había estudiado en un seminario jesuita; sin embargo, al terminar sus estudios, no pudo viajar a Europa para ordenarse porque sus padres no le autorizaron el traslado al ser aún menor de edad. Tras abandonar la vocación sacerdotal, se dedicó a trabajar en editoriales y revistas, ejerciendo el periodismo y colaborando en numerosos diarios. Tiempo después conoció a Vicenta, su futura esposa. Ambos habían nacido en España: él en Jaén (un pequeño pueblo cercano a Linares) y ella en Valencia. Llegaron siendo niños a Buenos Aires y formaron una familia con dos hijos: Ezequiel y Salvador. Se establecieron en el barrio La Paternal, donde Joaquín fue contratado como director de la biblioteca municipal (figura 1).

Los fines de semana transcurrían en una quinta de Loma Verde (Escobar), que tras la viudez de Vicenta se convirtió en su residencia definitiva. Salvador, que ya vivía en San Fernando, fue quien permaneció más cerca de su madre junto a su mujer e hijos; tiempo después se mudaría también a Escobar.

La familia de Ezequiel siempre estuvo ligada a las artes y poseía una sensibilidad marcada. Como muestra de ello, algunos poemas poco conocidos de su padre, José Joaquín, fueron incluidos en *La antología del lunfardo* de Luis Soler Cañas (Buenos Aires, *Crisis*, 1976).³

Democracia, Mundo Argentino, Cuadernos Australes, La Voz, La Calle, Confirmado, El Cronista, Compañero, etc. Dictó cursos en la Universidad de Tucumán. En 1960 fundó el periódico *Del Arte*; también fue jefe de redacción, y luego director, de *Actualidad en el Arte*. Participó de los documentales cinematográficos *La Libertad*, dirigida por Nicolás Rubiós, sobre la obra de Líbero Badii y *El Museo Vive*, dirigida por Moner Sans. Coautor de los libros *Arte argentino actual* y *Arte argentino para el tercer milenio*. En 1966 fundó la *Revista de Cine* del INCAA. Fue colaborador especial de la Agencia Télam, crítico de artes plásticas de la revista *Question* y del periódico de la SAAP (Información extraída de González, R. (2014, septiembre 7). Roberto “Cachete” González por Salvador Linares. Anécdotas de churrasquero (Historias y personajes de Gualaguay. <https://anecdotasdechurrasquero.blogspot.com/search?q=linares>).

³ Reproduzco dos poemas de José Joaquín Linares (padre de Ezequiel) publicados en la revista *El Hogar*:

Isla Maciel
Isla de embriaguez, morocha...
Y en su cintura de tango
Sueña la Vuelta de Rocha.

Desgracia del cantor de San Telmo
A la huella huella
calle Defensa;



Figura 1. Casa y biblioteca municipal de los Linares en la Paternal, Buenos Aires.
Archivo personal de Federico Espíndola Linares.

A fines de los años cincuenta, mientras comenzaban las primeras exposiciones en solitario y con el Grupo Sur (1958/59), Ezequiel atravesaba un momento de intensa transformación personal. En las cartas aparece un trasfondo íntimo que se puede leer entre líneas. En la primera de ellas, fechada el 17 de agosto de 1956, la mención a una modelo —descrita con ambigüedad entre ironía, deseo y desconcierto— sugiere que se trataba de mi abuela Angélica, embarazada de mi madre, nacida el 27 de noviembre de ese mismo año (figura 2). Las referencias a “vientres encintos” y a curvas que podrían confundirse con gordura parecen insinuar ese estado sin nombrarlo de manera directa.

ella escucha sus tangos/
tras de la reja.
A la huella huella
calle Las Heras;
él le canta sus tangos
tras de la reja.
(*El Hogar*, 6-7-1951)

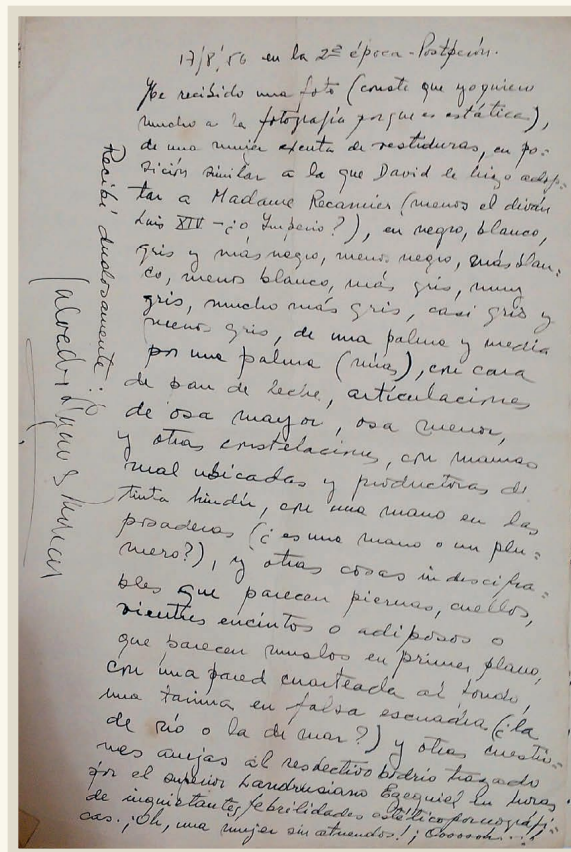


Figura 2. Carta de Ezequiel Linares a su hermano Salvador Linares, 17/08/1956.⁴

La descripción del diván, de la postura del cuerpo y de una mano apoyada en las posaderas remite, con notable precisión, a la iconografía que décadas más tarde aparecería en *Doña Finita con cliente y gato* (c.1979) (figura 3).

Es posible que allí se encuentre el germen de un boceto temprano o de una imagen retenida en la memoria del pintor. En la carta, Ezequiel habla de “horas de inquietantes febrilidades” y de un “bodrio trazado”,

⁴ Transcripción de la carta:

17/8/56. En la segunda época - PostPerón.

He recibido una foto (conste que yo quiero mucho a la fotografía porque es estática) de una mujer exenta de vestiduras, en posición similar a la que David le hizo adoptar a Madame Recamier (menos el diván Luis XIV - ¿o Imperio?), en negro, blanco, gris y más negro, menos negro, más blanco, menos blanco, más gris, muy gris, mucho más gris, casi gris y menos gris, de una palma y media por una palma (mías), con cara de pan de leche, articulaciones de osa mayor, osa menor y otras constelaciones, con mamas mal ubicadas y productoras de tinta hindú, con una mano en las posaderas (¿es una mano o un plumero?), y otras cosas indescifrables que parecen piernas, cuellos, vientres encintos o adiposos o que parecen muslos en primer plano, con una pared cuarteada al fondo, una tarima en falsa escuadra (¿la de río o la de mar?) y otras cuestiones ajenas al respectivo bodrio trazado por el superior Landrusiano Ezequiel en horas de inquietantes febrilidades estético-pornográficas. ¡Oh, una mujer sin atuendos! ¡Ooooooh...!



Figura 3. *Doña Finita con cliente y gato* (c. 1979) de Ezequiel Linares. Serie “Las casas de la Turca” en: *Joaquín Ezequiel Linares 1927/2001. Crónica de una pasión americana*. Catálogo exposición, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori de Buenos Aires, diciembre 2009- diciembre 2010, p. 60.

términos que oscilan entre el agotamiento del trabajo y la ironía sobre su propia producción figurativa. La alusión “landrusiana” parece referirse a un tono caricaturesco, casi burlón, que contrasta con su búsqueda abstracta de esos años. La figura femenina aparece así atravesada por una tensión entre lo erótico, lo cotidiano y lo pictórico: una mujer desnuda que para el pintor es materia de trabajo, pero que en el lenguaje epistolar se carga de ambigüedad.

Estas cartas también revelan preocupaciones materiales. Ante la inminencia de formar familia, Ezequiel expresa ansiedad por la venta de sus obras y la necesidad de sostener económicamente su trabajo. En ese contexto, Salvador cumple un rol clave como interlocutor y posible gestor. Periodista, diagramador y redactor, colaboraba informalmente como promotor del Grupo Sur, función que —según relató Leo Vinci— podría haberse formalizado de no haberse disuelto el grupo tras el regreso de Europa (figura 4).



Figura 4. Ezequiel Linares (primero a la derecha), Salvador Linares (al centro), su esposa, Elvira Fernández, directora y propietaria de la *Actualidad en el Arte*, y Aníbal Carreño, miembro del Grupo Sur. Archivo personal de Federico Espíndola Linares.



Figura 5. Laila Linares. Archivo personal de Federico Espíndola Linares.

En 1962, luego del viaje a Europa, a Ezequiel le ofrecen hacerse cargo de la sección Pintura del Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, en reemplazo de Lino Enea Spilimbergo. El traslado fue decisivo. Lo acompañaron mi abuela Angélica —actriz del teatro independiente porteño, con trayectoria en el Teatro del Pueblo—, mi madre Laila, entonces en edad escolar, y mi tío Ismael, recién nacido (figura 5).

Poco después mis abuelos se separaron. Angélica continuó su carrera en el teatro universitario e independiente en Tucumán, además de trabajar en radioteatro y televisión, hasta que en 1971 regresó a Buenos Aires junto a sus hijos. Por su parte, Ezequiel permaneció en Tucumán, donde formó una nueva familia, hasta que en 1980 el contexto de la dictadura militar lo obligó a exiliarse en Madrid. El alejamiento de Argentina y el repliegue hacia el trabajo artístico marcaron una distancia creciente respecto de su entorno familiar, visible en el tono de las cartas de ese período.

En definitiva, este intercambio epistolar permite reconstruir no solo los afectos y las urgencias de un artista en formación, sino también el mapa de una época donde lo privado y lo público se entrelazaban de forma indisoluble. A comienzos de los años sesenta la incertidumbre económica y profesional se intensifica, y la figura de Salvador aparece como sostén afectivo y práctico. El ofrecimiento de Tucumán cambia abruptamente ese panorama. Con su partida, el Grupo Sur comienza a dispersarse: permanecen Vinci, Cañas, Carreño y otros miembros que se irían alejando gradualmente. Vinci y Cañas sostuvieron durante más tiempo el taller de Barracas —calle Feijóo 1270— alquilándolo primero y comprándolo después. Hoy pertenece a Vinci y a los hijos de Cañas, aunque ya tiene comprador y será vendido a la fábrica vecina.

ESTUDIOS

Sobre la recepción del pensamiento de Gaspar Risco Fernández en Santiago del Estero y Tucumán. Un aporte para la construcción de una “micro-historia” de las ideas en el noroeste argentino

The reception of Gaspar Risco Fernández’s thought in Santiago del Estero and Tucumán: a contribution to the “microhistory” of ideas in northwestern argentine

Susana Inés Herrero Jaime *

RESUMEN

En este trabajo se considera la recepción del pensamiento y la obra del filósofo tucumano Gaspar Risco Fernández, en Tucumán y en Santiago del Estero. La pregunta que guía esta investigación surge al considerar las diferentes valoraciones que recibió su producción en los homenajes realizados por la Universidad Nacional de Tucumán, en 2005, y por la Universidad Nacional de Santiago del Estero, en 2017. Mientras que en el primero se destacó su conocimiento sobre el campo del pensamiento medieval y sus estudios de cine, en el segundo recibió mayor atención su producción y su acción en el campo de la cultura, así como también, la proyección nacional y latinoamericana de sus ideas. Una articulación singular entre la propuesta de Andrés Roig (1993) para hacer filosofía junto a las consideraciones de Hans Jauss (1976) y la Escuela de Constanza sobre la recepción permiten organizar metodológicamente esta indagación. Así, se considera, por un lado, el contexto de producción de las ideas de Risco Fernández y por otro, la recepción de sus lectores, especialmente de quienes participaron de los homenajes. Este desarrollo permite identificar una serie de aspectos coyunturales que

Recibido: 06/09/2025 – Aceptado: 25/10/2025.

* Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC-CONICET), San Miguel de Tucumán, Argentina. <herrerojaimesusana@gmail.com>

parecen significativos a la hora de considerar las diferencias señaladas. Se espera con ello proporcionar un punto de partida útil para otras investigaciones sobre la circulación y el desarrollo de las ideas en el noroeste argentino (NOA).

► **Palabras clave:** Cultura; filosofía; NOA; universidad.

ABSTRACT

This paper explores the reception and interpretation of Gaspar Risco Fernández's ideas in Santiago del Estero and Tucumán. The research is specifically based on the characteristics of two commemorative tributes held for the author: one by the National University of Tucumán (2005) and the other by the National University of Santiago del Estero (2017). The former emphasized the philosopher's work in medieval thought and film studies, among other areas. The latter focused on his contributions to the culture of Tucumán and the Northwest region (NOA). The national and Latin American scope of these ideas is also highlighted, particularly concerning their influence on regional intellectual discourse. To investigate this question, the study draws on Andrés Roig's methodology (1993) for studying philosophy and Hans Jaus's reception theory (1976), which inform its approach. It considers the context of production of Risco Fernández's ideas, as well as their readership, paying special attention to those who participated in the tributes. This helps identify significant conjunctural aspects that may explain the differences in reception. This article aims to provide a starting point (or 'basis') for future research into the circulation and development of intellectual history in the Argentine northwest (NOA).

► **Keywords:** Culture; philosophy; NOA; university.

Durante el mes de agosto de 2005, la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) le concedió la distinción de profesor emérito al filósofo y teólogo tucumano Gaspar Risco Fernández (1933-2021).¹ Varios años después, en 2017, la Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE) le realizó un nuevo homenaje, siendo reconocido con el título de doctor *honoris causa*.

En torno a esta distinción se produjo un nutrido conjunto de textos y materiales que conforman un corpus en constante expansión. Me refiero a los artículos publicados en la edición especial de la revista

¹ Filósofo y teólogo tucumano conocido por su obra intelectual y por la fundación y el sostenimiento de espacios culturales. Entre ellos, el grupo de estudio y traducción *In veritatem*, el Centro de Estudios Regionales (1972), su revista *Cuadrante NOA* y las Jornadas Culturales del Valle Calchaquí, además del cine club La linterna mágica, que aún sigue funcionando. También destaca su gestión como presidente del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC), actual Ente Cultural de Tucumán.

Theoria (2006) del Departamento de Filosofía, en su número especial dedicado al filósofo en vísperas de su nombramiento como profesor emérito. También a las ponencias producidas bajo el eje “Filosofía en el NOA”, que fueron presentadas en las Primeras Jornadas Nacionales sobre Ciencias Sociales de Santiago del Estero durante la ceremonia del Doctorado *honoris causa* que le otorgó esa universidad. Especialmente me interesaron los trabajos de Gustavo Carreras (2017), Mario Berton (2017) y Lucas Cosci (2017). A esta selección incorporo el *dossier* sobre Filosofías del NOA de la revista mexicana *Pensares y Quehaceres* (2019) que dirigía Horacio Cerruti Gulberg, y el libro *Ingmar Bergman, del Kairós de la imagen al cine sacramental. Homenaje a Gaspar Risco Fernández* (2019), compilado por Ramón E. Ruiz Pesce. Finalmente, sumo los trabajos compartidos durante las Primeras Jornadas en Homenaje a Gaspar Risco Fernández “Transitando su legado”, organizadas por la UNSE y realizadas de manera virtual en 2021, año del fallecimiento del filósofo. Algunos de los/as autores/as de esos trabajos fueron colegas del pensador en la universidad, integrantes del Centro de Estudios Regionales (CER), del grupo *In Veritatem* o del cineclub La Linterna Mágica y muchos fueron además sus estudiantes en la carrera de filosofía, entre 1970 y 1980. Otros/as tuvieron contacto con su obra de manera indirecta, es decir, no fueron sus estudiantes o compañeros, sino que conocieron sus ideas a través de la obra publicada o del archivo y, en general, a través de los primeros.²

Una primera revisión del conjunto sugirió cierta distinción: mientras que en Tucumán se destacaban los perfiles medievalistas y cinéfilos del filósofo, en la provincia aledaña se vislumbraba mayor interés en los estudios sobre región y cultura popular del NOA.³ Este contraste de diferencias permitió indagar las condiciones subyacentes a dichas apropiaciones, un propósito que estructura el trabajo en dos partes (Martínez, 2010b, p. 7). En la primera, se realiza un recorrido histórico siguiendo la trayectoria del pensador tucumano, su incorporación a diferentes instituciones y el contenido de algunas de sus publicaciones. En la segunda, se intenta dar cuenta de algunos procesos que pudieron orientar las recepciones de cada homenaje.

Entre los aspectos significativos para pensar estas últimas se tiene en cuenta el espacio curricular al que se incorporó el filósofo en Tucumán al volver de España y las traumáticas consecuencias que tuvieron

² Este análisis se centra específicamente en la recepción de Risco Fernández en el ámbito universitario de Santiago del Estero y Tucumán sin considerar otros puntos de circulación de su obra. Me refiero a la resonancia que tuvo la misma en el plano más amplio de la cultura, de la que dio cuenta el principal diario local, *La Gaceta*. También la que hicieron los sacerdotes formados por él en Tucumán y en otros espacios de sociabilidad vinculados al catolicismo.

³ Esta diferencia se mantiene en los homenajes siguientes y en general, en la producción de los/as autores/as de cada provincia sobre el pensamiento de Risco Fernández.

los golpes de estado para él y sus estudiantes. En el caso de Santiago del Estero, se entiende que el interés por la vertiente cultural podría guardar relación con una serie de procesos desarrollados desde la década de 1980 en la provincia. Estos se vinculan a la organización de la pastoral santiagueña y a cierto proceso de recuperación de la figura del pensador santiagueño Bernardo Canal Feijóo, que involucró a intelectuales y docentes universitarios formados bajo el magisterio de Risco.

Arturo A. Roig, Hans Robert Jauss y la Escuela de Constanza orientan la interpretación y el sentido general de este trabajo. Del primero se toman algunas de las ideas desarrolladas en *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano* (1993), donde se pone en valor un proceso que el filósofo llama *retroceso metodológico*. Este último implica volver al contexto de producción del discurso analizado para repensarlo a la luz del horizonte problemático en que fue formulado. Así, sería posible profundizar la comprensión de la elección del tema y de las decisiones teóricas y metodológicas que el autor tomó para tratarlo. De la segunda propuesta se valora la invitación a considerar, más allá de los contextos de producción, las instancias de recepción. Esto permite analizar la dialéctica entre ambos planos y el rol central que adquiere el *horizonte de expectativa* (Jauss, 1976) en dicho proceso. Es decir, permite reflexionar sobre quienes se ocuparon en otro momento de ese pensamiento y las huellas que ese proceso deja en él. Todo ello completaría la obra y la orientaría hacia nuevas interpretaciones, que, aunque siempre parciales e históricamente condicionadas, pueden ser heurísticamente valiosas para pensar el presente.⁴

Entre Tucumán y Santiago del Estero

En 1959 Gaspar Risco Fernández vuelve a Tucumán después de cerrar un ciclo de formación religiosa y filosófica que comenzó en el país y culminó en Salamanca. Allí recibió los títulos de licenciado en teología y en filosofía. En ese momento se incorpora como docente en diferentes instituciones educativas, en el marco de un debate que atravesaba la sociedad tucumana, entre una formación “laica o libre” (Folquer y

⁴ Es preciso aclarar que una versión previa de este escrito fue presentada en 2020, en el Primer Coloquio de Becarios/as y Tesistas de la Red de Estudios Interdisciplinarios en Culturas y Regiones (REICRE). En esa oportunidad, llevó el nombre de “Dos homenajes para un mismo pensador. Consideraciones en torno a la recepción de la obra de Gaspar Risco Fernández en Santiago del Estero y Tucumán”. El mismo no fue publicado y se diferencia en varios puntos del que aquí se presenta. No sólo en relación a la extensión del escrito, en la cantidad de datos y fuentes consultadas, sino también, en lo que respecta a los resultados o conclusiones de la indagación. El marco conceptual también ha sido complejizado, lo que repercute en el análisis.

Abalo, 2018, p. 245).⁵ Enseñó Literatura en el Colegio Sagrado Corazón de Jesús y, en el nivel universitario, Historia de la Filosofía Medieval, Latín y Teología en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA); y, en la carrera de Filosofía de la Universidad Nacional de Tucumán, la primera de esas disciplinas desde 1967 (Bordón y García, 2006, pp. 391-406).

Fundada en 1914 por Alberto Rougés, Ernesto Padilla y Juan B. Terán, la Universidad Nacional de Tucumán estuvo vinculada, desde su origen, a los intereses de los industriales azucareros. Formó parte de un proyecto intelectual y cultural más amplio que buscaba tanto ahondar en la riqueza de las expresiones locales como legitimar la organización económica de la provincia (Chamosa, 2012).⁶

La carrera de Filosofía se creó dos décadas después, cuando en 1939 se fundó el Departamento de Filosofía. Ruvituso y Sosa (2018) señalaron, en un trabajo donde comparan la constitución del campo filosófico y académico en la UNT y de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), que la primera de esas casas de estudio formó su plantel a partir de docentes que procedían de tres grupos diferentes. En primer lugar, los extranjeros que llegaban al país por razones coyunturales, en segundo, algunos egresados de la Universidad Nacional de La Plata y en tercero, los egresados de la carrera. Entre los primeros se puede mencionar a Manuel García Morente, Juan Adolfo Vázquez, Rodolfo Mondolfo, Lorenzo Luzuriaga, Roger Labrousse y Elisabeth Goguel. Entre los segundos a Eugenio Pucciarelli o Aníbal Sánchez Reulet y entre los del tercer grupo, a Lucía Piossek Prebisch o a María Eugenia Valentié. Según explica Sosa (2018), la limitada apertura que las universidades rioplatenses tuvieron con el contingente extranjero se debió a la competencia que representaba para los docentes locales, situación que favoreció su integración en un espacio “doblemente periférico” como el de Tucumán. Así, destacadas figuras del pensamiento europeo que habían arribado al país como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española formaron parte de la nueva carrera (Sosa, 2018, p. 27).

Al mismo período corresponde la organización de los primeros Cursos de Cultura Católica y de Filosofía tomista que, sumados al entusiasmo por la participación en el Primer Congreso Nacional de Filosofía de 1949, darían origen a la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

⁵ El decreto N° 6403/55 que validaba las titulaciones de instituciones privadas reedita, durante su reglamentación en el 1958, los conflictos ocurridos durante la “Revolución Libertadora” (Folquer y Abalo, 2018, p. 241).

⁶ La investigación que llevaron adelante Juan Alfonso Carrizo e Isabel Aretz en Tucumán y Orestes Di Lullo en Santiago del Estero se inscribió en ese plan.

(UNSTA) (Folquer y Abalo, 2018).⁷ Risco Fernández se incorporó a esta última y se integró a un cuerpo docente que incluyó los nombres de fray Alberto Quijano, Manuel Gonzalo Casas y fray Mario Petit de Murat, principales impulsores del proyecto educativo. También a Arturo Ponsati, abogado y referente de la Democracia Cristiana en Tucumán, a Diego Pró y a Sixto Terán. Asimismo, enseñaban en ese espacio los historiadores Manuel García Soriano y Ramón Leoni Pinto, los sacerdotes Amado Dip, Pedro Würschmidt y Juan Ferrante, que más adelante formarían parte del “núcleo duro” del Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo (MSTM) (Folquer y Santos Lepera, 2017, p. 118).

El filósofo fue decano de la Facultad de Humanidades de la UNSTA entre 1963 y 1969, y entre 1966 y 1972, asumió la presidencia del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC). Esto quiere decir que su gestión se desarrolló durante el golpe de 1966, coincidiendo con el impacto social generado por las medidas económicas de Juan Carlos Onganía. El cierre de once de los veintisiete ingenios en funcionamiento condujo a una aguda situación de crisis. Entre las consecuencias de ese proceso se puede mencionar la pérdida de más de cincuenta mil puestos de trabajo, la abrupta caída del producto bruto provincial, la desaparición de los pueblos organizados alrededor de los ingenios y la migración de familias enteras de trabajadores de la provincia (Folquer y Santos Lepera, 2017, p. 110).

A ese período correspondieron los levantamientos populares que luego serían conocidos como Tucumanazos, que tuvieron lugar entre 1969 y 1972 y que fueron protagonizados por diferentes sectores de la población civil, entre ellos, el movimiento estudiantil universitario y los Sacerdotes para el Tercer Mundo. La mayoría de estos últimos ejecutaba sus tareas en el interior, situación que los enfrentaba constantemente con la crisis. La reunión que realizaron para redactar su adhesión a la *Carta de los 18 Obispos del Tercer Mundo* fue en la parroquia del ingenio San Pablo, aspecto bastante simbólico, pues fue el escenario del conflicto de enero de 1968, ocurrido como consecuencia del despido de noventa y siete empleados del ingenio. Además de lo señalado, también tuvieron lugar otras experiencias de resistencia articuladas desde espacios artísti-

⁷ El Centro Dominicano de Cultura Católica surgió como reflejo de un proceso que, en Buenos Aires, se remontaba a la década de 1920 y ofrecía a los jóvenes universitarios y al público general, formación humanista y cristiana (Folquer y Abalo, 2018, p. 223). De manera paralela a este proceso, se desarrollaba el llamado *Convivium* San Alberto Magno, un espacio de camaradería que reunía a importantes figuras del arte y la intelectualidad local y extranjera. Del mismo habrían participado Alfredo Roggiano, los poetas Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, Werner Goldschmidt, Juan Antonio Ballester Peña, además de los artistas Lajos Szalay y Giuseppe Bertetti. Toda esta actividad cimentaba la representación de Tucumán como el “polo cultural del NOA” (Folquer y Abalo, 2018, pp. 228-231).

cos y culturales. Estas habrían buscado amparar, simbólicamente, a los trabajadores excluidos del sistema (Orquera, 2010, p. 268).⁸

Entre estas últimas, es posible incorporar la que llevó adelante Risco Fernández desde el CPDC; me refiero a los cursos de Promotores Culturales. Si bien al principio el accionar del filósofo no fue percibido de manera problemática por la dictadura, aquella opinión comenzaría a cambiar a partir de los cursos que eran desarrollados en el interior con los extrabajadores de los ingenios y por su contenido crítico, ya que eran organizados a partir de una apropiación pionera del método de Paulo Freire (Herrero Jaime, 2019). Según el testimonio del filósofo, la posibilidad de avanzar con una propuesta como esa había sido posible en tanto se enmarcaba en un proceder “populista” que no interfería en la dinámica verticalista del poder de turno. Esta última fue descripta por el autor como “orientada por el principio operativo de centralismo en la toma de decisiones y descentralización en la ejecución” (Risco Fernández, 1995, p. 71). Sin embargo, la pertenencia del filósofo a un organismo oficial sí fue motivo de desconfianza por otros sectores vinculados al conflicto; más precisamente, para la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera (FOTIA) a través de su referente, Atilio Santillán. Dicha tensión se expresó en un intercambio de cartas que fueron publicadas en el diario *La Gaceta* entre junio de 1967 y febrero de 1998 y, más adelante, en *Antropología cultural del azúcar* (Risco Fernández, 1995, pp. 41-60). Con los cursos se pretendía acompañar, a través del vínculo dialógico, el desarrollo de una conciencia crítica que devolviera a cada participante la certeza de que “todos saben algo” y que “tienen algo que enseñar” y también, que cada uno es “creador de cultura” (Freire, [1970] 2015, p. 77).

La “opción” por una “Promoción Cultural”, la reproducción de documentos posconciliares en algunas publicaciones, la cercanía del pensador con referentes del MSTM, su autopercepción como un “aprendiz de pensador cristiano” y la profunda crítica que elaboró sobre el cristianismo en *Tucumán: mito, aventura y misterio* (1966), fueron significativas en un contexto en el que se radicalizaban las ideas de contenido social. Muchos de los jóvenes universitarios convocados para el equipo pedagógico de Risco participaban en agrupaciones que adherían a las ideas de renovación eclesial (Santos Lepera y Folquer, 2017, p. 123) y

⁸ Entre ellas, Fabiola Orquera incluyó la antología poética *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967), el poema musical “Zafra”, compuesto por los salteños Pepe y Gerardo Núñez junto a Ariel Petrocelli, y estrenado en Tucumán en 1972. También las composiciones folclóricas interpretadas por Mercedes Sosa, materiales como el catálogo de la muestra *El hombre en la Zafra* de Luis “Tito” Mangini y su presentación, a cargo del periodista Francisco Galíndez. Además, cobran importancia las obras cinematográficas de Gerardo Vallejo, *Las cosas ciertas* (1967), *Olla Popular* (1968), el largometraje *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971) y las series televisivas *Testimonios de Tucumán* y *Testimonios de la reconstrucción* (1972 y 1974) (Orquera, 2010, p. 268).

los sacerdotes del tercer mundo consideraban a Risco Fernández “como uno de los suyos”, según Gustavo Carreras (G. Carreras, comunicación personal, 2020). Schkolnik (2012) señaló que la recepción de las ideas posconciliares en Tucumán habría ido virando de un “compromiso temporal”, entre 1960 y 1966, hacia un “compromiso político” en los años siguientes, especialmente entre 1967 y 1973. Leídos a la luz de las ideas revolucionarias que circulaban por el continente con la revolución cubana, la Teología y la Filosofía de la Liberación y el desarrollo de la llamada “Teoría de la dependencia”, los documentos elaborados en el marco del Concilio dividieron la interpretación de los fieles y de los miembros de la jerarquía eclesial y parecían tender hacia lecturas cada vez más radicalizadas. El incremento de las tensiones políticas terminó con la suspensión, por parte de las fuerzas militares, del proyecto de Promoción en 1971, con la cesantía de Risco Fernández al año siguiente y con la incineración del libro que había recuperado esa experiencia, *El campesino tucumano, educación y cultura* (1972). Algunos de los integrantes de la secretaría técnica del interior emigraron o tuvieron que optar por el exilio y otros fueron apresados y asesinados por los comandos militares.⁹

Lejos de suspender la acción cultural, en 1972 el filósofo fundó el Centro de Estudios Regionales (CER) junto a un grupo de intelectuales locales y santiagueños radicados en Tucumán.¹⁰ Estos expresaron, en su documento fundacional, la intención de retomar la tradición de los fundadores de la universidad local y el pensamiento del santiagueño Bernardo Canal Feijóo en un contexto donde la crisis aún se sentía palpar. Risco Fernández buscaba formular desde esas fuentes una perspectiva que, sin perder de vista las singularidades provinciales, pudiera orientar a los tucumanos y a los habitantes del NOA hacia un proyecto integral. Este debía volver a colocar a la región como centro de gravedad en el marco nacional a partir de un proyecto enunciado desde un espacio alternativo al de Buenos Aires. En esta línea se inscribió una actividad como las Jornadas Culturales del Valle Calchaquí (1981-1999), que tuvieron una duración de casi veinte años. Es posible ver en ellas una continuidad con el programa de Promoción Cultural, entre otros

⁹ El filósofo se refirió a la censura del libro y a la desaparición de los jóvenes del grupo en una entrevista inédita realizada por la Dra. Fabiola Orquera en 1996. Esta información fue publicada en *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975* (Orquera, 2010) y posteriormente referida en Neyens (2016) y Folquer y Santos Lepera (2017, p. 128). *El campesino tucumano* está disponible en la actualidad ya que fue digitalizado por Lourdes Núñez para el repositorio digital del Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC-CONICET) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán.

¹⁰ Sobre la organización y las características de esa institución pueden consultarse Herrero Jaime (2021 y 2022).

motivos, porque su realización se asentaba en una articulación singular de actores e instituciones (H. Ferullo, comunicación personal, 2018).

La pedagogía de Risco Fernández, abierta al diálogo ecuménico, atravesada por los principios de la *inventio* y la *disciplina* tomista, pero leída desde perspectivas de Karl Rahner, Hans Urs Von Balthasar o Romano Guardini, procuraba generar en quienes tomaban sus clases, la experiencia del saber en su sentido más original, en su profunda resonancia existencial. Aquello generaba, según el testimonio de quienes fueron sus estudiantes, un ambiente de “verdadera libertad de espíritu” en un contexto que se volvía cada vez más agonal y represivo.¹¹ Hacia 1978 el filósofo se convertía en el único medievalista destituido y luego cesanteado de una universidad del país por la última dictadura militar (Rovetta, 2019).¹² En ese período y hasta 1983, se incorporó como asesor del Instituto de Cultura Popular (INCUPPO) y se acercó a la Universidad Nacional de Santiago (UNSE) y a la católica (UCSE). Bajo la dirección de una cúpula de autoridades afines a las ideas de la Democracia Cristiana, se desempeñó como docente y asesor en un momento en el que los debates al interior de esa institución buscaban orientar su desarrollo.¹³

El marco político y social de esa provincia estaba lejos de ser sencillo. Desde la década de 1980, la diócesis de Santiago del Estero transitaba un proceso de organización que articulaba objetivos y líneas de acción que, desde diferentes frentes, intentaba enmarcarse en la opción por quienes tenían “la vida y la fe amenazada” (Martínez, 2010a). Esta preocupación había acercado a la institución hacia los problemas del campesinado, la cuestión de la posesión de la tierra y la crítica de un sistema local y político que reproducía la desigualdad entre los sectores desde hacía largo tiempo.¹⁴ La prolongación de un modelo de características “patrimonialistas” dentro de un “marco constitucional” como el de Carlos Juárez, había conducido el acrecentamiento progresivo de los

¹¹ Se trata del testimonio de César Sosa Padilla, recuperado del video inédito en homenaje a Gaspar Risco Fernández (2017).

¹² Es preciso recordar que el filósofo ya había sido cesanteado de la presidencia del Consejo de Difusión Cultural durante la dictadura de Onganía.

¹³ Uno de los textos utilizados como bibliografía para aquellos encuentros fue “Superposiciones culturales e identidad regional” del libro *Cultura y Región* (G. Carreras, comunicación personal, 2020).

¹⁴ Desde 1980 se desarrollaba, desde la diócesis de Santiago, un proceso de constitución de comunidades eclesiales de base católica (CEBC) que se ubicaron en zonas rurales o suburbanas. A ello se sumaba La Semana de la Pastoral Diocesana de la que participaban, desde 1987, entre quinientos y setecientos agentes de pastoral de las parroquias de todos los rincones de la diócesis. Este proceso fue impulsado por un grupo de sacerdotes diocesanos y de religiosos y religiosas de varias comunidades que vivían en barrios pobres de la ciudad y en medios rurales y fue acompañado por los obispos que la presidieron (Martínez, 2010a). Además, entre el 1970 y 1980, INCUPPO tuvo una fuerte presencia en ese espacio, es decir, en el medio rural. Con el surgimiento del Movimiento Campesino de Santiago del Estero (MOCASE) se fortaleció aún más el discurso del derecho de los campesinos por la tierra (Carreras, 2020, p. 11).

monopolios políticos y económicos (Farinetti, 2015). Estos, desarrollados de forma paralela, alinearon a la provincia a la tendencia neoliberal fortalecida por el gobierno de Carlos Saúl Menem.

Los graves delitos cometidos en materia de derechos humanos durante la última dictadura militar, su continuidad en democracia, la insatisfacción general frente a la conducción del gobierno y la ausencia de alternativas políticas se visibilizaron durante la gesta popular de 1993 conocida como Santiagueñazo (Carreras, 2020, p. 11). Este episodio se desarrolló el 16 de diciembre, cuando el pueblo quemó los tres poderes de gobierno y las casas de algunos referentes políticos. Aunque los protagonistas fueron vecinos de la ciudad capital, también participaron sectores del campesinado organizado y agrupaciones sociales de la provincia, permitiendo la ampliación y el fortalecimiento de las conexiones entre esos grupos (Carreras, 2020, p. 11). Luego de aquel episodio se consolidaron dos espacios de oposición. En primer lugar, la diócesis de Santiago, que bajo la figura de monseñor Sueldo continuó fortaleciendo su compromiso con los derechos humanos, con la pobreza y con el campesinado. Por otro, el espacio político Memoria y Participación, en cuya organización fue de importancia la recuperación de Canal Feijóo, figura que había quedado eclipsada luego de su partida a Buenos Aires.¹⁵ En este último proceso adquiere relevancia la acción de dos intelectuales de esa provincia: Gustavo Carreras y Alejandro Auat (Martínez, inédito). Estos, formados bajo el magisterio de Risco Fernández, habían recibido su influencia y se mantuvieron cercanos a la órbita del pensador. Además, fueron muy activos en la difusión de su obra y sus ideas.¹⁶

Los derroteros de una recepción diferenciada

Esta ajustada síntesis enmarca la trayectoria y la obra de Risco Fernández en su contexto de producción y opera como un trasfondo para comprender las sugerencias enunciadas en las primeras páginas. En el caso de Tucumán, su acción cultural y su trayectoria docente comienzan a desarrollarse en la juventud, cuando se integra a una institución tradicional como la Universidad Nacional de Tucumán pero, también a un espacio posterior y surgido bajo otros objetivos como fue la Universidad

¹⁵ Partido político vinculado a dirigentes y sacerdotes que animaban las CEBS de varias parroquias, grupos gremiales y de izquierda (Martínez, 2010a).

¹⁶ El primero de ellos fue el motor principal de la gestión que luego lo destacó con el título honorífico. Auat y Carreras continúan trabajando en las proyecciones de la filosofía situada de Risco Fernández. El grupo *Laudato Sí*, creado y coordinado por el primero, está fundado en el magisterio del papa Francisco y por razones teológicas y filosóficas incluye el pensamiento del tucumano.

del Norte Santo Tomás de Aquino. Es posible pensar que su incorporación a la cátedra de Historia de Filosofía Medieval pudo haber opacado su actividad en el campo de la cultura al interior del espacio universitario. Es preciso decir, además que, aunque dictó una materia vinculada a sus planteos culturales en la Facultad, el espacio del pensamiento argentino, de la provincia y del NOA tuvo desarrollo en otros ámbitos de la carrera. Me refiero al que gestionó la filósofa Lucía Piossek Prebisch quien llevó adelante, desde 1973, la materia optativa Filosofía en Argentina y, en 1976, fundó el Instituto de Historia del Pensamiento Argentino (Piossek Prebisch, 2002). A estos aspectos puede sumarse el hecho de que las publicaciones elaboradas por el filósofo sobre la cuestión cultural y el sujeto popular tuvieron derroteros singulares. Con esto quiero señalar el proceso de publicación de esas ideas ya que varios capítulos de *Cultura y región* (1991), *Tucumán: mito, aventura y misterio II. Los otros testigos* (1994) o *Antropología Cultural del azúcar* (1995) fueron publicados de manera previa en medios efímeros o de corta circulación pertenecientes a espacios culturales y educativos locales.

Sin embargo, esos motivos parecen pocos para justificar la poca relevancia que tuvo su pensamiento sobre la cultura y la región en los homenajes de 2005 en Tucumán. Especialmente, si se considera la gran visibilidad que tuvo su gestión en el Consejo Provincial y en el programa de Promoción Cultural a través del diario *La Gaceta*. Por ese motivo, entiendo que las consecuencias de los procesos militares también operaron en esa recepción. La última dictadura resultó particularmente dura en una provincia que contó con desaparecidos desde 1975, es decir, aún en democracia (Pucci, 2009, pp. 235-259). En ese período y al interior de la universidad, fueron dejados cesantes trescientos cincuenta y siete docentes/investigadores, situación que necesariamente repercutiría en el fortalecimiento de una visión ideológica acorde a la que proponía el Proceso de Reorganización Nacional. Esa situación, sumada a la desaparición de una porción de la comunidad universitaria, repercutió profundamente en las relaciones de poder del campo académico (Slavutsky, 2018, p. 54). A nivel personal, afectó profundamente al filósofo quien sufrió, además de la separación de la casa de estudios y de la represión generalizada, un grave problema de salud que comprometió su visión. En la revista homenaje de 2006, Ruth Ramasco, alumna del pensador y colega en la cátedra de Filosofía medieval en la UNT, describió ese momento de la siguiente manera:

Entre el pensador y la vida pública se había establecido un muro intangible, el producido por la coacción del silencio. Al desamparo de la inseguridad y de la obvia catástrofe económica que ello supone en cualquier vida, se sumó aquella asfixia que es propia de quien ha tornado a la reflexión la tarea de su vida: los frutos del pensamiento no podían ser ofrecidos a nadie. Con palabras del mismo autor: “hay muchas formas de matar a otro ser humano”. (Ramasco, 2006, p. 26)

Durante el primer año de su segunda cesantía, el grupo de estudio *In Veritatem*, que se reunía en el Seminario Mayor, permitió al filósofo continuar su tarea intelectual desde los márgenes y sostener el vínculo con sus estudiantes. Quizás aquel tratamiento superficial, el “olvido” o la “omisión” de la vertiente cultural de la reflexión de Risco Fernández en el homenaje de Tucumán, haya significado un intento de resguardo, fruto del temor o de la empatía de quienes lo acompañaron en el momento en que quedó fuera de la casa de estudios y de la vida académica, además de sobrellevar la experiencia devastadora de la desaparición de quienes habían sido sus colegas y amigos.

En el caso de Santiago del Estero, el proceso fue un poco diferente. Los continuos viajes a la provincia y la experiencia obtenida a partir del trabajo en educación popular sumieron al filósofo en un proceso de aprendizaje y revisión de sus propias categorías y del modo de comunicarlas. Cuando se incorporó a las universidades santiagueñas era otro momento: contaba con la experiencia, el prestigio y la legitimidad de un intelectual reconocido y encontró, en la provincia vecina, un ámbito favorable a sus inquietudes culturales. Estas se articulaban con su sensibilidad religiosa: Risco era una figura reconocida por los integrantes de aquel movimiento eclesial al que me referí en páginas anteriores y entre las redes de sociabilidad del catolicismo en general. El valor de ese proyecto pastoral para el filósofo puede medirse en su expresión, pues lo describió como el “baño de optimismo” que le permitió seguir adelante (Risco Fernández, 2001, p. 12).¹⁷

Asimismo, es preciso señalar que algunos de sus estudiantes estaban vinculados al ámbito religioso y continuaron profundizando las líneas culturales trazadas por el filósofo.¹⁸ En este sentido, presumo la importancia de la recepción que hizo el tucumano de la obra de Canal Feijóo, autor que estos mismos estudiantes continuaron indagando y reivindicaron en el proceso señalado como el Santiagueñazo. El estudio de la obra de Canal Feijóo fue iniciado por Risco Fernández tempranamente,

¹⁷ El compromiso del pensador con esos espacios siguió profundizándose con el tiempo. Durante 1990 y el 2000 participó de muchas actividades: impartió algunas conferencias en las Jornadas de reflexión sobre el carisma de las Obras Misericordistas (1966) que organizó la Universidad Católica de Santiago del Estero (UCSE) y los Colegios de la Congregación de Hermanos Misericordistas; participó del I Encuentro de Juntas de Educación Católica del NOA (1997), organizado por el Episcopado del NOA y la UCSE y expuso sus ideas en los Encuentros de Doctrina y Acción Social: Iglesia y democracia ante el Nuevo Milenio (1997 y 1998) de la Comisión Diocesana de Pastoral Social y la UCSE. También participó en el Primer Encuentro de Teólogos de la Región del NOA (2000), con una exposición que llevó por título “Teología y Región”. Este último fue organizado por la Conferencia Episcopal NOA, la Sociedad Argentina de Teología y la Facultad de Ciencias de la Educación de la UCSE. Pueden consultarse más ejemplos de esas actividades en Bordón y García (2006, pp. 391-406).

¹⁸ Tanto Carreras como Auat tuvieron formación religiosa, pero terminaron por dedicarse de manera profesional a la filosofía.

en 1972, en el marco del Centro de Estudios Regionales (CER). No solo se dedicó al análisis sistemático del pensamiento y la gestión cultural del santiagueño junto a sus compañeros de espacio, sino que además estableció un vínculo personal con él al participar, junto con el grupo, de una conferencia que el ensayista brindó en la provincia (Risco Fernández, 1974, pp. 65-67). Algunos de los integrantes del CER publicaron estudios sobre su obra, como Octavio Corvalán y Ramón Leoni Pinto, y fue el propio Canal quien participó con un artículo suyo en *Cuadrante NOA*, la revista del Centro. Considero que es posible entender estos contactos como parte de los antecedentes que habilitaron el desarrollo de los primeros movimientos de recuperación local del ensayista santiagueño.¹⁹ Entre ellos, se destaca el que protagonizaron Carreras y Auat por el contacto asumido con Risco, en tanto sus trayectorias formativas se hallaban fuertemente vinculadas a su magisterio. También es posible pensar que la recuperación de Canal Feijóo habría iluminado, como contrapartida, la acción cultural e intelectual del filósofo, interesado en recuperar los aportes de los intelectuales locales. Por su parte, esa voluntad habría terminado de orientar el homenaje que, más adelante, le organizarían en la provincia.

Comentarios finales

A lo largo de este escrito se reflexionó sobre la recepción de la obra de Gaspar Risco Fernández en Santiago del Estero y Tucumán. Las fuentes de esa indagación fueron los trabajos producidos en el marco de los homenajes realizado por las universidades de esas provincias y, como marco conceptual del análisis, se apeló al pensamiento de Arturo Roig y a las ideas de Hans Jaus. Estos autores invitan a considerar, en el primer caso, el contexto en el que el Risco elaboró sus ideas sobre el NOA y, por otro, los motivos que pudieron haber operado para que estas tuvieran una valoración diferente en cada celebración. La reconstrucción de la trayectoria del filósofo permitió destacar su gestión en el plano cultural de Tucumán, su inserción en diferentes instituciones educativas y sus proyectos, así como también las profundas dificultades que atravesó durante las últimas dos dictaduras. Se indicó también su acción por fuera de la casa de estudios tucumana, su compromiso con las de Santiago del Estero y el proceso singular que la iglesia católica estaba llevando adelante en esa provincia desde 1980.

¹⁹ Que pueden ubicarse entre 1987 y 1988, según indica Ana Teresa Martínez en un artículo inédito facilitado por la autora. En este sentido la recepción de Risco Fernández sería anterior.

La narración de ese proceso condujo a identificar una serie de aspectos que podrían haber colaborado en la recepción diferenciada a la que se hizo referencia. En el caso de Tucumán, la experiencia de la última dictadura militar golpeó con especial violencia a una provincia progresivamente debilitada desde 1966. Risco Fernández y muchos de los jóvenes formados bajo su tutela padecieron en primera persona dicho proceso. Ante esto, cabe preguntarse si existe un vínculo entre esa experiencia traumática y la singularidad —o las omisiones— de los homenajes realizados en la provincia. Por otro lado, para pensar la recepción en Santiago del Estero se tuvo en cuenta el trabajo del filósofo durante el período en el que fue cesanteado de la Universidad Nacional de Tucumán, la particularidad de la situación que atravesaba la iglesia local en la transición de la dictadura a la democracia, el vínculo que tuvo el pensador con sus estudiantes santiagueños y, especialmente, la temprana recepción que hizo de Bernardo Canal Feijóo, ensayista al que siguió con mucho interés e integró a una tradición más amplia de autores fundamentales para pensar el NOA.

Lejos de presentarse como una hipótesis demostrada, las ideas aquí desarrolladas pretenden sugerir un nuevo abordaje sobre la trayectoria de este filósofo tucumano y la articulación de su pensamiento cultural. Asimismo, el trabajo procura evidenciar la profundidad que adquiere un estudio de las ideas cuando se consideran tanto el marco de producción eidética como el sentido que trasciende a la obra y al autor. Este sentido se completa —o complementa— con el horizonte de expectativa de cada lector en el acto de volver a pensarlo todo.

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Berton, M. (2017, octubre). *El pensamiento y la acción de Gaspar Risco Fernández en el desempeño de ONGs. El caso del Proyecto del Salado en Santiago del Estero* [Ponencia]. I Jornadas Nacionales Perspectivas e intervenciones en las ciencias sociales del NOA, Santiago del Estero, Argentina.
- Bordón, N. y García, L. M. (Comps.). (2006). *Theoria. Revista del Departamento de Filosofía. Homenaje a Gaspar Risco Fernández*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Carreras, G. (2017, octubre). *Sobre el Malestar en nuestra Cultura* [Ponencia]. I Jornadas Nacionales Perspectivas e intervenciones en las ciencias sociales del NOA, Santiago del Estero, Argentina.
- Carreras, G. (2019). Breve reseña biobibliográfica de Gaspar Risco Fernández. *Pensares y Quehaceres*, (8), 111-114.

- Cosci, L. (2017, octubre). *Región y lenguaje. Aproximación al concepto de macro-cuerpo en Cultura y región de Gaspar Risco Fernández* [Ponencia]. I Jornadas Nacionales Perspectivas e intervenciones en las ciencias sociales del NOA, Santiago del Estero, Argentina.
- Freire, P. (2015). *Pedagogía del oprimido* (Trabajo original publicado en 1970). Siglo XXI.
- Jauss, H. R. (1976). *La literatura como provocación*. Península.
- Ramasco, R. (2006). Homenaje al Profesor Gaspar Risco Fernández. En N. Bordón y L. M. García (Comps.), *Theoria. Revista del Departamento de Filosofía. Homenaje a Gaspar Risco Fernández* (pp. xx-xx). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Risco Fernández, G. (1966). *Tucumán: Mito, aventura y misterio*. Tiempo Norte.
- (1974). Las responsabilidades y los días. *Cuadrante Noa*, (1), 60-63.
- (1991). *Cultura y región*. Facultad de Filosofía y Letras, UNT; Centro de Estudios Regionales.
- (1994). *Tucumán: mito, aventura y misterio II. Los otros testigos*. Dirección General de Cultura de Tucumán.
- (1995). *Antropología cultural del azúcar*. Centro de Documentación e Información Educativa.
- Rovetta Kliver, F. (2019). Laudatio: Doctorado Honoris Causa del Prof. Gaspar Risco Fernández por la Universidad Nacional de Santiago del Estero. *Pensares y Quehaceres*, (8), 93-98.
- Ruiz Pesce, R. (Comp.). (2019). *Ingmar Bergman, del Kairós de la imagen al cine sacramental. Homenaje a Gaspar Risco Fernández*. Archivo Histórico de Tucumán; Centro de Estudios Paideia / Politeia.

Material audiovisual

- Facultad de Humanidades - UNSE. (2021, 11 de noviembre). *Jornadas homenaje a Gaspar Risco Fernández (Parte I)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XnIpkn44-Wc>
- Facultad de Humanidades - UNSE. (2021, 11 de noviembre). *Jornadas homenaje a Gaspar Risco Fernández (Parte II)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g-MDizBGKrs>

Bibliografía crítica

- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970). Identidad, política y nación*. Edhasa.
- Carreras, G. (2020). La vida del pobre no vale unas bolsas de maíz. Conflictos ambientales y sociales en Santiago del Estero. *Poliedro. Revista de la Universidad de San Isidro*, 1(2), 112-139.
- Farinetti, M. (2015, agosto). *Perspectiva sobre el juarismo desde Weber y Foucault* [Ponencia]. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social, Buenos Aires, Argentina.
- Folquer, C. y Abalo, E. (2018). Los intelectuales católicos en la etapa fundacional de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (1948-1965). En F.

- Benavides Silva, E. Torres Torres y A. Escobar Herrera (Eds.), *Los dominicos en educación, siglos XVI-XXI* (Tomo II). Ediciones UNSTA.
- Folquer, C. y Santos Lepera, L. (2017). Las fracturas en el mundo católico: religión y radicalización política (1955-1976). En *Las comunidades religiosas: entre la política y la sociedad. Tucumán, siglos XIX y XX* (pp. 95-135). Imago Mundi.
- Herrero Jaime, S. (2019). Una apropiación del pensamiento de Paulo Freire en el Noroeste Argentino: pensamiento y experiencia colectiva en Gaspar Risco Fernández. *Pensares y Quehaceres, revista de políticas de la filosofía*, (8), 11-28.
- (2021). Jornadas del Valle Calchaquí: reconstrucción de una experiencia en el ámbito cultural del Valle de Tafí. *Revista Andes. Antropología e Historia*, 31(2), 1-32.
- (2023). El agua y la vida (1984): Crónica, antecedentes y reflexiones en la cuarta edición de las Jornadas Culturales del Valle Calchaquí. *Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina*, (9), 147-168.
- Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de Vista*, 4(12), 34-40.
- Martínez, A. T. (2010a). Religión, política y capital simbólico. Reflexiones en torno al caso de Santiago del Estero. Argentina, 1990-2005. *Revista Argentina de Sociología*, 7(12), 76-94.
- (2010b). Religión y diversidad en el NOA: Explorando detrás de un Documento Regional de Identidad. *Sociedad y Religión*, 20(33), 157-187.
- (s. f.). *Cuando se mueve el suelo de creencias. Crisis política y producción de autor* [Manuscrito inédito].
- Neyens, A. (2015). *Vida y obra de Dora Fornaciari*. Rey Balduino.
- Orquera, F. (2010). Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la “tucumanidad” en un contexto de crisis (1966-1973). En *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975* (pp. 267-295). Alción.
- Piossek Prebisch, L. (2002). *Lucía Piossek Prebisch. “Autopresentación”*. *La argentina actual por sí misma*. Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Roig, A. (1993). *Historia de las ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*. Universidad de Santo Tomás.
- Schkolnik, I. (2012). Las recepciones del Concilio Vaticano II en Tucumán, 1965-1973. *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 123-139.
- Slavutsky, A. (2018). Cambios políticos, intervenciones y universidad. El caso de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. 1939-2019*, 31(38), 38-47.
- Sosa, J. (2018). Mujeres y filosofía en el campo intelectual del noroeste argentino. *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento*, 3, 23-44.
- Ruvituso, C. y Sosa, J. (2018). La constitución del campo filosófico en La Plata y Tucumán: un estudio comparado de grupos académicos entre la Reforma Universitaria y el primer peronismo (1920-1946). *Revista de Filosofía y Teoría Política*, (49), 1-14.

Buen gobierno y esclavitud en San Miguel de Tucumán (1808): el caso de Josefa

Good government and slavery in San Miguel de Tucumán (1808): the case of Josefa

Amira del Valle Juri*

RESUMEN

Este artículo analiza dos expedientes judiciales tramitados en San Miguel de Tucumán en 1808, a raíz de un conflicto entre los hermanos Aguilar por la posesión de una esclava llamada Josefa. A partir del estudio detallado de estos documentos, se abordan categorías clave del Antiguo Régimen como el *buen gobierno*, la *cultura jurisdiccional* y el *gobierno de la casa*. La investigación combina el análisis de fuentes judiciales con una perspectiva hermenéutica, articulando aportes de la historia crítica del derecho, la filosofía política y los estudios sobre esclavitud. Se examina cómo el espacio doméstico funcionaba como ámbito de administración de justicia, y cómo los vínculos familiares, afectivos y patrimoniales definían el acceso a derechos y el ejercicio de autoridad. Además, se reflexiona sobre la figura jurídica de la “persona” y sus límites en el caso de mujeres y personas esclavizadas. El expediente revela cómo la ley convivía con formas de justicia basadas en la costumbre y en relaciones afectivas, y cómo estas podían entrar en tensión con el orden jurídico formal. El caso de Josefa permite pensar las fronteras entre cuerpo, propiedad y subjetividad, y muestra cómo el ideal del buen gobierno excluía sistemáticamente a quienes, sin embargo, eran protagonistas de los conflictos legales.

▶ **Palabras clave:** Esclavitud; buen gobierno; cultura jurisdiccional; casa poblada; derecho de los cuerpos; Antiguo Régimen.

Recibido: 08/08/2025 – Aceptado: 30/04/2026.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina. <amira.juri@filo.unt.edu.ar>

ABSTRACT

This article analyzes two legal cases processed in San Miguel de Tucumán in 1808, following a dispute between the Aguilar brothers over the possession of a slave named Josefa. Through a detailed examination of these documents, it explores key categories of the Ancien Régime, such as *good government*, *jurisdictional culture*, and *household governance*. The study combines judicial source analysis with a hermeneutic approach, drawing on critical legal history, political philosophy, and slavery studies. It examines how the domestic sphere operated as a space for administering justice, and how familial, affective, and patrimonial ties shaped access to rights and the exercise of authority. It also reflects on the legal concept of the “person” and its limits when applied to women and enslaved individuals. The case reveals how legal proceedings coexisted with customary and affective forms of justice, which often came into tension with formal legal frameworks. The case of Josefa allows us to reflect on the boundaries between body, property, and subjectivity, and illustrates how the ideal of good government systematically excluded those who, paradoxically, were central actors in legal conflicts.

► **Keywords:** Slavery; good government; jurisdictional culture; populated household; law of bodies; Ancien Regime.

Introducción

Los litigios judiciales entre amos y esclavos que se conservan en los archivos históricos —bajo la denominación de expedientes— constituyen valiosas fuentes documentales. No solo eran los esclavos quienes denunciaban maltratos o solicitaban el cambio de amo, sino que también los propios amos se disputaban la posesión de personas esclavizadas. Este artículo se centra en el análisis de dos expedientes del Archivo Histórico de Tucumán, iniciados en San Miguel de Tucumán entre noviembre y diciembre de 1808. Ambos fueron promovidos por los hermanos Manuel Ignacio Aguilar y Juan Francisco Aguilar, hijos de don Luis de Aguilar, un destacado *pater familias* de la ciudad. El término *pater familias* —aunque masculino en su formulación— se utilizaba como categoría genérica para designar a quienes ejercían autoridad en el ámbito doméstico, incluyendo en algunos casos a las madres o mujeres cabeza de familia.

El objeto de este trabajo es examinar, a través del caso judicial por la posesión de la esclava Josefa, cómo las prácticas jurídicas y afectivas del ámbito doméstico se entrelazan con las concepciones de autoridad y de justicia propias del Antiguo Régimen. La hipótesis central sostiene que los expedientes de 1808 revelan una forma de gobierno de la casa que funcionaba como matriz del buen gobierno en la república, y que este modelo doméstico, sustentado en jerarquías de género, parentesco y servidumbre, estructuraba también las nociones locales de justicia.

Desde esta perspectiva, el estudio del caso de Josefa permite observar las fronteras entre cuerpo, propiedad y subjetividad en el marco del derecho colonial.

El análisis busca, en primer lugar, reconstruir las prácticas jurídicas y sociales que rodearon el litigio por la posesión de Josefa; en segundo lugar, explorar cómo la cultura jurisdiccional articulaba los órdenes doméstico y político; para finalmente, reflexionar sobre la figura jurídica de la “persona” y sus límites en el contexto colonial, particularmente en relación con mujeres y personas esclavizadas.

El trabajo se apoya en una perspectiva interdisciplinaria que articula aportes de la historia crítica del derecho (Garriga, 2000; Agüero, 2018), la filosofía política (Esposito, 2015; Vendramin, 2017) y los estudios sobre esclavitud y género (Zamora, 2017; Guzmán, 2009; Gutiérrez Aguilera, 2015). A través de estas herramientas se propone una lectura situada de las fuentes judiciales, entendiendo el derecho como práctica social y relacional.

La metodología adoptada es de carácter cualitativo, con orientación hermenéutica. El corpus de análisis está conformado por el expediente número 12 (que data de noviembre de 1808) y el expediente número 13 (que data de diciembre de 1808), ambos son de la Sección Civil y se localizan en la caja 53 que forma parte del Fondo Judicial del Archivo Histórico de Tucumán. Los dos expedientes son abordados como partes complementarias de un mismo conflicto familiar y jurídico. La lectura detallada de las fojas, sellos y declaraciones se articula aquí con un análisis que procura desentrañar los supuestos normativos, afectivos y simbólicos que sostienen cada testimonio. Este modo de aproximación permite vincular la materialidad de los documentos con una reflexión más amplia sobre el sistema de justicia, la concepción de gobierno y las relaciones entre vecinos de la ciudad —algunos de los cuales fueron amos— y personas esclavizadas que eran parte importante del patrimonio de familias privilegiadas; todo ello en el Tucumán de la época.

Contexto jurídico y político del Antiguo Régimen en Tucumán

En 1808, San Miguel de Tucumán era una pequeña ciudad del interior del Virreinato del Río de la Plata, marcada por una intensa vida doméstica y un orden social jerárquico. La esclavitud, aunque en declive demográfico, continuaba siendo parte constitutiva del entramado familiar y económico. Los expedientes judiciales que conforman el corpus del presente análisis reflejan ese doble movimiento: por un lado, la persistencia de la servidumbre como forma de propiedad; por otro, las tensiones morales que comenzaban a cuestionar el régimen esclavista.

El caso de Josefa, disputada entre hermanos y criada por su ama, permite visibilizar ese punto de inflexión entre el orden doméstico tradicional y los primeros indicios de cambio jurídico y político que preludian la crisis del orden colonial. Este caso resulta especialmente representativo porque data de 1808, un momento de transición en el mundo colonial rioplatense, inmediatamente anterior a la Revolución de Mayo. En estos años aún no se advierte la sensibilidad social que comenzará a expresarse con la asamblea del Año XIII, pero ya se vislumbran tensiones entre el gobierno doméstico —basado en la autoridad del *pater familias*— y las nuevas concepciones de libertad y legitimidad jurídica.

En este sentido, Garriga (2000) explica que la cultura jurisdiccional del Antiguo Régimen se estructuraba sobre la base de la autoridad personal del juez, quien no solo aplicaba la ley, sino que encarnaba el derecho mismo dentro de su ámbito de poder. Antes de la formación del Estado moderno, el derecho se entendía como una práctica situada, inseparable de quien la ejercía. En esa lógica, el “hacer justicia” era un acto moral y político a la vez.

Zamora (2010) retoma esta perspectiva al mostrar que, en el Tucumán colonial, las figuras de autoridad local —padres de familia, regidores, alcaldes— articulaban la justicia doméstica y la justicia pública. Hacer justicia implicaba “dar a cada uno lo suyo”, una práctica que reproducía los valores del hogar en la esfera de la república. El juez y el padre de familia compartían un mismo modelo de gobierno: ambos regían sobre un espacio moralmente ordenado, donde obediencia y afecto eran condiciones del buen gobierno.

En diálogo con esto, Annino (2008) y Zamora (2017) señalan que la vecindad en la ciudad de Tucumán constituía una forma de reconocimiento político y social: ser vecino implicaba honorabilidad, residencia estable y capacidad para ejercer autoridad sobre otros. Como observa Herzog (2000), este estatus no provenía de una codificación legal, sino de un consenso comunitario sustentado en la costumbre y en un derecho de raíz romana. El orden jurídico del Antiguo Régimen se sostenía, por tanto, en una red de legitimidades personales antes que en una estructura normativa abstracta.

Esta imbricación entre justicia, familia y vecindad se hace visible en los expedientes de 1808. Los testigos convocados por el alcalde ordinario Marcelo Antonio Días de Peña eran vecinos entre sí y, en muchos casos, parientes de las partes en litigio. Todos conocían la “casa poblada” de don Luis de Aguilar, espacio que condensaba las relaciones entre linaje, propiedad y autoridad. La noción de *casa grande*, como propone Zamora (2012), sintetiza esa correspondencia entre orden doméstico y orden político: gobernar la casa y gobernar la república eran tareas análogas. El padre de familia debía “ejercer su poder con la misma prudencia y responsabilidad con que el juez o el regidor administraban la justicia” (Zamora, 2012, p. 203).

En este marco, el caso de Josefa permite observar cómo las formas de autoridad heredadas del Antiguo Régimen —ancladas en la moral doméstica, la vecindad y la jurisdicción local— convivían con los primeros indicios de una cultura jurídica postcolonial, donde la noción de justicia empezaba a desplazarse del ámbito de la casa al de la ley.

Justicia, gobierno de la casa y esclavitud en la historiografía contemporánea

En los últimos años, la historiografía del derecho y de la esclavitud ha avanzado significativamente en el estudio de las formas locales de justicia durante el Antiguo Régimen en Hispanoamérica. En particular, los trabajos de Zamora (2017, 2020) han mostrado cómo la *oeconomía* católica articulaba el orden doméstico y el orden político, estructurando el gobierno de la república desde el gobierno de la casa. En esta perspectiva, la familia —y especialmente la figura del *pater familias*— se erige como el núcleo desde el cual se ejerce autoridad, se distribuye justicia y se garantiza la estabilidad social. El “buen gobierno”, por tanto, no se reduce a la administración estatal, sino que involucra la capacidad de los padres de familia para mantener el orden, la disciplina y la obediencia dentro del hogar, reproduciendo a pequeña escala los principios de la república cristiana.

Al mismo tiempo, los estudios de Guzmán (2009), San Martín Aedo (2013) y Gutiérrez Aguilera (2015) han permitido complejizar la comprensión de la esclavitud doméstica al destacar el papel de las mujeres negras —esclavas o libres— en la vida cotidiana del hogar. Estos trabajos muestran que la casa no era solamente un espacio de trabajo y subordinación, sino también un lugar donde se tejían vínculos afectivos, dependencias materiales, estrategias de supervivencia y redes de sociabilidad. La subordinación jurídica de las mujeres negras se combinaba con relaciones de intimidad, cuidado y afecto que, lejos de contradecir su condición de propiedad, contribuían a reforzar y naturalizar el régimen esclavista.

En este marco, el presente trabajo se propone analizar en profundidad un expediente judicial donde convergen actores familiares, relaciones de poder, figuras jurídicas y tensiones afectivas. La minuciosa reconstrucción de los testimonios permite observar cómo se resolvían los conflictos en el ámbito doméstico y cómo los criterios morales, sociales y jurídicos orientaban las decisiones de los jueces locales. Asimismo, el caso de Josefa revela las formas en que la justicia colonial operaba en un registro situado, sensible a la vida cotidiana y a las dinámicas internas de las familias. Desde esta perspectiva, el litigio amplía la comprensión del derecho como práctica relacional, atravesada por afectos, silencios y

desigualdades estructurales que no pueden ser leídas únicamente desde las categorías abstractas del derecho moderno.

La casa poblada y el gobierno doméstico como espacio jurídico

Según Doyon (2009), el gobierno doméstico se sustentaba en la dependencia jurídica de hijas e hijos, mientras que padres y madres estaban investidos de la obligación natural de proveer alimento, educación y disciplina. Esta responsabilidad constituía el fundamento sobre el cual se legitimaban los derechos, normativas, deseos y prescripciones —pero también los abusos y desórdenes— que estructuraban el ejercicio del poder en el hogar. En la tradición occidental y católica, dicha concepción se inscribía en el marco del *ius naturale*, entendido como una ley natural ineludible que ordenaba las jerarquías familiares y justificaba la autoridad paternal.

En esta línea, Agüero (2018) profundiza en la lógica del gobierno doméstico o *gobierno paternal*, destacando que se basa en un principio jerárquico que distingue entre el cabeza de familia (*the householder*) y los demás miembros del hogar (*the household*). Esta distinción no era meramente simbólica: implicaba la concentración del poder de mando, corrección y protección en manos del padre, quien gobernaba un espacio poblado por mujeres, hijos, sirvientes y esclavos. Así, el hogar funcionaba como una microestructura política en la que se ejercía autoridad, se distribuía justicia y se reproducían las jerarquías sociales del Antiguo Régimen.

En este marco conceptual se inscribe el conflicto entre los hermanos Aguilar por la esclava Josefa, hija de la esclava Mariana y criada por doña María Aguilar. La compleja red de parentesco, propiedad, cuidado y afecto que rodea a Josefa pone de relieve una economía doméstica en la que las personas esclavizadas ocupaban un lugar central. Su condición jurídica permitía que fueran utilizadas como mercancía: se vendían, hipotecaban, donaban y servían como medio de pago. Los esclavizados eran sujetos afectivamente cercanos que, al mismo tiempo, estaban cosificados porque eran bienes patrimoniales de las familias.

La lectura conjunta de los expedientes judiciales revela un entramado doméstico donde la vida cotidiana estaba atravesada por relaciones económicas, jurídicas y afectivas que no pueden separarse entre sí. La casa era un espacio de trabajo, cuidado y autoridad, pero también un escenario jurídico desde el cual se definían obligaciones, deudas y derechos sobre las personas. En este sentido, Fargas Peñarrocha (2018) describe la justicia doméstica como un tipo de justicia a medio camino entre lo natural y lo institucional, donde las decisiones se justificaban

tanto por el afecto y la moral cristiana como por la legalidad heredada del derecho romano y canónico.

El análisis de los expedientes permite así reconstruir los lazos familiares que sustentan el conflicto judicial por la posesión de Josefa y comprender cómo la justicia colonial operaba dentro de la casa: un espacio donde convergían autoridad moral, intereses patrimoniales y dinámicas afectivas que moldeaban la práctica jurídica cotidiana.

Los expedientes judiciales: el conflicto por la esclava Josefa

San Martín Aedo (2013) advierte que las relaciones esclavistas no pueden ser leídas únicamente desde el cambio de estatus jurídico, sino como parte de redes sociales complejas que exceden los marcos legales. Esto se verifica también en Tucumán, donde la esclavitud se inserta en una estructura urbana y familiar profundamente jerárquica.

La ciudad de San Miguel de Tucumán crecía demográfica y constructivamente de manera veloz: “[...] había pasado de tener unos pocos cientos de habitantes para 1730, a unas dos mil personas en 1778, en el momento de la creación del Virreinato del Río de la Plata, y alrededor de cuatro mil para la época de la Batalla de Tucumán, en 1812” (Zamora, 2017, p. 97). A partir de 1760, se empezaron a mejorar las construcciones.

Dentro de esa dinámica, los sujetos esclavizados formaban parte de una economía doméstica en la que se pagaban deudas, se constituían hipotecas y se transmitían bienes. En los expedientes número 12 y número 13, del año 1808, se registran expresiones como “[...] la Negra Josefa se la había dado a doña María Aguilar en pago [...] del cuarto que le debía” (AHT, 1808, expte. 12, f. 1), lo que ilustra con crudeza el lugar de la esclavitud dentro de la lógica del hogar. Estas declaraciones revelan que, más allá del valor económico de Josefa, lo que estaba en disputa era la legitimidad del gobierno doméstico heredado del *pater familias*. El expediente traduce en términos jurídicos un conflicto de autoridad moral: quién tenía derecho a decidir sobre la continuidad de los vínculos afectivos y serviles que sostenían la casa.

A lo largo del proceso, Josefa aparece nombrada con distintos términos: “Negra Josefa”, “esclava recién nacida”, “negrita”, “esclavita” (AHT, 1808, expte. 12, f. 2). Estas denominaciones reflejan estrategias discursivas diferentes: algunas buscan destacar el afecto y la familiaridad; otras, su condición de propiedad. La posesión de Josefa se torna así objeto de disputa tanto legal como simbólica.

Los testimonios de los parientes y allegados repiten una estructura semejante: Luis de Aguilar habría entregado a Josefa recién nacida a su

hermana María como compensación por deudas o servicios. En palabras de un primo de la familia, la esclava “se la había dado [...] en pago de servicios y alquileres” (AHT, 1808, expte. 13, f. 1) mientras que otros testigos afirmaban que María “la crio y educó con sus hijos, como hija propia” (AHT, 1808, expte. 13, f. 2).

El testimonio de doña María se apoya en esa misma retórica afectiva. Afirmó haber criado a Josefa “como hija” (AHT, 1808, expte. 13, f. 2), insistiendo en el cariño y la fidelidad de la esclava. Este tipo de declaraciones buscan legitimar la posesión desde el lazo moral y no desde el derecho. La apelación al “trato de hija” implica una forma de encubrimiento del vínculo servil. El expediente deja ver cómo las categorías del afecto funcionaban como recursos jurídicos para sostener reclamos de propiedad, reforzando el carácter paternalista de la esclavitud doméstica.

Otros testigos —vecinos, familiares y criados— se pronunciaron en sentidos similares. Algunos enfatizaban la pertenencia de Josefa a la testamentaria de don Luis, mientras que otros defendían el derecho de María a conservarla por haberla criado desde su nacimiento. El juez Marcelo Díaz de Peña recogió ambas posiciones y determinó que la esclava debía ser restituida a la herencia general, “en conformidad con las leyes del Reino” (AHT, 1808, expte. 13, f. 3).

La resolución judicial reafirma el principio de continuidad del orden patriarcal, trasladando la autoridad del padre fallecido a sus herederos varones. De este modo, la justicia colonial ratifica la estructura jerárquica de la casa como unidad básica del gobierno social.

En las fojas finales del expediente número 13 (AHT, 1808, ff. 3-4), se narra el momento en que el teniente alguacil acudió infructuosamente a extraer a Josefa del poder de doña María. El documento señala que, ante la orden de entrega, “la señora comenzó a llorar y a alborotar la casa” (AHT, 1808, expte. 13, f. 4), por lo que el funcionario decidió no ejecutar la medida “para no darle más sentimientos” (AHT, 1808, expte. 13, f. 4). Este episodio condensa la dimensión afectiva del conflicto: la resistencia emocional de María no solo expresa un apego personal, sino la apropiación simbólica del cuerpo de Josefa como parte constitutiva del hogar.

El gobierno doméstico operaba como garante de un orden jerárquico en el que las mujeres podían ser figuras centrales en la vida familiar, pero marginales en términos jurídicos.

Como han señalado Imizcoz y Oliveri (2010), la historia de la familia y la historia política convergen en el estudio de las élites del Antiguo Régimen, mostrando cómo las redes domésticas sostenían las formas concretas de gobierno. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para analizar el caso Aguilar, donde la autoridad del *pater familias*, las disputas sucesorias y las prácticas jurídicas proyectan sus efectos más allá de la vida privada, estructurando vínculos, legitimidades y decisiones con impacto político.

En este punto, el caso alcanza su mayor densidad interpretativa: los testimonios y resoluciones muestran cómo la justicia colonial reproducía, bajo la apariencia de imparcialidad, el orden jerárquico del linaje y del gobierno doméstico. La figura del juez actúa como garante de esa continuidad, trasladando la autoridad del padre muerto a los herederos varones y reafirmando la subordinación jurídica de las mujeres y de las personas esclavizadas.

Al mismo tiempo, cabe analizar un aspecto fundamental: el silencio absoluto de Josefa a lo largo de los expedientes. Ninguna declaración proviene de su voz ni hay constancia de su intervención directa. Este vacío no debe ser leído como simple omisión documental, sino como efecto estructural del régimen esclavista, que negaba a las personas esclavizadas el derecho a testimoniar sobre sí mismas. La ausencia de la palabra de Josefa revela el modo en que la justicia colonial inscribía las jerarquías raciales y jurídicas dentro de sus propias prácticas documentales.

El dispositivo jurídico de la “persona” y el derecho de los cuerpos

Desde Boecio (2010), quien definió el término “persona” como una sustancia individual de naturaleza racional, la noción de *persona* se consolidó como una categoría jurídica y teológica destinada a distinguir a los sujetos racionales de las cosas. Esposito (2015) analiza cómo este dispositivo, heredado del derecho romano, fue naturalizado en la tradición occidental, conformando el núcleo del léxico teológico-político moderno. La dicotomía entre personas y cosas configuró un régimen jurídico en el que los cuerpos podían ser apropiados, subordinados o excluidos, adquiriendo valor solo en la medida en que se les reconocieran atributos personales.

En este marco, los esclavos —carentes de personalidad jurídica— eran tratados como cosas. El cuerpo, al no coincidir plenamente con ninguna de las dos categorías, quedaba relegado a una zona intermedia: vulnerable, disponible y gobernada. Esposito (2015) se pregunta cómo fue posible que quienes carecían de tales atributos —los esclavos— llegaran a integrar el género jurídico de la persona. Su respuesta apunta a la mediación del estoicismo y del cristianismo, doctrinas que humanizaron parcialmente la esclavitud sin alterar su estructura patrimonialista. El derecho romano se erigió, así, como un derecho de los propietarios de cuerpos y cosas. En su interior, los *sui iuris* eran los únicos con capacidad de disponer jurídicamente de su propio cuerpo y del cuerpo de otros, mientras que esclavos, mujeres, hijos y deudores ocupaban grados diversos de dependencia.

Desde una mirada contemporánea, Vendramin (2017) retoma y amplía esta lectura al proponer un derecho de los cuerpos capaz de superar la brecha entre la vida y la norma. Tal derecho no impone una legalidad abstracta desde fuera, sino que reconoce la historicidad, vulnerabilidad y materialidad de los cuerpos como fundamento del orden jurídico. Su propuesta implica una reconstrucción del *ius personarum* a partir de la experiencia encarnada y relacional de los sujetos, desplazando el paradigma de la apropiación hacia uno de coexistencia y responsabilidad compartida.

El caso de Josefa encarna, de modo paradigmático, esta ambivalencia entre cosa y persona, entre cuerpo disponible y sujeto afectivo. Los expedientes judiciales muestran con crudeza las consecuencias de ese régimen de justicia: el llanto de doña María y su resistencia a entregar a Josefa, aunque un juez diera la orden de hacerlo, puede constatarse en el expediente número 13 donde leemos: “la señora María comenzó a llorar y a alborotar la casa [...] el alguacil no pudo llevarse a la esclava” (AHT, 1808, expte. 13, f. 4).

Desde la historia social del derecho, estos documentos invitan a repensar el lugar del cuerpo y de las relaciones afectivas en la estructura de la justicia. El caso de Josefa trasciende la disputa patrimonial para convertirse en una ventana hacia los límites del derecho, mostrando cómo las formas jurídicas heredadas del Antiguo Régimen convivían con los restos de un mundo donde la ley y la vida aún no se habían separado del todo.

La condición de las mujeres esclavizadas y el lugar de la mujer blanca en el orden doméstico

Antes de abordar la representación de las mujeres negras en el mundo doméstico, resulta necesario volver a subrayar la imposibilidad de escuchar la voz de los sujetos esclavizados en los documentos. Su figura aparece siempre mediada por otros —ama, testigos, escribanos— y nunca en primera persona; este silencio no constituye un vacío neutro, sino una huella del poder colonial, un límite impuesto a la palabra subalterna (Guzmán, 2009). Por ello, puede pensarse que la ausencia de voz en los expedientes no equivale a inexistencia, sino a una forma de presencia silenciada que obliga a leer el archivo desde sus márgenes y silencios.

En esta línea, Guzmán (2009) muestra que la esclavitud configuró un orden social en el cual las mujeres negras —fuesen esclavas o libres— ocupaban el escalón más bajo de la jerarquía social. La autora enfatiza la ambigüedad de los vínculos domésticos entre amos y esclavos, en los que la intimidad y la subordinación coexistían, produciendo un campo de tensiones afectivas y de poder. En los expedientes judiciales, esta

convivencia se manifiesta a través de una esfera de lo no dicho (Guzmán, 2009) perceptible en los silencios, omisiones y contradicciones que atraviesan la escritura judicial.

Por su parte, Gutiérrez Aguilera (2015) analiza el protagonismo de las mujeres de la plebe —esclavas, mulatas, pardas y zambas libres— en la sociedad colonial. Destaca que, aunque todas las mujeres enfrentaban restricciones jurídicas y sociales, las mujeres negras y esclavizadas padecían la doble opresión de la servidumbre y la racialización. Además, su sexualidad era objeto de una estigmatización ambivalente: simultáneamente deseada y condenada por los hombres blancos. Este estigma reforzaba su posición de subordinación dentro del orden patriarcal y esclavista.

Finalmente, Bernand (2018) advierte que las historias conectadas entre amos y esclavos revelan formas de sociabilidad cotidianas que convivían con distintas modalidades de violencia. Entre ellas, identifica la violencia de la abstracción, propia de los estudios que reducen la experiencia esclava a una categoría jurídica o económica, sin atender a la dimensión humana y relacional de esa vida social.

Conjuntamente, estas perspectivas permiten leer el caso de Josefa desde un sentido más amplio: el del silencio estructural que atraviesa la condición femenina y esclava. En el archivo colonial, las mujeres negras aparecen como presencias que resisten a través de los márgenes del texto, en esa tensión entre lo dicho y lo callado donde el poder se inscribe y se perpetúa.

Conclusiones

El análisis del conflicto por la posesión de Josefa invita a repensar los límites del dispositivo jurídico moderno centrado en la noción de *persona*. En el entramado legal del Antiguo Régimen, la esclava Josefa no era considerada sujeto jurídico pleno, pero tampoco podía ser tratada como mera cosa. Criada con afecto, pero disputada como propiedad hereditaria, su figura encarna una ambigüedad estructural que desafía las categorías tradicionales del derecho romano-canónico.

Este caso, al exponer la tensión entre afectos y normatividad, entre gobierno doméstico y justicia formal, evidencia que la administración de justicia era inseparable del mundo doméstico y de las jerarquías sociales. Al mismo tiempo, la resistencia de doña María —quien llora ante el intento de ser separada de Josefa— introduce un elemento emocional que desborda las formas legales disponibles.

En este marco, el silencio de Josefa adquiere un valor interpretativo central. La imposibilidad de acceder a su experiencia subjetiva no debe suplirse con conjeturas, sino asumirse como testimonio de una exclu-

sión epistémica. La aparente familiaridad o afecto entre ama y esclava, documentados únicamente desde la perspectiva blanca, no anulan la asimetría constitutiva del vínculo servil. Este silencio forzado opera como una forma de violencia simbólica y, al mismo tiempo, como una huella que interpela las lecturas contemporáneas sobre la esclavitud doméstica en el Tucumán tardo-colonial.

Frente a ello, la propuesta de un derecho de los cuerpos se presenta como una vía fundamental para repensar el derecho desde la materialidad, la vulnerabilidad y la relacionalidad de la vida humana. La historia de Josefa y María, entonces, no solo es un episodio judicial, sino también una oportunidad para cuestionar las bases antropológicas del derecho occidental y sus exclusiones constitutivas.

Para entender el “buen gobierno” y el ideal del bien común en el San Miguel de Tucumán de principios del siglo XIX, es indispensable considerar las jerarquías sociales características de ese entonces. Estas jerarquías definían un bien común exclusivo, destinado solo a los vecinos privilegiados y las corporaciones urbanas, mientras que los sectores populares —tales como los esclavizados— quedaban excluidos (Zamora, 2017). La cuestión central es determinar quiénes eran realmente los destinatarios del buen gobierno, y la respuesta es clara: un público restringido que marginaba a la mayoría.

El análisis de los expedientes número 12 y 13 del Archivo Histórico de Tucumán abre una ventana hacia esa realidad, mostrando la persistencia de la esclavitud, abolida formalmente en Argentina en 1853. El caso de Josefa —una esclava disputada entre los herederos de don Luis de Aguilar— expone cómo un sistema jurídico basado en la autoridad paterna y el gobierno doméstico se reflejaba en la justicia, incluso tras la muerte del *pater familias*.

La lectura crítica de estos documentos permite advertir que la ausencia de la voz de Josefa no constituye un vacío anecdótico, sino una forma estructural de silenciamiento. Su imposibilidad de hablar dentro del expediente judicial evidencia el carácter racial, de género y de clase del orden colonial, que negaba a las personas esclavizadas el derecho a testimoniar sobre sí mismas.

Ese silencio impuesto se convierte en una huella de la violencia epistémica del régimen esclavista: no se trata de la falta de palabras, sino de una forma de exclusión. En este sentido, el estudio del caso de Josefa invita a leer los documentos desde sus márgenes, reconociendo la voz negada como una presencia latente que interpela nuestras categorías históricas y jurídicas.

A su vez, la relación entre ama y esclava —mediada por afectos, deberes y jerarquías— revela las tensiones del gobierno doméstico como espacio jurídico. El aparente afecto de doña María hacia Josefa no debe interpretarse como reciprocidad, sino como expresión de un régimen paternalista que subsumía el vínculo afectivo dentro de la lógica de la

propiedad. La cultura jurisdiccional del Antiguo Régimen hacía coexistir la justicia moral y la justicia legal, pero ambas se apoyaban en estructuras de dominación que definían quién podía ser considerado persona y quién permanecía en el umbral entre cuerpo y cosa.

Desde una mirada crítica, este caso revela las limitaciones de un derecho centrado en la figura de la persona, y subraya la urgencia de pensar un derecho que reconozca a los cuerpos, su vulnerabilidad y su dimensión relacional. La historia de Josefa y María no es solo un conflicto de bienes, sino una demanda por reconocer vínculos afectivos y formas de justicia que el orden patriarcal y colonial sistemáticamente ignoró. El caso permite, además, interrogar las propias prácticas historiográficas, recordando que la ausencia en los archivos no es olvido, sino consecuencia de una larga historia de exclusión que aún define las fronteras de lo humano y lo jurídico.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Archivo Histórico de Tucumán (AHT).

AHT. (1808). Expediente nro. 12, caja 53. Sección Civil. Fondo Judicial. San Miguel de Tucumán.

AHT. (1808). Expediente nro. 13, caja 53. Sección Civil. Fondo Judicial. San Miguel de Tucumán.

Bibliografía crítica

Agüero, A. (2018). *Republicanism, antigua constitución o gobernanza doméstica: El gobierno paternal durante la Santa Confederación Argentina (1830-1852)*. *Nuevo Mundo / Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/72795>

Annino, A. (2008). Imperio, constitución y diversidad en la América hispana. *Ayer*, 70(1), 37–60.

Bernand, C. (2018). El reto de las historias conectadas. *Historia Crítica*, 70, 3–22. <https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.01>

Boecio. (2010). *De duabus naturis et una persona Christi*. Cambridge University Press.

Doyon, J. (2009). Le “père dénaturé” au siècle des Lumières. *Annales de Démographie Historique*, 2, 143–169. <https://www.cairn.info/journal-Annales-de-Demographie-Historique-2009-2-page-143.htm>

Esposito, R. (2015). *Dos: La máquina de la teología política y el lugar del pensamiento*. Amorrortu.

Fargas Peñarrocha, M. (2018). La práctica de la justicia en el orden doméstico: El padre de familia en Domingo de Soto y su tiempo. *Studia Historica: Historia Moderna*, 40(2), 271–304. https://revistas.usal.es/index.php/Studia_Historica/article/view/shhmo2018402271304/19748

- Garriga, C. (2000). *Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen*. Universidad Nacional de Cuyo. <http://ffyl1.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Garriga.pdf>
- Gutiérrez Aguilera, M. S. (2015). Mujeres esclavas bajo la autoridad femenina: Entre dóciles y rebeldes. *Historia y Memoria*, 10, 107–138. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/4200/5267
- Guzmán, F. (2009). Representaciones familiares de las mujeres negras en el Tucumán colonial. En *Poblaciones históricas. Serie Investigaciones* (pp. 404–405). Asociación Latinoamericana de Población. http://www.alapop.org/alap/SerieInvestigaciones/InvestigacionesSI1aSi9/PoblacionesHistoricas_FS_07.pdf
- Herzog, T. (2000). La vecindad: entre condición formal y negociación continua. *Anuario del IEHS*, 15, 1–16. <http://anuarioiehs.unicen.edu.ar/Files/2000/>
- Imizcoz, J. M., & Oliveri, O. (2010). Economía doméstica y redes sociales: una propuesta metodológica. En *Familias, poderosos y comunidades. Redes sociales en la historia moderna* (pp. 13–34). Universidad del País Vasco.
- San Martín Aedo, W. (2013). De objeto y sujeto: esclavitud, personalidad legal y la decoloración de lo servil en Chile tardocolonial. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 17(2), 11–39. <https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/historiasocial/article/view/1546/2907>
- Vendramin, B. (2017). Roberto Esposito: Del derecho de las personas al derecho de los cuerpos. *Perspectivas: Revista de Ciencias Sociales*, 3, 89–99.
- Zamora, R. (2010). *San Miguel de Tucumán, 1750-1812: La construcción social del espacio físico, de sociabilidad y de poder [tesis doctoral]*. *Nuevo Mundo / Mundos Nuevos*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/58613>
- . (2012). La oeconomica y su proyección para el justo gobierno de la república: San Miguel de Tucumán durante el siglo XVIII. *Revista de Historia del Derecho*, 44, 201–214.
- . (2017). *Casa poblada y buen gobierno: Oeconomia católica y servicio personal en San Miguel de Tucumán, siglo XVIII*. Prometeo.

Perro negro. Aparecer de la imagen como síntoma de la memoria individual y colectiva en Tucumán¹

Black dog. The emergence of the image as a symptom of individual and collective memory in Tucumán

Bruno Juliano *

RESUMEN

La silueta de un perro negro aparece en el año 2015 pintada sobre uno de los muros de la maternidad de San Miguel de Tucumán, edificio donde funcionó una perrera municipal y que se encuentra emplazado en una zona cercana al cementerio del oeste y a un piletón público. Entre estos espacios se desenvuelven, con una proximidad extraordinaria, las instancias de nacimiento, vida y muerte.

Desde su aparición y posterior borrado en 2021, el perro negro —concebido como una imagen-piedra, categoría desarrollada en nuestra tesis doctoral que permite pensar dos fenómenos complementarios: por un lado, la evidencia de un tiempo otro que se manifiesta en la superficie; y, por otro, la capacidad destructora de la imagen-piedra, que golpea y abre la historia hacia el espacio de los intersticios, de los encuentros inesperados que reconfiguran las supervivencias de la imagen en tensiones e inversiones— irrumpe en la historia y abre el espacio de las grietas, de los intervalos que ponen en tensión lo cercano familiar y lo siniestro. Aby Warburg nos abre la posibilidad, desde este aparecer de la imagen como síntoma, de montar la memoria colectiva al acercar la silueta a otras imágenes que representan, registran, señalan, recuperan —sobreviven— el pasado como documento o como ficción.

Recibido: 01/08/2025 – Aceptado: 03/11/2025.

* Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
<artes.bruno.juliano@webmail.unt.edu.ar>

¹ Una versión de este texto fue presentada en el Congreso Internacional Figuras Interartes: Fusiones intermediales, realizado en el Museo de la Cárcova entre el 26 y 28 de octubre de 2022. El evento, organizado por la Universidad Nacional de las Artes junto con instituciones de Brasil, México y Portugal, contó con la participación de destacados investigadores y artistas de diversas universidades latinoamericanas y europeas. La observación sobre la proximidad entre el sitio de aparición de la imagen y otros puntos significativos de la ciudad surgió inicialmente en una conversación con Gisela Juliano, astróloga, a quien agradezco esa intuición compartida..

Procuraremos en este artículo, entonces, en un primer momento, “curar el pensamiento warburgiano”, el desmontaje de *Mnemosyne* como dispositivo fotográfico (*Atlas*) y espacio de todas las posibilidades (*Biblioteca*) en diálogo con sus colaboradores para luego proponer un montaje anacrónico, dialéctico y marginal de la memoria de las imágenes como síntoma de la cultura.

➤ **Palabras clave:** Perro negro; memoria; imagen-piedra; síntoma; *Mnemosyne*.

ABSTRACT

The silhouette of a black dog appears in 2015 painted on one of the walls of the maternity hospital of San Miguel de Tucumán, a building that formerly housed the municipal dog pound and is located in an area adjacent to the Western Cemetery and a public bathing tank. Between these places—birth, life, and death unfold with an extraordinary proximity. From its appearance and subsequent erasure in 2021, the black dog—conceived as an image-stone, a category developed in our doctoral thesis that enables reflection on two complementary phenomena: on the one hand, the evidence of an other time that manifests on the surface; and on the other, the destructive capacity of the image-stone, which strikes and opens history toward the space of interstices, of unexpected encounters that reconfigure the survivals of the image through tensions and inversions—breaks into history and opens the space of cracks, of intervals that put the familiar nearby in tension with the uncanny. Aby Warburg offers us the possibility, from this emergence of the image as symptom, to assemble collective memory by bringing the silhouette into relation with other images that represent, record, signal, recover —or survive— the past as document or as fiction. We will therefore first attend to Warburgian thought, the dismantling of *Mnemosyne* as a photographic device (*Atlas*) and as a space of all possibilities (*Library*), in dialogue with his collaborators, and then propose an anachronistic, dialectical, and marginal montage of the memory of images as symptom of culture.

➤ **Keywords:** Black dog; memory; image-stone; symptom; *Mnemosyne*.

En este artículo proponemos una reflexión situada sobre el modo en que ciertas imágenes contemporáneas —como la silueta de un perro negro pintada en un muro de la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina— emergen como síntomas de memorias individuales y colectivas. Inspirados en el dispositivo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ensayamos un montaje anacrónico y marginal que nos permita pensar las persistencias, tensiones y grietas en la historia del arte reciente de Tucumán. El objetivo es explorar cómo estas imágenes, que llamamos imágenes-piedra, interrumpen los relatos lineales y abren constelaciones heurísticas desde los márgenes.

Mnemosyne

Mi enfermedad consiste en que pierdo la capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones causales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en las cosas concretas.

ABY WARBURG.²

Mnemosyne monta la memoria desde los espacios intermedios, los intervalos, entre la razón y la magia, entre la lejanía del pensamiento y la proximidad de la superstición, como un proceso de “desdemonizar” y plasmar la vida en movimiento. *Mnemosyne* se monta en paneles dispuestos sobre las estanterías de libros que rodean los mesones de trabajo de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* donde Warburg y sus colaboradores escarbaban, copiaban y extraían las imágenes que eran lanzadas sobre las telas negras para abrir el espacio de los intervalos de la memoria individual y colectiva: “Unos marcos de madera grandes pero ligeros cubiertos por arpillera negra servían de fondo a las fotografías, prendidas a la tela con pinzas ligeras” (Gombrich, 1992, p. 244). El *Atlas* se presenta como una teoría de la función de la memoria humana por imágenes (*Theorie des Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses*), como la orientación del hombre en su lucha contra la esquizofrenia:

La historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez. (Agamben, 2010, p. 53)

Cada imagen manifiesta la fórmula de lo patético como acceso a la memoria, trazando una “distancia que es una contraseña de la memoria, de la presencia fantasmal de lo que vuelve a emerger” (Calasso, 2004, p. 42). *Mnemosyne* es concebido como un “Atlas de los simulacros que debían hablar casi por sí solos” (Calasso, 2004, p. 44).

El *Atlas* warburgiano hace saltar los marcos, desdibuja los bordes de las imágenes para que coexistan en los límites, en esa posibilidad del vacío. Así, la imagen es lanzada y se ubica en los intersticios, en los espacios intermedios, en los intervalos heurísticos que aparecen en *Mnemosyne* como bordes. El fondo negro es parte de la configuración, no solo el fondo, es el lugar donde debemos permanecer: “es ahí —en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones— donde Warburg

² Carta de Aby Warburg a los directores de la clínica Bellevue fechada el 16 de julio de 1921 (fragmento extraído de Binswanger, 2007, p. 174).

pedía al historiador que se mantuviera o, al menos, mantuviera su mirada” (Didi-Huberman, 2013, p. 458).

Es el montaje de estas imágenes el ensayo de un conocimiento nómada, desterritorializado, propiciado por las imágenes y su impureza. La imagen es desplazamiento y condensación de tiempos y de espacios que se encuentran en el *Atlas* como sobre la mesa de Borges en *El idioma analítico de John Wilkins* (1942-1952). Se trata entonces de un *Atlas* que opera como un organismo que sustenta, porta o dispone un saber en espera y un saber del sufrimiento, de las supervivencias y persistencias (*Nachleben*) de los gestos suspendidos que configuran fórmulas (*Pathosformel*), que desmontan las certezas. A su vez, es una posibilidad de estar frente a las serpientes en movimiento, sin resolver el enigma, sin volverlo una síntesis, pero procurando una fórmula para exponer, para montar, para “desmontar” el intrincamiento.

La fórmula de Warburg no detiene el movimiento. Lo expone. Lo hace evidente a través de un dispositivo fotográfico que se activa, que se abre y expone la memoria de la cultura. Se trata de una materialidad del *Atlas*, que lo hace manipulable. Las fotografías y las copias fotográficas en papel posibilitan el montaje, un encuentro de otra forma imposible entre las obras (la fotografía de una pintura mural con el dibujo de un calendario o una escultura). El papel es cercano. La captura de la obra por la imagen, por la reproducción, inaugura su ingreso a otra materialidad. Una traducción, un desplazamiento. Las copias ingresan al espacio de las posibilidades, son sometidas a los ordenamientos. Hay un trabajo de movimientos, pruebas, disposiciones, ampliaciones, detalles, recortes, sobre los tablones y sobre los bastidores. Volcar sobre las mesas, como mesas de adivinación, organizar, reorganizar. Un trabajo manual, heurístico y sensible.

Observamos en Warburg, en su *Atlas*, una sensibilidad por el detalle (*der liebe Gottstecktim Detail*) en la búsqueda de tensiones al deambular entre las imágenes. Una convivencia, proximidad y familiaridad —como la entiende Farocki en *Desconfiar de las imágenes* (2013)— con las imágenes que son desplegadas a través de detalles y gestos que serán duplicados, ampliados y montados en mesones de trabajo, en las habitaciones donde se instala ocasionalmente o en los paneles dispuestos sobre las estanterías de la Biblioteca. Una acción, un conocimiento, una indagación *desde el y en* movimiento.

En 1912, Warburg utiliza diapositivas en color para sus ponencias. Emplea el mismo recurso en 1923 para su conferencia en Kreuzlingen. Sin embargo, *Mnemosyne* excede la linealidad, la edición y el resumen de las conferencias. Las imágenes se vuelcan sobre los paneles, como lo hizo en la Biblioteca Hertziana en 1929. *Mnemosyne* no reduce, no resume nada. Mantiene los intrincamientos, hace percibir las sobredeterminaciones, expone su pensamiento. Despliega las discontinuidades del tiempo, libera las paradojas, escinde la unidad desde una dialéctica

proliferante. En este sentido, *Mnemosyne* es un dispositivo de vanguardia que “desterritorializa” los objetos de conocimiento. A decir de Warburg, “Los pensamientos pasan fronteras, libres de derechos de aduana” (*Gen-danken sind zollfrei*).

Un *Atlas* de imágenes-piedra

Desde un abordaje situado, nos parece necesario asumir los límites del pensamiento warburgiano: ¿en qué medida *Mnemosyne* puede contribuir a una reflexión sobre el arte contemporáneo? ¿Hasta qué punto el montaje de imágenes de Warburg se aproxima a los conflictos actuales de nuestro territorio? ¿Qué perdura de su gesto? ¿Cómo asistir desde esta heurística al arte de Tucumán específicamente? ¿Cómo producir estas aproximaciones desde las superficies, los contornos, el color, esto es, un *Nachleben* de elementos sensibles?

Las producciones de arte contemporáneo nos demandan una reconfiguración y un desmontaje desde las grietas producidas por el golpe de las imágenes-piedra que excede al montaje warburgiano.³ Una imagen-piedra que introduce la alteridad desde un golpe —una dialéctica— que tensa la configuración del *Atlas* hacia otras posibles reconfiguraciones. El principio articulador de esta heurística es el mismo golpe de las imágenes en la historia, el cual resquebraja las síntesis categóricas, desmonta los aparatos teóricos homogeneizantes. Al mismo tiempo, una imagen-piedra como contorno de un tiempo también excedido, desde las superficies de las piedras. Así, imagen-piedra es polaridad, entre superficie y profundidad, entre evocación y golpe, entre gesto y rastro.

Con su *Atlas*, Warburg modificó la materialidad de las obras para volverlas manipulables, adoptando un dispositivo fotográfico analógico cercano al montaje cinematográfico y artístico de comienzos del siglo XX y creando las condiciones espaciales y materiales para accionar sobre ese dispositivo —un ámbito, un lugar—, que posibilita la heurística desde un trabajo dialogado, con otros. Siguiendo las intenciones del *Atlas*, configuramos un espacio virtual y digital que nos abre a un montaje al infinito, donde no solo las imágenes son excedidas en sus contornos, sino también los paneles.

Las imágenes devienen digitales, comparten una materialidad otra. Creamos un acopio de imágenes de diversas procedencias.⁴

³ Uno de estos excesos lo exploramos en torno a la abstracción, tanto en nuestra tesis doctoral (Juliano, 2022) como en trabajos recientes sobre la imagen como superficie.

⁴ Se consultaron y recopilaron imágenes y archivos de diversas instituciones y colecciones, tanto locales como nacionales, incluyendo museos, archivos personales, publicaciones y proyectos de gestión artística. Estas fuentes permitieron reunir material visual y documental. Trabajamos

Algunas de estas imágenes son dispuestas en nuestro *Atlas* mediante el uso de una herramienta visual simple, disponible en línea, que nos permite ubicarlas en un espacio abierto, blanco y tendiente a la horizontalidad que —a diferencia de los paneles de la Biblioteca Warburg— se explora por fragmentos. Al mismo tiempo, se amplía con cada nueva incorporación, así como se reconfigura con los movimientos y reordenamientos. Tal como el montaje en los paneles de *Mnemosyne* tiende a desdibujar los bordes de las imágenes desplazándolas al espacio de los intervalos, el espacio digital de nuestro *Atlas* vuelve sinuosos los límites de los paneles. Las imágenes-piedra lanzadas en este espacio abren constelaciones sin encontrar bordes precisos (otra diferencia con *Mnemosyne*), funcionando en su conjunto, en el espacio de las grietas, donde encuentros inesperados son posibles y deseados. Un montaje virtual de las diferencias, más allá del montaje warburgiano. Más allá del cine y del montaje analógico. Frente a la narración de la historia, frente al texto que pretende organizar y categorizar, introducimos la posibilidad de un montaje de las imágenes abierto a los espacios intermedios de las indefiniciones. Una opción por permanecer en los márgenes como espacio de resistencia, como trinchera que surca el suelo de las certezas. La espacialidad del margen se percibe en nuestro entorno: los campos surcados de los cañaverales, la vegetación sobreabundante de los cerros, el surco como lugar de la germinación, de la contaminación, donde crece la maleza. Los márgenes se configuran como posicionamiento territorial e ideológico, y surgen como necesidad. El margen pone en duda, en tensión, la configuración de la imagen y, al mismo tiempo, la pretensión del relato de la historia. Un espacio infinito de zonas de atracción que amplían la polaridad más allá de la serie, más allá del panel. Un exceso en el gesto de la reproducción fotográfica de las obras y sus detalles que le permiten un montaje no lineal y que en nuestro *Atlas* se disgrega más allá de las proximidades (imagen 1).

con imágenes de obras de las colecciones patrimoniales de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Eduardo Navarro, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; Archivo de FACT (Fundación para el Arte Contemporáneo de Tucumán), La Baulera; publicaciones, impresas en papel y digitales, entre las que contamos *Memoria visual de una provincia*, *Las Gárgolas* revista de arte o los libros de artistas de Tucumán editados por Ferullo Burke; archivos personales e institucionales, tales como el archivo del diario *La Gaceta* de Tucumán y el archivo del Museo Nacional Casa Histórica de Tucumán; imágenes fotográficas y digitales de piezas arqueológicas del Instituto de Arqueología y Museo de la Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán; catálogos de artistas y de colecciones institucionales, entre los que contamos los del Centro Cultural Rougés y el Museo de Arte Sacro de Tucumán; archivos disponibles en línea de proyectos de gestión tales como Rusia/Galería, El Rancho y Espacio Cripta; imágenes de obras disponibles en línea.

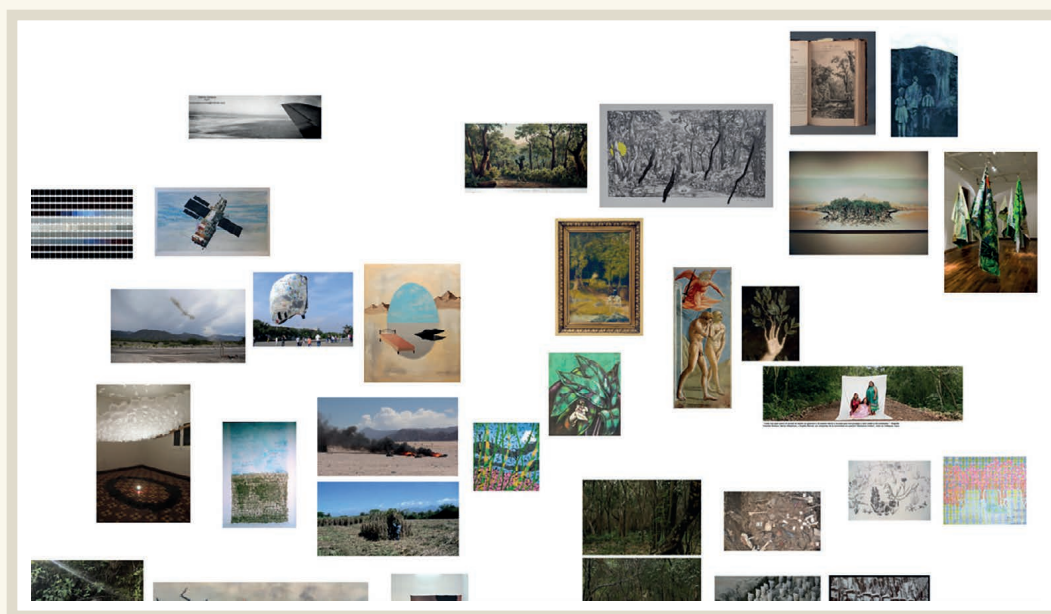


Imagen 1. Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025.
Detalle 1. Captura de pantalla.

Perro negro

La pintura mural de Belén Aguirre (Tucumán, 1980) (imagen 2) hace aparecer en los muros de la ciudad de San Miguel de Tucumán la silueta de un perro negro, forma del pacto que habrían firmado con el diablo, entre finales del 1800 y las primeras décadas del siglo XX, los dueños de los ingenios azucareros del noroeste argentino para garantizar sus ganancias y la obediencia de sus trabajadores. El Familiar es perro negro de ojos rojos y cadenas que acecha entre los cañaverales:

Como un ventarrón que venía por las cañas. El miedo me ganó, no pude evitarlo. Creo que no toqué el palo que hacía de puente. En mi carrera, cayendo y levantándome, oí gritar a mi amigo, loco de terror. Al parecer lo despedazaban.

Al rancho llegué sin respiración. Desperté a mi mujer y le conté que el cumpa Lindoroso se había trenzado con el familiar. (Cejas, 1973, p. 13)

La imagen de la pintura mural se dispone en nuestro *Atlas* (imagen 3). Cerca se encuentran otros perros representados en dibujos, pinturas y fotografías producidas entre 1963 y 2009 por Luis Debairosmoura (Tucumán, 1943), Sonia Ruiz (Tucumán, 1984), Mariana Ferrari (Tucumán, 1975) (imagen 4), Víctor Quiroga (Tucumán, 1955-2021), Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992) (imagen 5), Gerardo Medina (Formosa, 1957), Ricardo Bustos (Catamarca, ca. 1963) (imagen 6), Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001) y Javier Juárez (Tucumán, 1977) (imagen 7).



Imagen 2. Belén Aguirre (Tucumán, 1980). *Fantasia*. 2015. Pintura mural. Látex acrílico sobre pared. Realizado en el marco del programa Crea Tucumán, organizado por el programa Tucumán en Acción de la Secretaría General de la Gobernación de Tucumán. Archivo FACT.

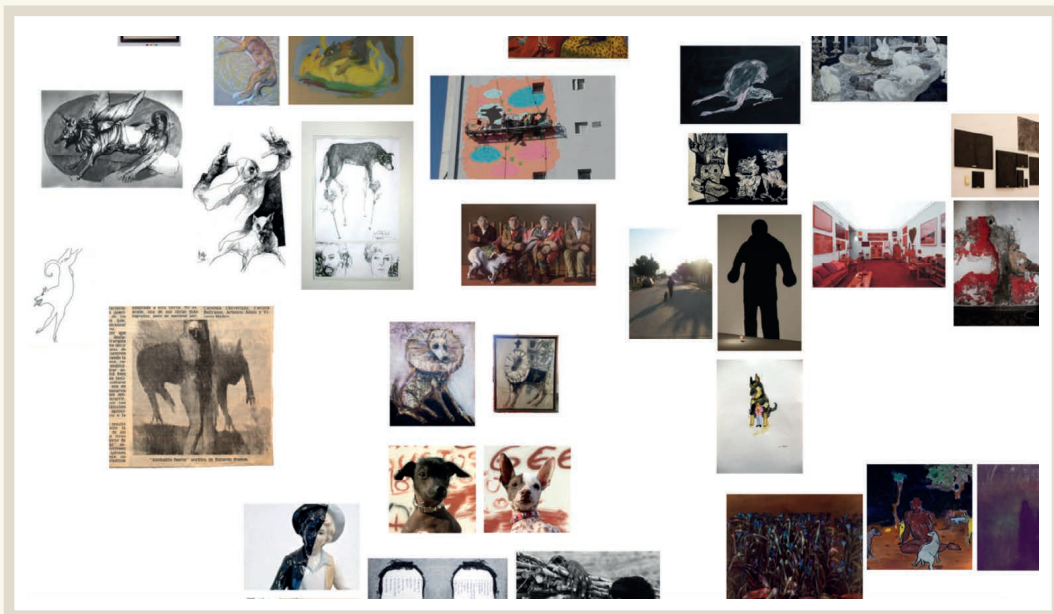


Imagen 3. Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 2. Captura de pantalla.

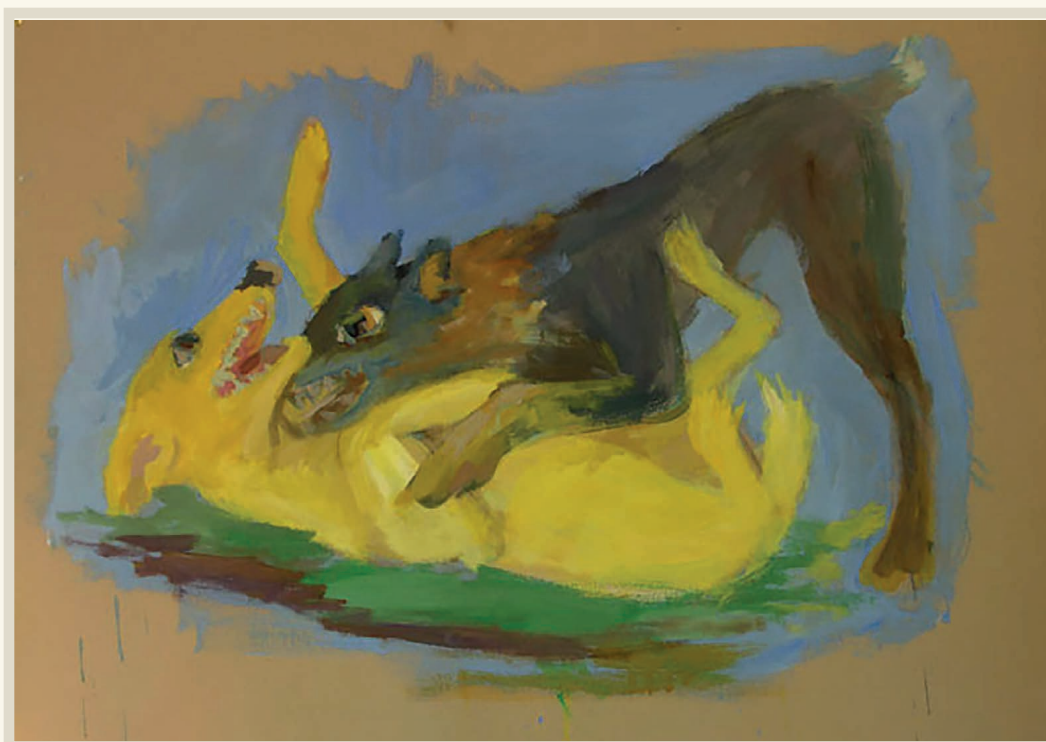


Imagen 4. Mariana Ferrari (Tucumán, 1975). *Sin título*. 2009.
Pintura sobre papel madera. 70 x 140 cm.
<http://www.boladenieve.org.ar/artista/798/ferrari-mariana>

En los bordes, un *tapis* de pelo sintético bordado sobre microtutul de seda natural de *Diffusion Line* (Hernán Aguirre, Tucumán, 1993 y Juan Ojeda, Tucumán, 1989) y una serie de imágenes sobre la exploración de la oscuridad y lo tenebroso de Rosalba Mirabella (Tucumán, 1975) (imagen 8), Florencia Méttola (Tucumán, 1981) y Alfredo Frías (Tucumán, 1984), de los cañaverales como territorio de la exuberancia como ocultamiento entre las cañas y lirios de Joaquín Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001) (imagen 9). La sombra de Sandro Pereira (Tucumán, 1974) (imagen 10) o de Gabriel Chaile (Tucumán, 1985) (imagen 11) con un cordero negro, como ficción o desdoblamiento. El registro de la crisis azucarera por artistas rosarinos. Los nombres, el azúcar roja y la melaza sobre el piso, para ser pisados. La fotografía del zafrero de Luis “Tito” Mangini (Tucumán, 1941-2015). El patrón del suelo, desplegado, que se sostiene quebrado en *Themes* de Lulú Lobo (Tucumán, 1984). La perrera y la captura de perros. *Los perros* (Partido Revolucionario de los Trabajadores, PRT) en la calle. La militarización de las persecuciones y las desapariciones. Lo familiar, el parecido y lo siniestro del cercano que se torna extraño (imagen 12).

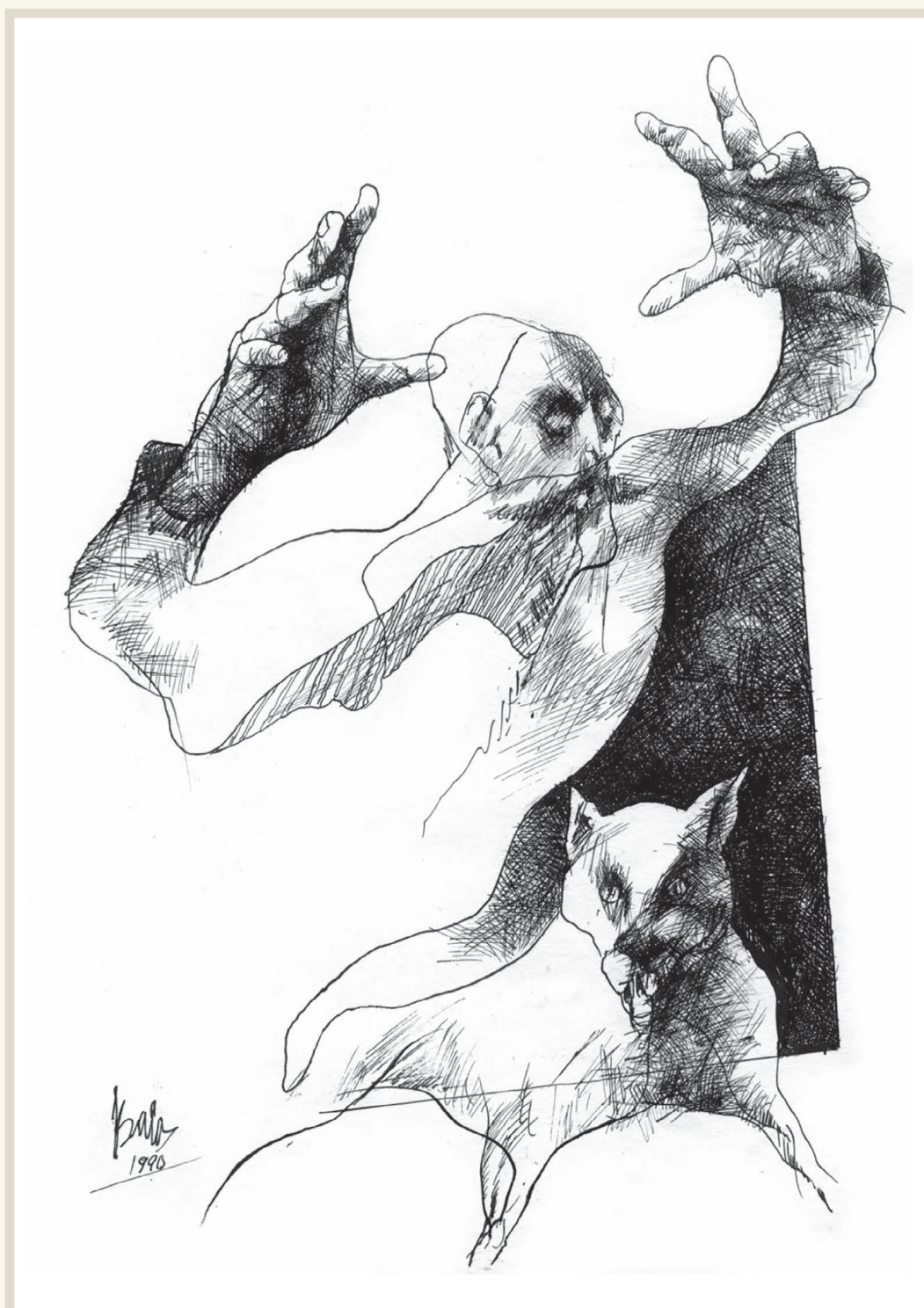


Imagen 5. Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992). *El perseguidor*. 1990. Tinta sobre papel. Archivo Gaspar Núñez. <http://maestroaureliosalas.blogspot.com/>



Imagen 6. Ricardo Bustos (Catamarca, ca. 1963). *Lindo animalito*. 1985. Imagen publicada en el diario *La Gaceta*, Tucumán, el 26 julio de 1985. Anuncio de los Premios del Salón de Tucumán. Archivo Marcos Figueroa.



Imagen 7. Javier Juárez (Tucumán, 1977). *Doguitas punk*. 2004. Díptico. Fotografías. 50 x 50 cm c/u. Archivo FACT.



Imagen 8. Rosalba Mirabella (Tucumán, 1975). *Mujer Rata*. 2006. Acrílico sobre papel. 20 x 30 cm. <http://www.rosalbimirabella.com.ar/index.php/project/mr/>

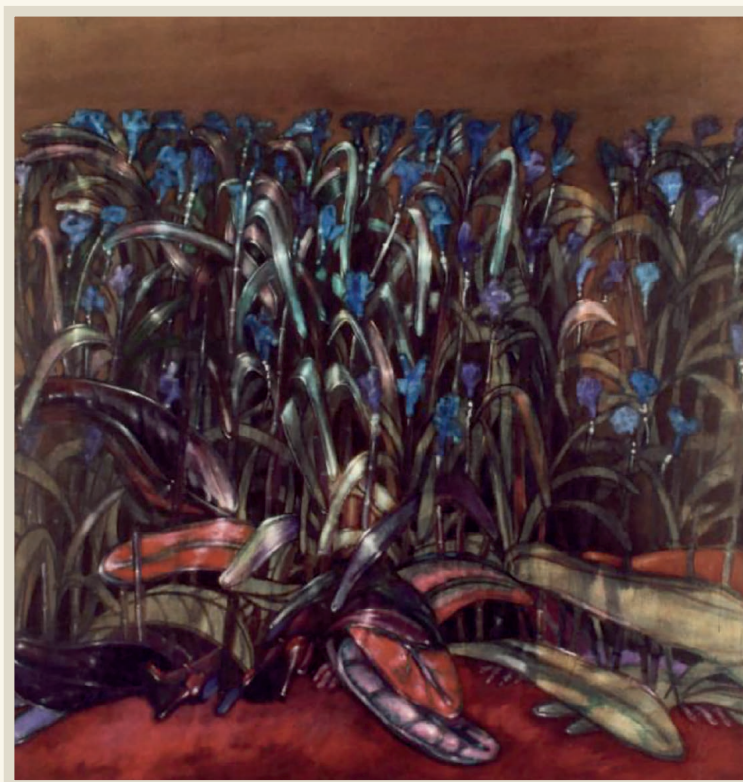


Imagen 9. Joaquín Ezequiel Linares (Buenos Aires, 1927-Tucumán, 2001). *Cañas y lirios*, de la serie *El jardín de la república*. 1973. Acrílico s/tela. 175 x 175 cm. <http://www.ramona.org.ar/node/32968>



Imagen 10. Sandro Pereira (Tucumán, 1974). *El boxeador y su sombra*. 2005.
Instalación de medidas variables.

<http://www.bazaramericano.com/galerias.php?galeria=pereira&autor=Sandro%20Pereira>

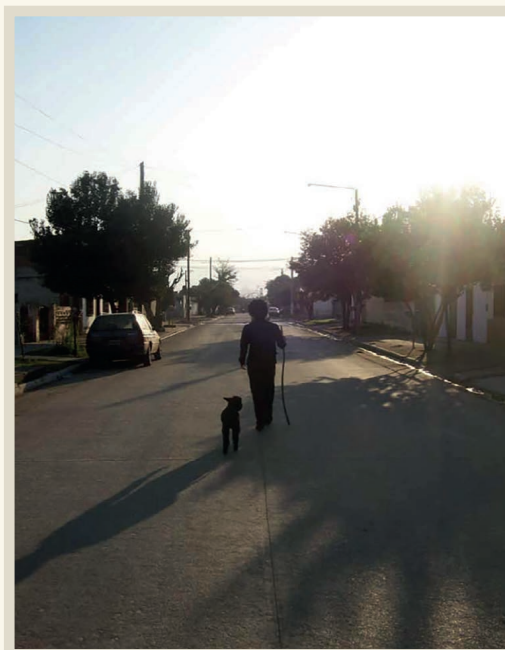


Imagen 11. Gabriel Chaile (Tucumán, 1985). *Daniel*. 2010.
Performance con cordero realizada entre Tucumán y Buenos Aires.



Imagen 12. Gustavo Nieto (Tucumán, 1980). *Sin título*. 2016.
Intervención sobre figuras de porcelana antigua sobre repisa de acero
inoxidable. 40 x 24 x 20 cm.

Estas obras, al ser dispuestas en proximidad, configuran una constelación donde el perro —como representación, sombra o amenaza— se despliega en múltiples imágenes: desde la violencia estructural hasta la ironía punk, pasando por lo onírico y lo doméstico. Esta serie no busca una genealogía lineal, sino un montaje de las tensiones afectivas y formales que permiten pensar lo siniestro y lo animal como memoria. La silueta del perro negro es pintada sobre un muro y hace aparecer una imagen que es evocación del Familiar, la zafra, los ingenios, las desapariciones. Una imagen del recuerdo individual, del álbum familiar, que se vuelve pública y aparece en un edificio donde actualmente funciona una maternidad y que, hasta la década de 1950, operó como perrera municipal.

Al mismo tiempo, la imagen se emplaza en una topografía específica, cercana a un cementerio y a un parque donde se encuentra un piletón municipal. Luego, el mural es borrado, el muro con la imagen pintada se cubre —se oculta— para volver a ser fachada. En ese intermedio temporal, la imagen sobrevive, deviene en otra materialidad, se digitaliza, se vuelve manipulable y es lanzada al espacio del montaje junto a otras imágenes-piedra.

Para eso, creamos un horizonte de posibilidad para proponer un montaje de la memoria. Una heurística del gesto, de las posibilidades, que se centra en la acción sobre el dispositivo. Frente a un relato que delimita tiempos, procesos y categorías, buscamos lanzar imágenes-piedra para abrir el espacio de los intervalos, de las grietas. Las imágenes-piedra quiebran el relato de la historia para sobrevivir ante nosotros en el montaje de la memoria. Frente a la historia del arte, configuramos un *Atlas* del arte de Tucumán desde los anacronismos de la imagen, donde sobreviven múltiples pasados y se anticipan futuros posibles; un montaje dialéctico, como un modo de estar frente a las imágenes que reconfiguran nuestro presente; y, además, un montaje marginal, como un desplazamiento y también como un posicionamiento.

Montaje de la memoria

La memoria insiste, sobrevive, reaparece en los muros de la ciudad, sobre el suelo, en un papel. Se confronta desde un espacio desconocido, desde los márgenes. Estos encuentros, estas latencias de las tensiones, ponen en crisis las categorías y las definiciones localistas que se corresponden con modelos historiográficos tendientes a simplificar las complejidades en síntesis conceptuales, instaurando estereotipos diferenciados y forzando no solo la lectura de la historia del arte sino también de la producción artística, volviendo a la imagen ilustración de una teoría o fijándola en una secuencia.

Lejos de buscar una síntesis de esta realidad, nos propusimos trabajar en su complejidad, permanecer en esa tensión, en ese espacio de indefinición donde la silueta del perro negro —como imagen-piedra— aparece como imaginario frente a la narración de la historia, se vuelve pública en un gesto, sobrevive pese a los borramientos: una insistencia de la imagen que abre y configura el montaje de la memoria individual y colectiva.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Pre-textos.
- Binswanger, L. (2007). *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo editora.
- Calasso, R. (2004). *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. Editorial Sexto Piso.

- Cejas, O. (1973). Una noche, el familiar. En *Una noche el familiar... y otros cuentos* (pp. 9-13). Ediciones del Consejo Provincial de Difusión Cultural.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Gombrich, E. H. (1992). *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Alianza Editorial.
- Juliano, B. (2022). *Hacia la configuración de un atlas del arte contemporáneo en Tucumán. 2010-2020*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Alberdi o la peregrinación de la novela

Alberdi or the pilgrimage of the novel

Máximo Hernán Mena*

RESUMEN

En 1871, Juan Bautista Alberdi termina de escribir su única novela titulada *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*, que se publica en Buenos Aires en 1874. En este título se puede apreciar una dualidad constitutiva; en esa “o” que enumera y separa se hace legible la zona límite en la que decide moverse Alberdi: entre lo “verosímil” y lo “fantástico”, entre la ficción y la historia, entre el ensayo, la diatriba y la novela. En relación con esta novela de Alberdi, es preciso señalar que puede ser considerada como la primera de un posible corpus de novelas en Tucumán, obra a la que luego se agregarán las ficciones de Paul Groussac, y luego la prolífica producción novelística de más de cien novelas durante el siglo XX. Si, como señala James Wood, la novela nos enseña en verdad cómo leer a su narrador, será fundamental analizar en la obra de Alberdi el funcionamiento de los diversos umbrales que componen la novela, los movimientos pendulares de quien relata la historia y cómo la obra ficcional dialoga y reescribe textos de otros autores (Eduardo Laboulaye, John Bunyon). En este trabajo también se analizarán los cruces intertextuales y transficcionales que ejecuta Alberdi en relación con su propia obra.

▶ **Palabras clave:** Alberdi; novela; transficcionalidad; peregrinación.

Recibido: 02/02/2026 – Aceptado: 04/04/2026.

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

ABSTRACT

In 1871, Juan Bautista Alberdi completed his only novel, *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*, which was published in Buenos Aires in 1874. In this title, a constitutive duality can be appreciated; in that, or, which both enumerates and separates, the borderline zone in which Alberdi chooses to move becomes legible: between the “verisimilar” and the “fantastic” between fiction and history, between the essay, the diatribe, and the novel. In relation to this novel by Juan Bautista Alberdi, it is important to note that it may be regarded as the inaugural work within an emergent novelistic corpus in Tucumán, a corpus to which the later fictions of Paul Groussac would subsequently be incorporated, followed in turn by the prolific novelistic production of more than one hundred novels over the course of the twentieth century. If, as James Wood suggests, the novel ultimately teaches us how to read its narrator, it becomes essential to analyze in Alberdi’s work the operation of the various thresholds that structure the text, the pendular movements of the narrative voice, and the ways in which the fictional work enters into dialogue with and rewrites texts by other authors, such as Eduardo Laboulaye and John Bunyan. This study will also examine the intertextual and transfictional intersections that Alberdi constructs in relation to his own oeuvre.

► **Keywords:** Alberdi; novel; transfictionality; pilgrimage.

*Dar al pueblo la inteligencia y educación del gobierno de sí mismo,
en que consiste toda la libertad moderna.*

JUAN BAUTISTA ALBERDI (1893)

ALBERDI: —*¡Ingratos! Hasta mis fantasmas me abandonan. Sólo ellos podían ayudarme a sobrellevar este desierto. “No me preocupa la muerte. Lo que me aflige es la soledad”. La soledad del ausente.*

VÍCTOR HUGO CORTÉS (2025)

El tiempo nos rodea tal como lo hace el espacio, y del mismo modo que el espacio, el tiempo está habitado por formas y siluetas.

DAVID CARR (2015)

Tucumán y el género novelístico entablan una estrecha relación ya desde finales del siglo XIX. Y si en el siglo XX se pueden registrar más de cien novelas que se encargan de escribir/representar Tucumán, su sociedad, geografía e historia (Mena, 2020), los primeros novelistas en el siglo XIX son Juan Bautista Alberdi con *Peregrinación de Luz del Día* (1874) y Paul Groussac con *De la cruz a la fecha* (1872) y *Fruto vedado* (1884). Emilio Carilla (1987) pone de relieve la faceta de escritor de Al-

berdi, con una producción que abarca géneros muy diversos pero cuya producción literaria no es muy abundante —por ejemplo, no escribió numerosas obras de teatro¹ y sólo llevó una novela a la imprenta—. A su vez, Carilla destaca que la materia literaria ocupa en la vida de Alberdi un lugar mucho más importante de lo que él mismo le asigna (1987, p. 11). Como si Alberdi no hubiera querido ser reconocido solo como un *literato* que se arroja a la imaginación y la ficción, sino como un intelectual y pensador abocado a los asuntos “serios” del país. En este sentido, Carilla destaca y ejemplifica cómo el mismo Alberdi procuraba poner en segundo plano su faceta literaria o de escritor de ficción. Sin imaginar quizás que, en ocasiones, la mejor y la más sugerente forma de abordar los asuntos de lo real sea, justamente, a través de la imaginación de lo posible y de las máscaras que aporta la ficción literaria. Como se hace patente en el *Facundo* de Sarmiento (1845), autor a quien Alberdi parodia con fruición en gran parte de su única novela, al mismo tiempo que ataca a Mitre y Alsina.

Mientras que, en *Peregrinación de Luz del Día*, Alberdi se permite explorar una nueva forma literaria, lo que Carilla concibe como una “novela-ensayo” (1987, p. 15), la ficción también brinda la impresión de una obra “inconclusa” (1987, p. 113), que no ha alcanzado las posibilidades que se vislumbraban en sus primeras páginas. Producto de las influencias autobiográficas que definen las vetas paródicas y satíricas, el texto está atravesado por la desilusión o el rencor: “hay demasiada amargura acumulada, es tinta muy espesa la que moja una pluma que ya entra en la ancianidad” (Carilla, 1987, p. 108). En este sentido, a pesar de que la novela narre las peripecias del viaje de la Verdad desde Europa a América, hay mucho de la visión de Alberdi en las preguntas y respuestas que se escuchan de su boca. Por ello, es acertado señalar que la ficción novelesca se construye a partir de la *escritura del yo* en una construcción textual de autoficción y autodefensiva (Lois, 2010, p. 13). En esta suerte de autobiografía intelectual se generan diferentes proyecciones subjetivas que, más allá de la centralidad del personaje de la Verdad, también consiguen diseminarse en diferentes *alter ego* que asumen en sus voces el pensamiento del autor (Lois, 2010, p. 17).

A la manera de Prometeo, Alberdi es el escultor, el artífice de la Verdad² que recorre y peregrina por la geografía americana y las páginas de la novela. Con sus palabras le da voz y le brinda una silueta

¹ Las dos obras dramáticas de Alberdi son *La Revolución de Mayo* (1839) y *El gigante Amapolas* (1841).

² En la fábula “Prometeo y Dolus”, atribuida a Fedro o a Esopo, Prometeo decide esculpir una estatua de la Verdad. Mientras se encontraba en esta tarea, fue llamado por Zeus y deja a Dolus (el engaño) a cargo del taller. Impulsado por la ambición, Dolus decide hacer, con sus propias manos, una estatua idéntica a la original. Cuando casi había completado su tarea, se quedó sin arcilla para moldear los pies. Cuando regresó Prometeo se quedó impactado por el parecido entre

enfrentarse a los temibles rivales que encontrará. Alberdi imagina y le insufla vida a su Verdad, y se asegura de brindarle piernas para que pueda caminar la geografía americana, hacerse tangible, ponerse de pie frente a los hombres americanos decididos a no reconocerle sus méritos y afrentarla sin pausa. En este sentido, el rol creador o “prometeico” de Alberdi se puede vincular con dos palabras/conceptos del alemán que, por ejemplo, Leonor Arfuch (2010) trae a colación para reflexionar sobre la construcción del espacio biográfico y la autobiografía. Es por eso que, en diálogo con aportes de Hans Georg Gadamer, Arfuch considera la importancia del concepto de *Erlebnis*, el cual puede ser traducido como una comprensión lograda a partir de la vivencia (Arfuch, 2010, p. 35). Por otro lado, la palabra *Erfahrung* alude a la experiencia adquirida. En este sentido, se podría decir que Alberdi construye el personaje y el peregrinaje de la Verdad como una manera de transformar, de un modo revelador y a través del prisma de la ficción, acaso su propia *experiencia* intelectual en una *vivencia* y comprensión encarnada por la ficción de la Verdad en sí misma.

Entonces, desde Europa llega a América la Verdad, una verdad “emigrada” y no turista, ya que deberá permanecer en las tierras desconocidas porque ha decidido escapar de la decadencia europea. En este punto, y a partir de un primer abordaje del concepto de peregrinaje que será retomado más adelante, la Verdad es una viajera que parte urgida, en un lento y errático peregrinar, hacia tierras extrañas, como una forastera que vaga en busca de nuevos rumbos. Cuando en otro apartado de este artículo regresemos a este concepto, a partir de un diálogo intertextual, lo podremos vincular con un sentido religioso, de autodescubrimiento.

La Verdad viaja de incógnito y, a pesar de ser la “reina del mundo”, llega a estas tierras destronada y abatida (Alberdi, 1983, p. 8). Antes de partir se viste de mujer, aunque siempre haya andado desnuda, y adopta la identidad de Luz del Día, con el poder de ser luz e iluminar a los otros, sin importar si es de día o de noche, siempre igual a sí misma. Hasta que asume una vestimenta, la Verdad tiene un carácter etéreo, a la manera del ligero hombre de humo, protagonista de la novela *El código Perelá* (1911) de Aldo Palazzeschi.³ Ambos personajes cuentan con una silueta que aparece y se esfuma, y se encuentran rodeados por los fan-

las dos estatuas. Prometeo puso ambas estatuas en el horno y cuando estuvieron listas les insufló vida. La estatua original consiguió avanzar caminando con pasos medidos mientras que su incompleta gemela permaneció detrás de sus huellas sin poder avanzar.

³ Es interesante señalar que el nombre Perelá proviene de pena-red-lanza, tres palabras que menciona el protagonista de la novela alegórica de Palazzeschi, cuando alude a sus supuestas madres y cuyas iniciales conforman su propio nombre. Mientras tanto, en la novela de Alberdi se traza una serie de términos cuyos sentidos se encuentran muy cercanos a los de la novela de Palazzeschi, incluso con la última palabra que se repite (Lanza) y que alude a la guerra: “—No

tasmas de la guerra: en el caso de la Verdad alberdiana, por las siluetas sin mirada⁴ de la Guerra de la Triple Alianza que siguen interrogando al autor y que lo convocaron también al ensayo en *El crimen de la guerra*; en cuanto a Perelá, se muestra un clima de época que se anticipa a la Gran Guerra que iniciará pocos años más tarde.

Luz del Día es mujer y se parece a los locos porque tiene la potestad de decirle a cada uno la verdad. Este viaje conduce a la Verdad hacia la aventura, hacia la formación de una mirada propia, hacia la experiencia de enfrentarse a la realidad americana un poco desarmada ante las figuras amenazantes que encontrará en el camino. A la manera de una *bildungsroman* o novela de formación, viaja hacia nuevas tierras para callar, escuchar y aprender con el anhelo de estudiar y de saber. Sin embargo, no se puede percibir un desarrollo positivo o algún cambio notorio en la protagonista de la novela de Alberdi a no ser la toma de conciencia sobre sus propias limitaciones para defenderse de los ataques e interpelaciones de Tartufo, Basilio, Gil Blas o Fígaro.

En relación con el periplo del personaje, como señala Ana María Pilar de Aráoz, Alberdi desdibuja el tradicional relato de viaje, por lo que esta aventura estará limitada a un espacio geográfico restringido: el movimiento espacial, desde que llega al puerto, está reducido solamente a algunas zonas de la ciudad (Aráoz de Aráoz, 2007, p. 197). Por ello, el viaje es interior, más un derrotero intelectual que un recorrido espacial.

La Verdad será la protagonista de este “viaje alegórico” (O’Connell, 2004) que interroga e incomoda a los otros personajes, pero que también se verá burlada y escarnecida en repetidas oportunidades. Sin embargo, una Verdad que no duda en mostrarse en su verdadera estatura a quienes la lisonjean y desafían con falsedades. Como bien señala el narrador: “pero con la rapidez de una peripecia de teatro, Luz del Día arrojó sus vestidos, y Basilio reconoció en la invitada la formidable y temible estatua viva de la Verdad” (Alberdi, 1983, p. 73).

Con posterioridad, Luz del Día se dirigirá a la biblioteca pública y allí será detenida por un gendarme que la acusa de falsificación. Al llegar a la celda y en conversaciones con otras mujeres también detenidas como, por ejemplo, la misma Justicia, se le sugiere que quizás fue

haga usted caso de nombres —le dijo un empleado—. Aquí tenemos hombres que son la virtud misma y se llaman Ladrón; otro que son la humanidad, y se llaman Guerra, Verdugo, Cadalso, Lanza” (Alberdi, 1983, p. 10). Es el mismo Perelá quien también menciona la guerra, en la primera ocasión que cita las palabras de sus madres: “Cuántas veces he oído esta palabra: guerra. *Pena, Red, Lanza* hablaban siempre de guerra, y yo me imaginaba que los hombres corrían desnudos a la guerra [...] Acero... hierro... plomo ¿Es que no caen aplastados bajo tanto peso? [...] Ahora veo la guerra como una enorme sopa gris, servida con lento y sordo estruendo, que ahí sigue... ingobernable” (Palazzeschi, 2005, p. 16).

⁴ Recordar las representaciones de las pinturas de Cándido López.

víctima de una “acusación calumniosa y vengativa”⁵ (Alberdi, 1983, p. 79), como termina por confirmarse: es Basilio quien falsamente la acusa.

Desde los umbrales de la obra

El título es el primer umbral que nos recibe y nos interroga al ingresar a la obra. Gérard Genette postula el concepto de *umbrales* para reflexionar acerca de aquellos espacios o producciones narrativas que anticipan, rodean y prolongan el texto para presentarlo o brindar un sentido posible o previsto para la lectura (2001). El umbral es un paratexto que inserta otra textura que se pone en contacto con el texto principal. En este sentido, funciona como una zona indeterminada entre el adentro y el afuera (Genette, 2001, p. 7). Para Genette, esta zona de transición implica, al mismo tiempo, una transacción expresada por un texto liminar autorial que propone, impone y predispone un acercamiento concreto por parte del lector. Según el teórico francés, es preciso buscar en los comienzos y en los finales las declaraciones del autor que aspiran a presentar y, en simultáneo, comenzar a comentar la obra.

Interesa aquí analizar en la obra de Alberdi, algunos de los umbrales que propone Genette; por consiguiente, puede ser provechoso abordar tanto el espacio liminar del nombre del autor y del título. En cuanto al nombre del autor, como destaca Genette, en el caso de *Peregrinación de Luz del Día*, el nombre del autor comienza a figurar con posterioridad a la primera edición, en la que no se consigna el año de edición (1874) y que se encuentra firmada con la letra A, inicial que Élica Lois destaca que ya había sido empleada por Alberdi para firmar otros escritos de juventud (2010, p. 20). Sin embargo, sí se menciona que el autor (A) es “Miembro Correspondiente de la Academia Española”, lo que aporta precisa información para la identificación del autor. En los círculos intelectuales de la época se tenía conocimiento de estas pertenencias institucionales.⁶

Alberdi se ubica tras la máscara de una inicial, es decir, del seudónimo: un nombre fingido que, al mismo tiempo, lo oculta y lo muestra. Esto se debe a que, para Genette, el nombre del autor cumple una

⁵ En la primera línea de *El proceso*, Kafka plantea la detención de Josef K. bajo la premisa de que alguien debió de haberlo calumniado. Esta idea entra en sintonía con el ensayo de Borges, “Kafka y sus precursores”.

⁶ Es preciso tener en cuenta, desde este momento, la obra *París en América* publicada por Eduardo Laboulaye en 1862, también con seudónimo (Dr. René Lefebvre), y que incluye pertenencias institucionales paródicas del autor, como ser: “individuo de las Sociedades Filadélfica y Filarmónica de Alisia y Alesia”; “de la Real Academia de los tontos de Guisando”; “de la Imperial y Real Academia payasa de los necios”, entre otras.

función contractual importante, porque el texto vacila entre la ficción y el registro autobiográfico. Como destaca James Wood: “En la novela vemos el yo mucho mejor de lo que ha permitido cualquier otra forma literaria” (2017, p. 134). Alberdi procuraba erosionar un poco su identidad. Sin embargo, debía sostener la idoneidad de la voz ideológica con la que opina y describe las situaciones del viaje de la Verdad.

Otra cuestión importante a tener en cuenta es que, en algunas ediciones, a continuación del título figura la palabra “Cuento”, como una adscripción genérica. Sin embargo, la categoría convoca nuevos problemas, ya que el texto no responde a las particularidades de este género, más allá de que simule retomar los cuentos o historias referidas por las “señoras viejas” sobre los viajes de la Verdad. Esta prefiguración implica un nuevo desafío para los lectores de la obra de Alberdi.

Al abordar el siguiente umbral de la novela y, como destaca Élide Lois a partir del estudio de los manuscritos de Alberdi, el primer título fue *La Gata Parda o la Metamorfosis de la vieja Europa en la moderna América* (2010, p. 20). La expresión “Gata Parda” alude a algo que no tiene una identidad definida y que, a simple vista, no presenta ninguna diferencia con su entorno. Esta mención en el título constituye una cita de un refrán de Sancho Panza en la segunda parte de *El Quijote*,⁷ obra que posee una gran importancia en la segunda parte de la novela de Alberdi. La Verdad entonces sería una suerte de *gata parda* que es confundida o igualada a la mentira en su éxodo o huida hacia América y, por otro lado, se pone el énfasis en el proceso de trasfundir las costumbres de Europa hacia América, solo con un cambio de apariencias. A pesar de que se mantiene la construcción articulada por la “o”, el foco en este título está puesto, más que en el personaje de la Verdad, en el proceso de metamorfosear algo como un mero cambio de formas sin modificaciones sustanciales. Con posterioridad, Alberdi cambiará el término metamorfosis por metempsicosis.⁸

Finalmente, el título elegido por el autor fue *Peregrinación de Luz del Día o viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Este título mantiene la construcción articulada con la “o”⁹ aunque brinda un marcado protagonismo al rol de la Verdad y a su viaje-aventura por el Nuevo Mundo, lo que supone un descubrimiento de tierras desconocidas. Al mismo tiempo, el título funciona como una guía de lectura que

⁷ “De noche todos los gatos son pardos” (Cervantes, 1994, p. 876). El concepto de “gatopardismo” o de lo “lampedusiano” es posterior y proviene del libro *El Gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Sin embargo, la frase tiene un antecedente previo, que acaso Alberdi puso en diálogo con la frase de *El Quijote*; se trata de la máxima escrita por Jean-Baptiste Alphonse Karr en 1849: “cuánto más cambia algo, más se parece a lo mismo”.

⁸ La segunda posibilidad de título luego de las tachaduras quedó de la siguiente manera: *La Gata Parda o la Metempsicosis de la vieja Europa en la moderna América* (Lois, 2010, p. 21).

⁹ Genette nos señala que la “o” “conjunta a la vez que disyunta” (2001, p. 53).

establece la equivalencia entre el nombre de la Verdad, su identidad y su apelativo como Luz del Día.

El libro que estamos leyendo

Desde el título de la novela podemos esperar una dualidad constitutiva que también se puede leer, por ejemplo, en el título de su obra dramática *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*. La “o” enumera, separa y aglutina; hace legible la zona límite en la que Alberdi ha decidido moverse o pendular de modo intencional. Se articula así una disyuntiva temática o poética¹⁰ entre el cuento fantástico y lo “verosímil”,¹¹ entre la ficción y la historia, entre el ensayo, la autobiografía, la diatriba y la novela.

Martín García Mérou,¹² en un estudio crítico sobre la novela de Alberdi publicado en 1916, cae en una trampa al destacar que, en general, los autores no son buenos críticos de sus propios textos y que una excepción es el mismo Alberdi, ya que logra expresar las claves de su novela. Sin embargo, el fragmento que García Mérou cita a continuación es parte del primer acápite (“Lo que es este libro”) de la novela (García Mérou, 1916, p. 2). Aunque este apartado funciona como un umbral —similar a un prefacio o prólogo—, debe ser interpretado como una estrategia del narrador para enmarcar la historia desde la ficción. Allí se nos aclara que el relato no surge de la imaginación de quien narra, sino que se retoma una historia atribuida a la “fantasía de las señoras viejas” (Alberdi, 1983, p. 7). A su vez, esta narración que “no tiene método, ni plan lógico” no esclavizará al lector quien, a diferencia del destinatario del prólogo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, es caracterizado como un “lector ocupado”.

Retomamos los conceptos y características de la novela moderna, desde los aportes de Mijail Bajtín (1989), quien destaca que la novela es un género siempre abierto a la contemporaneidad y al presente, en permanente construcción y cambio. La novela cuenta, asimismo, con

¹⁰ En la obra teatral *El ausente o memoria de la fiebre* de Víctor Hugo Cortés (2025), mencionada en uno de nuestros epígrafes, también se emplea esta sugerente disyunción poética.

¹¹ El empleo del término “verosímil” responde estrictamente a la terminología empleada por Alberdi. Se aclara que, para el autor, lo verosímil se opone a lo fantástico (entendido como lo puramente inventado), a diferencia de los estudios literarios modernos donde la verosimilitud es una condición de posibilidad de todo pacto ficcional y no una categoría excluyente del género fantástico.

¹² Martín García Mérou fue crítico literario y, en su rol de diplomático, mientras cumplía funciones de Embajador en Asunción, tuvo que encargarse de dirigir las exequias de Domingo Sarmiento —con quien había entablado una relación cordial—, luego de su fallecimiento en 1888.

una gran capacidad para representar los conflictos y tensiones sociales del presente de escritura. Esta condición le otorga la aptitud necesaria para buscar nuevas formas y poner en crisis las convenciones previas; en este sentido, y como destaca James Wood: “la novela es un gran despliegue de excepcionalidad: siempre se las ingenia para escapar de las normas que se tienden a su alrededor intentando constreñirla” (2017, p. 102). Se trata, entonces, de un género que conduce permanentemente al cuestionamiento de sus propias fronteras. Alberdi confirma esta libertad formal al caracterizar su propio texto:

Es casi una historia por lo verosímil, es casi un libro de filosofía moral por lo conceptuoso, es casi un libro de política y de mundo por sus máximas y observaciones. Pero seguramente no es más que un cuento fantástico, aunque menos fantástico que los de Hoffmann. (Alberdi, 1983, p. 7)

Bajtín también pone de relieve que la novela es un género permeable que tiene la aptitud para condensar e integrar otros géneros a su trama textual, lo que explica en gran medida que, en la obra de Alberdi se entrecrucen: historia “por lo verosímil”; filosofía moral “por lo conceptuoso”; política por las “máximas y observaciones”; y elementos del cuento fantástico a la manera de los relatos del escritor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, autor de “El Cascanueces” (1816). Aca-so el orden en el que el narrador menciona estos posibles estratos del texto no sea casual y todo se sostenga en el intento por dibujar sobre la realidad representada las muescas de lo imaginario y la ficción.

Es fundamental comprender que, en gran medida, todos estos géneros complejizan el funcionamiento de la voz narradora y permiten la introducción de discursos ajenos que dialogan y polemizan. Se construye, entonces, con el lector un pacto de ficcionalidad y de lectura que prefigura las coordenadas desde las cuales la obra de Alberdi podrá ser legible, nos enseña a entender cómo y desde qué lugar el narrador nos va a contar la historia: “la novela nos enseña cómo leer en realidad a su narrador” (Wood, 2017, p. 21). Es por ello que, como destaca David Carr, la narración requiere un relato, pero también un narrador, y esa voz narrativa se convierte en la voz de la autoridad (2015, pp. 80 y 103) que el lector debe seguir de cerca. Sin embargo, la voz de Luz del Día se encuentra descentrada como producto de los cuestionamientos y antagonismos de las otras voces; descentramiento que se evidencia cuando, al culminar la Verdad su conferencia, es recibida con silencio, bostezos y ronquidos. Nadie había escuchado su discurso: seguían envueltos en el profundo sueño de la indiferencia.

La novela en diálogo con otros textos

Antes de poner en funcionamiento el concepto de *transficcionalidad* es preciso marcar el contraste con otros conceptos como *intertextualidad* o *hipertextualidad*. Para Julia Kristeva, la intertextualidad se produce a partir de la absorción o transformación de un texto por otro, mientras que para Gérard Genette (1982-1989, pp. 9-20) es la mutua coexistencia de dos textos (cita, alusión, plagiarismo), y la hipertextualidad como la modificación de un texto por otro (parodia, pastiche).

Es posible plantear que, desde el principio y a lo largo de la obra, el contraste entre la verdad y la realidad nos brinda la clave de una instancia intertextual o hipertextual. Porque en esta oposición irresoluble de dos espejos enfrentados y deformantes, que combinan una “máscara hermosa de una realidad atroz” (Alberdi, 1983, p. 22), el choque entre el ser y el parecer, encarnado por lo falso, lo aparente, el disfraz y la duplicación, se puede cotejar en el contrapunto y polémica entre la Verdad y Tartufo, o, mejor dicho, entre Alberdi y Sarmiento. Es esta oposición fundamental, puesta de manifiesto a través de la polémica, la que consigue que la Verdad se ponga en movimiento:

No se puede saber mentir sin conocer la verdad, pues la mentira no tiene poder ni autoridad cuando no se parece a la verdad. [...] Necesito conocerla a fondo para falsificarla a la perfección. (Alberdi, 1983, p. 93)

La presencia o la sombra de Sarmiento es innegable en esta novela de Alberdi y en otros de sus textos; sin embargo, aquí nos centraremos en una cuestión que alude a esta necesidad del Tartufo sarmientino de mostrar o construir lo apócrifo como lo verdadero, subterfugio que es rápidamente puesto en evidencia por el personaje de Luz del Día. En este sentido, es sugerente traer a consideración un fragmento de *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia; específicamente, aquel pasaje de la conversación entre Renzi y Marconi donde el primero desarrolla su tesis sobre los orígenes de la literatura argentina y la “mala cita” de Sarmiento:

La primera página del *Facundo*: texto fundador de la literatura argentina. ¿Qué hay ahí? dice Renzi. Una frase en francés: así empieza. Como si dijéramos la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés: *On ne tue point les idées* (aprendida por todos nosotros en la escuela, ya traducida). ¿Cómo empieza Sarmiento el *Facundo*? Contando cómo en el momento de iniciar su exilio escribe en francés una consigna. El gesto político no está en el contenido de la frase, o no está solamente ahí. Está, sobre todo, en el hecho de escribirla en francés [...] Está claro, dijo, que el corte entre civilización y barbarie pasa por ahí. Los bárbaros no saben leer en francés, mejor: son bárbaros porque no saben leer en francés. Y Sarmiento se los hace notar: por eso empieza el libro con esa anécdota, está clarísimo. Pero resulta que esa frase escrita por Sarmiento (Las ideas no se matan, en la escuela) y que ya

es de él para nosotros, no es de él, es una cita. Sarmiento escribe entonces en francés una cita que atribuye a Fourtol, si bien Groussac se apresura, con la amabilidad que le conocemos, a hacer notar que Sarmiento se equivoca. La frase no es de Fourtol, es de Volney. O sea, dice Renzi, que la literatura argentina se inicia con una frase escrita en francés, que es una cita falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. En el momento en que quiere exhibir y alardear con su manejo fluido de la cultura europea todo se le viene abajo, corroído por la incultura y la barbarie. (Piglia, 2000, pp. 119-120)

Y a pesar de que, en la novela de Piglia, Renzi pone en evidencia el hecho de que Sarmiento cita mal, sostenido también en las observaciones de Paul Groussac, es Alberdi quien en su novela, con mucha anterioridad pone de manifiesto este gesto recurrente del Tartufo sarmientino:

— [...] Rossini ha contribuido a poner de moda a Basilio entre el mundo elegante, por el papel amable de calumniador amoroso, que le dio en el *Barbero de Sevilla*.

—Usted equivoca a Rossini con Beaumarchais —observó Luz del Día.

—Es verdad, pero [...]. (Alberdi, 1983, pp. 20-21)

Se podría afirmar que el conflicto fundamental con el que se enfrenta la Verdad en América es la falta de correspondencia entre el mundo y los conceptos, entre la realidad y el lenguaje, pero, a diferencia de la actitud de Sarmiento, quien consigue construir una geografía ficcional que suplanta a la real, en el caso de la novela de Alberdi no se consigue trazar un puente que una los límites de lo real. El conflicto de las dualidades es irresoluble: “la verdad y la realidad son nada, la apariencia es todo” (Alberdi, 1983, p. 94).

En este momento, es preciso abordar dos influencias intertextuales en el texto de Alberdi. En primer lugar, la mención de la novela *París en América* de Eduardo Laboulaye, cuya primera edición fue publicada en 1862 bajo el pseudónimo de René Lefebvre, es una referencia explícita y reiterada desde las primeras páginas de *Peregrinación*. Mientras tanto, la relación con *The Pilgrim's progress. In the similitude of a Dream (El progreso del peregrino)*, publicada en 1678 por el clérigo inglés John Bunyan, fue reconocible sólo a partir de la lectura de un texto de Jorge Luis Borges.¹³

¹³ Cecilia Corona Martínez (2013) estudia en la novela de Alberdi las relecturas de Molière, Lesage y de Beaumarchais. Tampoco incursionamos en este artículo sobre la reescritura que realiza Alberdi en relación con *El Quijote* de Miguel de Cervantes.

Como ya se ha señalado, la referencia a la novela de Eduardo Laboulaye figura desde el segundo acápite de la novela de Alberdi titulado “Quién es Luz del Día”:

La Verdad se determinó un día de mal humor a emigrar al Nuevo Mundo, tan lindamente presentado a su imaginación siempre juvenil, por su predilecto amigo, el autor de *París en América*. [...]

Desconfiada de los geógrafos a quienes no leía porque los tenía por inexactos, perezosos y lisonjeros de los pueblos, tomó al pie de la letra el título de su guía predilecta *París en América*, pensando que bastaba estar en América para habitar el París de la Verdad; que lo mismo estaba París en la América del Norte, que en la América del Sud; en virtud de lo cual no se fijó mucho en el punto americano de la dirección de su viaje. (Alberdi, 1983, p. 8)

En la obra de Laboulaye, luego de encontrarse con un hipnotizador llamado Dr. Jonathan Dream, el protagonista, Daniel Lefebvre, accede a un desafío que el médico le propone: Dream tiene la capacidad de trasladar al personaje desde París hasta América del Norte, pero no sólo a él, sino también a toda su familia e incluso la casa donde vive. Luego de un *sueño inquieto*, en el que duda si ha dormido, el personaje despierta, se siente como “desvanecido” y ya se encuentra en América del Norte.¹⁴ En este sentido, el libro de Alberdi constituiría un viaje similar, pero esta vez hacia América del Sur, donde se enfrenta a peripecias y desafíos similares.¹⁵ Al igual que la Verdad alberdiana, también el protagonista de *París en América* enfrentará el encierro y el escarnio al final de su viaje, diagnosticado como un loco:

Este es mi sueño; arroja sobre mi prisión no sé qué claridad serena que me reanima el corazón. ¡Qué bello será el día en el que, arrancadas las máscaras, los locos sean los cuerdos, y los cuerdos los locos! Entonces, hacia el año 2000, piadosos peregrinos, tan numerosos como las hormigas, visitarán la celda, en que, cual nuevo Daniel, anunciaba yo el porvenir. (Laboulaye, 1868, p. 99)

En la *Introducción a la literatura norteamericana*, al momento de trazar un perfil de Edward Estlin Cummings, Borges se detiene en la consideración de la novela *The Enormous Room* (*La habitación enorme*), publicada en 1922 y escrita cuando el poeta se encontraba prisionero en un campo de concentración francés. Sobre esta obra, Borges destaca que “refiere su encarcelamiento como si fuera una peregrinación y se basa,

¹⁴ Paul Groussac publicó, en 1886, el cuento “El Centenario”, en el cual un Dr. Hypnowski somete al sueño al protagonista para trasladarlo, no a otro lugar, sino al pasado y, en específico, al Tucumán de los agitados días de la declaración de la independencia en 1816 (cfr. Mena, 2017).

¹⁵ Tanto en el libro de Alberdi como en el de Laboulaye se encuentra un fragmento en el que los personajes dialogan sobre la relación entre la verdad, la política y la prensa y pronuncian frases similares sobre la relación entre la verdad y la revolución: “La verdad es revolucionaria” (Laboulaye, 1868, p. 20); “La luz de la verdad es a menudo la revolución” (Alberdi, 1983, p. 71).

con acopio de circunstancias autobiográficas, en la alegoría puritana *El progreso del peregrino* de Bunyon (s. XVII)” (Borges, 1997, p. 99). Así es que la novela de Cummings incluye, como títulos de capítulos (Cummings, 2021), alusiones explícitas a elementos y momentos concretos de la alegoría de Bunyon (2014) que, vale mencionar, también fue escrita mientras su autor se encontraba en prisión en 1677. El narrador de la obra de Bunyon, luego de atravesar los peligros del mundo, cae dormido y tiene un sueño revelador¹⁶ en el que ve a un hombre encerrado en la cárcel del mundo. Tanto en la novela de Alberdi como en las obras de Bunyon, Laboulaye y Cummings los personajes de sus ficciones sufren la cárcel o el encierro en algún momento. En el caso de Luz del Día, es detenida mientras se encuentra en una biblioteca. Algunos críticos señalan que el libro de Bunyon fue muy popular en los hogares ingleses, tanto quizás como la Biblia *King James* (Cregan-Reid & Bauer, 2020) y que su importancia fue reconocida por autores como Jonathan Swift y Samuel Johnson, ejerciendo una gran influencia en la novelística del siglo XVIII y, en especial, en ficciones introspectivas como las Daniel Defoe y Samuel Richardson (Sharrock, 2025).¹⁷ Lo cual hace factible, entonces, que Alberdi haya conocido el texto de Bunyon y que los avatares de Luz del Día sean concebidos también como un lento peregrinaje en tierras extrañas e inhóspitas.

Reescrituras y recorridos transficcionales

En la novela de Alberdi es posible trazar un recorrido intertextual, transtextual e hipertextual con las obras mencionadas con anterioridad. Además, se hará reconocible la dimensión transficcional de este texto, como se desarrollará a continuación. Richard Saint-Gelais señala que el concepto de *intertextualidad* no es tan apropiado para reflexionar sobre renovaciones o continuaciones que establece una ficción en relación con otras. Desde esta perspectiva, Saint-Gelais postula el concepto de *transficcionalidad* para dar cuenta de la migración de un texto a otro, de ciertos elementos que configuran el espacio narrativo. En este sentido,

¹⁶ Ya se ha analizado el recurso del personaje que cae en un sueño profundo, casi mortal, a la manera del Dante en la *Divina Comedia*, al considerar la novela de Laboulaye. Texto que, incluso, inserta la cita de los versos en italiano.

¹⁷ Como muestra de esta gran influencia del texto de Bunyon, aún en ficciones contemporáneas, se debe incluir la mención que hace John Steinbeck en la “Introducción” a su libro *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*: “Cierta literatura impregnaba la atmósfera que respiré. Absorbí la Biblia por los poros. Mis tíos sudaban Shakespeare, y el *Pilgrim’s Progress* de Bunyan vino mezclado con la leche de mi madre. Pero esas cosas me entraron por los oídos. Eran sonidos, ritmos, imágenes” (Steinbeck, 2003, p. 11).

la *transficcionalidad* permite entender el fenómeno por el cual dos textos, del mismo autor o de otro, pueden referirse a la misma ficción, ya sea por retomar los mismos personajes, continuar la trama o compartir el mismo universo ficcional (Saint-Gelais, 2011, p. 7). En este sentido, el concepto de intertextualidad no es del todo apropiado para pensar renovaciones, continuaciones o un nuevo enfoque sobre elementos particulares de la ficción.

Por lo tanto, a partir del concepto de *transficcionalidad*, es preciso reflexionar sobre cómo las ficciones traspasan los márgenes textuales y trazan fronteras invasoras. Desde esta perspectiva, es posible analizar el contacto entre los umbrales y la ficción, la interacción de diversos universos y las dinámicas que despliegan autor y narrador. Como bien señala Saint-Gelais al respecto de dicho fenómeno: el verbo *traverser* otorga otra luminosidad a los límites como cortes y también como márgenes que se comunican. Por ejemplo, dos de las formas más empleadas de transficcionalidad son la expansión —al expandir una ficción previa—, y la reversión —al mostrar un cambio de perspectivas—. A través de la transficcionalidad, según Saint-Gelais, se pone de manifiesto una relación de migración, como si se hubiera logrado ficcionalizar este traspaso y movimiento.

Entonces, se puede afirmar que la novela de Alberdi tiene una faceta transficcional decisiva ya que procura visitar y reescribir sus obras anteriores, como un modo de construir un universo simbólico y ficcional en el que sea posible recuperar conceptos, imágenes, personajes y lugares. En este momento, solamente se abordará las inflexiones transficcionales legibles en la novela a partir de la reescritura y reflexión sobre la frase “gobernar es poblar”,¹⁸ clave de lectura en las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1915/2017). Mientras Sarmiento planteaba que la pampa era un desierto y que esta era la imagen del mar en la tierra, también Alberdi estaba preocupado por el desierto despoblado que avizoraba en el país. Por ello, tanto Alberdi como Sarmiento necesitan un sortilegio, procuran construir una imagen del desierto como la constatación del vacío:

Entonces, el desierto es el despoblado, la ausencia ubicua en toda la tierra, el espacio sin tiempo, el lugar fuera de los hombres y por lo tanto fuera de la historia. Los hombres que en esas tierras viven, caen como fantasmas en el vacío, allí no vive nadie. [...] El hombre allí no puede hacer su lugar en ningún lado, porque el espacio es infinito, inabarcable, móvil. El hombre está solo. El desierto es el lugar completamente vacío, donde ningún hombre puede encontrar a otro hombre y por lo tanto, encontrarse en ese reconoci-

¹⁸ La decisión podría haber abarcado también las concepciones de la libertad, la prensa y la guerra.

miento, a sí mismo. [...] Es posible entender el desierto como afirmación o desconocimiento. ¿Puede ser el vacío o la afirmación del vacío una manera de conocer? Directamente es un ardid creador o fabulador. (Mena, 2011, pp. 180-181)

Por ello, en el capítulo XXXI, Alberdi plantea que una constitución tiene sentido y poderío sobre hombres y voluntades, si primero existe una población que ocupe esos territorios.¹⁹ El hecho de que una geografía esté habitada permite el gobierno sobre tierras y hombres: “la población es el *fin* y el *medio* al mismo tiempo” (Alberdi, 2017, pp. 199-201). Mientras tanto, en el espacio novelesco, Luz del Día, luego de abandonar a Tartufo, tendrá tiempo para un monólogo solitario y apenado²⁰ en el que consigue reflexionar y desplegar otros aspectos no tan evidentes de este axioma, ahora asociado con la necesidad de la educación. Ahora sí traza la diferencia entre las diversas corrientes inmigratorias europeas que llegan a América, y poblar se convierte en “asolar” cuando llega la población de la Europa “atrasada y corrompida” (Alberdi, 1983, p. 27). Para Luz del Día, poblar es un arte que incluye los criterios fundamentales para la “selección” y “distribución” de la población en un territorio proclive a la anarquía. Por ello, el axioma se transforma en “poblar es educar” (Alberdi, 1983, p. 185); es decir, constituir políticamente al habitante para civilizarlo y enriquecerlo. Esta formación encuentra su sentido último en la autonomía del sujeto, la cual es definida por el autor desde la responsabilidad individual. En este sentido, Alberdi sostiene que “ser libre es gobernarse a sí mismo. [...] La educación toda de un hombre no tiene más objeto que la ciencia y el aprendizaje de este gobierno de sí mismo” (p. 165).

El narrador de *Peregrinación de Luz del Día* retoma un concepto clave del universo ficcional alberdiano para reformularlo y ponerlo nuevamente en tensión desde otra perspectiva y, fundamentalmente, desde otro tiempo, en el cual ya se aprecian los efectos devastadores de las variables que no se tuvieron antes en consideración. Esta reformulación permite leer un cuestionamiento desde la ficción.

¹⁹ Es muy interesante la importancia que brinda Alberdi a la Patagonia (*Quijotanía*) y la mención a las Islas Malvinas “celestiales”, que nombra incluso antes de mencionar el nombre Argentina.

²⁰ Toda la extensión del acápite 15 “Casos en que poblar es asolar” lo ocupa Luz del Día con su monólogo.

Lo inconcluso y marcas para la novela futura

Es preciso reconsiderar las palabras de Emilio Carilla cuando señala que la novela de Alberdi tiene un carácter inconcluso o inacabado. A este respecto, James Wood (2017) destaca que una novela tiende a fracasar cuando no consigue que los lectores se adapten a las convenciones propias de esa ficción (p. 112), o a los modos en los que se insertan e intercalan las diferentes situaciones, voces y personajes. Acaso se pueda fundamentar esta percepción a partir de ciertas diferencias en la construcción narrativa de la segunda parte (encuentro con Don Quijote y Sancho en la Patagonia, la *Quijotanía*) y en la tercera parte (Conferencia de Luz del Día).

En *Peregrinación...* confluyen diversos elementos que ya estaban presentes en otros de sus textos literarios, aunque también en sus escritos políticos e históricos. La novela funciona para Alberdi como un espacio de condensación imaginativa: en esa geografía, el autor se permite regresar a su patria y encarnar la verdad a través de sus propias palabras.

Aquí ya marcará, sin saberlo, el camino que seguirán muchos de los novelistas que escribirán sobre/desde Tucumán en el siguiente siglo, en tramas textuales en las que se cruzarán la historia, la imaginación, la política y la ficción, y en las que siempre se pondrá en duda o se cuestionará lo que se cuenta y cómo. Esta puesta en tensión también será un punto de confluencia en la tarea encarada por novelistas como Paul Groussac, Pablo Rojas Paz, Mario Bravo, Fausto Burgos, Alberto Córdoba, en las primeras décadas del nuevo siglo. Por su parte, desde el siglo XIX, lo político y lo histórico permanecerán como marcas indelebles en la novelística, no con el afán de consolidar una determinada visión del pasado, sino con el objetivo de cuestionar o erosionar versiones de los sucesos. Como en *Peregrinación de Luz del Día*, en las novelas posteriores también se abordará el pasado para interrogar el acuciante presente.

Referencias bibliográficas

- Alberdi, J. B. (1983). *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. CEAL.
- (1994). *El Crimen de la Guerra*. A-Z Editora.
- (2017). *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Biblioteca del Congreso de la Nación. (Obra original publicada en 1915).
- Aráoz de Aráoz, M. (2007). Entre alegoría y proyección autobiográfica. *Peregrinación de Luz del Día y Tóbías o la Cárcel a la Vela* de Juan Bautista Alberdi. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LXXII, 191-206.
- Arfuch, L. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Taurus.
- Bunyan, J. (2014). *The Pilgrim's progress*. Desiring God.
- Carilla, E. (1987). *Alberdi, escritor*. Instituto de Historia y Pensamiento Argentino.
- Carr, D. (2015). *Tiempo, narrativa e historia*. Prometeo.
- Cervantes Saavedra, M. (1994). *Don Quijote de La Mancha*. RBA.
- Corona Martínez, C. (2013). Relecturas argentinas de la literatura francesa: *Peregrinación de Luz del Día*, de Juan Bautista Alberdi. En O. Caeiro (ed.), *Estudios argentinos de literatura de habla francesa*. Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Cortés, V. H. (2025). *El ausente o memorias de la fiebre*. Ediciones Ente Cultural de Tucumán.
- Cregan-Reid, V.; Bauer, P. (2020). The Pilgrim's Progress, *Encyclopedia Britannica*. Extraído el 05 de febrero de 2026 desde <https://www.britannica.com/topic/The-Pilgrims-Progress>
- Cummings, E. E. (2021). *The Enormous Room*. Project Gutenberg.
- García Mérou, M. (1916). Estudio Crítico. En *Peregrinación de Luz del Día*. La Cultura Argentina.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1982).
- (2001). *Umbrales*. Siglo XXI.
- Laboulaye, E. (1868). *París en América*. Gaspar y Roig Editores.
- Lois, É. (2010). Autobiografía y autoficción en la escritura del último Alberdi. *Aletria*, v. 20, 2, 13-26.
- Martino, L. M. (2016). La auto-representación de un sujeto romántico: *Mi vida privada* de Juan Bautista Alberdi. *Mitologías hoy*, 13, 147-161.
- Mena, M. H. (2011). Afirmaciones, algo De cierto. *Argentina en su literatura*, XII, 175-198.
- (2017). Paul Groussac y los vientos de la Independencia. En A. Rabinovich; M. H. Mena; A. H. Morea, *200 años de la Independencia Argentina: Congreso de la Nación*. Honorable Senado de la Nación.
- (2020). *Entre barricadas. Novelas que reescriben la historia (Tucumán 1950-2000)*. Biblos.
- Murga, V. (1984). Repatriación. *Latitud Norte*, 1, 6-10.
- O'Connell, P. (2004). *Peregrinación de Luz del Día: La desilusión de Juan Bautista Alberdi*. *Acta Literaria*, 29, 93-104.
- Palazzeschi, A. (2005). *El Código Perelá*. Gadir.
- Piglia, R. (2000). *Respiración artificial*. Planeta.
- Saint-Gelais, R. (2011). *Fiction Transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil.
- Sharrock, R. (2025). John Bunyan, *Encyclopedia Britannica*. Extraído el 05 de febrero de 2026 desde <https://www.britannica.com/biography/John-Bunyan>
- Steinbeck, J. (2003). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Edhasa.
- Wood, J. (2017). *Los mecanismos de la ficción*. Taurus.

El Sabio Lillo: su vida más allá de la ciencia

“Lillo the Wise”: his life beyond science

Elena Perilli de Colombres Garmendia *

RESUMEN

El presente trabajo aborda la figura de Miguel Lillo (1862-1931), reconocido naturalista tucumano, desde una perspectiva que trasciende su producción científica para adentrarse en aspectos biográficos, personales y sociales menos explorados. A partir de su vasta correspondencia, objetos personales y documentos conservados en el Archivo Miguel Lillo (AML), se reconstruyen dimensiones de su vida vinculadas a su entorno familiar, sus años de formación, las influencias recibidas y sus vínculos con científicos, “colectores” y discípulos. La investigación permite iluminar facetas íntimas de un hombre reservado, autodidacta y apasionado por el saber, cuya trayectoria estuvo marcada por la austeridad, el rigor y una profunda vocación naturalista.

El estudio también recupera la importancia de su paso por la Oficina Química de Tucumán, su relación con Federico Schickendantz y su aporte a la consolidación de las ciencias naturales en la Argentina. Asimismo, se destacan sus redes de correspondencia nacional e internacional, que lo situaron como referente entre los naturalistas de su tiempo, y su participación en proyectos de alcance académico e institucional, como la creación de la Universidad de Tucumán y la Primera Reunión Nacional de Ciencias Naturales en 1916. Más allá de la imagen del científico, el trabajo revela a un hombre de múltiples intereses —fotografía, numismática, bibliofilia— atravesado por tensiones ideológicas (como su adhesión a la masonería) y por preocupaciones acerca del destino de sus colecciones y biblioteca, finalmente legadas a su provincia. En suma, se propone una aproximación integral a Miguel Lillo, que permite comprenderlo no solo como

Recibido: 06/09/2025 – Aceptado: 25/10/2025.

* Junta de Estudios Históricos de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.

<perillielena059@gmail.com>

científico, sino también como actor cultural de su tiempo, cuyo legado trasciende lo estrictamente académico para convertirse en patrimonio histórico y social.

► **Palabras clave:** Miguel Lillo; ciencias naturales; historia cultural.

ABSTRACT

This paper examines the figure of Miguel Lillo (1862–1931), a renowned naturalist from Tucumán, from a perspective that goes beyond his scientific work to explore lesser-known biographical, personal, and social aspects. Drawing on his extensive correspondence, personal objects, and documents preserved in the Miguel Lillo Archive (AML), it reconstructs dimensions of his life related to his family environment, his formative years, the influences he received, and his connections with scientists, collectors, and disciples. The research sheds light on the intimate facets of a reserved, self-taught man, passionate about knowledge, whose trajectory was marked by austerity, rigor, and a profound naturalist vocation.

The study also highlights the importance of his work at the Chemical Office of Tucumán, his relationship with Federico Schickendantz, and his contribution to the consolidation of the natural sciences in Argentina. Likewise, it underscores his national and international correspondence networks, which positioned him as a key reference among the naturalists of his time, and his involvement in academic and institutional projects such as the creation of the University of Tucumán and the First National Meeting of Natural Sciences in 1916. Beyond the image of the scientist, this paper reveals a man of multiple interests —photography, numismatics, bibliophilia— shaped by ideological tensions (such as his adherence to Freemasonry) and by concerns about the destiny of his collections and library, ultimately bequeathed to his province. In sum, it offers a comprehensive approach to Miguel Lillo, enabling us to understand him not only as a scientist but also as a cultural actor of his time, whose legacy transcends the strictly academic sphere to become part of historical and social heritage.

► **Keywords:** Miguel Lillo; natural sciences; cultural history.

Introducción

La figura de Miguel Lillo (1862-1931) ocupa un lugar central en la historia científica y cultural de Tucumán y de la Argentina. Conocido sobre todo por su legado en las ciencias naturales, su perfil ha quedado a menudo reducido a la imagen del “sabio botánico”, eclipsando dimensiones más amplias de su vida y de su aporte al desarrollo intelectual del país. Este trabajo propone un acercamiento integral al hombre detrás del científico, recuperando los matices de su biografía y la densidad de su contexto social, académico y afectivo. A partir de su corresponden-

cia, objetos personales y documentos conservados en el Archivo Miguel Lillo (AML), se reconstruyen los itinerarios formativos que lo condujeron desde una juventud marcada por la curiosidad y la autodisciplina hasta su consolidación como referente de las ciencias naturales en el ámbito nacional e internacional. Al mismo tiempo, se exploran los lazos que cultivó con maestros, discípulos y “colectores”, su relación con instituciones claves —como la Oficina Química y la Universidad de Tucumán—, así como sus intereses extraacadémicos, que van desde la fotografía y la numismática hasta el debate ideológico de su tiempo. La aproximación aquí propuesta busca, en definitiva, iluminar a Miguel Lillo como actor cultural y científico, cuyo legado, lejos de circunscribirse a la taxonomía o al herbario, constituye un patrimonio histórico y social que sigue interpelando a la comunidad.

Los años jóvenes

Todo lo que rodea su nombre parece misterioso. Tal vez su carácter introvertido y su vida recoleta, dedicada a “herborizar” —como le gustaba decir—, unidas a su resistencia a apariciones mediáticas le dieron ese perfil. Accedimos a aspectos curiosos que queremos poner en el conocimiento de todos y que se desprenden de la lectura de su vasta correspondencia y de los objetos que apreció.

En primer lugar, su nacimiento. No hay seguridad en la fecha, como él mismo lo dice en una carta a Cristóbal Hicken fechada el 31 de agosto de 1922: “Nacido soy el 27 de julio de 1862 o 1864 (no lo sé con seguridad)” (AML, 1922).¹ En otros documentos se registra el 31 de julio de 1862, día de San Ignacio de Loyola. Lo real es que esta fecha oscila entre 1862 y 1865. Nació en Tucumán, en una quinta situada al oeste de la ciudad, perteneciente a su familia llegada a América a comienzos del siglo XIX. Lillo aseguraba no ser descendiente de próceres, su abuelo era un “pobre español” de Ciudad Real, que vino a América en el ejército español contra las fuerzas independentistas. Fue enviado prisionero en el sitio de Montevideo y luego se instaló en la tierra donde fundó la familia Lillo. Nada dice de sus padres, sí de su abuelo, Severo o Severino Lillo llegado desde Castilla; Severino tuvo 4 hijas y un hijo varón: Tomasa, Magdalena, Melchora, Dorotea y Felipe Lillo.

Miguel fue criado y educado por sus tías y, según la tradición oral, su madre sería Melchora o Tomasa. Hacia 1912, en otra carta a Hicken, quien había perdido a su madre, Lillo le responde: “Comprendo su

¹ Agradezco a Sara Peña de Bascary su gentileza. El epistolario completo forma parte del Archivo Miguel Lillo (en adelante AML) que se encuentra en el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo.

dolor pues hace muy poco yo experimenté igual pérdida y cuyo recuerdo es siempre una llaga abierta que no tiene mira de cicatrizar. Pero al fin es un mal sin remedio y debe procurar olvidarlo dedicándose a sus estudios favoritos” (AML, 1912). No hay datos que aclaren cuál de las hermanas fue su madre.

Ingresó a la escuela después de haber recibido en el hogar las primeras enseñanzas de lectura, escritura, aritmética y rudimentos de catecismo (estudió con el clásico libro de Astete). Algo más tarde, concurrió a un establecimiento privado que dirigía Juan Rovaletti. Era un joven inquieto, ávido de conocimientos.

En 1870 ingresó a una escuela municipal y permaneció allí hasta 1874 en que se incorporó a las Escuelas Pías; en 1878 se matriculó en segundo año del Colegio Nacional; fue beneficiado con una beca en 1877 que, según conjetura la historiadora Sara Peña de Bascary, esta fue un premio logrado gracias a un curioso mapa, realizado con solo 14 años y que se encuentra en el Museo Histórico Lillo, donado por Florencio Aceñolaza.

Era un mapa de América, original en tela sin marcas, dibujado en tinta negra y coloreado de verde de 0,88 cm por 1,27 de alto y llevaba una leyenda: “Mapa de América dibujado por Miguel Ignacio Lillo, Tucumán, 24 de Mayo de 1876” (Peña de Bascary, 2016, abril 5).² Ya evidenciaba entonces, su carácter metódico y minucioso. En los cuadernos escolares de Lillo se encuentran lecciones de Anatomía y Fisiología, tomadas de textos clásicos franceses y más adelante vocabulario del alemán, latín, reglas gramaticales de estos idiomas, fórmulas de química y algunos dibujos.

Lillo afirmaba que no había recibido ayuda oficial y que recién fue durante el gobierno de Ernesto E. Padilla cuando tuvo mayor apoyo moral. Influyeron en su vocación el haberse criado en medio de la naturaleza, las lecturas juveniles como las de Julio Verne y la conocida obra de Ricardo Napp, *La República Argentina*. Su biblioteca botánica comenzó con la adquisición del *Genera Plantarum ad exemplaria imprimis in herbariis Kezwensibus* (Londres, 1862-1883) de George Benthán y Joseph Dalton Hooker y fue acrecentándose con el tiempo. De sus años jóvenes es también un precioso herbario de flores exóticas, encuadernado en cuero, que guardaba con sus libretas del Colegio Nacional y la Escuela Normal.

² La historiadora Sara Peña de Bascary, durante su tarea de organización del Museo Histórico Miguel Lillo, registró el hallazgo de este mapa confeccionado por Lillo adolescente de solo 14 años y que le fue donado por Florencio Aceñolaza. Es un mapa de América original en tela, sin enmarcar dibujado con tinta negra y coloreado en perfecto estado de conservación. Se registran una serie de cuestiones de importancia geopolíticas que lo hacen un documento de gran valor histórico para conocer cómo era todo el continente.

La familia Lillo vivía en el solar donde se encuentra hoy la Fundación que lleva su nombre (Miguel Lillo 251, San Miguel de Tucumán) que habría sido adquirido por su abuelo y entonces estaba “extramuros”, en las afueras de la ciudad. Miguel se crio en un ámbito austero de devoción en las prácticas religiosas como lo demuestran los libros de oraciones encontrados en su archivo que pertenecieron a las hermanas Lillo. Ellas elaboraban randas y tejidos para contribuir a la economía doméstica familiar que tampoco pasaba estrecheces. La lejanía del centro —en ese entonces— llevó a la familia a ocupar una casa en la calle San Lorenzo 646, sin abandonar la vieja residencia.

Por razones económicas no pudo continuar en la Universidad con sus condiscípulos y egresó como bachiller en 1881. Al año siguiente fue auxiliar en una farmacia y, con sus ayudantías en la Escuela Normal, perfeccionó en los ratos libres sus conocimientos como verdadero autodidacta y estudiando sin descanso. En el bachillerato tuvo maestros como Sixto Terán, Javier Frías, Paul Groussac, Rafael Hernández, Inocencio Liberani, Carlos Lowhenhard, Sisto Terán, Javier Frías, entre otros. Ellos dejaron su impronta en el joven Lillo.

Su relación con Schickendantz. En la Oficina Química

En el Colegio Nacional conoció al científico alemán Federico Schickendantz quien advirtió las condiciones del joven e influyó notablemente en su vocación. Lillo reconocía que con Schickendantz sus estudios habían tomado mayor vuelo (Torres, 1958, p. 66).

Ya al año siguiente, en 1883, volvió a trabajar en el Colegio Nacional como ayudante de Física y Química. En ese lugar profundizó los estudios desempeñando varias veces como interino en la cátedra de Física; aunque ocho veces solicitó una designación como profesor, no pudo obtenerla porque el sistema para proveer las vacantes no era por concurso sino por recomendaciones políticas. Y en ese período se interesó por la botánica y la zoología.

Era un hombre muy ordenado con todos los papeles. En su archivo se encuentra hasta la más pequeña factura o comprobante de viaje, gastos varios, etcétera. En las cartas, con su letra prolija, consignaba el día que fue contestada. En el Museo Histórico Miguel Lillo³ se exhiben las libretas con la nómina de alumnos y sus calificaciones. Hacía anotaciones en los márgenes y era muy prolijo. Muchos jóvenes que luego ocuparían lugares destacados en la vida pública fueron sus alumnos.

³ El Museo Histórico “Lillo y su Tiempo” se encuentra en el predio de la Fundación Miguel Lillo (Miguel Lillo 251, San Miguel de Tucumán, Argentina).

Hacia 1884 se creó la Oficina Química Municipal bajo la dirección de Federico Schickendantz y con la colaboración de Lillo. Decía en su correspondencia: “En 1885 fui nombrado ayudante, en 1889 pasé a subdirector y en 1892, director. Esta oficina fue fundada por el reputado químico Federico Schickendantz a quien debo la iniciación en esa ciencia” (AML, 1922). Con el sabio alemán editó el *Boletín de la Oficina Química* donde publicó sus primeros trabajos.

La Química fue una ciencia que lo acompañó a lo largo de su vida. Desde muy joven estudió para satisfacer un anhelo profundo de saber que había de cimentar su autoridad científica. Brindó sus conocimientos químicos en diferentes momentos y a diversas instituciones, tanto en la esfera pública como privada. Si bien su obra en el campo de las ciencias naturales abarcó muchos aspectos, su cátedra fue la Química. Le dio un ingreso económico que le permitió solventar otras actividades. Le aportó recursos, ya que fue la única actividad lucrativa y uno de los pocos cargos rentados que ejerció, para atender las pequeñas necesidades de su vida material y las grandes necesidades del estudioso (Perilli de Colombres Garmendia, 2024, pp. 333-354). Desde 1889 fue profesor de Ciencia Naturales en la Escuela Normal de Maestras y en 1890, profesor del Colegio Nacional en la cátedra de Física. Desde 1897 se dedicó casi por completo a la Química.

Fue Federico Schickendantz quien incentivó a Lillo a realizar un viaje a Europa en 1898 y allí visitó museos y laboratorios definiendo su vocación por la Historia Natural. A su regreso, afirmó: “Mi resolución está tomada, mi vocación son las Ciencias Naturales y entre ellas la Botánica” (Torres, 1958, p. 69). Publicaron juntos en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*: “Determinación de la glucosa en los vinos y en los productos de la Industria Azucarera”. En 1892, Schickendantz se fue de Tucumán y murió repentinamente en 1896. Su relación con Lillo quedó plasmada en algunas cartas en las que se aprecia una importante faceta de su personalidad y de la relación entre ambos. Afecto, respeto y temas en común relacionados a la Oficina Química y la Botánica. La amistad perduró inclusive cuando Schickendantz se había alejado de Tucumán. Lo llamaba “Estimado don Miguel” y se despedía “su afectísimo” (Peña de Bascary, 2014, pp.114-121). Intercambiaban publicaciones, plantas, frutas, etcétera.

En 1905 solicitó a la Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires un certificado que lo legitimara y se le concedió la competencia en Química. La recibió el 30 de septiembre de 1905 como *Habilitante en Química*.

Lillo era austero. Vestía con sencillez y siempre de negro; no obstante, su guardarropa demuestra que sabía vestir con etiqueta; además del infaltable sombrero, poseía galera y ropa apropiada para una función

de teatro o alguna velada importante. Tenía varios sobretodos. Santillán, uno de sus amigos, le escribió una simpática carta cuando estaba en París:

Ya me imagino verlo ataviado y bastante abatado la primera vez que de jaqué o levita y galera se ande dando corte por alguna de las avenidas de esa gran ciudad y ya me imagino la cara que habrá puesto cuando una *blonde cocotte* le haya tomado del brazo. (AML, 1898)

Por su parte el doctor Antonio Torres, su médico y biógrafo lo describía en su aspecto físico:

Estatura: 1,77 m de estatura; cráneo: dolicocefalo, esqueleto más bien grácil pero firme; dedos finos y prolongados; cabeza erecta; ojos vivos y burlones que llegaban a molestar a quien escrutaba aún al descuido; pupilas pardo oscuras; nariz recta tirando a aguileña; andar pausado; movimientos lentos y mesurado. [...] su rostro ligeramente moreno pálido; [...] orejas rigurosamente armoniosas; dientes finos y parejos; boca regular; labios finos del color del flemático, cuando gustaba jugar una sonrisa irónica y volteriana.

Vestía con sencillez y sistemáticamente oscuro negro, en un estilo por años atrasado de la moda, casi un uniforme. [...] Por último musculatura firme por sus años de campaña. (Torres, 1958, p. 74)

Si bien la flora lo apasionaba, también gozaba con el estudio de la fauna y, en su deseo de ampliar conocimientos, trabó relación con científicos del mundo entero, siendo tan grande su prestigio que fue un referente y un hombre de consulta de grandes científicos de su época. Muchas instituciones del país lo contaron como miembro honorario y la Universidad de la Plata lo distinguió con el *Honoris Causa*.

No se destacaba como orador y sus clases solían resultar aburridas; sin embargo, su conocimiento del género humano le permitía interpretar las reacciones de las personas y responder con una fina y sarcástica ironía, rasgo que reflejan algunas anécdotas. Sara Peña de Bascary relata que José Francisco Peña, un alumno de Lillo, le contó a su hija que, entre los estudiantes, había un joven que durante la noche ayudaba a su padre a repartir carbón. Generalmente, el sueño lo vencía, pero no por ello faltaba a clase. Una mañana, estaba Lillo exponiendo un árido tema de química, cuando ante el asombro del alumnado, fuertes ronquidos irrumpieron en el aula. El profesor siguió durante unos minutos ante los atónitos estudiantes y al cabo de un rato se acercó al muchacho que despertó sobresaltado tratando de disculparse. Lillo le interrumpió con suavidad, “no importa que duerma, los ronquidos son los que me distraen” (Peña de Bascary, 1976, p. 51).

Desde 1918 se dedicó exclusivamente a la investigación. Se retiró de la docencia, pero mantuvo su cargo como director del Museo de Historia Natural, fundado durante el gobierno de Ernesto Padilla. Era

un apasionado de la fotografía como lo demuestran los equipos, lentes para cámaras, proyector de fotos que están en el Museo Histórico Lillo y una cámara cuya compra solicitó para el de Historia Natural, al final de su vida.

Dejó un álbum de fotos tomadas por él a comienzos del siglo XX, el que casi se destruye completamente en un incendio en el laboratorio fotográfico de la Fundación Miguel Lillo. Afortunadamente quedaron muchas fotos, algunas chamuscadas; fueron rescatadas por el científico Federico Vervoorst, quien se las obsequió a la Dra. Graciela Ponessa y hoy pertenecen al patrimonio del Museo Histórico. Lillo, prolijamente de puño y letra, consignaba que eran de su autoría y dónde habían sido tomadas.

Afirma Sara Peña de Bascary que se sentía atraído por temas muy diversos, según consta en los libros copiadores del Museo de Historia Natural y que era un gran coleccionista. También le atrajo la numismática. Por ejemplo, consultó a expertos sobre una medalla con la leyenda “Tucumán sepulcro de la Tiranía” que databa de 1812 y que integraba una colección de 162 monedas donadas al Museo, según el inventario realizado por Lillo en los libros copiadores y, más adelante, por Enrique Rothe, el que se conserva en la administración de la Fundación Miguel Lillo.

Fue un apasionado bibliófilo, coleccionó valiosas obras científicas en un conjunto de ocho mil volúmenes. Le interesaba la literatura, desde Julio Verne hasta los autores clásicos, los trabajos arqueológicos, las publicaciones políticas como *Caras y Caretas*, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, la obra completa de Humboldt, la de Plinio, la crónica de los naturalistas viajeros, publicaciones sobre geografía, historia, filosofía, además de una amplísima gama de textos relacionados a las ciencias naturales. Poseía un valioso ejemplar de *Corsi di Chimica*, de Niccolo Lemery, editado en Venecia en 1763.

En su correspondencia se conservan las facturas de los libros que compraba en forma continua a librerías especializadas, muchas extranjeras, cuyos libreros le hacían llegar todas las novedades editoriales. No tuvo la misma inclinación hacia el arte, al que no entendía. Según el doctor Juan Heller: “jamás comprendió el arte [...] De la pintura y el dibujo, prefería la caricatura [...] Apreciaba la sátira no como género literario, sino como expresión de burla y de sarcasmo” (Páez de la Torre, 2015, octubre 31).

Lillo era un hombre ordenado, vigilaba muy bien sus gastos, pero no era mezquino con la compra de libros y ejemplares para sus colecciones. En una carpeta de su archivo se encuentra el registro de cada gasto realizado en la edificación de su casa, la que fue haciendo en distintas etapas. Existe en su archivo un documento interesante, de septiembre de 1926, donde consignó un seguro contra incendio por cinco años que tomó con la Germano Argentina Compañía de Seguros. Allí describe

someramente la propiedad a la que asegura en \$10.000. Brindaba también detalles de las colecciones de plantas (80.000), de aves (3.500), la biblioteca con 4.000 libros y el mobiliario y aparatos del museo y biblioteca. Todo lo cual asegura en \$105.000. Ya era un gran volumen de objetos los que se guardaban en su casa y justificaban la nueva construcción que se produjo al año siguiente. En su archivo encontramos estos datos en la caja denominada “Gastos edificio de Miguel Lillo”. Es notable por haber anotado todos los gastos, hasta los de poco valor.

En la Universidad. Festejos del Primer Centenario

Aunque mayor en años, se integró a la llamada Generación del Centenario o de la Universidad; sus miembros lo respetaban y tenían como opinión autorizada sus consejos y lo consultaban sobre diversos temas. Se sumó al proyecto de la creación de la Universidad y, cuando en 1914, se inauguró la alta casa de estudios, el gobernador Ernesto Padilla tomó como ejemplo a Lillo:

Tengo un oportuno y bello ejemplo. Sé que contrariará a la modestia innata que da relieve a sus altos merecimientos. Pero dentro de los métodos experimentales que os son familiares, habéis de permitirme, doctor Miguel Lillo que me sirva de vuestro caso personal para demostrarlo ya que señaláis una cima que muestra lo que puede alcanzar la voluntad de un hombre, cuando aún en la soledad y ante la indiferencia enciende su lámpara para estudiar y pensar. Joven tuvisteis el amor de las ciencias naturales y formasteis la sana vocación de dominarlas; autodidacta lo habéis conseguido y los sabios del mundo entero conocen vuestro nombre agregado al de las nuevas especies de la flora y fauna que habéis clasificado en vuestro suelo, o a través de investigaciones vuestras, así como, dignísimamente llevado entre austeras disciplinas, fuisteis reverenciado como eminente doctor de las ciencias, antes que os llegara el título académico en que os consagra, con un acto que la honra, la ilustre Universidad de la Plata. (Furlong, 1959, p. 367)

En 1916 se sumó en la organización de los festejos del Primer Centenario. Las autoridades nacionales se mostraron indiferentes ante los preparativos, y solo enviaron un representante a los festejos, Carlos Saavedra Lamas; el aporte nacional fue escaso pero el gobernador Ernesto Padilla y la Comisión Provincial de actos organizaron con esmero y sobriedad la fiesta. Se sumó a estos la organización de la Primera Reunión Nacional de Ciencias Naturales, la Sociedad Argentina de Ciencias Naturales en 1916 (Omil, Bobovnikov & Durango de Cabrera, 2000).

En medio de grandes dificultades económicas se planificó este encuentro con prestigiosas figuras que integraban las distintas comisiones. Lillo dejó de lado su natural retraimiento y participó en el encuentro apoyado en todo por Rodolfo Schreiter. Se sumaron Carlos Díaz, Wi-

William Cross, Inocencio Liberani y Stewart Shipton; su presidente honorario era el doctor Ernesto Padilla, secundado por los doctores Juan B. Terán, Juan Heller y Alberto Rougés como vicepresidentes honorarios. En el primer trabajo de la Sección Botánica, Lillo proponía una distribución de la vegetación basada en la configuración del relieve, su relación con el clima y el suelo, que son los principales parámetros de la biodiversidad. Esta propuesta la volcó en un mapa fitogeográfico que acompañaba al trabajo.

Fue profesor de Química y Física en la joven casa de estudios y al nacionalizarse, Lillo resignó el cargo. Las autoridades no aceptaron su renuncia y lo confirmaron como docente. En 1922 fue decano de la Facultad (o Instituto) de Química y Ciencias Naturales (designado por José Luis Aráoz) y el 29 de abril fue nombrado decano honorario. La cátedra y sus investigaciones botánicas le demandaban tiempo y en los exámenes era muy exigente y riguroso. En 1923, presidió el tribunal para cubrir la cátedra de Química; ante los rumores de supuestas enemistades con uno de los examinados, el doctor Somersfeld, Lillo se excusó. No obstante, las autoridades rechazaron su inhibición al considerar que eran ampliamente conocidas la nobleza y rectitud que siempre habían caracterizado su conducta.

Su temperamento era hosco y reservado. Su actitud era la de escuchar antes de ser escuchado. Su casa estaba abierta para quienes desearan intercambiar ideas, para los alumnos y todo aquel que se interesase en su “microcosmos”, al decir de Alberto Rougés.

El profesor Lorenzo Parodi, que lo trató por quince años, decía que a la primera impresión producía una sensación de desamparo, pero

[...] bastaba una pregunta al azar para conquistarlo. Por ejemplo, inquirir sobre el árbol que se encuentra junto a su entrada. La mudez se transformaba en locuacidad, que podía durar varias horas. Del árbol se pasaba a la consulta de libros, a la opinión de Engel y la conversación se tornaba general y fructífera: la universidad, la política, los científicos, las noticias periodísticas, los malos artículos de divulgación. Sus respuestas eran a menudo irónicas y sus aseveraciones sentencias. Todo lo juzgaba con espíritu científico. (Páez de la Torre, 2018, marzo 2)

En 1922, Lillo recibió la visita de un periodista de *El Orden*. Carlos Páez de la Torre (h.), en su columna “Apenas ayer” en *La Gaceta de Tucumán* del 2 de marzo de 2018, reproduce parte de las impresiones de ese encuentro. Lo curioso es que en la entrevista no había preguntas ni respuestas. Consistía en referencias admirativas que surgían en el redactor mientras recorría con su entrevistado la biblioteca y las colecciones. Es interesante transcribir esas impresiones que describen muy bien a Lillo:

En nuestro país Lillo resume la situación en que se encontraban todos los hombres que valen. Se le desconoce, es ignorado como todos aquellos

que jamás aparecen en crónicas sociales, que no asisten al club, ni andan en rencillas y cuantos políticos jugando a las escondidas ni van a las carreras, ni frecuentan los salones entorchados de petulancia y vanidad [...] Vive en Tucumán, en una casa en las afueras entre la sombra de los árboles adustos que cobijan sus meditaciones y guardan su ostracismo en el sereno silencio donde quema su vida, y sus fuerzas en la beatitud del saber. Lillo no es doctor. Es algo más y me lo dijo sonriendo. “He estudiado por mí mismo, soy un autodidacta”. [...] Un respeto instintivo me hace prescindir de llamarlo doctor, cuando me dirigía a él para preguntarle algo, no obstante que todos, respetuosamente le dan ese calificativo. Es un hombre discreto, apenas habla, de su vida nada dice. Es alguien que ha encanecido en el estudio y su mirada penetrante dice a las claras que anda despertando a la naturaleza sus misterios. Es sabio porque ha profundizado la química, la zoología, la botánica, la arqueología y no obstante que sigue siempre su cerebro en esos terrenos, dedica cierto tiempo de sus horas propicias a la astronomía y a la literatura. (Páez de la Torre, 2018, marzo 2)

Lillo y Juan B. Terán mantuvieron una relación estrecha, especialmente durante el rectorado de este último. Ante diversos asuntos, Terán solía decir con frecuencia: “Pregunten a Lillo”. En agosto de 1925, en una carta, Terán le pide que acepte “El sacrificio de hacerse cargo de la cátedra de Química Orgánica” y agrega: “Sé el recargo de trabajo que supone pero nadie puede hacerlo en mejores condiciones que Ud.” (AML, 1925d).

Referente en las Ciencias Naturales

En 1925, Carlos Spegazzini, antiguo amigo y corresponsal de Lillo, hiere su sensibilidad con un injusto artículo en *la Revista Argentina de Botánica*. Ambos habían entrado en relación desde 1890, intercambiaban correspondencia y Lillo le enviaba los materiales que solicitaba. En el prólogo sobre la colección de maderas de Santiago Venturi, encontró Lillo un párrafo que, interpretado maliciosamente, lo hacía aparecer como plagario. Muy afectado, escribió a Spegazzini apelando a su caballerosidad e hidalguía para que reconociese su falta. El italiano afirmó que lo había escrito con Girola y no se rectificó; las relaciones entre ambos se enfriaron.

Lillo prefiere guardar silencio, pero habla del tema con Terán. En una misiva, este le devuelve el archivo de cartas de Spegazzini y le pregunta: “¿Valdrá la pena una reyerta personal?” (AML, 1925c). En otra carta: “Siento mucho sus contrariedades, pero es necesario que las mire con más indiferencia; necesitamos hacernos una filosofía especial para transcurrir estos años”. Le da un consejo final: “he leído la diatriba, es un desahogo indigno de un hombre de ciencia. Ud. no puede seguirlo

en ese camino” (AML, 1925a), le dice y fue el camino que Lillo tomó. Todos los naturalistas de su tiempo apoyaron a Lillo (Perilli de Colombres Garmendia, 2011, pp. 379-389).

Su correspondencia revela su relación intensa con Rodolfo Schreiter. En 1928, el alemán estaba de viaje y Lillo le escribía:

Ahora estoy arreglando las plantas coleccionadas por Ud. y encuentro que las de los años 25 y 26 están apolilladas en gran parte, pero yo las desinfecté, perdiendo inútilmente mi tiempo. Vea si estudia por Alemania algún procedimiento práctico de conservar herbarios, yo ya voy perdiendo la paciencia. (AML, 1928)

En la misma carta le decía: “Nunca en mi vida he pasado peores momentos que los que me vienen de sucederme desde que Ud. se fue”. Primero había sido “la conducta miserable” de un empleado que se había jubilado y se retiró sin despedirse; luego escribió una nota insolente, lo habían incomodado los postulantes de empleo; a las acantáceas las echó al diablo; “a Venturi lo habían destituido de su empleo en el Parque” (AML, 1925b).

Se escribía en forma constante con científicos de nuestro país y del exterior, estos lo consultaban y pedían a Lillo colaboración en la descripción del material botánico. Con Cristóbal Hicken mantuvo correspondencia durante veintiséis años, entre 1902 y 1928. En su archivo se conservan alrededor de ciento cincuenta cartas sobre diversos temas, como el desarrollo de la botánica y otras ciencias, de grandes personalidades de las ciencias naturales, sobre los problemas políticos del momento, de la Primera Guerra Mundial, entre otros. Compartían su visión de las ciencias. Por su constante colaboración, Hicken bautizó dos especies con su nombre. Lillo hizo lo propio en honor a Hicken.

En su trabajo sobre la botánica argentina, Hicken resaltaba la personalidad de Lillo:

Lillo es el autodidacta criollo nacido entre las flores del rincón más poético de la Argentina. Sin otro maestro que su propia inspiración, sin más libros que los árboles, plantas y flores de su provincia, se hace maestro insigne, acumula el material científico de su riquísimo herbario y espléndida biblioteca. Lillo jamás buscó el reflejo deslumbrante de los puestos oficiales y, escudado únicamente por la sólida preparación reconocida por los mismos extranjeros, protegido por su intachable honestidad, se ha abierto camino sin violencia ni atropellos.

Lillo se formó solo y su ejemplar tenacidad y perseverancia lo llevaron hasta ocupar en la ciencia el alto puesto como se le hace justicia rindiéndole homenaje de profundo respeto y alta consideración todos los que de ciencia se ocupan. La extrema escrupulosidad en todas sus observaciones hace que la palabra de Lillo tenga el valor de una sentencia y los mismos profesionales de Europa y Norteamérica reforman sus opiniones y corrigen sus afirmaciones ante una indicación de Lillo.

Construye uno de los herbarios más importante de la América Meridional. Con Lillo comienza recién en Tucumán a tener importancia el estudio de la botánica (Hicken, 1923, p. 110).

Lillo clasificó además varias colecciones particulares como las de León Castellón, P. Jorgensen, Santiago Venturi y Schreiter. También se escribía con Lucien Hauman, Eduardo L. Holmberg e hijo, Augusto Scala, Émile Hassler, Teodoro Stuckert, Juan A. Domínguez, Roberto Dabbene, Pedro Serie, Ángel Gallardo, Martín Doello Jurado, Carlos Bruch y muchos otros.

Fue respetado por naturalistas argentinos y extranjeros. Su labor en el campo científico lo hizo merecedor del reconocimiento de los círculos académicos más relevantes y de gran cantidad de distinciones. De la lectura de su correspondencia se advierten las vinculaciones que mantuvo con los hombres destacados en el campo de las ciencias naturales. Entre los coleccionistas de plantas que vivían o habían vivido en Tucumán, Lillo alentó a dedicarse a esta tarea a León Castellón, Santiago Venturi, Rodolfo Schreiter, Emilio Budin, Luis Dinelli, Ernesto Bailetti y otros, todos extranjeros. Entre los tucumanos puede citarse a Julio Prebisch y Francisco Abaleón, tal como él mismo lo reconoce en una carta a Hicken (AML, 1922).

Su relación con los “colectores”

Lillo era una persona muy formal, silenciosa e introvertida, volcada por completo a su pasión por el estudio de las ciencias naturales. En esa vida dedicada al conocimiento casi no hubo lugar para los afectos, o al menos no los expresó abiertamente. Dentro de ese universo tan reservado ocuparon un lugar especial los llamados “colectores”, quienes recorrían distintas regiones para reunir material botánico y ornitológico, además de muestras de maderas, huevos y otros elementos. Los “colectores”, por lo general, no tenían título universitario, eran prácticos con gran experiencia y se desempeñaban en forma temporaria en reparticiones oficiales vinculadas a la agricultura y la ganadería, recorrían las provincias y otras zonas limítrofes buscando ejemplares que vendían o intercambiaban para formar sus propias colecciones. Hubo varios que tuvieron larga relación con Lillo: Francisco, Manuel y Demetrio Rodríguez, José Steinbach, León Denis y muchos otros. Se destaca, entre todos, su relación con Santiago Venturi, el colector con el que intercambió mayor número de cartas; estaba bien relacionado con los naturalistas pues coleccionaba para todos e informaba a Lillo de sus rivalidades y rencillas.

Lillo le trazaba los itinerarios y publicaron juntos: *Contribución al conocimiento de los árboles en la Argentina*. Lo ayudaba continuamente, incluso le prestaba dinero, que Venturi no podía devolver por las malas

empresas en que se embarcaba. Le consiguió también diversos trabajos y, aunque era muy frontal en su crítica, se advierte que le tenía aprecio. Con los “colectores”, Lillo dejó de lado en parte su natural hermetismo, ya que dependía de ellos para reunir especies de plantas, aves, cueros y otros ejemplares en regiones alejadas de Tucumán. Fueron responsables de la obtención, preparación y adecuada documentación de los especímenes que integraron las colecciones. Además, a través de su correspondencia contribuyeron a dar a conocer sus preocupaciones (Perilli de Colombres Garmendia, 2017, pp. 76-93).

Podemos comprobar que Lillo hizo sus colecciones por sus propios medios, por canje o compra. De su propio peculio adelantaba dinero que muchas veces no recuperó. Las consultas llegaban desde distintos lugares a la casa de don Miguel y, entre los jóvenes que acudieron en busca de su saber y experiencia, resulta especialmente conmovedor el caso de Ángel Cabrera, botánico e hijo del reconocido profesor y zoólogo de Buenos Aires. En sus cartas siempre se encuentran palabras amables. “Es cosa que no he podido determinar ni siquiera el género y eso me ha decidido consultar a Ud. que conoce tan bien las compuestas” (AML, 1930a). En noviembre, le decía: “pido a Ud. autorización para usar sus determinaciones” (AML, 1930b).

Lillo y la masonería

Mucho se ha hablado de la masonería en relación a Lillo. Este se adhirió a sus principios al fundarse la Liga en Bernardino Rivadavia n°335, en 1923, en casa de Salvador Vitriú en calle Laprida 290. Junto a Lillo, figuraban, como fundadores Celedonio Gutiérrez, Octaviano Vera, José Antonio Olmos, Alfredo Falú, Lorenzo Campi, Enrique Francisco Lupiz y otros. También fueron masones, en otras logias, Federico Schickendantz, su maestro y protector; Guillermo Paterson, integrado a la Logia Estrella de Tucumán n° 71; Albin Prebisch y sus dos hijos Ernesto y Julio (este último se afilió a la misma que Lillo).

La Logia Rivadavia fue efímera, solo funcionó, aproximadamente, hasta 1930.⁴ Su creación respondió al propósito de dinamizar la vida intelectual y social de Tucumán, en abierta oposición a los sectores conservadores. En ese ámbito se ofrecían conferencias sobre la importancia del Registro Civil —al que muchos aún se resistían a inscribirse— y se promovían otros postulados vinculados al ideario masónico, como la secularización del Estado, la ampliación de los derechos civiles de

⁴ Sobre esta logia investigó Florencia Aráoz de Isas en su libro, *La masonería en el ideario liberal del siglo XIX* (2012, pp. 162-165).

las mujeres y la sanción de leyes sociales en favor de los trabajadores. Estos mismos principios también fueron defendidos por Mario Bravo.

En general, la masonería bregaba por el laicismo y la ruptura de lazos con la Iglesia; no obstante, creemos que Lillo tuvo las huellas de una formación católica impresa por su familia. Entre sus objetos, se encuentra una cruz que compró en su viaje a Europa durante su estadía en Roma y que fue bendecida por el Papa en una audiencia; para Antonio Torres, Lillo tuvo “un sentido místico de la vida. Nunca practicó el culto” (Torres, 1956, p. 109).

El destino de su herbario y biblioteca

En el epistolario hay cartas con Cristóbal Hicken que muestran, en 1915, a Lillo preocupado por el destino de su herbario y biblioteca. Hicken le respondía:

Ud. dice bien que la biblioteca es inseparable del herbario. Y aunque se colocaran en terreno económicamente aceptable, Ud. no debería nunca, jamás abandonar sus colecciones. Podrá traspasarla al Estado si es así su voluntad, deseo o capricho, pero hágalo conservando las colecciones en la casa de Ud. bajo su continua vigilancia, hasta que no pueda atenderlas más, pero no las haga llevar a ninguna oficina pública. (AML, 1915)

La preocupación que en 1915 exponía a Hicken sobre sus colecciones continuó; hacia 1928, la Universidad demoraba la aceptación de la donación del terreno en la quinta que habitaba, ya que la situación era difícil, con permanentes amenazas de intervención al rector Julio Prebisch. Sintiendo enfermo, y ante las sugerencias de sus amigos más cercanos, legó por testamento a Tucumán lo que tanto amaba: sus colecciones y su biblioteca confiando en la protección y dedicación a su obra. Los que fueron sus amigos por decisión y disposiciones testamentarias de Lillo, se encargaron de preservar lo que había construido a lo largo de su vida. Lillo recibió el consejo de legar a Tucumán su obra y les encargó la tarea de cuidar de ella. Nació la Primera Comisión Asesora Vitalicia de la Fundación Miguel Lillo.

Reflexiones finales

El recorrido por la vida y la obra de Miguel Lillo permite advertir que su figura excede con creces la del naturalista consagrado. Su existencia, marcada por la austeridad, el estudio y una curiosidad inagotable, revela a un hombre capaz de articular la observación científica con una sensi-

bilidad abierta a los problemas culturales y sociales de su tiempo. Desde sus primeros pasos en la Oficina Química hasta su decisivo aporte a la consolidación de las ciencias naturales en la Argentina, Lillo encarnó el modelo del investigador autodidacta, riguroso y perseverante, cuya autoridad se sostuvo en la seriedad de su trabajo y en la coherencia ética de su conducta.

La reconstrucción de sus vínculos con maestros, discípulos y “colectores”, así como el examen de sus intereses paralelos —la fotografía, la numismática, la masonería—, permiten comprender la amplitud de sus horizontes y la variada trama de relaciones que sostuvo para dar forma a sus colecciones y a su proyecto científico. Su preocupación por el destino de su biblioteca y herbario y su compromiso con la Universidad de Tucumán lo inscriben, además, en una tradición de pensamiento y acción que otorgó densidad a la vida cultural del noroeste argentino.

Hoy, su legado, preservado en archivos, museos y bibliotecas, continúa ofreciendo claves para interpretar la historia de la ciencia y de la cultura en nuestro país. Releer a Lillo desde una perspectiva integral implica reconocer en él no solo al sabio que clasificó plantas y organizó herbarios, sino también al ciudadano que puso su conocimiento al servicio de la comunidad, consciente de que el saber, cuando se cultiva con rigor y generosidad, constituye un bien común destinado a trascender a quienes lo producen.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Archivo Miguel Lillo (AML)

- AML. (1898, 31 de marzo). Correspondencia de Santillán a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1912, 12 de agosto). Correspondencia de Lillo a Hicken. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1915, 5 de febrero). Correspondencia de Hicken a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1922, 31 de agosto). Correspondencia de Lillo a Hicken. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1925a, 12 de junio). Correspondencia de Juan B. Terán a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1925b, 16 de junio). Correspondencia de Lillo a Rodolfo Schreiter. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1925c, 22 de julio). Correspondencia de Juan B. Terán a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1925d, 21 de agosto). Correspondencia de Juan B. Terán a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.
- AML. (1928, 16 de junio). Correspondencia de Lillo a Rodolfo Schreiter. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

AML. (1930a, 3 de agosto). Correspondencia de Cabrera a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

AML. (1930b, 19 de noviembre). Correspondencia de Cabrera a Lillo. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Bibliografía crítica

Amenta, S. G. (2011). Miguel Lillo y Cristóbal M. Hicken: Dos naturalistas contemporáneos vistos a través de su correspondencia. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las VIII Jornadas* (pp. 38-50). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Aráoz de Isas, M. F. (2012). *La masonería en el ideario liberal del siglo XIX*. Edición de autor.

Furlong, G. SJ. (1959). *Ernesto Padilla: Su vida, su obra* (Tomo I). Universidad Nacional de Tucumán.

Godoy, M. E. (2017). La biblioteca del Dr. Miguel Lillo. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las X Jornadas* (pp. 245-267). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Hicken, C. M. (1923). Los estudios botánicos. En *Evolución de las ciencias en la República Argentina*. Coni.

Omil, M., Bobovnikoy, J., & Durango de Cabrera, J. (2000). Primera Reunión Nacional de Ciencias Naturales. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las III Jornadas* (Tomo I, pp. 43-46). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Páez de la Torre, C. (h.) (2015, octubre 31). “Apenas Ayer. Visión de Miguel Lillo”. *La Gaceta de Tucumán*.

— (2018, marzo 2). “Apenas ayer. Visiones de Lorenzo Parodi y Antonio Torres”. *La Gaceta de Tucumán*

— (2018, mayo 10). “Apenas ayer. Una visita a Lillo”. *La Gaceta de Tucumán*.

Peña de Bascary, S. (1976). Naturalistas en Tucumán. *Todo es Historia*, (104), 41-54.

— (2014). Federico Schickendantz: Un científico investigador y vehemente. *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán*, (14), 85-124.

— (2016, abril 5). “Hallazgo”. *La Gaceta de Tucumán*.

— (2020). El legado del Sabio Miguel Lillo. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las XI Jornadas* (pp. 321-373). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Perilli de Colombres Garmendia, E. (2011). Un conflicto entre naturalistas: Miguel Lillo y Carlos Spegazzini. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las VIII Jornadas* (pp. 379-389). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

— (2017). Venturi, otros colectores y Lillo: Una amistad poco conocida. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA (1900-1950): Actas de las X Jornadas* (pp. 76-93). Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

— (2024). Miguel Lillo: El químico. En *La Generación del Centenario y su proyección en el NOA: Actas de las XII Jornadas* (pp. 333-354) [Edición digital]. Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

Torres, A. (1958). *Lillo: Vida de un sabio*. Universidad Nacional de Tucumán.

De la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* a la Academia Argentina de Letras: aproximación glotopolítica a dos escritos de Juan B. Terán

From the *Revista de Letras y Ciencias Sociales* to the Academia Argentina de Letras: a glottopolitical approach to two writings by Juan B. Terán

Valentina Salas Gandur*

RESUMEN

Este artículo busca ampliar los estudios sobre las polémicas en torno al idioma nacional ocurridas en Argentina mediante el análisis de las representaciones e ideologías lingüísticas presentes en dos escritos de Juan B. Terán. A través de un enfoque glotopolítico, se examina cómo conceptualiza el lenguaje en distintos momentos de su trayectoria intelectual. El corpus incluye el ensayo “Naturaleza del lenguaje” (1904), publicado en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* durante su juventud en Tucumán, y el prólogo del primer *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1933), redactado cuando ya era miembro de dicha institución. A partir del análisis discursivo de estos textos, se identifican continuidades, matices y transformaciones. La comparación de ambos escritos permite recuperar la voz de los intelectuales del NOA en las polémicas sobre el idioma y nos invita a reflexionar sobre los vínculos entre sus concepciones lingüísticas y los contextos políticos, sociales y culturales en los que se inscriben.

▶ **Palabras clave:** Glotopolítica; historia de las ideas lingüísticas; Juan B. Terán; Generación del Centenario; Academia Argentina de Letras.

Recibido: 12/11/2025 – Aceptado: 09/12/2025.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina. <valentinasalas7@gmail.com>

ABSTRACT

This article seeks to broaden studies on the controversies surrounding the national language in Argentina by analyzing the linguistic representations and ideologies present in two writings by Juan B. Terán. Through a glottopolitical approach, it examines how he conceptualizes language at different moments in his intellectual trajectory. The corpus includes the essay “Nature of Language” (1904), published in the *Revista de Letras y Ciencias Sociales* during his youth in Tucumán, and the prologue to the first issue of the *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (1933), written when he was already a member of that institution. Based on a discursive analysis of these texts, the study identifies continuities, nuances, and transformations. Comparing both writings makes it possible to recover the voice of intellectuals from the northwestern region of Argentina (NOA) in the debates on language and invites us to reflect on the connections between their linguistic conceptions and the political, social, and cultural contexts in which they are embedded.

► **Keywords:** Glottopolitics; history of linguistic ideas; Juan B. Terán; Generación del Centenario; Academia Argentina de Letras.

Introducción

En su libro *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán*, Soledad Martínez Zuccardi (2012b) explora el proceso de constitución del campo cultural tucumano ligado a los orígenes a las élites locales, el poder político y las instituciones públicas. Como explica la autora, los intelectuales de esta primera fase se nuclearon alrededor del Colegio Nacional, la Sociedad Sarmiento y la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* y desempeñaron un papel clave en la apertura de la Universidad Nacional de Tucumán. Entre los protagonistas de ese proceso, se destaca Juan B. Terán. Abogado, historiador y político, fundó la casa de estudios de la provincia, donde ejerció como rector por quince años. Su figura fue central en la configuración del campo cultural tucumano, como en la fundación de la universidad durante la primera mitad del siglo XX.

Este artículo se propone analizar dos documentos publicados por Terán en diferentes momentos de su trayectoria. El primero es un ensayo titulado “Naturaleza del lenguaje”, escrito para la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* durante sus años de juventud en su provincia natal. El segundo consiste en el prólogo del *Boletín de la Academia de Letras*, publicado en 1933, cuando Terán ya residía en Buenos Aires e integraba dicha institución.

Con herramientas provenientes de los estudios glotopolíticos, el presente trabajo pretende analizar ambas publicaciones, en busca de similitudes, continuidades y rupturas. Se sostiene como hipótesis que estas publicaciones reflejan un viraje ligado a los cambios y movimientos políticos, sociales y culturales del país, así como también a la posición de Terán en el campo intelectual argentino. El análisis realizado nos permite pensar los posicionamientos sobre el lenguaje como potencialmente inscritos en un entramado que incluye no solo las dinámicas propias del campo intelectual, sino también ciertos procesos sociales y culturales más amplios.

Algunas consideraciones teóricas

Este trabajo se inscribe en el campo de la glotopolítica, término mediante el cual Guespin y Marcellesi (1986) propusieron estudiar las acciones en torno al lenguaje que quedaban fuera de la política estatal, aunque no del espacio público. De este modo, la sociolingüística francesa incluyó prácticas y decisiones de distinta índole y alcance en sus análisis, superando la antigua distinción entre lengua y habla.

En Argentina, los desarrollos de la glotopolítica adoptaron un enfoque teórico amplio al concebirla como el estudio de las intervenciones políticas sobre el espacio público del lenguaje, que cooperan en la confirmación, reproducción o transformación de las sociedades y sus relaciones de poder (Arnoux, 2000). Esas acciones suelen dialogar con procesos históricos más amplios que el análisis discursivo busca identificar, al enlazar las ideologías y representaciones en torno al lenguaje con sistemas ideológicos más generales. Dicha perspectiva de estudio resulta interesante en términos teórico-metodológicos, en tanto concede gran importancia a los procesos históricos en los que ocurren estas intervenciones y, al mismo tiempo, incorpora los discursos que legitiman determinadas concepciones sobre las lenguas, sin limitarse exclusivamente a las prácticas efectivas (Glozman, 2013).

En este marco, una noción fundamental son las *representaciones sociolingüísticas*, entendidas como “esquemas orientadores socialmente compartidos de percepción o evaluación de fenómenos lingüísticos, así como diseños más o menos complejos del universo social que los discursos sobre el lenguaje construyen” (Arnoux y Bein, 1999, p. 9). Estas representaciones sobre las prácticas comunicativas y, por extensión, los sujetos que las ejercen, se manifiestan en diferentes espacios, incluyendo gramáticas, leyes, normativas curriculares y discursos cotidianos, y se articulan entre sí en el ámbito más amplio de las ideologías del lenguaje.

Del Valle (2007) define a las *ideologías lingüísticas* como “sistemas de ideas que articulan concepciones sobre el lenguaje, las lenguas, el habla

y la comunicación con formaciones culturales, políticas o sociales concretas” (p. 20). Se trata de redes de carácter epistemológico y axiológico, es decir, conjuntos de ideas y valoraciones, que relacionan aspectos del universo social y lingüístico (Taboada, 2010).

El corpus elegido se compone de dos escritos de Juan B. Terán, producidos en momentos diferentes de su vida. Mediante un análisis glotopolítico, este artículo propone rastrear continuidades y desplazamientos en sus concepciones sobre el lenguaje, identificando las ideologías lingüísticas subyacentes y situándolas en un contexto sociocultural y en un marco de disputas de mayor alcance. La estrategia metodológica adoptada se enmarca en el análisis crítico del discurso (Van Dijk, 2003), con especial atención a los argumentos que posibilitan reconstruir los sentidos atribuidos al lenguaje, su legitimación y los agentes considerados como portadores legítimos de este. Asimismo, se contemplan los condicionamientos históricos, institucionales y biográficos que permiten comprender los desplazamientos ideológicos que operan entre las dos publicaciones.

La elección de los textos se justifica por la distancia que se establece entre ambos: el primero, publicado en una revista tucumana de fuerte impronta modernizadora, permite captar una etapa formativa del pensamiento de Terán; el segundo, escrito en el marco de una academia, evidencia una cristalización discursiva acorde con los lineamientos de la institución de la que forma parte. Ambos documentos constituyen huellas discursivas relevantes para reconstruir la figura de este intelectual como un agente de intervención en el espacio público del lenguaje.

Juan B. Terán y la Universidad de Tucumán

Antes de llevar a cabo el análisis de los textos, nos interesa aproximarnos a la figura de Terán y su trayectoria por el campo cultural argentino. Juan Benjamín Terán nació en Tucumán en 1880, en una familia tradicional con protagonismo político y económico en la vida de la región: su abuelo y bisabuelo habían sido gobernadores de la provincia, mientras que su padre, Juan Manuel Terán, era propietario del ingenio azucarero Santa Bárbara.

Al inicio de su trayectoria intelectual, se incorporó al prestigioso círculo de la Sociedad Sarmiento, ámbito central de la vida cultural de la época. En 1896 partió a estudiar abogacía en la Universidad de Buenos Aires, donde entró en contacto con círculos positivistas y comenzó a publicar sus trabajos centrados sobre todo en cuestiones jurídicas y educativas, preocupaciones que lo acompañarían a lo largo de su vida.

Una vez egresado de abogado, regresó a Tucumán y retomó su actividad intelectual y educativa en el Colegio Nacional y en la Sociedad

Sarmiento, donde fue elegido presidente del círculo. En paralelo, desarrolló una prolífica producción de libros y escritos ligados sobre todo a la historia, en los que promovía una mirada situada sobre los procesos provinciales desde una perspectiva que privilegiaba la rigurosidad científica (Leoni Pinto, 1987).

En 1905, junto a Julio López Mañán y Ricardo Jaimes Freyre, fundó la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, un proyecto de renovación y organización del ámbito cultural tucumano a partir del diálogo con otros centros de la cultura del país y del extranjero. Sus páginas incluyeron escritos literarios, históricos y científicos de autores de Tucumán, de otras provincias argentinas y de distintos puntos del continente americano (Martínez Zuccardi, 2007b).

Fue en este contexto que Terán impulsó la fundación de la Universidad Nacional de Tucumán, concebida como una institución orientada al desarrollo regional con una fuerte impronta científica y técnica, en contraste con el modelo predominante de Buenos Aires y Córdoba. El proyecto respondía a un objetivo estratégico: contrarrestar el monopolio universitario de estas provincias, que provocaba la emigración permanente de los jóvenes más capacitados, y favorecer así un mayor equilibrio en el desarrollo económico y demográfico del país (Bravo, 2007).

Como explica Martínez Zuccardi (2012a), al presentar el proyecto ante la legislatura provincial, Terán justificó la creación de la universidad mediante un triple argumento: la existencia de una región norteña con características históricas y culturales propias; la necesidad de una institución académica capaz de investigar y visibilizar esa especificidad regional; y la conveniencia de un Norte argentino con universidad para impulsar el desarrollo económico del país mediante la formación de técnicos e investigadores especializados en la industria azucarera. Adoptando criterios geográficos, demográficos, históricos y espirituales, describió al NOA como un espacio densamente poblado, con particularidades propias, cuya división política constituía un hito reciente en la historia (Perilli, 2010). Asimismo, propuso fomentar en Tucumán la investigación científica basada en el método experimental.

Finalmente, en 1914 se inauguró la Universidad Nacional de Tucumán, de la cual Terán fue rector de manera casi ininterrumpida hasta 1929. Más adelante, durante la llamada “restauración conservadora” iniciada tras el golpe de Estado de 1930, Terán fue designado presidente del Consejo de Educación de Tucumán y, poco después, titular del Consejo Nacional de Educación, en Buenos Aires. También fue miembro fundador de la Academia Argentina de las Letras y, en 1935, se convirtió en juez de la Corte Suprema de Justicia. Durante este período, Terán se fue integrando al centro de la vida política porteña y adoptando posiciones cada vez más conservadoras, en sintonía con el nacionalismo dominante.

Como señala Martínez Zuccardi (2012a), es posible advertir que la biografía de Terán constituye la biografía de un intelectual. Sin embargo, su procedencia socioeconómica y su actuación política impiden considerarlo un intelectual moderno entendido, en el sentido de Oscar Terán (2008), como aquel cuya actividad cultural supone su único sustento. Se trata más bien de una figura intermedia en proceso de profesionalización, que goza de bienestar económico y reconocimiento social y político, al mismo tiempo que dedica su vida a la producción y reflexión teórica.

La Revista de Letras y Ciencias Sociales y la Generación del Centenario

La fundación de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* en 1905 se ubicó en el marco de un proceso de transformación estructural en el país, atravesado por los efectos del modelo agroexportador, la expansión ferroviaria y el fuerte crecimiento demográfico ligado a la inmigración masiva de fines del siglo XIX. Tucumán también experimentó una época prolífica, debido a la expansión de la industria azucarera, la fundación de la universidad y la incipiente vida urbana (Pucci, 1993).

Durante este período, la élite tucumana se caracterizó por disponer de poder económico y político: participaba de la industria y poseía, a su vez, influencia ocupando cargos públicos como legisladores, ministros, diputados nacionales y provinciales. Esta oligarquía local tuvo un papel protagónico en el devenir cultural de la provincia durante las vísperas del Centenario. En un contexto en que el campo intelectual argentino se debatía en torno a la pregunta sobre la nación, algunos pensadores promovieron la mirada hacia el noroeste argentino como supuesto reservorio de la tradición y espacio no contaminado por el efecto desintegrador de la inmigración y la modernidad (Martínez Zuccardi, 2007a, 2012a; Mailhe, 2019). De esta manera, aprovecharon la coyuntura nacional, para reafirmar un lugar en la narrativa nacional, promoviendo una verdadera “re-fundación moderna de Tucumán” (Perilli, 2010).

En este escenario emergió la denominada Generación del Centenario, integrada por Ernesto Padilla, Juan B. Terán, Ricardo Jaimes Freyre, Miguel Lillo, Alberto Rougés y Julio López Mañán. Reunidos en torno a la Sociedad Sarmiento, diseñaron un proyecto de modernización para Tucumán y el Noroeste, cuyo objetivo era organizar y delimitar culturalmente la región, promoviendo al mismo tiempo una modernización respetuosa de la cultura local. La construcción de la *ciudad letrada* tucumana a cargo de este grupo es descrita por Perilli (2010) en los términos de Ángel Rama, como una *cultura modernizada internacionalista*, es decir,

una cultura que “no esconde, sino que se enorgullece de la nota minoritaria y aristocratizante que la distingue” (pp. 38-39).

De la mano de la Generación del Centenario, surgió la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* que se publicó entre julio de 1904 y diciembre de 1907, con el doble propósito de organizar la vida intelectual local y promover, al mismo tiempo, una mirada hacia afuera, acorde al espíritu internacionalista. Ubicada en la intersección entre el modernismo y el regionalismo, incluía en sus páginas a autores provenientes de México, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Perú, Bolivia, Argentina, entre otros países latinoamericanos (Martínez Zuccardi, 2012b).

Martínez Zuccardi (2010) entiende a la revista como el cruce de dos proyectos:

Un proyecto literario, que procura contribuir a la configuración de una “literatura americana” y se vincula de modo estrecho con el movimiento de renovación literaria promovido en Hispanoamérica por el modernismo, y un proyecto científico, que, en una época de auge de la ciencia en el país debido en gran medida a la gravitación del positivismo, se propone estimular el desarrollo de investigaciones científicas en Tucumán. (p. 233)

Las intervenciones de Terán en la revista se centraron en la producción de artículos históricos. Sin embargo, es posible identificar algunas publicaciones dedicados a la reflexión lingüística. Esto no es casual, si consideramos el resurgimiento, por entonces, del debate sobre la lengua nacional.

A diferencia de las discusiones de fines del siglo XIX, centradas en la legitimidad del español en el territorio hispanoamericano, la controversia del siglo XX adoptó otras características y desplazó su preocupación al impacto cultural de la inmigración. La lengua del inmigrante comenzó a ser percibida como una amenaza para la cohesión nacional y se reforzó el ideal de un estado monocultural y monolingüe (Di Tullio, 2003). En relación con esta disputa, se configuraron dos grandes orientaciones en el campo intelectual: las posiciones tradicionalistas, que renegaban de los nuevos procesos de contacto lingüístico y proclamaban la reconciliación con las raíces hispanas, y otras integracionistas que, por el contrario, veían allí la materia prima para la fundación de un idioma nacional (Glozman y Lauría, 2012). Uno de los principales representantes de esta corriente fue Lucien Abeille, quien publicó, en 1900, *Idioma nacional de los argentinos*, donde sostenía que la emergencia de una nueva raza, producto de los aportes indígenas y cosmopolitas, suponía la emergencia de un nuevo idioma, distinto del castellano europeo. Esta visión romántica, que entendía a la lengua como expresión del alma nacional, despertó grandes polémicas y reacciones entre las posturas más normativas e hispanizantes.

Unos años después, Terán decidió intervenir en la querrela por la lengua al escribir un ensayo titulado “Naturaleza del lenguaje”, publicado en el número 2 de la revista. Si bien en este trabajo explora aspectos filosóficos, al mismo tiempo se posiciona dentro del debate político. Allí, el tucumano se aleja de las opiniones más puristas y sostiene que el lenguaje no es una revelación divina, sino una construcción social que, como tal, “no está sujeta a la estabilidad de la herencia o de la raza”. Por el contrario, se caracteriza por la transformación constante, producida por las necesidades, las costumbres y los procesos históricos de los pueblos. Afiliado al positivismo y a las leyes de la evolución social, sostiene que el cambio y el movimiento son inherentes a las lenguas y aseguran su vitalidad. En esta línea, Terán fundamenta el origen del habla en la urgencia del vínculo colectivo y la experiencia histórica:

Fue el lenguaje el resultado de la necesidad humana de comunicarse, de suprimir el diario y el peligro del aislamiento, y una vez esbozado, en tanteos milenarios y accidentados, siempre más precisos, desarrolló la sociabilidad. No debemos, pues, buscar la genealogía del lenguaje sino en la historia de los cambios diarios y no registrados de las costumbres y los procesos populares. (1904, p. 85)

Las mayores fuentes de transformación y vitalidad lingüística son, para Terán, el contacto con otros pueblos y la renovación dialectal. Considera que son las distintas variedades en ebullición las que conforman, de manera “disimulada”, la superficie aparentemente sólida de una lengua y la mantienen en actividad. Una lengua sin dialectos es, por lo tanto, una lengua marchita, sin posibilidades de uso y movilidad. Para ilustrar este dinamismo, el autor recurre a una metáfora hídrica donde lo dialectal aparece como el motor de renovación que impide el estancamiento de la norma:

Disimulados bajo la superficie sólida de las lenguas viven los dialectos regionales, irregulares, amorfos, en ebullición constante. A su intervención, a su ayuda, se debe la inmortalidad de las lenguas que se sobreviven a sí mismas, renovándose siempre. Se puede comparar las lenguas —el símil es de Müller— a lagos de agua estancada, que se abriesen al lado de grandes ríos y le sirviesen de desahogo: son como vastos receptáculos que retienen todo lo que era en otro tiempo palabra viva y móvil. (1904, p. 93)

Terán ofrece una reflexión interesante en torno a la noción de dialecto: sostiene que las variedades lingüísticas contribuyen al proceso de renovación del lenguaje humano y se aproxima al concepto de lengua estándar al postular que las lenguas clásicas son el resultado de luchas entre los pueblos y sus respectivos dialectos. Sus opiniones están atravesadas por el darwinismo imperante. Bajo esta lógica de competencia, Terán explica la formación de una lengua común como el resultado de una pugna por la hegemonía: “Al contacto con distintas tribus surge la oposición y la lucha de las distintas expresiones para una misma cosa.

La que sale triunfante y contribuirá a formar la lengua común de las tribus será la de la tribu más poderosa o más inteligente” (1904, p. 94). El latín, afirma Terán, es uno de los numerosos dialectos hablados en Italia, que se impuso como lengua común debido a la fuerza y la inteligencia de sus hablantes.

En línea con el darwinismo social, considera que el idioma refleja el grado de “evolución” de una sociedad y compara la rigidez de aquellas que perpetúan su idioma con la creatividad insaciable de otras en continuo movimiento. Subyace también, en estas declaraciones, una noción hegeliana de la cultura: el lenguaje se adapta, según el pensador tucumano, al desarrollo de las ideas y del alma colectiva de un pueblo. En sus propias palabras:

El cambio lingüístico es una prueba de vitalidad, el testimonio de mayor trabajo de la inteligencia que requiere nuevos moldes para vaciarse. Cuando el espíritu de un pueblo permanece inactivo y aislado, su lenguaje se inmoviliza; cuando las ideas lo despiertan y el contacto con otros pueblos lo anima, el lenguaje se enriquece y flexibiliza (1904, p. 91).

Siguiendo aquellos argumentos, rechaza la labor de las academias y los gramáticos que intentan encorsetar la lengua nacional. No es posible imponer qué decir o cómo escribir, porque es el pueblo quien impone su propia lengua por medio del uso. El habla vernácula tiene un poder de expresividad incomparable, que escapa al retiro de las academias y al pedantismo de los gramáticos. Al respecto, afirma que: “Una lengua que los diccionarios y las academias immortalizan, se conservará fiel a su tradición y pureza intacta, pero habrá dejado de desempeñar su única y alta función: servir con agilidad y destreza al desarrollo de nuevas ideas”. (1904, p. 91)

Los fragmentos compartidos evidencian cierta desconfianza hacia la cultura oficial, ya que, sostiene: “hay que preservar los manantiales culturales para que no estén sujetos a la acción política” (1904, p. 215). Quiñonez (2021) identifica, en las ideas de Terán en torno a la cultura, la universidad y la región, una postura reacia a las estructuras que rigen la producción cultural y no le permiten desarrollarse libremente.

La mirada del pensador tucumano está atravesada por cierto elitismo ilustrado. Aunque sostiene que es el habla popular la fuente vital del lenguaje, considera que las personas capaces de recuperar aquellos descubrimientos son los escritores, a quienes atribuye un lugar exclusivo y privilegiado para orientar y preservar la vida cultural de la región. Concibe a la labor intelectual como una de las actividades más valiosas y considera que la organización y el enriquecimiento de la cultura provincial deben estar en manos de los escritores, artistas e intelectuales locales, pero no de un poder central coercitivo. Así lo fundamenta:

Bescherelle ha querido hacer la embriología de la lengua francesa. Muestra cómo ha ido saliendo de la mano de los escritores que no seguían

las leyes de los gramáticos y que merecían, al contrario, sus frecuentes fulminaciones. De irregularidad en irregularidad, de audacia en audacia, siempre temerarios, dice Philarète Chasles prologando a Bescherelle, proporcionaban alimentos nuevos a su vieja madre lengua y la impedían morir. (1904, p. 92)

En este ensayo, Terán presenta a la Argentina como un pueblo nuevo con ideas nuevas, que manifiesta en el lenguaje su propia novedad. En este sentido, reivindica la especificidad de la variedad empleada en el país, entendida como resultado tanto del contacto con las lenguas indígenas como de los aportes derivados de la inmigración, especialmente tras la ruptura política con España.

Al analizar la influencia de las lenguas indígenas, Terán asume una mirada arcaizante, que además se relaciona estrechamente con el evolucionismo social. Bajo esta perspectiva, sostiene lo siguiente: “Debió sufrir la lengua una impregnación del ambiente, la exomosis de los dialectos indígenas, que dieron al explorador la nomenclatura de la fauna y la flora, los nombres de las cosas americanas, de los detalles de la vida pastoril o de las idiosincrasias” (1904, p. 96). En esta formulación, las lenguas indígenas no son reconocidas en su vitalidad, sino reducidas a la categoría de dialectos extintos y transformadas en un insumo de nomenclaturas aisladas sobre la vida rural americana. El contacto lingüístico es representado, así, bajo la metáfora de una impregnación ambiental, sin la mediación de hablantes concretos. Por el contrario, las lenguas de la inmigración son descritas en términos dinámicos, como una contribución activa, producto del “contacto con otros hombres”, que se intensifica con la ruptura política y “cada día más precaria la comunicación con España” (1904, p. 96). De este modo, mientras los aportes indígenas son subsumidos en el registro de lo arcaico y lo regional, las lenguas de la inmigración aparecen como agentes históricos de modernización y transformación cultural.

Pese a estos pasajes destinados a las particularidades locales, Terán niega la existencia de un idioma argentino y critica a aquellas posturas que sostienen que se ha configurado un nuevo idioma, a las que considera ridículas y temerarias. Su reconocimiento de una forma argentina contiene matices que procuran no poner en riesgo la unidad del castellano, sostenida por el monolingüismo imperante. No obstante, Alfón (2013) interpreta la visión de Terán, en algunos aspectos, incluso más temeraria que la de Abeille: para el pensador tucumano la llegada masiva de migrantes europeos podría nutrir al idioma con aportes del latín, generando un castellano que integre las tradiciones latinas con las influencias modernas.

Sin embargo, cabe insistir en que la variedad argentina que Terán admira por su síntesis y agilidad no es, evidentemente, el habla popular a la que define como las hablas de “la gente rústica o de la jerigonza cosmopolita”. En ese sentido, Terán reproduce la oposición entre lo “culto” y lo “popular”. La idea de lengua nacional a la que se refiere es

aquella que le permite crear una tradición capaz de legitimar a un grupo y un programa político. Si bien reivindica la existencia de una forma argentina, se limita a las expresiones de los intelectuales de las provincias, ligados como él, al poder político y económico (Taboada, 2010).

La Academia Argentina de Letras y la regulación lingüística

Durante el gobierno de Hipólito Yrigoyen, respaldado por quienes accedían por primera vez al derecho del sufragio universal masculino, se experimentó una apertura en el campo cultural. La hegemonía de la élite letrada se fragmentó no solo porque un amplio sector de la población pudo acceder al patrimonio cultural que este grupo consideraba propio, sino también porque nuevos artistas e intelectuales comenzaron a disputar aquellos espacios encarnando intereses, ideologías y variedades lingüísticas novedosas (Sarlo, 1988). La ampliación del campo actualizó los debates sobre la existencia de una lengua nacional, pero la discusión adquirió otros rasgos debido a la profesionalización del ámbito cultural-literario argentino (Glozman y Lauria, 2012).

Esta apertura produjo un rechazo generalizado de parte de las élites tradicionales, que elaboraron una profunda crítica al orden instalado e incluso al régimen liberal que le había dado lugar. Alarmados por el avance de lo que ellos consideraban la degradación de la política y la cultura, instauraron el patriotismo como valor supremo que debía ser impuesto por el Estado para restablecer el orden de la república y salvar la nación (Funes, 2006). El golpe de Estado de 1930 y el derrocamiento del gobierno democrático marcaron el regreso de los sectores económicamente dominantes al poder. Uriburu asumió inmediatamente el cargo de presidente, apoyado por grupos nacionalistas que impugnaban la democracia representativa.

En el marco de este proceso político se creó la Academia Argentina de Letras (AAL) en 1931, que comportó la primera política y una planificación lingüística explícita y sistemática en el país (Taboada, 2012). Los lineamientos de la AAL aparecen descritos en el mismo decreto ley de creación, donde se especifican sus funciones:

- a) Dar unidad y expresión al estudio de la lengua y de las producciones nacionales, para conservar y acrecentar el tesoro del idioma y las formas vivientes de nuestra cultura;
- b) Entender en todo lo referente a la creación, discernimiento y reglamentación de los premios literarios instituidos o a instituirse por la Nación;
- c) Estimular las formas de elevar, en sus múltiples aspectos, el concepto de Teatro Nacional, como importante factor en la educación y cultura populares;

d) Velar por la corrección y pureza del idioma, interviniendo por sí o asesorando a todas las reparticiones nacionales, provinciales o particulares que lo soliciten (“Decreto de creación”, Academia Argentina de Letras, 2001, p. 8).

La intención de preservar la unidad, velar por la corrección y pureza del idioma, reglamentar los usos e intervenir y supervisar todas las reparticiones, da cuenta de la concepción monoglósica y el carácter prescriptivo de la institución. De este texto se deduce que el propósito de la AAL consistía en regular los usos lingüísticos individuales mediante la intervención estatal, en pos de una idea de pulcritud y pureza. La conformación de la Academia se llevó a cabo “no solamente en la voluntad de institucionalizar en la Argentina las tareas prescriptivas y normativas propias de las academias de la lengua, sino también en el objetivo gubernamental de disciplinar el campo intelectual y cultural” (Glozman, 2013, p. 471) considerado “caótico” ante la irrupción de nuevas voces en el espacio sociocultural.

Juan B. Terán se incorporó a la Academia Argentina de Letras como miembro fundador y, en 1933, escribió el prólogo del primer *Boletín* de esta institución, en el que se refleja un viraje interesante respecto a sus publicaciones anteriores. El texto adopta la forma de una “Advertencia”. Allí, Terán afirma que la función principal de la AAL será “orientar el perfeccionamiento y enriquecimiento de nuestro lenguaje hablado y escrito” ya que “el pensamiento argentino es más rico que su lenguaje” (1933, p. 5). De este modo, el autor expresa su preocupación central: la lengua no refleja de manera plena el pensamiento nacional y la Academia debe actuar como mediadora y elevarla para que esta cumpla ese propósito. La advertencia establece así un vínculo directo donde la lengua se convierte en un índice de cultura, nación y desarrollo. En consecuencia, surge la necesidad de una intervención experta para corregir esa desproporción.

Desde el inicio, Terán declara que el idioma argentino “ni existe, ni debe existir”, y asegura que el surgimiento de la AAL nada tiene que ver con este. En contraste con la publicación realizada en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, retoma la filiación a España celebrando la pertenencia a una misma comunidad lingüística:

Es una fortuna pertenecer a la comunidad que habla la lengua castellana, en la que escribieron Cervantes y Quevedo. Lo que necesitamos es poseerla cabalmente, ser capaces de dominar el ámbito inmenso de sus posibilidades de expresión, cuyo límite es el que les señale el trabajo interno de nuestro propio espíritu. Por este trabajo será argentina la Academia. (1933, p. 6)

En este punto puede advertirse que, si bien la AAL no se funda dentro de la órbita de la agencia hispánica, es posible identificar la influencia de sus postulados. Terán refuerza la pertenencia a la comunidad hispanohablante global y se apoya en un modelo de autoridad lingüís-

tica basado en la legitimidad histórica y literaria del canon español. En otras palabras, el prestigio de la lengua se deriva menos de los usos actuales de los hablantes locales y más de su vinculación con la tradición hispánica, que la AAL debe dominar y custodiar. Sólo el esfuerzo por poseer cabalmente esta herencia permitirá hablar de una academia de las letras argentina, configurando así un posicionamiento que prioriza la continuidad hispánica por encima de la autonomía nacional.

A lo largo de la “Advertencia”, Terán insiste en la idea de que las academias no comportan un obstáculo para la creación popular. Para ello, distingue dos momentos en la formación de las lenguas: la espontaneidad del pueblo y la selección de los hablantes cultos. Según el autor, el habla popular no constituye por sí misma al idioma; las voces del pueblo son la materia prima o fuente natural que un grupo de gramáticos autorizados debe seleccionar y pulir para darle brillo y continuidad en el tiempo:

El habla popular es como un almácigo silvestre. Muchas plantas nacen, pero también muchas plantas se ahílan y mueren. El jardinero ha de entresacarlas y atenderlas para que logren una vida durable y belleza. El lenguaje, nacido de un menester común a todos los hombres, no llega a ser fruto e instrumento de una cultura si no obra por unos pocos hombres más originales, claros y sabios que los demás. (1933, p. 6)

Con esta metáfora agreste, Terán opone naturaleza y cultura, lenguaje e idioma: mientras el primero representa el conjunto de los usos cotidianos, el segundo, es producto del trabajo de unos sabios esclarecidos. La imagen del jardinero refuerza la idea de que la lengua, si bien surge de la experiencia colectiva, requiere una intervención consciente y selectiva para consolidarse como un “instrumento de cultura”. La Academia se presenta, entonces, como la responsable de seleccionar, normar y preservar aquello que se considera valioso.

Como explica Taboada (2011), la noción de culto/culta aplicada a la lengua deviene de las primeras definiciones de la Real Academia Española y se refiere a todo aquel dotado de las cualidades que provienen de la cultura o instrucción. De esta manera, norma-código de la escritura, cultura e instrucción quedan enlazados con las manifestaciones de un sector de “hombres sabios” en detrimento de otros. Terán enfatiza la necesidad de purificar, perfeccionar y enriquecer el habla popular para configurar una lengua y una cultura que, según él, aún constituyen una ambición y no un hecho concreto. De estas afirmaciones se desprende que, a su juicio, Argentina carece todavía de lengua y cultura plenamente desarrolladas. Esta situación, afirma Terán, solo puede revertirse mediante el trabajo de la AAL, cuya fundación es el signo de una ambición precursora de madurez, porque, según él: “Tenemos ambición de una cultura, y hemos de empeñarnos en asegurarle plenitud” (1933, p. 5).

Siguiendo esta idea, Terán reivindica la elaboración de reglas y

códigos asegurando que, gracias a estos, es posible que un grupo de personas cada vez más amplio pueda comunicarse. Según el autor, lo que garantiza la evolución lingüística no es el cambio, sino la estabilidad y la homogeneidad:

Los códigos limitan la libertad, pero crean la sociedad: de esta recibe su sabor, como la fruta por la contención de la piel. Las academias pueden empañar el abigarramiento confuso a fuerza de pintoresco de las jergas populares y dialectales, pero han trabajado por la universalidad de las lenguas clásicas. Ellas permiten entenderse al mayor número de hombres, es decir, estrechar la solidaridad humana en el tiempo y el espacio, ambición de todos los humanismos. (1933, p. 6)

El texto encierra una concepción de la lengua como instrumento de desarrollo y cohesión social y cultural. En este marco, las reglas lingüísticas funcionan como garantes de la comprensión entre los hablantes a través del tiempo. Mediante la metáfora de la fruta y la piel, Terán sugiere que, al igual que la sociedad, una lengua se constituye por sus normas. Estas no solo ordenan al lenguaje, sino que también le otorgan forma. Las ideas expuestas en el apartado se inscriben en una ideología monolingüe, basada en la noción de una lengua única, estable y regida por un conjunto cerrado de reglas. Tal lógica tiende a suprimir las diferencias y a consolidar un ideal de unidad, excluyendo como ajenas a aquellas formas que se apartan de la norma legitimada (Taboada, 2010, 2012).

Alejado de los postulados liberales, Terán defiende el rol centralizado de las academias. Ya no son los escritores quienes deben “recuperar” la creatividad del pueblo; esta función recae únicamente en los gramáticos y, de manera más institucionalizada, en las agencias de la lengua, responsables de ordenar el “abigarramiento” y garantizar la claridad. Su función, declara Terán, no es coercitiva, ya que las reglas de las academias “carecen del imperio que acompaña los preceptos legales. Su fuerza ha de estar en ellas mismas” (1933, p. 6). La concepción de las normas lingüísticas como intrínsecas a la lengua supone un proceso de reificación, donde se las presenta como entidades independientemente de quienes las crean, aplican o interpretan. Este procedimiento discursivo borra la agencia de los sujetos, ocultando que toda regla implica decisiones, juicios y relaciones de fuerza. Además, invisibiliza el hecho de que las normas lingüísticas cambian con el tiempo y que sus transformaciones dependen de la interacción constante entre los hablantes en contextos concretos.

Finalmente, en el apartado analizado se articulan representaciones sobre las lenguas clásicas como modelos de referencia y legitimidad cultural. Se advierte así la presencia de una concepción humanista, donde la lengua cohesionaba a los sujetos, no solo facilitando la comprensión,

sino integrándolos en un proyecto ilustrado compartido, “ambición de todos los humanismos”.

En síntesis, el análisis de la “Advertencia” permite reconocer una concepción de la lengua monolingüe y prescriptiva, articulada a partir de diversas afirmaciones: la negación de un idioma propio argentino, la filiación a una única norma peninsular, la centralidad de las academias y la búsqueda de homogeneidad como garantía de comunicación y evolución cultural. Esta serie de postulados responden a un proyecto sociocultural destinado a reconocer la legitimidad de una sola lengua, una sola cultura y una sola forma de pensar. El escrito de Terán se inscribe dentro de la política de la AAL: preservar el idioma castellano, purificar, homogeneizar, limpiar. La contrapartida de estas acciones, sin embargo, se manifiesta en términos igualmente contundentes: invisibilizar, suprimir, desterrar.

Continuidades y modulaciones

A lo largo de este trabajo se han analizado dos momentos significativos en la trayectoria intelectual de Juan B. Terán: sus intervenciones tempranas en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904) y la “Advertencia” (1933) publicada en el primer *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. En ambos textos pueden reconocerse, efectivamente, algunas continuidades. Entre ellas se destacan, por un lado, la convicción de Terán de que la lengua constituye un componente esencial de la cultura, cuyo cuidado y perfeccionamiento dependen de la intervención de especialistas autorizados a regularla y atesorarla. Por otro lado, persiste la certeza de que no existe un “idioma argentino” plenamente constituido. Sin embargo, es posible reconocer ciertas modulaciones en relación al pensamiento del pensador tucumano. Mientras que en sus textos tempranos la lengua aparece como una construcción social dinámica, cuyo cambio es inherente a su vitalidad, en su producción posterior predomina una concepción mucho más normativa, que prioriza la estabilidad y la preservación.

Durante la primera etapa, Terán concibe el habla popular como el reflejo del pensamiento de los pueblos y asigna a los escritores —no a las instituciones— el papel de recoger esa creatividad colectiva para proyectarla en nuevos usos. Desde esa perspectiva, considera que las academias tienden a encorsetar una realidad lingüística viva y cambiante, limitando el surgimiento de formas nuevas y, por extensión, restringiendo la emergencia de ideas novedosas. En cambio, en su etapa de adultez, y ya como miembro fundador de la Academia Argentina de Letras, Terán abandona esa mirada más orgánica para adoptar una postura prescriptiva y centralista. Subraya la necesidad de una tradición

culta que organice y preserve el idioma, relegando la consolidación de una variedad propia. Desde esta perspectiva, el habla popular constituye un almacigo silvestre que debe ser podado, seleccionado y dirigido por instituciones capaces de elevarlo al nivel de un proyecto cultural común. En consecuencia, reivindica la necesidad de reglas y códigos como condición para garantizar la comunicación universal y la pertenencia a un proyecto ilustrado.

El contraste entre ambos textos revela, así, un viraje significativo: de una visión que privilegiaba el movimiento, la creatividad popular y el dinamismo inherente al contacto lingüístico, Terán pasa a otra que enfatiza la continuidad hispánica, la homogeneidad normativa y la autoridad de las academias como agentes de ordenamiento cultural.

Si bien la década de 1930 consolidó modelos culturales autoritarios centrados en la disciplina y la homogeneidad, reducir la “Advertencia” de Terán como consecuencia directa de este contexto implicaría desconocer el marco institucional y académico donde se inscribe su intervención. Por otro lado, la ampliación del campo literario y la profesionalización del escritor (Sarlo, 1988) modificaron los modos de concebir la producción cultural en la Argentina. En este nuevo escenario puede situarse el pasaje de Terán desde una posición relativamente abierta respecto del rol creativo de los escritores americanos hacia una defensa más marcada de las jerarquías letradas y de la función disciplinadora de la norma. Estos cambios no se explican únicamente por la coyuntura política, sino también por los reacomodamientos del propio campo intelectual.

En este recorrido resulta significativa la trayectoria vital de Terán. El joven aristócrata que intervenía desde una revista tucumana con aspiraciones de organizar el campo cultural regional se distancia del Terán adulto, instalado en Buenos Aires, fundador de la Academia Argentina de Letras y miembro de la Corte Suprema. Desde ese nuevo lugar, su concepción de la lengua adquiere un carácter más institucional y menos experimental: es vista como un instrumento de orden y cohesión cultural, cuya continuidad depende de la acción sostenida de expertos.

Las continuidades y variaciones observadas entre los dos textos analizados muestran, en definitiva, que la concepción lingüística de Terán dialoga con el contexto sociopolítico, con su pertenencia a la élite letrada y con las transformaciones del campo cultural argentino. Atender a estos elementos permite comprender la complejidad de su pensamiento lingüístico y situar su “Advertencia” en un entramado histórico e intelectual más amplio.

Referencias bibliográficas

- Alfón, F. (2013). *La querrela de la lengua en Argentina: ensayo biográfico*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (EDULP).
- Arnoux, E. (2000). La Glotopolítica: transformaciones de un campo disciplinario. En *Lenguajes: teorías y prácticas*. Instituto Superior del Profesorado "Joaquín V. González", Secretaría de Educación, GCBA.
- Arnoux, E. y Bein, R. (1999). Las representaciones del lenguaje. En E. Arnoux y R. Bein (eds.) *Prácticas y representaciones del lenguaje*. Eudeba.
- Bravo, M. C. (2007). Elite tucumana, cuestión regional y proyecto universitario para el norte argentino (1907-1929). *Boletín americanista*, 35-51.
- Del Valle, J. (2007). Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español. En José del Valle (ed.), *La lengua, ¿patria común? Ideas e ideologías del español*. Vervuert, Iberoamericana.
- Di Tullio, A. (2003). *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Eudeba.
- Funes, P. (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Prometeo.
- Glozman, M. (2013). Corporativismo, política cultural y regulación lingüística: la creación de la Academia Argentina de Letras. *Lenguaje*, 41(2), 455-478.
- Glozman, M. y Lauría, D. (2012). *Voces y ecos. Una antología de los debates sobre la lengua nacional (Argentina 1900- 2000)*. Cabiria.
- Guespin, L. y Marcellesi, J. B. (1986). Pour la glottopolitique. *Langages*, (83), 5-34.
- Leoni Pinto, R. (1987). *Los aportes de Juan B. Terán a la historiografía de Tucumán*. Secretaría de Cultura de la Nación, Dirección Nacional de Museos, Museo Casa Histórica de la Independencia.
- Mailhe, A. (2019). ¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta. *Estudios sociales del NOA*, n° 23.
- Martínez Zuccardi, M. S. (2007a). El Norte y la nación en Juan B. Terán, Ricardo Rojas y Alfredo Coviello. *Revista Telar* (5), 137-160. Recuperado a partir de <https://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/218>
- (2007b). *Intelectuales y revistas culturales de Tucumán de comienzos del siglo XX a la década de 1940* [ponencia]. XI Jornadas Interescuelas del Departamentos de Historia. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Recuperado a partir de <https://cdsa.aacademica.org/000-108/333.pdf>
- (2010). Un grupo intelectual en Tucumán a comienzos del siglo XX: en torno a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907) y sus realizadores. *Andes*, 21(2), 223-259.
- (2012a). El norte como instrumento de equilibrio nacional. Juan B. Terán, Ricardo Rojas y la Universidad de Tucumán. En P. Laguarda, y F. Fiorucci (eds.). *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina* (pp. 24-34). Prohistoria.
- (2012b) *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán*. Corregidor.
- Perilli, C. (2010). La patria entre naranjos y cañaverales: Tucumán y el Primer Centenario. *Revista Pilquen*, (12), 1-9.

- Pucci, R. (1993). Azúcar y proteccionismo en Argentina, 1870-1920. Un conflicto regional entre la burguesía mediterránea y el Litoral exportador. En *Estudios sobre la historia de la industria azucarera argentina*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Quiñonez, B. A. (2021). Universidad, cultura y región. *Historia y cultura*, 5, 211-225.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Nueva Visión.
- Taboada, M. S. (2010). *Procesos de autodevaluación lingüístico-comunicativa en estudiantes de la Carrera de Letras de la UNT: Impacto de la norma lingüística académica*. [Tesis de maestría inédita]. Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2011). La ideología lingüística de la Real Academia Española en el tercer milenio: nuevos discursos para la continuidad de un modelo político centenario. En M. S. Taboada y R. García (eds.), *Conciencia sociolingüística, ideologías e identidad* (pp. 189-216). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán/Centro de Estudios Interdisciplinarios de Política y Planificación Lingüísticas.
- (2012). *Ideologías lingüísticas y lineamientos curriculares en las dictaduras militares argentinas* [ponencia]. XVII Jornadas Argentinas de Historia de la Educación. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Terán, Juan B. (1904). La naturaleza del lenguaje. *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, n°2 y n° 20. Sociedad Sarmiento.
- (1933) “Advertencia”. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n° 1. Academia Argentina de Letras.
- Terán, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880- 1910): derivas de la “cultura científica”*. Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Ariel.

MISCELÁNEAS

Conservar un instante de lo efímero. El teatro en las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés¹

Preserving a moment from the scene. Theater in the libraries of
the Centro Cultural Alberto Rougés

José María Risso Nieva *

El teatro, la escena, lo efímero. En este trabajo me propongo reflexionar sobre el teatro, pero no sobre lo que acontece en los tablados, sino sobre lo que se conserva en una biblioteca. Esta es una presentación dedicada a la colección libresca sobre el arte de la escena que aloja el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo.

Para pensar una presentación es necesario establecer un punto de vista, un lugar desde donde se mira, y ese sitio inevitablemente guarda una estrecha relación con la formación y la trayectoria del que habla. Por eso, y aunque la modestia sugiera evitarlo, tengo que hablar un poco sobre mí. Soy Licenciado en Letras, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras y, desde hace varios años, profesor de la institución. Pero al mismo tiempo soy actor, en el teatro independiente, desde hace mucho tiempo también. Entonces cuando emprendí mi doctorado, pensé en una investigación que pudiera aunar ambas facetas, el mundo de las letras y el mundo del teatro y escribí una tesis sobre la tradición clásica y la dramaturgia de Tucumán.²

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina. <jose.risso@filo.unt.edu.ar>

¹ Este trabajo resulta de la invitación del Centro Cultural Alberto Rougés para participar del ciclo “Rastros lectores”, destinado a difundir las colecciones de sus bibliotecas. El mismo se llevó a cabo el 14 de mayo de 2025 en las salas del Centro Cultural y giró en torno a los libros sobre teatro. La presentación culminó con una muestra de teatro leído, sobre la obra de Julio Ardilés Gray, a cargo de José María Risso y la actriz Abril d’Oliveira Castro.

² La tesis *La tradición clásica grecolatina y la dramaturgia contemporánea de Tucumán (1994-2015)* fue defendida el 7 de diciembre de 2023, para optar por el grado de Doctor en Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.



Imagen 1. José María Riso Nieva en el ciclo “Rastros lectores: el teatro en nuestras bibliotecas”, destinado a difundir las colecciones bibliográficas del Centro Cultural Rougés. 14 de mayo de 2025, sala principal del Centro Cultural.

En ese proceso de investigación, varias veces consulté las bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés. Varias veces sus guardianes consiguieron con libros abrazar las ansiedades de quien investigaba, en este caso, sobre teatro.

Voy a hablar entonces desde este lugar, el lugar de quien empieza a interesarse por el teatro, de quien se acerca al fenómeno para investigarlo y de cómo una biblioteca puede acompañar ese aprendizaje, esa revelación, con teorías, con historias, con textos.

El teatro es nuestro asunto, pero ¿a qué nos estamos refiriendo? Es el momento de aproximar una definición, que no siempre es unívoca y no siempre nos contenta, pero hay que empezar con alguna y, en este momento, aparece la biblioteca. Vamos a imaginar la biblioteca como un artefacto con estantes y a observar inicialmente la base, donde se encuentran los libros de teoría teatral.

Pasando una rápida revista, podríamos consultar el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (1980) y buscar la entrada “teatro”, pero esta palabra en todo el libro siempre aparecerá ligada a un adjetivo: teatro alternativo, teatro antropológico, teatro autobiográfico, teatro burgués, teatro de calle, teatro de cámara...

El diccionario, que es de gran ayuda para iluminar términos técnicos, evita —paradójicamente— una definición sobre teatro. Tenemos que seguir buscando. Aparecen entonces distintos autores que avanzan en la comprensión teórica del fenómeno: Juan Villegas con *Interpretación y análisis del texto dramático* (1982); Raúl H. Castagnino con *Teoría del teatro* (1967) o *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral* (1981); Marco de Marinis con *Comprender el teatro* (1997); Jorge Dubatti con *Teatro Comparado: problemas y conceptos* (1995).

En este recorrido, se advierte que el teatro no es un fenómeno fácil de definir, que las ópticas son diferentes y que las teorías también. Sin embargo, aunque con términos y jerarquías distintas, las teorías reconocen en la base del teatro la presencia de un actor y su público, compartiendo el mismo espacio y el tiempo, donde el actor simula ser otro y el público juega a creerle. Este encuentro es efímero, porque en la medida que se produce, se consume y se extingue.

La teoría más reciente, que se nutre de las otras y que en parte puede superar sus limitaciones, es la de Jorge Dubatti, que define el teatro como un acontecimiento constituido por tres momentos concatenados causal y temporalmente:

1) El acontecimiento “convivial”, principio de la teatralidad, se define como la “conjunción de presencias e intercambio humano directo” (Dubatti, 2003, p. 17), el encuentro entre un actor y un espectador, en un punto del espacio y del tiempo;

2) el acontecimiento poético, originado en el seno del *convivio*, que se organiza a partir de la acción corporal del actor e instaura un “orden ontológico otro” (Dubatti, 2007, p. 89), con respecto a la realidad cotidiana,

3) el acontecimiento expectatorial, configurado a partir de la observación del acontecimiento poético, constituye el “espacio del espectador” (Dubatti, 2003, p. 16).

Concebido como un espectáculo “convivial”, el teatro es por definición efímero e irreproducible. En este sentido, como señala Pavis, “una puesta en escena, sea de ayer o date de la época griega, se acaba para siempre y dejamos de sentir la experiencia estética y de tener acceso a la materialidad viva del espectáculo” (Pavis, 2008, p. 26).

Si el teatro tiene un carácter evanescente y la experiencia intersubjetiva que lo funda no puede conservarse, ¿cómo podemos estudiarlo? Dubatti señala que solo podemos estudiar “aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento” (2012, p. 50). Los estudios teatrales abordan entonces los “alrededores” del espectáculo:

Los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de

bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de plantas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento: fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.). (Dubatti, 2012, p. 50, las cursivas pertenecen al autor)

Es aquí donde aparece el valor de una biblioteca, en la medida que puede conservar algunos materiales anteriores o posteriores al acontecimiento.

Si avanzamos en el estudio y en los estantes de la biblioteca, vamos a encontrar los libros sobre historia del teatro. En las bibliotecas del Centro Cultural Rougés hay muchos libros de este tipo, pero sobre todo me interesa destacar la serie de publicaciones realizadas por Osvaldo Pellettieri, un referente obligado para todos los que se interesen por el teatro.

Toda historia establece una brecha de tiempo para observar un fenómeno, en este caso el teatro, sin disociarse de una referencia espacial. Pellettieri va a repensar gradualmente esta categoría territorial, lo “argentino”, y de eso da cuenta la colección de la biblioteca. El libro *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro abierto* (1990) propone un recorrido por los distintos sistemas teatrales, desde 1886 hasta 1990, considerando exclusivamente la escena porteña que se presenta —en esta oportunidad— como equivalente de lo argentino.

Sin embargo, advirtiendo las diferencias territoriales que incluye nuestro país, Pellettieri emprende posteriormente una ambiciosa colección denominada *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*, donde circunscribe sus observaciones a un centro territorial más preciso. La colección posee cuatro volúmenes y cada uno se corresponde con un período: I) Período de constitución del teatro argentino, II) La emancipación cultural, IV) La segunda modernidad y V) El teatro actual.

Pellettieri, limitando su abordaje a la escena de Buenos Aires, por un lado, transparentaba resultados, pero, al mismo tiempo, inauguraba nuevos interrogantes: ¿qué sucedía en otros lugares? ¿qué sucedía en el resto del territorio argentino? ¿qué podía decirse sobre ese otro teatro?

Pellettieri entonces emprende el proyecto *Historia del teatro argentino en las provincias*, una colección de dos volúmenes, que aparece en 2005 y 2007. Juan Antonio Tríbulo publica, en dicha colección, dos artículos sobre el teatro en Tucumán. Ambos artículos, muy valiosos para el estudio de nuestro teatro, siguiendo el modelo de Pellettieri; contienen una cronología de estrenos y una descripción por sistemas o circuitos: circuito tradicional, circuito premoderno y circuito moderno; a su vez, distingue en este último dos ámbitos: el independiente y el universitario.

Tríbulo además propone una periodización para el teatro de Tucumán, que se puede adaptar o reajustar según las observaciones de cada investigador, pero que son útiles en una primera aproximación. Tríbulo distingue cuatro periodos para el teatro en Tucumán: la constitución

(1873-1958), la consolidación (1959-1976) y —luego del *impasse* dictatorial (1976-1983)— la reactivación y renovación escénicas, desde 1984.

Junto con los hallazgos y las conclusiones de su investigación, Tríbulo desliza en algunos tramos anécdotas o vivencias de su trabajo como investigador que permiten valorar —entre otros aspectos— la función de conservación de las bibliotecas y los perjuicios que conlleva su pérdida. Tríbulo (2005) encabeza su capítulo sobre la historia teatral de Tucumán con las siguientes reservas:

Escribir la historia de Tucumán se torna difícil, pues hay muy poco escrito anteriormente y en forma incompleta. Tampoco contamos con los textos dramáticos; sólo se han conservado algunos libretos originales y unos pocos que han sido editados, el resto se encuentra definitivamente perdido; *las antiguas bibliotecas han sido devastadas*, las colecciones privadas destruidas o están incompletas y la memoria de los protagonistas que hemos tenido la suerte de entrevistar, a veces, es frágil. (2005, pp. 501-502, las cursivas son nuestras)

Tríbulo, para escribir su historia del teatro en Tucumán, considera a dos autores que lo preceden en la materia: Manuel García Soriano y Martha Forté.

Manuel García Soriano entre 1980 y 1981, en la revista *Cuadernos tucumanos de cultura*, publica el artículo “La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960” en dos partes y construye su narrativa a partir de archivos periodísticos hoy perdidos o degradados, lo que hace del artículo una fuente de datos única.

Por su parte, el libro *El teatro en Tucumán: orígenes y desarrollo* de Martha Forté, se nos pierde en el tiempo, no hay certezas sobre el año de su publicación; es una edición de autor, que posiblemente aparece en los años de la década de 1980. En este libro, Martha Forté pasa revista a grupos y autores del teatro de Tucumán; también consigna los distintos proyectos de formación actoral y las experiencias del radioteatro. Tanto Tríbulo, como García Soriano o Martha Forté, hablan del teatro desde las tramas del hacer, porque han formado parte del proceso, como actores, escritores o gestores de la escena en Tucumán.

Volvamos ahora a la biblioteca imaginaria. En el próximo estante, después de los libros de teoría y de historia, encontramos los libros de crítica, que proponen la interpretación de una poética o conjunto de poéticas, y se vinculan necesariamente con la teoría y la historia. Libros como *El grottesco criollo* (1977) de Claudia Kaiser-Lenoir, *Apuntes sobre Shakespeare* (1969) de Jan Kott o *La originalidad artística de La Celestina* (1970) de María Rosa Lida de Malkiel, indagan y observan las singularidades de autores o estéticas.

Quiero referirme, en este punto, a uno de los primeros aportes de la crítica moderna al estudio del teatro en Argentina: Ángela Blanco Amores de Pagella y el libro *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*

(1983), edición que completa al libro *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* (1965). Blanco Amores de Pagella emprende una indagación sobre el teatro alrededor de un contenido o temática: ubica las producciones dramáticas alrededor del tema rural, el tema político, el tema mítico. En relación con este último aspecto, Blanco Amores de Pagella desarrolla dos capítulos, distinguiendo entre “Mitos y leyendas americanos” y “El mito griego”. En el primero analiza la productividad del folklore en la escena argentina y, en el segundo, la persistencia de lo clásico, esto es, la cultura de los antiguos griegos y romanos. En mi búsqueda de los antecedentes que observaran el vínculo entre el teatro de Argentina y el pasado clásico, gran parte de la bibliografía consultada tomaba como referencia los estudios de 1983 de Blanco Amores de Pagella. Busqué durante mucho tiempo infructuosamente en la inmensa biblioteca de internet, hasta que pude leer el libro en formato físico gracias a la gestión de Centro Cultural Rougés.

Finalmente, si seguimos avanzando en los estantes de nuestra biblioteca imaginaria, en el estante superior, al alcance de la vista y de la mano, encontramos las obras teatrales o dramáticas. Una obra dramática, ese objeto que leemos en forma de libro, es la codificación literaria de un espectáculo imaginado. En este caso, debemos suponer la figura de un escritor que, en su gabinete, imagina un espectáculo y da cuenta en el papel de las pertinencias dramáticas, que pueden originar o estimular posteriormente la realización de espectáculos efectivos, donde se encontrarán los actores con su público para hacer teatro.

La colección de obras dramáticas en las bibliotecas del Centro Cultural Rougés es enorme: el legado de Molière o Shakespeare ocupa su merecido lugar en el estante; las obras completas de Florencio Sánchez —el modernizador del teatro rioplatense— se hacen notar; y aparecen también, con notable profusión, obras de autores de Tucumán, entre ellos, Carlos Alsina, Carlos Correa o Julio Ardiles Gray. Y sobre este último me quiero detener y, con su propuesta dramática, vamos a cerrar esta presentación del teatro en las bibliotecas del Rougés.

Julio Ardiles Gray (1922-2009) fue periodista, teatrista, narrador y un incansable gestor, que desarrolló su carrera en Tucumán hasta 1967, cuando se radicó definitivamente en Buenos Aires, aunque nunca perdió contacto con su provincia natal.

Hacia el final del periodo de constitución del teatro en la provincia, a mediados de los años 1950, irrumpe en el medio Julio Ardiles Gray, que acompaña la gestación del teatro independiente en Tucumán, con los textos: *La muralla invisible* (1954), adaptación de su novela *Los amigos lejanos*, y *Farsa del rico Tarugo y el doctor Gañote* (1954). La farsa despliega, como acción principal, la elaboración de un engaño: llega el Doctor Gañote a la comarca del Rico Tarugo, acompañado de su criado Repollo, y se apresta a embaucar a cualquier necesitado. La acotación introductoria dice: “*El doctor Gañote es grandilocuente, ceremonioso; habla*

con voz hermosa y grandes ademanes. Repollo sólo sabe hacer dos señas con la cabeza: sí y no, siempre que su amo apruebe o desapruebe” (Ardiles Gray, 1961, pp. 24-25, las cursivas pertenecen al autor). Luego, se despliega la acción teatral:

DOCTOR: (*Suspirando complacido*) Grandes palacios... lujosas mansiones... cabañas miserables... negocios prósperos. Sin duda alguna, aquí la nobleza es pobre y la burguesía hace buenos negocios a costillas de los miserables. [...] Terreno propicio para nuestros negocios... Habrá pleitos por las sucesiones, por los bienes dotales, etc... etc... etc... y como entre las numerosas profesiones que tengo se encuentra la de abogado, haremos de abogado. [...] Pero puede suceder que alguna rica heredera esté enferma de un mal desconocido... discípulo fui del famoso cirujano Don Sancho Sanguijuelas y de quien aprendí el difícil arte de las cataplasmas. Ejerceremos noblemente esa profesión. [...]. En fin, amado Repollo, ya veremos lo que primero se presenta a mano, lo que fuere ventajoso, o lo que el ingenio pueda resolver más presto. (Ardiles Gray, 1961, p. 25)

El Doctor Gañote conseguirá engañar al Rico Tarugo, señor de todas las tierras, a través de una estrategia fantástica: vendiendo a su criado Repollo como un “protogeo” o, dicho de otro modo, un hombre que produce diamantes:

DOCTOR: (*Con gesto académico, pomposo y poniendo los ojos en blanco*) Según el tratado de Proculis, que según se sabe vivió en el siglo II después de Cristo, y según los estudios de los famosos clínicos medievales Tesio y Cafesio, que fueron corroborados más tarde por las elocuentes monografías del bachiller y Protomédico Domingo Pandorga, el hígado en determinadas condiciones puede dar diamantes en lugar de cálculos. Y a los hombres que dan diamantes en lugar de cálculos se los llama protogeos. (Ardiles Gray, 1961, pp. 32-33)

La obra concluye con el triunfo del Doctor Gañote en su ardid sobre el Rico Tarugo, pero —hacia el final de la obra, como una sorpresa— aparecen los padres de Repollo reclamando a su hijo y así el engañador descubre su máscara.

El elenco estable de la Peña El cardón, en 1954, estrena esta farsa de Julio Ardiles Gray y, al año siguiente, pone en escena otro de sus textos: el *Auto de Martín González*. Esta obra trabaja sobre una leyenda, la de la muerte madrina. Martín se ha encontrado con la muerte y le ha prometido a su hijo. Esta es la confesión, que lloroso y turbado, hace a su esposa Paula:

MARTÍN: Me habló del niño... Sonreía como si estuviese mirando una manzana o una brizna de pasto llevada por la corriente, río abajo... [...] Hoy se cumple el plazo... Porque me dijo: “Iré a tu casa a la medianoche del primer día de la Pascua. Espérame con el niño. Cúbrela con una manta. Ponle un jazmín en la cabecera. El jazmín es mi flor, la flor de la luna y de todas las cosas muertas...”. La voz era triste como un viento silbando entre hilos.



Imagen 2. José María Risso Nieva y la actriz Abril d'Oliveira Castro compartieron e interpretaron algunas zonas de la obra teatral de Julio Ardiles Gray al público presente. Ciclo “Rastros lectores: el teatro en nuestras bibliotecas”. 14 de mayo de 2025, sala principal del Centro Cultural Alberto Rougés.

“Seré su padrino... Seré su padrino...”. Y sonreía, sonreía... [...] Le prometí esperarlo... No supe lo que hacía... Estaba borracho. Nos separamos en la encrucijada... Él sonreía siempre... (Ardiles Gray, 1961, pp. 45-46)

Julio Ardiles Gray, posteriormente en 1961, reúne ambos textos en el libro *Égloga, farsa y misterio*, incluyendo un tercer drama, que podemos identificar como la *Égloga de Candelaria*. La égloga nos presenta una historia de amor, que comienza con un regalo: Candelaria quiere agasajar a su marido Gaspar y para eso acude en ayuda de la comadrita:

CANDELARIA: [...] (*Busca en otro bolsillo de su falda y saca un paquetito, lo desenvuelve*). ¿Cuánto me daría Ud. por este pañuelito de randas?

COMADRE: (*Poniéndose los anteojos y mirando el pañuelo de un lado y de otro, primero, y luego mirándolo al trasluz*). Hum... diez pesos, nada más comadre.

CANDELARIA: ¡Pero, comadre... diez pesos por un pañuelo de randas dobles que me ha llevado hacerlo más de una semana!

COMADRE: (*Protestando*) Quince pesos...

CANDELARIA: Digamos, veinte. Ud. se lo queda y con el dinero hacen los ochenta pesos. Deme las espuelas.

COMADRE: (*Pensativa*) Podría ser... Pero el pañuelo vale quince pesos. Me debe cinco. Se los anoto en la libreta.

CANDELARIA: (*Alegre*) Está bien... Está bien... Vengan las espuelas.

COMADRE: Pero no cuente a nadie que le he vendido las espuelas a ese precio.

CANDELARIA: Descuide comadrita... descuide... ¡Ah! quiero pedirle un favor.

COMADRE: Diga, comadrita, diga.

CANDELARIA: Guárdeme las espuelas hasta la tarde... Por la noche quiero darle la sorpresa a su compadre... Y no se lo cuente a nadie... sabe: no se lo cuente a nadie... (Ardiles Gray, 1961, pp. 13-14)

La égloga, como pieza teatral, se conecta con la producción dramática precedente de Julio Ardiles Gray fundada —entre otros aspectos— en la recuperación y reelaboración de los géneros teatrales breves. Las selecciones que lleva a cabo Julio Ardiles Gray, en su primera etapa productiva, se relacionan directamente con las condiciones territoriales y las prácticas teatrales de Tucumán durante la fase de constitución, que concluye hacia 1959. Julio Ardiles Gray acompaña con su dramaturgia la organización de un teatro vocacional, que luego devendrá en independiente, a partir de su relación con los géneros teatrales populares.

Con esta muestra de la propuesta escénica de Julio Ardiles Gray, cerramos esta presentación sobre el teatro en las bibliotecas del Centro Cultural Rougés. Después de considerar la teoría, la historia y la crítica, hemos llegado al último estante de libros.

Referencias bibliográficas

- Ardiles Gray, J. (1961). *Égloga, farsa y misterio*. Ediciones Jano.
- Blanco Amores de Pagella, Á. (1965). *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Huemul.
- Blanco Amores de Pagella, Á. (1983). *Motivaciones del teatro argentino en el siglo XX*. Ediciones Culturales Argentinas.
- Castagnino, R. H. (1967). *Teoría del teatro*. Plus Ultra.
- (1981). *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*. Plus Ultra.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Galerna.
- Dubatti, J. (1995). *Teatro Comparado: problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora.
- (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel.
- (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.
- (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel.
- Forté, M. (198X). *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo*. Autor.
- García Soriano, M. (1980). La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960 (1ª parte). *Cuadernos tucumanos de cultura*, (2), 5-83.

- (1981). La actividad en los teatros de Tucumán desde los orígenes hasta la década de 1960 (2ª parte). *Cuadernos tucumanos de cultura*, (3), 7-47.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo*. Casa de las Américas.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Seix Barral.
- Lida de Malkiel, M. R. (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. EUDEBA.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- (2008). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino: Del Moreira a Teatro abierto*. Galerna.
- (dir.) (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (Vol. V). Galerna.
- (dir.) (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)* (Vol. II). Galerna.
- (dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)* (Vol. IV). Galerna.
- (dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El período de constitución (1700-1884)* (Vol. I). Galerna.
- (dir.) (2005). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. I). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- (dir.) (2007). *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. II). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Tríbulo, J. A. (2005). Tucumán. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. I, pp. 495-550). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- (2007). Tucumán. En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias* (Vol. II, pp. 525-569). Galerna/Instituto Nacional del Teatro.
- Villegas, J. (1982). *Interpretación y análisis del texto dramático*. Girol Books.

Arte para conjurar el olvido. Recorrido estético y memoria visual del Centro Cultural Alberto Rougés, 2025

Art to conjure oblivion. An aesthetic journey and visual memory of
the Centro Cultural Alberto Rougés, 2025

Ignacio Fernández del Amo*

*Por mucho que se cuente,
siempre será más extenso
lo que se ha olvidado.*

ANA LAURA FROMM

El epígrafe que encabeza este texto forma parte de la obra “La entraña del surco” de **Ana Laura Fromm**, y bien podría servir como título para estas líneas, pues sirve para referirse a la mayoría de las exposiciones que programó el Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo en la temporada 2025, pero también como disculpa anticipada de esta memoria visual, que olvidará reseñar mucho más de lo que contará.

Entre los aspectos que nos distinguen del resto de especies del reino animal, acaso el más determinante sea nuestra capacidad de echar la mirada atrás, al pasado. Las consecuencias son formidables porque recordar nos permite reflexionar sobre experiencias pasadas, corregir errores, evolucionar técnicas. Más aún, tener memoria nos permite algo tan extraordinario como ser creativos, pues no es posible sacar nada de la cabeza si no lo hemos metido antes en ella y somos capaces de rescatarlo. Eso sirve tanto para inventar el foco como para pintar un paisaje. Recordar y crear son dos facultades profundamente humanas.

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



Imagen nº 1. Catálogos de las exposiciones que conformaron la temporada 2025.

Creamos desde el recuerdo, pero también lo hacemos para conjurar el olvido. La sentencia de Fromm expone una relación dialéctica entre memoria y olvido que se resuelve con la transmisión de lo que cada uno recuerda. Es con el acto de contar a otros lo que sabemos del pasado como garantizamos (o al menos aspiramos) que pase de una generación a otra. Es lo que los antropólogos llaman *transmisión cultural*, porque no basta con recordar si no compartimos esos recuerdos con los otros. Pero ocurre, además, que en todo acto de creación hay un deseo de trascendencia, de permanecer en el recuerdo de los demás cuando ya no estemos. En un intento por evitar que se olvide nuestro paso por el mundo, nos afanamos en dejar alguna huella que quede como testimonio.

Y todavía es posible dar una vuelta más a la tuerca, porque lo que ocurrió en muchas de las exposiciones que albergamos en el Rougés a lo largo del año 2025 es que los artistas usaron su capacidad creativa para salvar del olvido a otros. Comencemos el recorrido.

El año se inició con *Zarza*, un proyecto expositivo curado por Gaspar Núñez que reunió obras de **Víctor Rebuffo**, **Carlota Beltrame**, **Sandro Pereira**, **Adrián Sosa** y el **Bondi Colectivo**.¹ La muestra tomó el fuego como *leitmotiv* y como hilo conductor de un relato expandido que se ha hecho presente en la producción de artistas plásticos tucumanos, al menos desde la década de 1950, y que tuvo un momento culminante en 1968, cuando un colectivo de artistas rosarinos y porteños produjeron “Tucumán arde”. El fuego quema, consume, destruye, pero también da lugar a nuevas formas de vida. Echar la mirada atrás, reconocer el legado cultural como recurso imprescindible para seguir caminando es, quizás, la enseñanza más importante que nos dejó esta primera exposición.

¹ Al final del texto, en el apartado “Ficha técnica de las exposiciones 2025” se consigna la información de cada muestra y los enlaces a los catálogos digitales.



Imagen nº 2
(arriba). Obras de Víctor Rebuffo y Adrián Sosa para la exposición *Zarza*, curada por Gaspar Núñez (Foto: Juan Ignacio Moreno).



Imagen nº 3
(izquierda). Montaje de la exposición *Lo eterno suspendido* de Marcela López, con curaduría de Cecilia Quinteros Macció.

CENTRO CULTURAL ALBERTO ROUGÉS / CICLO DE TALLERES 2025

Conversatorio con Marcela López

*En el marco del taller
Catálogo para mundos
(im)posibles: diálogo creativo
entre literatura
y artes visuales del NOA
– SEGUNDA EDICIÓN –*

**ACTIVIDAD GRATUITA
CUPO LIMITADO**

**Jueves 22 de mayo
19:30 hs
Laprida 31**

Inscripciones:
artesisualesrouges@lillo.org.ar



Fundación Miguel Lillo
Centro Cultural Alberto Rougés



Imagen nº 4. Invitación al encuentro con Marcela López en el marco de la exposición y del taller *Catálogo para mundos (im)posibles*.

En abril, la artista tucumana **Marcela López** tomó la planta baja del Rougés con sus paisajes textiles de gran formato. Sus obras son, ante todo, una reivindicación de los sentidos como medio de aproximación al mundo. Frente a la hegemonía de la mirada y del análisis intelectual, la artista apela al tacto, al cuerpo, como herramienta de aprendizaje. Su proceso creativo recrea el trabajo pausado de la naturaleza en un ir y venir de hilos que crecen, se enredan, se superponen en un juego que combina el azar y la necesidad, lo efímero y lo eterno: lo eterno suspendido, que es el título que propuso Cecilia Quinteros Macció, curadora de la exposición. La relación de Marcela López con la exuberante naturaleza tucumana trasciende la del *flâneur* que vaga sin rumbo fijo y contempla; ella vuelve a su casa con atados de ramitas, hojas, flores que clasifica y ordena en su taller, junto a los rollos de tela, las pinturas, las latas de brea, los pigmentos naturales, las cajitas con cuentas y lentejuelas. Sus paisajes suspendidos recrean (verbo que reúne las acciones de crear y recordar) su experiencia táctil con el monte, con sus olores, con los rasguños en los brazos, la tierra polvorienta, el calor del sol, el trino de los pájaros. Quienes visitaron *Lo eterno suspendido* pudieron sumergirse en esa atmósfera sinestésica que une al arte con la vida.



Imagen nº 5 (izquierda). Montaje de la exposición *Retratos de una ausencia* de Milagro Albornoz.

Imagen nº 6 (abajo). Milagro Albornoz, *Cumpleaños*, 32 x 47 cm, 2023.





Imágenes nº 7-9. Montaje de la exposición *Espigar los campos. Inventarios en el centenario tucumano* (19 de junio al 25 de julio de 2025).

Mientras Marcela ocupaba la planta baja, en la planta alta recibimos en mayo la exposición *Retratos de una ausencia*, de **Milagro Albornoz**. El montaje de las ocho fotografías que componían la muestra se planteó como una suerte de cápsula del tiempo en la que la artista desplegaba un juego de prestidigitación al convertir el presente en pasado y el pasado en presente. Y es que retratar la ausencia tiene bastante de magia. El experto en historia de la fotografía Darío Albornoz afirma que una foto es como una feta de tiempo que se extrae y, al copiarla en papel, se convierte en presente continuo. Pero lo que hace Milagro es recrear momentos que nunca fueron capturados por una cámara y entonces nos revela, de manera irremediable y trágica, que se olvida mucho más de lo que se cuenta. Con todo, las obras de la artista tucumana logran que el drama del olvido sea superado por la belleza y la ternura del recuerdo.

Desde 2023, el equipo del Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo festeja el aniversario de su fundación en 1990 con una muestra conmemorativa que es, al mismo tiempo, una renovación de su apuesta por la investigación, promoción y difusión del patrimonio histórico de Tucumán. La de 2025 se tituló *Espigar los campos*.

Inventarios en el centenario tucumano y se relacionó estrechamente con la noción de transmisión cultural a la que me referí más arriba. En un momento (el del centenario de la independencia) en que el país vivía un período de auge económico, de llegada masiva de habitantes de otros países y de proyección al futuro, los integrantes de la llamada Generación del Centenario (o de la Universidad) entendieron la importancia de revelar y relevar la historia, la ciencia, la poesía y la cultura del Noroeste Argentino como parte constitutiva de la idea y el proyecto de nación. *Espigar los campos* se concentró en uno de sus gestos más significativos: el armado de inventarios de la región como estrategia política de búsqueda y reconocimiento de lo local y lo propio. Esos inventarios abarcaron desde la poesía hasta la música, la historia y las ciencias naturales. Para ello, reunimos materiales de la colección botánica y ornitológica del naturalista Miguel Lillo junto con el registro fotográfico de las excursiones científicas que realizó por cerros tucumanos; los cancioneros populares de Juan Alfonso Carrizo junto con los cuadernos de notas y elementos personales que acompañaron sus viajes de recolección durante cuarenta años; algunos catálogos y piezas arqueológicas recogidas por el científico Rodolfo Schreiter en su afán de recuperación del pasado local junto con fotografías de su recorrido por los cerros calchaquíes; finalmente, documentos oficiales y cartas entre Alberto Rougés y Ernesto Padilla que dan cuenta del impulso gestor y las acciones concretas que ellos llevaron adelante para conservar y poner en valor esos inventarios.

La exposición fue posible gracias a la colaboración del Museo Histórico Miguel Lillo, las áreas de Botánica y Ornitología de la Fundación Miguel Lillo, el Museo Histórico de Catamarca dependiente de la Secretaría de Gestión Cultural del Ministerio de Cultura, Turismo y Deporte de Catamarca, el Archivo Histórico de la provincia de Tucumán y el Ente Autárquico Tucumán Turismo.

El 26 de junio inauguramos la exposición *El silencio de las cosas* de **Constanza Valdecantos** con curaduría de Carolina Coppens. Guardo en la memoria la imagen de un grupo de mujeres, casi todas de cincuenta años para arriba, en los primeros bancos de la iglesia de un pueblo de Ávila (España), arropadas por la penumbra de los espesos muros y las escasas ventanas, rezando el rosario e interminables letanías. Con los dedos van pasando las cuentas de sus rosarios como Constanza pasa la gubia por la madera, una y otra vez, de manera rítmica, dejándose llevar por el sonido de la madera al ser herida por la cuchilla. El grupo de ancianas, casi todas vestidas de negro, va sumergiéndose en un estado de semitrance mientras recuerdan a sus deudos y los ponen en manos de largas listas de santos, y Constanza pasa la aguja, arriba y abajo, arriba y abajo, pegando, sobreponiendo, tapando, revelando papeles que son, en realidad, metáforas de la figura de su padre. Las dos situaciones tienen algo de mántrico y de conjuro contra el olvido. El largo *travelling* de ocho metros que conforma “Partes en suspensión” es una muestra de



Imágenes nº 10-11. Montaje de “Partes en suspensión” e invitación a la inauguración de la exposición *El silencio de las cosas* de Constanza Valdecantos, curada por Carolina Coppens.



Imagen nº 12. Montaje de la exposición *Fragilidad brutal* de Valentina Piñero.

ese proceso mántrico que es el recuerdo. La ausencia que representan sus sillas no dista mucho de las figuras blancas que pintaba Milagro Albornoz en sus fotografías.

El 31 de julio inauguramos, también en planta alta, la exposición *Fragilidad brutal* de **Valentina Piñero**, una serie de obras que produjo valiéndose solo de papel blanco y un bisturí con el que lo fue hiriendo para crear patrones tan bellos como contundentes, tan frágiles como brutales. El de Valentina fue, una vez más, el método que eligió una artista para rendir homenaje a un ser querido, su padre, que es lo mismo que prevenir el olvido.

En la década de 1950, un grupo de arquitectos comenzó a proyectar edificios bajo un nuevo paradigma que bautizaron como “brutalismo”. Las líneas rectoras que lo sostenían eran el énfasis en la funcionalidad y el rechazo absoluto a cualquier elemento decorativo o de revestimiento que ocultara los materiales constructivos. El brutalismo era una elegía a la belleza de las formas geométricas y de la luz natural que las modela.

Valentina Piñero creció inmersa en esos postulados estéticos pues su padre, el arquitecto Rolando Piñero, adhirió al nuevo brutalismo que se practicaba en Tucumán en los años 1960 y 1970. La casa en la que nació y vivió es brutalista, su forma de ver el mundo y de expresarse a través de las artes plásticas se vieron inevitablemente permeadas por ese

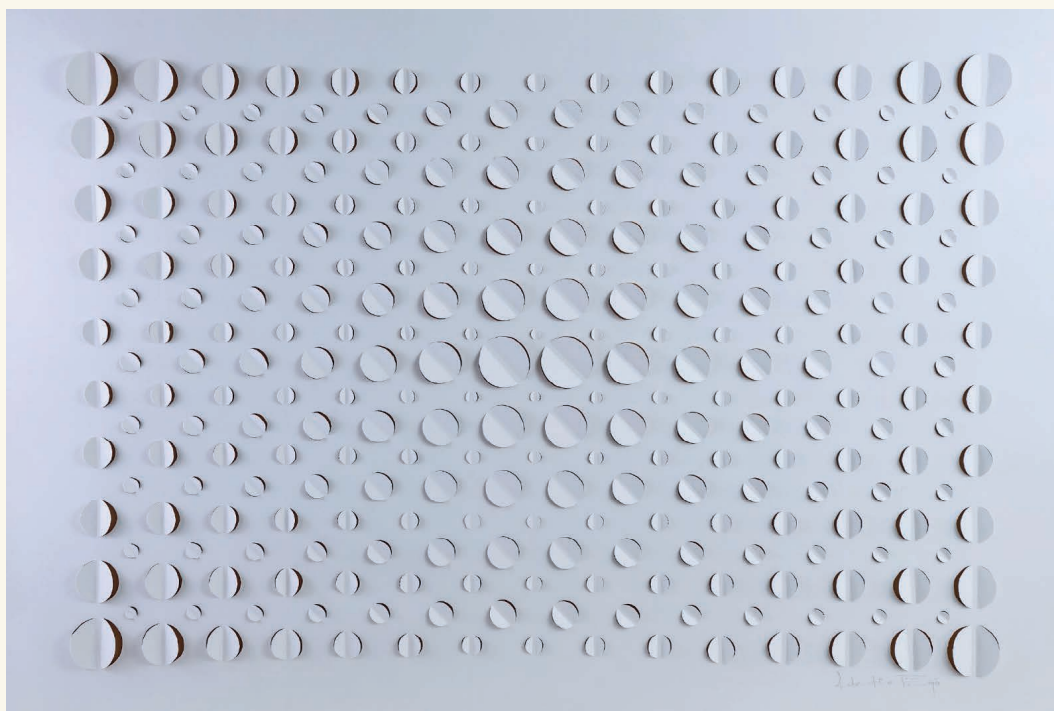


Imagen nº 13. Valentina Piñero, “Geometría de la luz”,
papel calado, 90 x 127 cm, 2024.

diálogo entre las formas puras y la luz que las hace visibles y modifica, por ese compromiso ineludible con la honestidad de los materiales en su máxima desnudez.

Como señaló Fernando Ríos Kissner, autor del texto curatorial de la exposición, con los trabajos que componen esta muestra, la artista nos comparte su forma de ver el mundo, nos invita a presenciar un diálogo entre líneas y patrones, masas y vacíos, luces y sombras en escenarios despojados de cualquier elemento distractivo. Y lo hace sumando la paradoja que implica cambiar el hormigón o el ladrillo por el papel, la rotunda potencia de los muros por la fragilidad brutal de sus superficies blancas. A veces ocurre que la lírica se expresa con más fuerza cuanto más sencillo es el lenguaje que emplea. Es el caso de las obras de Valentina Piñero.

Del 21 de agosto al 3 de octubre, **Ana Laura Fromm** expuso *Métodos para no olvidar*. Como señalaba la curadora de la muestra, Cecilia Quinteros Macció, recordar es hoy un acto de resistencia. En tiempos en los que el aluvión de informaciones y estímulos que se despliegan ante nuestros ojos en las redes sociales buscan nublar todo aquello que no sea el presente inmediato y glorifican la subjetividad, el ejercicio de mirar al pasado, y no solo al propio sino al de nuestra comunidad, es ciertamente un acto de resistencia. Artista y curadora desplegaron en la planta principal del Centro Cultural una serie de obras que confrontó a los visitantes con uno de los rasgos medulares de la identidad tucumana:



Imágenes nº 14-15. Montaje de la exposición *Métodos para no olvidar* de Ana Laura Fromm, con curaduría de Cecilia Quinteros Macció. Diseño de la invitación a la conferencia que dictó la Dra. Florencia Gutiérrez y el recorrido por la exposición que brindó Ana Laura Fromm.

la industria azucarera. Los métodos que empleó Fromm para no olvidar serpenteaban entre la indagación en su historia familiar, elementos que forman parte del imaginario de todos los tucumanos y la reivindicación social, pero también se valió de técnicas artísticas diversas: desde la fotografía hasta la serigrafía, pasando por el *performance*, la pintura y la instalación. Como sostenía Aby Warburg, el papel del arte es actuar como un vehículo de la memoria colectiva que conecta el pasado con el presente, permitiendo al observador entender cómo los mitos y las pasiones humanas se transforman y perduran.²

En septiembre inauguramos la exposición *Las nuevas catedrales* de la joven artista tucumana **Julieta Sota**. Dice la historiadora del arte italiana Valentina Tanni que “el verdadero poder del arte (de cualquier arte) es ayudarnos a explorar nuestra humanidad en un espacio libre de reglas y encontrando siempre la manera de huir de la cárcel de la necesidad y la contingencia”.³

² Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

³ Tanni, V. (2023). ¿Son los memes arte? Así es como esta expresión se ha convertido en el núcleo de la cultura visual contemporánea. *W Magazine*. <https://wmagazin.com/relatos/son-los-memes-arte-asi-es-como-esta-expresion-se-ha-convertido-en-el-nucleo-de-la-cultura-visual-contemporanea/#mem%3a9st%3a9tica>



Imágenes nº 16-17. Invitación a la inauguración de la exposición *Las nuevas catedrales* de Julieta Sota, y la artista durante el encuentro con los visitantes a su exposición.

Me parece que esta idea ilustra la esencia del proyecto de Julieta, que recurrió a los grandes maestros del arte para reflexionar sobre el presente de la humanidad. El día de la inauguración explicó a los asistentes que el detonante del trabajo que presentaba fue el impacto que le produjo entrar en la catedral neogótica de San Patricio, en Nueva York, que convive con la frenética actividad capitalista que caracteriza a esa ciudad. El poco frecuente ejercicio de mirar atrás le permitió desmenuzar cómo sacralizamos prácticas, personajes y dispositivos que fomentan el narcisismo y el consumismo, y nos apartan de valores más humanistas.

En planta alta cerramos la temporada con *Espacio en transmutación*, del también tucumano **Julián Aguilar**. El arte le permite al ser humano crear mundos nuevos, expandir la realidad, y eso es lo que hace este artista y docente tucumano con un lenguaje estrechamente vinculado a la estética del cómic de ciencia ficción. Con una técnica precisa, unas veces en papeles de medio formato y otras en lienzos más grandes, Julián invitó a quienes visitaron la exposición a sumarse a la tripulación de una nave espacial y recorrer mundos en los que la realidad se mezcla con la fantasía. Nos animó a sumergirnos en mundos de ensueño y a darnos cuenta de que, a veces, lo que buscamos está justo delante de nosotros, esperando ser descubierto.



Imágenes nº 18-19. Banner de la exposición *Espacios en transmutación* de Julián Aguilar (9 de octubre al 7 de noviembre de 2025), y encuentro con Julián Aguilar en el marco de su exposición.

“Restablecer la dimensión del arte en la conciencia humana, significa, en primer lugar, eliminar del arte cualquier condición superflua o de privilegio de clase”, escribía Cesare Brandi en 1951, e insistía en la necesidad de volcar la atención en las motivaciones originarias del gesto artístico, sin dejarse distraer por las superestructuras construidas por el sistema.⁴ El postulado del historiador y crítico de arte italiano puede aplicarse tanto a la obra de Julián Aguilar como a la de **Beatriz Moreiro**, que cerró la temporada de la planta baja con *Tierra mutante*, una exposición curada por Rodrigo Alonso.

La artista afincada en Chaco nos trajo su personal reflexión plástica sobre el desarrollo de la vida en una tierra amenazada. Su excepcional manejo del dibujo le permite transmitir estas ideas en composiciones vegetales de gran belleza. Entre los blancos del papel desnudo y los negros construidos mediante la insistente superposición de trazos, surge el imaginario botánico de Beatriz Moreiro, un reino de formas vibrantes, complejas, delicadas. Su obra no es solo un homenaje a la riqueza de la tierra: también es un llamado de atención sobre la necesidad de defender con mayor esmero su cuidado y generosidad.

⁴ Cesare Brandi citado por Tanni, V. (2023).



Imágenes nº 20-21. Montaje de la exposición e invitación a la inauguración *Tierra mutante* de Beatriz Moreiro, con curaduría de Rodrigo Alonso.

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

Milagro Albornoz

Retratos de una ausencia

El tiempo se nos escurre entre las manos en este mundo acelerado en el que vivimos. Todo se sucede a tanta velocidad que a veces, en los momentos en los que nos damos un momento de pausa, nos sobreviene una sensación de vértigo. Lo que hoy es noticia, la semana que viene nos parecerá un hecho remoto. Y lo mismo ocurre con nuestras vidas, con las celebraciones de cumpleaños, con la fiesta de recibida de una hija, con esas tardes de domingo en las que jugábamos en el jardín de la casa de nuestros abuelos... Se me ocurre que muchas de las fotografías que disparamos con nuestros teléfonos son en cierto modo un intento de aliviar ese vértigo que nos invade y al que ponemos el nombre de nostalgia. Las fotografías serían como el *Dramamine* contra el mareo.

Darío Albornoz, probablemente el mayor especialista en fotografía de Tucumán, dice que cada fotografía es como una feta de tiempo que extraemos con nuestras cámaras y, al hacerlo, convierte el pasado en un presente continuo porque, una vez que se abre y cierra el obturador, la vida sigue, pero la feta de tiempo que quedó fijada en el fotograma se hace presente cada vez que la miramos.

En este asunto de pensar la naturaleza o la esencia de la fotografía hay dos bandos, cada uno representado por un gran maestro. El fotógrafo estadounidense Walker Evans afirmaba que, lo que hace el fotógrafo es recortar fragmentos del mundo. La clave de la fotografía reside, por tanto, en determinar cuál es el mejor encuadre, decidir qué incluimos y qué dejamos afuera. El otro bando lo lidera el francés Henri Cartier-Bresson, para quien la clave es decidir en qué instante apretamos el botón que capturará la imagen. Cartier-Bresson es el autor del famoso *instante decisivo*.

Uno de los principales méritos de la exposición de Milagro Albornoz es que toma estas dos posiciones y realiza ante nuestros ojos un juego de prestidigitación. Porque en sus ocho fotografías, ni los fragmentos del mundo ni los instantes son lo que parecen. Milagro no ha desempolvado un álbum familiar para elegir ocho fotografías y compartirlas con los espectadores. La magia de sus imágenes es que revisitan los lugares de su infancia y repone en ellos a personas o animales que hoy ya no están entre nosotros. Sus fotografías no son fetas de tiempo convertidas en presente continuo sino, muy al contrario, la constancia de que el pasado no se puede convertir en presente, que son vanos nuestros intentos por conjurar la nostalgia a través de la fotografía, que



quizás, de hecho, sean las fotografías la evidencia más dolorosa de que el pasado se evapora poco a poco, como las figuras blancas de las fotografías de Milagro.

Milagro demuestra con esta serie una sensibilidad artística excepcional que nos emocionó y esperamos que provoque el mismo efecto en todos ustedes.

Julieta Sota

Las nuevas catedrales

Estamos tan llenos de presente, tan llenos de noticias que se actualizan cada minuto, *shorts*, *reels*, publicidad, *influencers* que recomiendan la compra de productos, fotos de viajes, de gatos, de amigos merendando succulentas tostadas con kiwi, frutos rojos y palta, que apenas queda lugar para el futuro; un futuro que, por otro lado, oscila entre la incertidumbre y los escenarios apocalípticos. Podría ser un poco más luminoso el que nos asegura que llegaremos a la vejez con el cutis de una veinteañera, pero ese, en el fondo, es otra forma de eterno presente. Y si tiene poco lugar el futuro, menos aún lo tiene el pasado. El pasado es el que nos hizo promesas que nunca se cumplieron. Así que nos queda este mundo, el del *scroll* infinito, un presente continuo.

El problema de dar la espalda al pasado y convertirnos en *runners* de gimnasio, esos que no paran de correr hacia adelante pero sin moverse realmente, es que perdemos la memoria, y sin memoria no hay



creatividad porque nada puede salir de nuestras cabezas si no metemos algo antes en ellas y no nos tomamos el tiempo para que todo eso que vemos, escuchamos, tocamos, experimentamos, sedimente y se incorpore a nuestra biografía. Quizás la prisa sea la más peligrosa cómplice del presente continuo, el *FOMO*, el miedo a perderse algo. Porque, en realidad, sí hay muchos creadores de contenidos que miran atrás, pero las prisas les hacen tomar sin más, a manotazos, aquello que tuvo éxito en el pasado con la esperanza de que vuelva a tenerlo hoy. Es por eso que los cines y las plataformas están llenas de *remakes*, de sagas interminables de *Marvel*, de precuelas y secuelas, y se suceden los *revivals* de la moda de los 60, 70, 80, 90, una y otra vez.

No es el caso, creo, de *Las nuevas catedrales* que presenta Julieta en el Rougés. Tampoco es su trabajo una comparación maniquea entre un pasado de esplendor y un presente aciago. Esta joven artista nos llama a preguntarnos qué veneramos hoy, cuáles son los ídolos que ocupan los altares contemporáneos, y lo hace estableciendo un lúcido diálogo entre sus inquietudes, la historia del arte y un lenguaje cercano a la sensibilidad de las nuevas generaciones.

Un rasgo distintivo de nuestro quehacer en el Centro Cultural, en sus distintos ámbitos de acción, es pensar los patrimonios materiales y simbólicos del pasado, y buscar estrategias para actualizarlos a los códigos y sensibilidades del presente. *Las nuevas catedrales* se suma a esta propuesta tan nuestra y por ello es muy grato para nosotros inaugurar esta exposición en estas salas que rezuman pasado y viven presente.



Julián Aguilar

Espacio en transmutación

Cuando empecé a pensar en qué podía decir esta noche, primero estuve tentado de buscar alguna idea sesuda y trascendente, pero pronto me di cuenta de que no hacía falta, que no es necesario hacer lecturas enrevesadas para legitimar la obra de un artista. Y recordé algo que decían sobre la música de Camille Saint-Saëns: que por fin se podía escuchar música sin tener que apoyar la cabeza entre las manos. Su clasicismo lírico y elegante marcaba un claro contrapunto con las composiciones de Richard Wagner, que eran de una complejidad orquestal y armónica tales que requerían de un enorme esfuerzo mental. En la eterna disputa entre alemanes y franceses, en literatura, música, filosofía... los germanos siempre fueron más densos, más oscuros, y los franceses más livianos, más claros.

Otro francés, el artista Gustave Courbet, decía que el arte realista tenía que acabar con las alegorías neoclásicas y con los conflictos románticos y crear obras que pudiera entender un niño. Después de él, muchos artistas, desde Matisse a Picasso, dedicaron buena parte de su vida a desaprender lo que les habían enseñado en su formación académica para recuperar la inocencia y energía de la infancia.

Con esto no quiero decir que Julián pinte como un niño, aunque, en cierto modo, creo que nos invita a recuperar la capacidad de crear o de transmutar el mundo que nos rodea, que tenemos cuando somos niños y que luego vamos perdiendo. Y me parece que es una invitación

hermosa: transitar las calles por momentos detonadas de Tucumán y convertirlas por obra y gracia de la fantasía en un planeta de colores saturados y columnas de vapor por las que circulan naves espaciales con forma de cascarudo.

Su elogio de la fantasía, de una fantasía que proviene de nuestra imaginación, no de los algoritmos que hacen funcionar la inteligencia artificial, es, a mi juicio, el gran valor de la propuesta que nos ofrece Julián Aguilar.

Ficha técnica de las exposiciones 2025

Zarza

Exposición colectiva con obras de Víctor Rebuffo, Carlota Beltrame, Sandro Pereira, Adrián Sosa y El Bondi Colectivo

Curaduría: Gaspar Núñez

27 de febrero – 11 de abril

Planta baja

Acceso al catálogo digital de la exposición: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/491>

Lo eterno suspendido

Marcela López

Curaduría: Cecilia Quinteros Macció

22 de abril – 30 de mayo

Planta baja

Acceso al catálogo digital de la exposición: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/492>

Retratos de una ausencia

Milagro Albornoz

8 de mayo – 6 de junio

Planta alta

Acceso al catálogo digital de la exposición: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/493>

Espigar los campos: inventarios en el Centenario tucumano

19 de junio al 25 de julio

Planta baja

El silencio de las cosas

Constanza Valdecantos

Curaduría: Carolina Coppens

26 de junio – 25 de julio

Planta alta

Acceso al catálogo digital de la exposición: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/498>

Fragilidad brutal

Valentina Piñero

Texto curatorial: Fernando Ríos Kissner

31 de julio – 29 de agosto

Planta alta

Acceso al catálogo digital: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/504>

Métodos para no olvidar

Ana Laura Fromm

Curaduría: Cecilia Quinteros Macció

21 de agosto – 3 de octubre

Planta baja

Acceso al catálogo digital: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/508>

Las nuevas catedrales

Julieta Sota

4 de septiembre – 3 de octubre

Planta alta

Acceso al catálogo digital: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/510>

Espacios en transmutación

Julián Aguilar

9 de octubre – 7 de noviembre

Plata alta

Acceso al catálogo digital: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/516>

Tierra mutante

Beatriz Moreiro

Curaduría: Rodrigo Alonso

23 de octubre – 5 de diciembre

Planta baja

Acceso al catálogo digital: <https://www.lillo.org.ar/editorial/index.php/publicaciones/catalog/book/517>

Entre los dedos de Penélope. Talleres creativos y de formación en el Centro Cultural Alberto Rougés: memoria y retrospectiva

Between Penelope's Fingers. Creative and formation workshops in
Centro Cultural Alberto Rougés: memory and retrospective

Oscar Martín Aguirrez*

Una de las colecciones centrales de la Biblioteca del Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo es, sin duda, la donada por David Lagmanovich e Inés Cullel. Se trata de una colección de casi diez mil libros especializados en temas de lengua y literatura. El 7 de julio de 2005, en la ceremonia de inauguración, Lagmanovich sostiene abiertamente en su discurso al público: “No se trata de la biblioteca de un coleccionista, sino de una *biblioteca de profesional*. En su formación no intervinieron criterios de rareza editorial ni del consecuente valor monetario de los libros, sino que fueron adquiridos en función de nuestra dedicación profesional” (2005, s.p., las cursivas son nuestras). La biblioteca, entonces, no se concibe solo como espacio de resguardo, sino también como zona de profesionalización. Por un lado, los libros en su conjunto dan forma al espacio biblioteca; por otro, su donación implica también el de trans-formar al lector, es decir, convertirlo en profesional a partir de un trayecto formativo. De alguna manera, Lagmanovich inaugura dos bibliotecas en ese momento: la que atesora libros sin rareza alguna (casi diez mil) y aquella que cobija la experiencia formativa entre sus anaqueles. Lagmanovich y Cullel arman las estanterías con libros en el Centro Cultural Alberto Rougés y, al hacerlo, fundan un repertorio de gestos que se oponen al del coleccionista: la *biblioteca de profesional* no es la del narcisista; es la de quien da a leer libros porque confía en los vínculos por-venir que ellos posibilitan; es la de quien sabe que, en

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

cada ejemplar, se transmiten los gajes de un oficio y que, a futuro, un lector otro devendrá en un par profesional.

Este modo particular de concebir la biblioteca caló hondo en el repertorio de gestos y de prácticas del Centro Cultural Rougés. El mismo Lagmanovich inauguró e impulsó, desde 2005, seminario, cursos y talleres que generaron ese viraje de “lugar donde se guardan los libros” (del griego βιβλιοθήκη, “bibliothēke”) a “lugar de resguardo de lectores/creadores/escritores”.¹ A partir de ese primer impulso, se consolidó aún más como política cultural la modalidad del taller como dinámica de interacción necesaria para el ejercicio del pensamiento crítico y la formación en humanidades.

El taller, tal como lo concibe Roland Barthes, es un colectivo donde se trabaja un material específico en estado de desorden y recaída. “Es algo que se hace en conjunto, sin que se pueda ver mucho del conjunto; se trabaja *atrás, al revés*: es algo que se monta no delante de sí sino hacia adelante” (Barthes, 2023, p. 64). Los talleres gestionados desde el Centro Cultural Rougés de la Fundación Miguel Lillo fueron adoptando los modos del detrás de escena y transformándose en espacios informes, dominados por la conversación y articulados por el deseo creativo y el proceso de *eso* por-venir hacia adelante (escritura, dibujo, catálogo, foto intervenida, relectura, etc.). La Casa Cainzo, sus bibliotecas y sus libros funcionaron como marcos de contención frente a la palabra liberada, el desborde interpretativo de los textos, las manos entretejiendo historias, la boca conversando sobre tópicos específicos.

En ese detrás de escena, tanto talleristas como participantes forjaron una zona de contacto a partir del hacer con las manos y con el cuerpo. Los distintos espacios consolidaron el encuentro de sujetos y vidas heterogéneas que se involucraron en la dinámica del taller a partir de un repertorio de gestos variados: la lectura en voz alta, el trabajo con hilos y telas para intervenir textos e imágenes, el intercambio de obje-

¹ Se enlistan aquí todos los talleres realizados en el CCAR desde 2005. Dictados por David Lagmanovich: “Seminario-taller sobre poesía y poética”; “Seminario-taller: microrrelatos: lectura y creación”; “La narrativa policial rioplatense”; “Curso Elaboración y publicación del libro”. Dictados por Orlando Romano: “Taller de escritura: la redacción periodística y el cuento breve” y “Taller de escritura literaria para ser novelista”. Dictados por Fabián Soberón: “Seminario: amor, locura y muerte en la literatura, el cine y las artes”; “Seminario: Kafka, Hemingway y muchos otros van al cine”; “La literatura y el cine (modos de transposición)”. Dictado por Sixto Robra y Silvia Camuña: “Curso: el guion cinematográfico”. Dictado por Susan Salim: “Curso-taller: cine y literatura en clave femenina”. Dictado por Daniel Flores: “Taller de escritura creativa clásica y moderna”. Dictados por Verónica Juliano y Martín Aguierez: “Taller de lectura crítica: El futuro llegó hace rato. Literatura y distopía” (dos ediciones); “Taller de lectura crítica: vidas humanas y no humanas en la naturaleza y la literatura”; “Taller de lectura y escritura creativas: Escribir es arraigar en el aire”. Dictado por Verónica Juliano, Martín Aguierez y Cecilia López: “Taller de lectura crítica “Imágenes que penetran como balas: lecturas irreverentes”. Dictado por Verónica Juliano: “Taller de lecturas: el árbol, el álbum, la tram(p)a”.

tos, la observación en lupas o microscopios, la escritura y reescritura minuciosa, la mirada exhaustiva del archivo, entre otros. De alguna manera, los talleres gestados en los distintos espacios de nuestra Casa (el subsuelo, la planta alta, la planta baja) construyeron *hospitalidad* en ese hacer colectivo. Si, como sostiene Jacques Derrida, una de las primeras violencias que atenta contra ese “dar lugar” al extranjero propio de la traducción —es decir, “¿debemos exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua, en todos los sentidos de ese término, en todas sus extensiones posibles, antes y a fin de poder acogerlo entre nosotros?” (Derrida, 2008, pp. 21-23)— los movimientos del cuerpo que propiciaron los talleres funcionaron a la manera de alternativas para no imponer la lengua del dueño de casa y generar lazos a través de otras instancias de comunicación y encuentro.

Más que nunca bibliotecas y patrimonio pasaron de ser archivos y lugares de guardado a convertirse en lugares de resguardo de subjetividades disímiles en el que estudiantes de arte, literatura, diseño gráfico, turismo o biología, escritores, artistas, docentes y músicos no sacrificaron su otredad en cada encuentro sino que se apropiaron de la materia en discusión y de los materiales previstos para dejar una huella, hacer una marca personal sobre los patrimonios que protege el Centro Cultural. El taller como dispositivo pedagógico, entonces, articuló un triple movimiento en todas sus variantes: trabajó con lo protegido por la institución (libros, documentación, catálogos, correspondencias, el edificio arquitectónico, etc.) al mismo tiempo que resguardó la heterogeneidad de quienes transitaron y aprovecharon el espacio; en ese proceso, el taller se constituyó en posibilidad de una transformación en cada encuentro generada a partir de la interacción entre los participantes pero también del diálogo con los acervos custodiados y gestionados por el Centro Rougés.

Pienso en el **Taller de poesía del NOA** dictado por el equipo del Centro Cultural (Pilar Ríos, Martín Aguiérrez y Verónica Estévez) a estudiantes del nivel secundario del Colegio Suizo en el marco del día del escritor organizado por la Dirección Artística de Letras del Ente Cultural de Tucumán, el 19 de junio de 2024. Supuso una doble apuesta: trabajar, por un lado, con la lectura de poemarios de escritores del noroeste argentino alojados en nuestras bibliotecas (Manuel J. Castilla, Pablo Dumit, Inés Aráoz y Ricardo Gutiérrez) y, por otro, con copias de los planos de planta alta y planta baja de la casa Casa Cainzo, sede del Centro Rougés y patrimonio arquitectónico de San Miguel de Tucumán (Argentina). El taller implicó que adolescentes se apropiaran tanto de los libros como de la casa a partir de un ejercicio creativo en el que se cruzaban listas de palabras surgidas de la observación de los distintos espacios del plano, con listas de frases de los poemas leídos. El resultado fue la construcción de un único poema sobre la casa Cainzo y, con ello, la creación de una huella sobre nuestros acervos. Patrimonio vivo. Esa

sensación impregnó la instancia colectiva forjada con los adolescentes: la certeza de que en el taller se generaba una forma de traspaso generacional a partir del cual el pasado revivía en las voces de los más jóvenes.

La presencia de lo vivo y su fuerza en la comunidad retornó en **“Aquellas silvestres palabras”**: taller creativo sobre las palabras, las infancias y los recuerdos, espacio construido entre el equipo del Centro Rougés (Verónica Estévez y Martín Aguiérrez) e integrantes del Proyecto PIUNT H712 “Discursos, archivos y territorio. Un cruce de lenguajes y textualidades en torno a Tucumán, siglos XVI-XX y sus proyecciones” (Carlos E. Castilla y Rosana Manrique). El taller se realizó entre el 14 y 30 de agosto de 2023 y se propuso explorar las posibilidades expresivas de las palabras en diacronía mediante la recuperación de piezas léxicas que integran el patrimonio lingüístico local y familiar y que han sido relegadas al hueco del olvido. Pensado originalmente para docentes de Lengua y Literatura, Historia y otras áreas interesadas en la producción escrita, el espacio, sin embargo, contó con público disímil y heterogéneo interesado en explorar las posibilidades expresivas de la palabra oral y la escritura. La experiencia supuso identificar esas palabras “salvajes” que abundan en la cotidianidad y que negamos por “impropias”, categorizarlas, describirlas semántica y pragmáticamente para luego incorporarlas a una producción literaria que potenciara su complejidad de sentidos. El taller tuvo como puntapié la premisa de que las palabras y sus usos —circunscritos y esporádicos— contienen una carga emocional, subjetiva, que exceden los alcances del diccionario y la lengua estándar. Se propuso pensar el campo semántico atendiendo la dimensión diacrónica de las palabras y poniendo en el centro de la escena el dinámico proceso de variación semántica que se suscita hacia el interior de una palabra en vínculo directo con los usuarios de la lengua. Se sumó la cantante lírica y docente Rosana Manrique con la intención de hacer énfasis en la recuperación de la memoria de la infancia como instancia clave de juego con la lengua y su musicalidad.

Los talleres son áreas de escucha atenta y de discusiones acaloradas. Cada encuentro consolida un anillo de confianza que se va expandiendo a medida que se amplía el margen de asiduidad del grupo. La confianza, entonces, es fundamental para desanudar la lengua y que los/as participantes puedan contraponer sus puntos de vista. Varios talleres organizados por el Centro Rougés apuntaron a “tirar del hilo” de la discusión como máquina que incita al pensamiento crítico y a la puesta en cuestión del sentido común. En ese sentido, la leña que se puso a arder en cada diálogo fueron los acervos mismos porque funcionaron como puntapié para iniciar el diálogo. Así surgieron, por ejemplo, el **Taller de lectura y discusión “Los ojos del pasado”**: textos coloniales en las Bibliotecas del Centro Cultural Alberto Rougés realizado el 15 de marzo de 2024 por el área de Biblioteca del Centro Rougés en el marco del II Coloquio Internacional de Estudios Coloniales: “América

Latina y los confines del imperio: viajes, agencias y tensiones (siglos XVI-XIX)”. El taller aprovechó el coloquio de especialistas para convocar tanto a investigadores como a curiosos e interesados en las producciones discursivas coloniales del actual noroeste argentino. Ofreció un primer panorama de los textos coloniales geolocalizados en la actual región del NOA y disponibles en nuestras bibliotecas (Biblioteca Teresa Piossek Prebisch, Biblioteca de Letras David Lagmanovich y Biblioteca Ernesto Padilla) con la intención de que puedan ser revisitados y generar un espacio de reflexión y/o discusión a la luz de diversas líneas de abordaje. Nació con el objetivo de despertar la curiosidad, por eso la apuesta por el ojo en el título de la propuesta. El sintagma “los ojos del pasado” se pensó para reforzar el gesto de mirarse en el espesor de una temporalidad “otra” reflejada en los libros; a su vez, implicó el acto de dejarse mirar por los textos, es decir abrir una posible conversación con ese pasado que ellos condensan. Quienes asistieron al taller pudieron acceder a un panorama de la red textual colonial que habita nuestras bibliotecas como también atravesar la experiencia de un diálogo “cara a cara” con el pasado colonial de la región. Es por eso que el taller, en un primer momento (a cargo de Verónica Estévez), historizó la lectura, esto es presentó las distintas formas en que fue leído un corpus de texto según las épocas, para reconstruir de ese modo un mapa de lecturas en el marco de una historia literaria y cultural de América Latina; y, en un segundo momento (a cargo de Martín Aguiérrez), abrió el diálogo y la discusión con los participantes del taller a partir del trabajo con citas textuales seleccionadas por los talleristas, hilos y retazos de tela que funcionaron como disparadores para pensar la compleja trama de voces que habitan este tipo de textualidades.

Con la necesidad de seguir ampliando la discusión y el diálogo, surgió también **Casa Cainzo, testigo centenario de nuestra historia. Taller sobre patrimonio cultural**. Coordinado por Ignacio Fernández del Amo (miembro del equipo de Artes visuales y Patrimonio del CCAR) y destinado a estudiantes del nivel secundario y terciario, se concretó en 2024 con estudiantes de la Tecnicatura Superior en Turismo del Instituto San Miguel. El taller focalizó en el concepto de *patrimonio* reafirmando su importancia en la cultura y, por tanto, en la identidad colectiva e individual; al mismo tiempo que se interrogó sobre el papel de los patrimonios tangible e intangible en la conformación de la cultura. En este sentido, buscó no sólo dar a conocer el patrimonio arquitectónico de nuestra sede (la Casa Cainzo construida en 1913 siguiendo la tipología francesa del *petit hotel*) y los diversos acervos que allí se encuentran, sino también generar una instancia de reflexión y debate acerca de los objetos y procesos culturales propios. La modalidad taller fue propicia para promover la creatividad y complejizar procesos de reflexión y razonamiento mediante una participación activa. Por ello, se contemplaron dos momentos: visita guiada por la casa para ir introduciendo el con-

cepto de *patrimonio*; y una dinámica grupal a partir de objetos personales traídos por los estudiantes y cargados de valor afectivo por ellos. Los objetos demandaron un ejercicio crítico de pensamiento que abrió preguntas acerca de los valores culturales y sociales que poseen. Fue una oportunidad para ampliar los ámbitos de difusión de los patrimonios de nuestra institución a un público joven y fortalecer el carácter formativo de la labor del CCAR.

En esa dirección se encaminó también el **Taller de Diseño Editorial** concretado en 2025 con estudiantes de la Tecnicatura de Diseño Gráfico del JIM y coordinado por Ignacio Fernández del Amo (desde el CCAR) y Germán Luft (desde el JIM). Fue una experiencia que permitió que, en su trabajo final, los alumnos propongan nuevos diseños gráficos para los ciclos de exposiciones del Centro Cultural. En particular, esta experiencia volvió sobre el archivo de publicaciones de las exposiciones de arte que se han celebrado en el CCAR desde 1990 para observarlo y analizarlo en detalle. De esa manera, se dió a conocer nuestro importante patrimonio en Artes visuales y se enriqueció la formación de los futuros profesionales de la provincia. Los estudiantes analizaron los distintos formatos empleados a lo largo del tiempo y se conversó profundamente sobre el necesario equilibrio entre diseño y costo de producción. El encuentro culminó con la invitación a proponer un formato alternativo que incluyera la justificación de cada una de las decisiones tomadas. El gesto de articulación entre el CCAR y el JIM fue capital en el armado de este encuentro ya que permitió un trabajo colaborativo que fortaleció a docentes, estudiantes y profesionales de ambas instituciones.

Ese mismo espíritu impregnó el **Taller de escritura académica** realizado entre el 2 y el 16 de septiembre de 2025 en el marco de las V Jornadas para Estudiantes e Investigadores de las Artes (JEIA) organizadas por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. La Lic. Zoe Flores solicitó —en nombre de la Comisión Directiva de las JEIA— la colaboración para el dictado de un taller de escritura académica. Desde el equipo del CCAR se propuso un trabajo en conjunto con algunos de los especialistas organizadores de las JEIA con el objetivo de promover prácticas reales de escritura que cubrieran las necesidades específicas de quienes asistieran al taller. Durante cinco encuentros a lo largo de un mes, se trabajó codo a codo con los investigadores que enviaron resúmenes a las Jornadas. Se eligió el género ponencia a fin de colaborar en su escritura y asistir con herramientas clave y acordes a las necesidades de los asistentes. De esta manera, el taller se constituyó en un espacio de trabajo artesanal con la palabra y dio lugar a la aparición del revés de la trama: los conflictos con el lenguaje académico y las dificultades para expresar conceptos en pos de la concisión. A su vez, fue una excepcional oportunidad para consolidar vínculos con una institución referente del medio como es la Facultad de Artes, así como también para establecer puentes con las nuevas generaciones.

Entre los distintos términos que se fortalecieron a lo largo del dictado de los diversos talleres, cobró fuerza la noción de *insumo*. Cada vez más, el equipo del CCAR se percataba de que archivos y bibliotecas junto con los aportes de investigadores compilados en las publicaciones del Centro Cultural (Actas, colecciones editoriales, Revista *Historia & Cultura*) funcionaban como puntos de partida, “hilos de los que tirar” para preguntarnos por la región, sus procesos históricos y artísticos, el patrimonio local, el modo en que se imaginó este territorio y se lo sigue imaginando y/o narrando. De esta manera, un ciclo de talleres comenzó a alimentarse de la documentación y revisión de fuentes del CCAR para su concepción y planificación. El primero fue el **Taller Catálogo para mundos (im)posibles: diálogo creativo entre literatura y artes visuales del NOA**. Ya con dos ediciones en su haber (en 2024 con Martín Aguiérrez y, en 2025, con Andrea Estévez y Martín Aguiérrez), esta experiencia reunió a artistas visuales, escritores y cualquier persona involucrada en procesos creativos y le brindó un espacio de producción y despliegue a partir del cruce entre la literatura y artes visuales. Ese cruce se pensó con un doble objetivo: en primer lugar, difundir y acercar a la comunidad tanto escritores del noroeste argentino presentes en las colecciones bibliográficas del Centro Cultural como artistas visuales contemporáneos y de la región, en exposición en las salas al momento de la realización del taller. En segundo lugar, estimular los procesos creativos de los/as asistentes a partir del diálogo entre las dos disciplinas artísticas, de modo que la materia literaria y la visual funcionen como insumo para la reflexión y “alimenten” la construcción de la obra artística. El nombre del taller retoma una de las publicaciones centrales del Centro Rougés, sus catálogos de arte, para resignificarlo y proponerlo como zona de experimentación, frontera en la que los bordes del arte visual friccionan con los del texto literario y se encuentran para decir algo. En ese sentido, tanto el encuentro final del 2024 como el del 2025 nos sorprendió con borradores de catálogos y producciones en ciernes muy elaboradas en los que el cruce entre literatura y artes visuales forjó y estimuló la palabra y la imaginación.

Por su parte, el **Taller creativo “¿Qué busco cuando digo agua?” Ciencia y Artes para imaginar las aguas del NOA** retomó la noción de *insumo* pero en articulación con las investigaciones de la Fundación Miguel Lillo (FML). En efecto, destinado al público en general, se concretó en 2025 como usina creativa pero a partir del diálogo interdisciplinario entre la producción artística literaria y la producción científica de la Fundación Miguel Lillo. Tuvo como objetivo general visitar los discursos científicos sobre el agua en contrapunto con las propuestas estéticas de la región. De esta manera, se abrió un espacio tendiente a sostener y reforzar discusiones inherentes al lugar de la naturaleza, la biodiversidad y su vínculo complejo con los seres humanos atendiendo a qué tienen para decir al respecto tanto el arte como la ciencia y partien-

do de un presente atravesado por problemáticas medioambientales. El taller fue una experiencia de otro mundo porque se concentró en las tramas del agua para intentar responder una pregunta presente en el título de un poema de la escritora tucumana Inés Aráoz: “¿Qué busco cuando digo agua, cuando digo fuego?”. Nuevamente, los encuentros estuvieron atravesados por la curiosidad y la búsqueda, dos procesos centrales en el acto creativo. El equipo de talleristas estuvo integrado por el área de Biblioteca del Centro Cultural Alberto Rougés (Verónica Estévez y Martín Aguierez) y un equipo de científicos de las áreas de Biología Integrativa y Zoología de la FML que desarrollan investigaciones en torno al ecosistema acuático, sus dinámicas tróficas y la descripción de la biodiversidad presente en los ríos y cuencas del NOA (María Soledad Bustos, María de los Ángeles Taboada, Marcela Peralta, Fabiana Cancino y Guillermo Hankel). Cada encuentro combinó instancias expositivas con dinámicas de observación, lectura, tacto, exploración sonora, todas modulaciones que apelaban al cuerpo como estímulo creativo. El Centro Cultural se convirtió en laboratorio, y lupas y microscopios viraron de elementos científicos a máquinas imaginativas.

El recorrido por estas páginas fue un viaje y exploración en torno al significativo “taller” y su gravitación semántica particular en un edificio ubicado en Laprida 31 del Gran San Miguel de Tucumán. Sin embargo, también fue un modo de historizar una práctica social y poner al descubierto el modo en que ella “se hace carne” en la subjetividad de quienes transitan ese dispositivo (tanto talleristas como participantes). Si, como sostiene Barthes, la figura epónima por excelencia del taller es Penélope: “hacemos, deshacemos: “Esperando a Ulises” (Esperando a Godot), pero Ulises (el libro) ¿volverá? No es seguro” (2023, p. 64), los talleres gestionados desde el Centro Cultural Rougés de la Fundación Miguel Lillo sostuvieron la madeja del tiempo y constantemente tejieron y destejieron la cultura de la provincia y la región. Sus salas fueron resguardo pero también zonas de balbuceo, de pensamiento y contrapunto para seguir bordando el tapiz. Zonas de gerundio en las que quienes se animan a entrar, son invitados a convertirse en Penélope y a darle una vuelta más a los hilos del telar. Espacio que persiste (frente a todo) y continúa apostando, con los dedos y las manos, por el derecho a la imaginación.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2023). *El léxico del autor*. Eterna Cadencia.
- Derrida, J., Dufourmantelle, A. (2008). *La hospitalidad*. Ediciones de la Flor.
- Lagmanovich, D. (2005). *Palabras en la inauguración de la Biblioteca de Letras* [inédito]. Archivo Centro Cultural Alberto Rougés, Fundación Miguel Lillo.

