





**CENTRO DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS**

ASOCIACIÓN CIVIL CON PERSONERÍA JURÍDICA RES. N° 527/82

ORGANIZACIÓN NO GUBERNAMENTAL (ONG) - N° 10.328/A - 2003

# **AMÉRICA**

## **26**

25 de Mayo 1470 - (3000) Santa Fe de la Vera Cruz

REPÚBLICA ARGENTINA

**2017**

## REVISTA AMÉRICA

**Propietario de la Revista América:** CENTRO DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS.

**Director de la Revista América:** PRESIDENTE DE LA JUNTA DIRECTIVA 2016/2020 - JULIO DEL BARCO

**Periodicidad:** ANUAL.

**Domicilio Legal:** Calle 25 de Mayo 1470 – 3000 Santa Fe – República Argentina

**Teléfono:** 54 0342 4 573550

**Correo Electrónico:** [ctroestudioshispanoamericanos@gmail.com](mailto:ctroestudioshispanoamericanos@gmail.com)

**Sitio a Nivel Mundial:** [www.cehsf.ceride.gov.ar](http://www.cehsf.ceride.gov.ar)

**Ilustración de tapa:** Fragmento de mapamundi de Sebastián Gaboto (1544).

**Logo del Centro de Estudios Hispanoamericanos:** Sello de cerámica procedente del solar de Cristóbal de Garay (Santa Fe La Vieja).

**Diagramación de interior:** Marcelo Jourdán.



Esta edición se imprimió con el apoyo del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe y la Asociación de Amigos de Santa Fe la Vieja.

ISSN N° 0329-0212

## ÍNDICE

El premio Justo Deheza a la docencia, en la Santa Fe de 1928. <i>Liliana Montenegro de Arévalo</i> .....	9
Del siglo XVII al siglo XX. Excavaciones arqueológicas en la obra de ampliación del edificio de los tribunales, Santa Fe de la Vera Cruz. <i>Gabriel Cocco</i> .....	35
Imágenes y evangelización. La lucha contra las idolatrías en los Andes <i>Rosa García</i> .....	51
De la vanguardia olvidada. Amistad y colaboración entre el poeta Pedro Herreros y el artista Antonio Bermúdez Franco. <i>Rodrigo Gutiérrez Viñuales</i> .....	73
Paraíso oculto. Un nuevo Potosí en el arquetipo mental Tucumano-Rioplatense (Siglos XVI-XVIII) <i>Lucio Bernardo Mir</i> .....	99
El ñandutí es mucho más que un encaje <i>Patricia Alejandra Vasconi</i> .....	117

Protagonismo de la mujer en la música. El rol de la mujer santafesina  
en la creación musical.

*Lilia Sofía Vieri* ..... 141

IN MEMÓRIAM ..... 159

### JUNTA DIRECTIVA 2016/2020

<b>Presidente</b>	Julio del Barco
<b>Vicepresidente</b>	Liliana Montenegro de Arévalo
<b>Secretario</b>	Blanca María Gioria
<b>Prosecretario</b>	Sonia Rosa Tedeschi
<b>Tesorero</b>	Gabriel Cocco
<b>Protesorero</b>	Rubén Osvaldo Chiappero
<b>Vocales Titulares</b>	Teresa Elisa Suárez Jorge Taverna Irigoyen
<b>Vocales Suplentes</b>	Felipe Justo Cervera Carlos Natalio Ceruti
<b>Revisores de Cuentas</b>	Ana María Cecchini de Dallo Adriana Collado
<b>Asesor</b>	Luis María Calvo

### MIEMBROS DE NÚMERO

1. Luis María Calvo	05.10.1981	15. Teresa Elisa Suárez	30.04.2001
2. Gustavo Vittori	13.07.1984	16. Sonia Rosa Tedeschi	30.04.2001
3. Julio del Barco	25.09.1986	17. Liliana Montenegro de Arévalo	06.04.2005
4. Felipe Justo Cervera	03.05.1989	18. Osvaldo Raúl Valli	06.04.2005
5. Carlos Natalio Ceruti	25.11.1991	19. Jorge Taverna Irigoyen	06.04.2005
6. Adriana Collado	25.11.1991	20. María del Carmen Caputto	06.09.2005
7. Carlos María Reinante	25.11.1991	21. Ricardo Kaufmann	20.09.2005
08. Rubén O. Chiappero	25.11.1991	22. Nanzi S. de Vallejo	30.04.2013
09. Emilio Manuel Leiva	22.03.1993	23. Raquel Garigliano	16.06.2013
10. María Teresa Carrara	22.03.1993	24. Paula Gabriela Busso	16.06.2013
11. Hipólito G. Bolcatto	30.04.2001	25. Juliana Frías	16.06.2013
12. Ana M. Cecchini de Dallo	30.04.2001	26. Patricia Alejandra Vasconi	20.05.2015
13. Gabriel Cocco	30.04.2001	27. Lilia Lucía Vieri	05.04.2017
14. Blanca María Gioria	30.04.2001		

### MIEMBROS CORRESPONDIENTES

<b>Ciudad Autónoma de Buenos Aires:</b>	Alvaro de Brito, Cristina Vulcano, Graciela Maturo, Ruth Corcuera, Pola Suárez Urtubey.
<b>Pcia. de Córdoba:</b>	Jorge Roberto Emiliani.
<b>Pcia. de La Pampa:</b>	Lucio B. Mir.
<b>Pcia. de Entre Ríos:</b>	Griselda Elisa Pressel.
<b>Pcia. de Jujuy:</b>	Néstor A. José.
<b>España:</b>	Joaquín Criado Costa.
<b>U. S. A.:</b>	Humberto Rodríguez Camilloni, Jane Buikstra.

**MIEMBROS FUNDADORES**

**Acta de Fundación: 05 de Octubre de 1981**

(Elenco según el orden del acta)

1. **Agustín Zapata Gollan**
2. **Víctor F. Nicoli**
3. **Francisco J. Menchaca**
4. **Mario Roberto Vigo**
5. **Jorge Reynoso Aldao**
6. **Francisco Magín Ferrer**
7. **Enzo Vittori**
8. **Jorge Taverna Irigoyen**
9. **Constantino Ramos**
10. **Amador Alberto**
11. **José Luis Vittori**
12. **Julio A. Caminos**
13. **Federico Guillermo Cervera**
14. **Luis María Calvo**
15. **José María Candiotti**
16. **Efrén Lastra**
17. **Horacio Caillet-Bois**
18. **Leoncio Gianello**
19. **Bernardo E. Alemán**
20. **Víctor Luis Funes**
21. **Carlos Sánchez Alvarado**

**MIEMBROS HONORARIOS**

1. **Ramón Gutiérrez** Buenos Aires

**MIEMBROS FUNDADORES FALLECIDOS**

1.	Agustin Zapata Gollan	1986
2.	Amador Alberto	1986
3.	Jose Maria Candiotti	1987
4.	Constantino Ramos	
5.	Federico Guillermo Cervera	1988
6.	Julio A. Caminos	1992
7.	Leoncio Gianello	1993
8.	Francisco Magin Ferrer	1997
9.	Francisco J. Menchaca	1997
10.	Victor F. Nicoli	1998
11.	Enzo Vittori	2001
12.	Mario Roberto Vigo	2003
13.	Jorge Reynoso Aldao	2012
14.	Bernardo E. Alemán	2012
15.	Horacio Caillet-Bois	2012
16.	Victor Luis Funes	2014
17.	José Luis Vittori	2015

**MIEMBROS NO FUNDADORES FALLECIDOS**

1.	Salvador Dana Montaña	1997
3.	Jose Rafael Lopez Rosas	2000
4.	Catalina Pistone	2000
5.	Hebe Livi	2000
6.	Cesar I. Actis Bru	2010
7.	Leo Hillar Puxeddu	2012
8.	Hugo Mataloni	2014
9.	Ignacio Maciel	2016
10.	Julio Darío De Zan	2017



## **EL PREMIO JUSTO DEHEZA A LA DOCENCIA, EN LA SANTA FE DE 1928\***

*Liliana Montenegro de Arévalo\*\**

### **RESUMEN**

Corría el mes de marzo de 1928 cuando los maestros santafesinos se vieron sorprendidos por la instauración de un premio, que en su pretensión de favorecer la situación de los docentes, lo que provocó fue la exacerbación de los ánimos de los educadores.

La resolución del inspector general de escuelas don Justo Deheza, de destinar el aumento conferido a su sueldo por el presupuesto en vigor a la distribución de doce premios de 100 pesos cada uno para los maestros que lograsen distinguirse por su actividad y su éxito en las tareas educacionales, produjo que los miembros del magisterio adoptaran una actitud polémica frente a la cual la prensa santafesina tomó posiciones.

---

\* La versión original de la presente colaboración fue presentada en el VIII Encuentro de Historiadores de Santa Fe. 2014.

\*\***Liliana Montenegro de Arévalo.** Miembro de Número de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe y del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

Esta situación se produce en momentos en que se opera la alternancia en el gobierno de la provincia, entre el saliente mandatario radical antipersonalista Ricardo Aldao; y el entrante mandatario radical personalista Pedro Gómez Cello.

## INTRODUCCIÓN

Corría el mes de marzo de 1928 cuando los maestros santafesinos se vieron sorprendidos por la instauración de un premio, que en su pretensión de favorecer la situación docente, lo que provocó fue la exacerbación de los ánimos de los educadores.

La resolución del inspector general de escuelas don Justo Deheza, de destinar el aumento conferido a su sueldo por el presupuesto en vigor, a la distribución de doce premios de 100 pesos cada uno para los maestros que lograsen distinguirse por su actividad y su éxito en las tareas educacionales, produjo que los miembros del magisterio adoptaran una actitud polémica. Esto llevó a que la prensa santafesina tomara posiciones.

Esta situación se produce en momentos en que se opera la alternancia en el gobierno de la provincia entre el saliente mandatario por el radicalismo unificado, Ricardo Aldao (antipersonalista) y el entrante mandatario Pedro Gómez Cello (radicalismo personalista).

## UN TIEMPO DE RUPTURAS

Eric Hobsbawm en su obra “Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX”, interroga ¿Cómo pudo el siglo XX afrontar la descomposición de la sociedad burguesa tradicional y los valores que la mantenían unida? Según el autor, la actuación de la Civilización burguesa, sus instituciones y sus sistemas políticos y de valores estaban pensados por y para una minoría; aunque fuera una minoría que podía expandirse, y así lo hizo. “*Era (y sigue siendo) meritocrática, lo que significa que no era ni igualitaria ni democrática*” (Hobsbawm 2013).

Durante la década de 1920 se suscitaron numerosas propuestas educativas, que buscaban modificar radicalmente la enseñanza tradicional.

Entre ellas están aquellas influenciadas por la revolución rusa, ya sea para seguir el camino trazado por una nueva pedagogía proletaria o para cuestionarse la necesidad de una educación que tuviera como objetivo el cambio social. Para llevar a cabo el cambio anhelado se consideró necesario crear organizaciones de maestros regionales e internacionales, que en diversos congresos presentaran sus propuestas educativas.

En América Latina, un espacio privilegiado para observar este debate fue la Internacional del Magisterio Americano (IMA), organización que llevó a cabo dos convenciones realizadas a fines de la década de 1920, donde se reunieron un número importante de maestros para debatir la situación de la educación pública en estos países, la de Buenos Aires (1928) y la de Montevideo (1930) (Pita González 2011).

Del 8 al 19 de enero de 1928 se reunieron en Buenos Aires delegaciones nacionales e internacionales para inaugurar el Primer Congreso de Maestros de América, evento en el cual tras una serie de debates políticos y propuestas educativas se fundaría la Internacional del Magisterio Americano (IMA).

Se pretendía discutir una amplia gama de aspectos relacionados con la actividad docente, no sólo desde una perspectiva educativa sino también política. (Pita González 2011).

En el año de 1929 la tensión va a hacerse más evidente cuando en el Congreso Nacional celebrado en Montevideo en mayo de 1929, se funda la Confederación Sindical Latino Americana (CSLA), organismo que nace bajo la influencia de la III Internacional. (Pita González 2011).

## LOS INDICIOS ECONÓMICOS

Si bien Keynes anuncia el “fin del *laissez-faire*” en 1926, los debates sobre el futuro aspecto de la economía –ora socialista, ora modelada por un capitalismo reformado, más intervencionista y “*planificado*”, quedaron restringidos estrictamente a unas minorías. La primera, de hasta medio millón de personas

vinculadas a los movimientos socialistas y sindicales; la segunda, probablemente constaba de unos pocos centenares de “*intelectuales orgánicos*” de la clase gobernante británica (Hobsbawm 2013).

Desde los indicadores santafesinos, lejos se estaba de avizorar la inminente gran crisis. En el año 1929 el puerto alcanza las cifras máximas de su historia en capacidad operativa. El total de exportación e importación, removido, entrada y salida alcanzó a 2.633.597 toneladas (Montenegro 1999). Su director José Garro estimaba que con un gasto de 4 millones el puerto alcanzaría una capacidad para 5 millones de toneladas (Diario Santa Fe, 1º de febrero de 1929).

Asimismo, con los representantes de la Cía. Argentina de Tranvías y Fuerza Ltda. y autoridades políticas se inaugura la gran usina de alta tensión “Calchines”. El diseño y construcción fue encargado a la firma Balfour, Beatt y Co. Ltd. de Londres. Guadalupe y varios barrios intermedios son alimentados por la Usina Calchines y la Sub-Usina Progreso. La Cía. proyecta unir “Calchines” con la usina de Paraná (Montenegro 1999).

## LOS RASGOS POLITICOS

La llegada de Ricardo Aldao a la gobernación (1924-1928) expresión del radicalismo antipersonalista, fue festejada públicamente por la Iglesia. El nuevo escenario se tradujo en un rápido fortalecimiento de los vínculos entre la Iglesia católica y el estado. En este marco el Consejo de Educación fue puesto en manos de un hombre que además de militar en el denominado radicalismo unificado había estado desde siempre vinculado a la Iglesia santafesina. El nuevo presidente, Ramón Doldán, gozaba de una larga participación en las principales asociaciones del laicado santafesino (Mauro 2009).

En términos políticos Doldán sacó muchas enseñanzas de la gestión anterior, que lo había tenido como vocal, y sobre todo de la huelga de maestros de 1921. En virtud de esto desde su primer día como presidente intentó reconstituir la dañada relación entre los maestros y el Consejo. Entre 1925 y 1928 se regularizaron los pagos salariales y se aprobaron varias medidas que apuntaban a

mejorar la situación del magisterio. El presupuesto pasó de unos siete millones a más de once entre 1924-1928. La tan temida “marea normalista”, que según la curia profesaba un laicismo protestante no se hizo presente y Doldán terminó su gestión en 1928 sin mayores contratiempos (Mauro 2009).

El 9 de mayo asumieron funciones las nuevas autoridades electas de la provincia. El Dr. Pedro Gómez Cello como gobernador y Elías de la Puente como vicegobernador, representantes del radicalismo personalista.

El 23 de agosto se hacía cargo el nuevo Inspector General del Consejo General de Educación, Juan Mantovani. Al ponerlo en posesión del cargo el presidente del Consejo el Ing. González Zimmermann, manifiesta con referencia a la función a cubrir *“cargo vacante por voluntad de don Justo Deheza, otro maestro lleno de virtudes, buen funcionario, ecuaníme y capaz, quien admitiendo acaso aquello de que ‘nuevos hombres traen nuevas ideas’, no ha titubeado en ceder su alto puesto de orientación, en homenaje a la más grande preocupación de su vida: en incesante presionamiento de la enseñanza.”*

*“Para él repito la manifestación del H. Consejo: muchas gracias por los servicios prestados. Para el nuevo inspector general os pido diligente atención y colaboración infinita.”* (Diario *El Orden*. Viernes 24 de agosto de 1928).

Cumplimiento que se corrobora cuando el 31 de enero de 1929, los maestros piden por la no intervención y la permanencia de Juan Mantovani (Diario Santa Fe, jueves 31 de enero de 1929).

La no intervención no la lograron, ya que finalmente los poderes legislativo y judicial son intervenidos el 10 de diciembre de 1929 (Montenegro 1991). Mientras que la permanencia de Juan Mantovani, representante de la Escuela Serena, Activa o Nueva, se prolongó a lo largo de la siguiente década, con distintos signos políticos: Luciano Molinas (Democracia Progresista), Manuel María de Iriondo y Joaquín Argonz (Radicales Antipersonalistas) (Alaniz 2014).

Entre los años 1938-1941 Juan Mantovani ocupó el cargo de Ministro de Instrucción Pública y Fomento de la Provincia de Santa Fe, durante la gestión del gobernador de la provincia Dr. Manuel M. de Iriondo (Aguirre, 2009).

Alejado de sus cátedras en 1946, fue reincorporado después de la Revolución de septiembre de 1955; y designado catedrático de pedagogía general y ciencia y filosofía de la educación, en la facultad de filosofía y letras de Buenos Aires. Cuando le sorprendió la muerte en Alemania, el 3 de diciembre de 1961, era vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, profesor titular de filosofía de la educación en la misma facultad, director del departamento de ciencias de la educación, desde 1956 y profesor de pedagogía en el Instituto del Profesorado en lenguas vivas. Había nacido en San Justo (Santa Fe) el 14 de noviembre de 1896. (Abad de Santillán 1967).

## LOS COMICIOS MUNICIPALES

La postergada Constitución de 1921, vigente en la década siguiente (1932-1935), establecía al tratar el Régimen electoral en su artículo 36, inc. 1º que *“las mujeres serán electoras y elegibles para los cargos de carácter local”* Y en el Régimen Municipal art. 144 que *“las mujeres argentinas mayores de edad, que tengan la libre administración de sus bienes, o diploma que las habilite para ejercer alguna profesión liberal...”* (Constitución de 1921, 1932) (Pistone 1998-1999).

Durante la gestión de Ricardo Aldao (9-5-1924/9-5-1928), la ley Nº 2.147, sancionada el 2 de septiembre de 1927, estableció que podrían votar en las elecciones municipales, las mujeres que tuvieran veintidós años de edad y poseyeran títulos universitarios que las acreditaran para ejercer una profesión liberal; las profesoras normales nacionales de segunda enseñanza y las que pagaren impuestos a su nombre en comercios honestos, por una cantidad mayor de cincuenta pesos por año.

Los comicios municipales para la ciudad de Santa Fe se llevaron a cabo, el domingo 29 de abril de 1928 (Diario El Orden, domingo 29 de abril de 1928. p. 1.).

Las especulaciones en torno a la participación de las mujeres, cargó las tintas del diario El Orden con títulos como *“A las mujeres no les interesa el voto”*. *“Solo dos mujeres se han presentado dispuestas a hacer uso de ese derecho.”* Y concluye: *“El escaso entusiasmo pone en evidencia algo que se ha dicho*

*hace mucho: sólo se desea lo que no se posee. Basta entregar lo que se pide para que no se lo pida más.*” (Diario El Orden, viernes 24 de agosto de 1928).

El diario El Litoral registró el nombre de la “*señora Isabel P. de Pérez, quién votó en la mesa 4 de la Municipalidad, sección 2ª a las 10 horas*” (Diario El Litoral, lunes 30 de abril de 1928).

A pesar de las deficiencias detectadas en los padrones, el diario Santa Fe opinó que las elecciones municipales no debían suspenderse (Diario Santa Fe, sábado 27 de octubre de 1928).

La ley N° 2147, “*portadora del reconocimiento civil de la mujer en la esfera municipal mantuvo su vigencia desde su sanción en 1927 hasta el 1° de enero de 1934, al entrar en vigencia las respectivas Cartas Orgánicas de Rosario y Santa Fe dispuestas por la Constitución de 1921*” (Frutos de Prieto 2012).

## EL ROL DE LA MUJER

En nuestro país en diciembre de 1922, el Partido Comunista creó la Comisión Central Femenina cuyas principales figuras fueron la emigrada rusa Ida Bondareff, Angélica Mendoza e Itala Mari de Codovila.

Las comisiones especiales de jóvenes y mujeres lucharon por incorporar a la actividad diaria del sindicato la defensa de reivindicaciones específicas y para impulsar la elevación moral, cultural, física y técnicas de los mismos (Kandel 2014).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Según Ana María sobrina de Itala Mari de Codovila: “*Mi tía Itala, hermana de mi mamá, llegó a la Argentina con todos sus hermanos, hermanas y sus padres, por dificultades familiares y de época. Su hermana mayor, llamada Nelí, así lo pronunciaban, estaba casada con un artesano, Elías Ciccioli, que fabricaba chinelas bordadas, y en su taller, instalado en su casa de Villa Ortúzar, se reunían algunos inmigrantes combativos que comenzaron con el anarquismo, y siguieron su camino hacia el comunismo. En las dificultades con que llegó la familia, tanto Itala como otras de sus hermanas trabajaban de planchadoras en tintorerías, y almorzaba un huevo, que se lo compraba cachado porque era más barato. Entre los amigos que se reunían en el taller, estaba Victorio, y allí la conoció a Itala sirviendo el café a los correligionarios, en lugar de mi tía Nelí, como era lo habitual. Su presencia lo impactó y al poco tiempo comenzaron su relación amorosa y política, ya que ella lo acompañó siempre, tanto en la Argentina, como en España durante la guerra civil, donde corrió muchos riesgos realizando tareas por supuesto*”

En el otro extremo lejos de las privaciones materiales de las trabajadoras y obreras textiles de Buenos Aires, estaban las docentes santafesinas, inmersas en una sociedad patriarcal rígida, que exigía la obediencia de las hijas, la decencia y la excelencia en su tarea docente; y que no veía con buenos ojos, su participación en hechos gremiales como por ejemplo la huelga de 1921.

Mariela Coudannes a través de la narrativa de Marta Samatan, analiza la tradición y el cambio social en dos regiones de América del Sur. Las protagonistas son mujeres elquinas (Valle de Elqui, Chile) y santafesinas.

*“Las heroínas de Marta Samatan también seguían las normas patriarcales de la moral burguesa –hijas obedientes, señoritas decentes, y buenas docentes que se entregaban sin medida a aquellos que están bajo su cuidado-, pero el final trágico en el que invariablemente desembocaban sus vidas se convertía en una crítica implícita al modelo cultural dominante”* (Coudannes 2013).

#### ELLAS: LAS MAESTRAS DE “LA MORENO”

El 7 de marzo de 1928 las maestras de la Escuela Mariano Moreno por intermedio de las columnas del diario La Provincia, insertaban una carta abierta en la que manifiestan que habiéndose enterado del rasgo generoso del Inspector General, renunciando al aumento de cien pesos mensuales acordados a su sueldo como inspector general y destinándolo para premios a los maestros que rindan más en su labor docente anual; reflexionando mucho al respecto, aquilatando lo que en sí encierra su desprendimiento en favor del maestro, vivieron varios días en la duda pero despejadas ellas, su conciencia profesional les dicta la siguiente sentencia.

*“Si en realidad te sientes maestra de alma y valoras en su justa medida tu dignidad profesional, rehúsa ese premio.”* (Diario La Provincia. Santa Fe, jueves 8 de marzo de 1928, p. 1, c. 3-4).

Es por ello que le agradecen la deferencia que ha tenido con el maestro; pero si le piden que, ya que los representantes del pueblo se olvidaron de él al votar

---

*clandestinas, y durante toda su vida. No tuvo hijos, pero sí sobrinas, mis dos hermanas y yo, y la hija de Elías y Nelí, que vivimos en familias con los mismos ideales”.*

la nueva ley de presupuesto lo recuerde tanto al día siguiente como al día de la fecha, y reemplace el premio en dinero por una nota de estímulo, si a ella se hacen acreedora.

Esta nota se la agradecerán de todo corazón y el valor de ella para todos los docentes será muy superior al del premio ofrecido. Firman la carta Blanca W. de Bernardi, Petrona Vera, Justina P.V. de Peña, María Luisa Giavedoni, M.E.B. de Iturriaga, N. Galcerán, Luisa E. Bello, Dora Carlozzi, Adelina Puccinelli, Marta E. Samatan, Mach R. de Beccke<sup>2</sup>, Clotilde R. de Imbach, Raquel Chena Rousseau, Esther Diez García, M.E. Rodríguez, Luisa L. Ceccalo<sup>3</sup>, M.P. de Cabral, Carlota J. Hinojosa de Pane, Rosa L.G. de González, Matilde Huerta Riera, Isabel Rosa Montenegro, Nélide Buasso Lépori.

#### ELLA: MARIA LUISA WYSZILAWSKY

El 7 de marzo de 1928 María Luisa Wyszlawsky, ex inspectora de escuelas del Consejo General de Educación, con actuación en las filas del magisterio santafesino; en ese momento retirada de la actividad, pero no por eso ajena al movimiento educacionista local, escribe a la dirección del diario *La Provincia* manifestando que la sorprende que en algunos periódicos se comente la iniciativa aludida, que es hasta cierto punto humillante para los maestros que, trabajan con fe y entusiasmo aspirando como premio el beneplácito de sus superiores y una calificación obtenida a base de sus merecimientos.

Estima al autor, por haber sido un buen ex compañero de Inspección, un reconocido profesional; pero cree que la iniciativa en la que dice beneficiar a los maestros, no la ha madurado suficientemente. Aparte de ser una iniciativa impracticable, por una infinidad de cuestiones tocantes a inspectores visitadores, tribunales de calificación, directores, vices, etc., es humillante para el que recibe esa donación en efectivo, máxime cuando el maestro se ha visto obligado a suspender las emulaciones, estímulos, premios a sus alumnos por insinuaciones del Inspector General, que ha expresado en privado y en público,

---

<sup>2</sup> Boecke en el *Nueva Época* del 8 de marzo de 1928.

<sup>3</sup> Id., figura como Ceccato.

en infinidad de ocasiones, que el niño debe concurrir a la escuela asiduamente y trabajar porque es su deber. Se pregunta si debe o no el maestro que prestó su juramento al recibir el título que conquistó y que tiene conciencia plena de la misión que le toca desempeñar, necesitar de estímulos de tal índole. Opina que el maestro debe trabajar bajo el único incentivo de su deber, el que si se intensifica es por la delicadeza personal, por vocación o por aspiración a un legítimo ascenso.

Luego viene el reconocimiento a su actuación destacada, el que se traduce en una palabra alentadora, verbal o escrita, prefiriendo esta última o bien la clasificación numérica. No es dinero en efectivo recibido una vez al año, o en dos o tres que buscará conquistar, porque, como dice el señor Inspector “No habiendo gozado del beneficio (de su aumento de cien pesos) no tendré necesidad de ajustarme el cinturón”, así también piensan los maestros, para sus adentros, aunque el señor Inspector supone y dice que todos los maestros lo necesitan más que él. Conocerá, el señor Inspector, la situación pecuniaria de cada una de sus maestras.? María Luisa Wyszlawsky asegura que no la conoce.

Y agrega que en su “*fresca visita a París*” y en contacto con el magisterio de ésa, en sus categorías de inspectores, directores y simples maestros, ha podido observar con satisfacción la existencia de muchas de nuestras prácticas, encontrando al profesional estimulado con notas de clasificaciones anuales y clasificaciones oportunas y no con la esperanza de una adjudicación en dinero efectivo. De igual modo a los alumnos se los estimula con premios consistentes en libros, medallas, útiles escolares, etc. Interesada en la cuestión de premios a los alumnos, después de varias preguntas que formuló a raíz del concepto que al respecto tenía el inspector general, le informaron, que cinco años atrás se suspendieron los premios a los alumnos a manera de ensayo, para ver si se obtenían idénticos resultados en su ausencia. Lamentablemente, el resultado de la labor escolar disminuyó; volviéndose en consecuencia a instituirse los premios que han sido de nuevo restablecidos y que por ende están vigentes como antes de suprimirse. Por lo que ha observado, en las escuelas santafesinas ocurre lo contrario: se suprime el estímulo al niño que lo necesita, porque es incapaz de discernir sobre lo que le conviene o no y sobre lo que debe hacer. En cambio, se pretende aplaudir a los maestros destacados (que

son muchísimos en ese momento en la Provincia) con CIEN pesos mensuales, o sea UN MIL DOSCIENTOS ANUALES, lo que permitiría sólo premiar a doce maestros. De este modo después de los primeros doce premiados, se pregunta, ¿los otros cuándo recibirán la donación? A lo que hay que agregar que los doce primeros destacados se mantendrán en sus puestos para conquistar una segunda recompensa en los años subsiguientes.

Se pregunta además ¿qué beneficio sería si se tiene en cuenta que hay doce inspecciones seccionales; y que en la distribución únicamente vendrían a corresponder CIEN PESOS por año, a un maestro de cada sección?

Y exclama: “*Gran compensación para todos los necesitados presuntos beneficiarios de la acción munificente del señor Inspector General!*” (Diario La Provincia. Diario de la mañana. Santa Fe. Viernes 9 de marzo de 1928, p. 1., c. 5-6).

Le sorprende que el Presidente del Honorable Consejo de Educación, de conceptos tan elevados, de los que ha dado pruebas, pueda solidarizarse con esta iniciativa tan poco halagadora para los maestros, permitiendo en consecuencia el depósito del donativo a su nombre en el Banco de la Nación Argentina.

Y concluye que aunque alejada de las actividades escolares, ha sentido un tanto afectada su dignidad de maestra, viéndose por ello impulsada a exteriorizar su sentir en este asunto como lo hace, llevada asimismo por reflejo y por simpatía al magisterio.

### “NO HIERAS A UNA MUJER NI CON EL PÉTALO DE UNA ROSA”

Con este proverbio árabe comienza Justo Deheza su carta del 8 de marzo dirigida a las maestras de la escuela “Mariano Moreno”, justificando sus intenciones. Le place sobremanera saberlas decididamente briosas y terminantemente austeras, como cuadra a sus antecedentes, al manifestar en forma tan franca y leal su sentir en la carta del día anterior, y hace votos porque en todas las veces que la conveniencia escolar lo requiera, presida las decisiones del

espíritu docente, el mismo ánimo, para obtener la justicia que los maestros merecen. Antes de resolver el destino que se podría dar al aumento de su sueldo, se puso en el caso de ser agraciado, siendo maestro, y preguntándose si él lo aceptaría, se contestó que sí, siendo limpio el origen del premio y discernido por quien esté jerárquica y moralmente autorizado para ello: pero esa decisión suya, bien se puede deber a que no disponga de la exquisita sensibilidad propia de la gentil condición de ellas.

Le queda el dolor de que ellas se sientan afectadas en su dignidad de maestras, y para paliar en algo esa impresión, ya que a todo acto inspirado en buena intención, hay que procurar apoyarlo en antecedente legal, debe decirles que tuvo a la vista, el artículo 71 del reglamento general de escuelas (Cap. IV. “Derechos de los maestros”) que dice: *“Las recompensas consistirán en un sobresueldo proporcional a la asignación que corresponda al maestro por el empleo que ejerza. En tal condición recibirán el 10 o el 20 por ciento los que respectivamente hayan merecido dos o tres diplomas honoríficos”*.

Señala que, legalmente, una recompensa por méritos docentes se puede traducir en moneda nacional, puesto que ese reglamento es el complemento de la ley de educación en vigencia.

Y pronostica, que así ha de llegar a ser con el tiempo, porque los aumentos de sueldos no deben tener únicamente como base el título (presunción de capacidad) y los años de servicios (que acumula tanto el bueno como el deficiente), sino el resultado de la acción docente, principio y fin fundamentales de la preocupación escolar.

Luego hizo la siguiente reflexión:

*“No puede haber indignidad en lo que está autorizado por el reglamento escolar. Si se dijera que no es lo mismo lo que se acuerda por presupuesto que por decisión particular, diré que puedo hacer pesar el argumento de valor moral, de que el particular, yo, no me considero con derecho a usufructuar el aumento, mientras no se provea lo más urgente, y, ante de que eso fuera a ejercicios vencidos, preferí...etc.*

*“Con todo, tendré muy en cuenta, en su oportunidad, que será la del discernimiento a los maestros de grado, la manifestación hecha pública por ustedes y no incurriré en la indiscreción de insistir, que lo que hasta aquí llevo dicho, tiene por objeto inspirar confianza y llevar al espíritu de ustedes, por lo menos la presunción del respeto que me merecen y la lealtad que me animó. J. DEHEZA”.*

## ASOCIACION DEL MAGISTERIO DE SANTA FE

Apenas transcurridos los sucesos producidos en torno a la decisión del Inspector Justo Deheza, el 24 de junio de 1928 en el local de la Biblioteca de la Sociedad Cosmopolita de Santa Fe, se reunieron en Asamblea General para constituir la Asociación del Magisterio de Santa Fe, los convocados para tal fin y que firman al pie del Acta constitutiva, declarando abierto el acto Marta Samatan (Nuestra Idea 1936).

Desde las columnas del diario El Orden, Tito León expresa: *“era tiempo de que los maestros de Santa Fe se organizaran y asumieran la tarea de propender por ellos mismos a su propia dignificación, abandonando esa actitud contemplativa y fatalista que se dejaba estar a la espera de que sus problemas de vida fueran resueltos desde arriba, es decir por las autoridades, por los gobiernos.”*

## LA PRENSA

### LA PROVINCIA. DIARIO DE LA MAÑANA

La Provincia, diario matutino ilustrado de información general, circuló desde el 16-06-1925 hasta el 31-03-1933. Se decía independiente, pero apoyaba al Dr. Pedro Gómez Cello, candidato a gobernador por la Unión Cívica Radical Personalista, para la coyuntura electoral de 1928. La candidatura del Dr. Gómez Cello era resistida por algunos sectores del yrigoyenismo que encontraron eco en las columnas del diario Santa Fe (Montenegro 1991).

En oportunidad de la coyuntura electoral de 1928 La Provincia manifestaba: *“El pueblo argentino que despertado del marasmo y la indiferencia en que lo tenían sumido los gobiernos oligarcas, y que por tal hecho aquilata el valor*

*doctrinario y práctico de la Unión Cívica Radical, ratificó sucesivamente y en forma reconfortante, su fidelidad y su consecuencia y expresó de manera terminante, espontánea y generosa, sus anhelos fervientes de que vuelva a presidir sus destinos el varón superior que en medio a la vorágine del mundo en llamas supo conducir sus destinos con celo, con eficacia y con honrado patriotismo.*

*Seguras Buenos Aires y la Capital Federal, conquistadas magníficamente, Salta y Tucumán, reconquistada Santa Fe, todas las porciones de la República han de resolver el 1° de Abril, el triunfo de la moral, de la constitución y de la democracia. Córdoba seguirá, sin duda la racha formidable que encendida en Salta culminó en su esplendor el 5 de febrero en estas ubérrimas tierra”* (La Provincia. Diario de la mañana. Santa Fe, domingo 11 de marzo de 1928, p. 2, c. 3-5).

La Provincia, en la misma edición del 11 de marzo, toma partido por la cuestión de las docentes, luego de haberles cedido durante tres días la primera plana del diario y expresa:

*“No es con un premio de cien pesos, que quizás no fuera discernido con justicia, como debe dignificarse al magisterio santafesino, sino con los estímulos que surgen de su capacidad, de su vocación y de su constancia. Y, sobre todo de su moral”* (Idem); y enumera las falencias con ribetes acusadores.

A continuación exponen que saben que maestras con excelentes clasificaciones y con capacidad probada, han sido injustamente pospuestas a otras cuya única virtud ha consistido en la adulación hacia los señores inspectores, o el de algún político influyente del oficialismo.

Conocen también de maestras que vienen solicitando puestos que a pesar de su título, no pueden obtenerlo, porque los grados están en manos de ciertas señoritas, que no solo carecen de las condiciones de preparación necesarias sino, también de las más elementales condiciones de moral.

Instan a Justo Deheza a investigar sobre cuáles son las razones que existen para que, maestras con muchos años de servicios y competencia reconocida, estén postergadas en el escalafón de ascensos, y por qué, en cambio, hay otras que sin mayores méritos han llegado casi a la cima de su carrera: *“razón por*

*la cual muchas maestras huyen la amistad de ciertas educacionistas con polleritas más arriba de las rodillas, que se pintan los labios y se hacen ojerás, y escandalizan a los propios niños cuya educación se le ha confiado”*(Id.), y entonces verá que nada remediará el premio instituido por él, ni con él se habrá obtenido nada que implique un esfuerzo en el sentido de la dignificación y del estímulo de quienes abrazaron con amor la carrera de maestros.

Aclaran que no van a dar nombres que repugnan a su misión de periodistas honestos, pero si ponen a los inspectores sobre el camino inicial del mejoramiento social del maestro.

Sugieren a los inspectores escolares recorrer la nómina de los maestros relegados por falta de padrinos políticos, y comparen su situación con las que tuvieron la fortuna de ser recomendados por personas influyentes, y luego verán como nada podrá obtenerse con premios como el instituido por Justo Deheza, mientras no se haya dignificado al magisterio por sus condiciones morales, de vocación y de capacidad.

Y concluyen *“mayor equidad, más justicia, y mejor selección moral requiere el magisterio de Santa Fe, y no premios, que hasta en la forma con que se otorgan, implican un vejamen para el maestro consciente de sus deberes y amante de sus derechos. Mientras al maestro no se lo estimule, dignificándolo en su profesión, las autoridades superiores habrán fracasado en su intento de mejoramiento. Y habrá fracasado por su propia culpa.”* (Id.).

## NUEVA EPOCA

De la explosión en la producción de diarios y periódicos aparecidos a fines del siglo XIX, hay uno que logra no solo trasponer el umbral del nuevo siglo, sino que permaneció hasta 1932 (Montenegro 2004-5).

El 6 de marzo de 1928 las maestras de “la Moreno” se dirigen al Inspector Gral. de Escuelas Justo Deheza manifestándole que por intermedio de las columnas de Nueva Época, las que insertaban una carta abierta de su propiedad se enteraron del rasgo generoso de él, renunciando al aumento de cien pesos mensuales como Inspector General y destinándolo para premios a los maestros

que rindan más en su labor docente anual (Diario Nueva Época. 8 de marzo de 1928). Nueva Época también publica la respuesta de Justo Deheza a las maestras. Y ahí queda su colaboración (Id., 10 de marzo de 1928).

## EL ORDEN

El 3 de noviembre de 1927 nació El Orden, dirigido por Alfredo Estrada y orientado por su jefe de redacción Juan Sánchez. Pronto El Orden se convirtió en el diario de la mañana. Su ascensión fue creciendo y su presencia fue cada vez más moderna porque todos los días traía una inquietud (Montenegro 2004-5).

Sintomáticamente el 6 de marzo de 1928 renuncia como Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento, ante el ministro de Instrucción Pública Dr. Luis María Urdániz, por razones de orden personal José Luis Busaniche, luego de tres años al frente de la misma, encargándose interinamente de la subsecretaría a Horacio F. Candiotti. Esta información es dada a conocer en la edición del 7 de marzo (Diario El Orden. 07 de marzo de 1928, Año I. Nº 99, p. 3, c. 4.).

En su edición del 09 de marzo con el título “*Es general el disgusto en el magisterio por la oferta del inspector Sr. Deheza.*” (Id., 9 de marzo de 1928. Año I. Nº 101. p. 3, c. 1 y 2), y coincidiendo con el sentir general de las maestras que visitaron el diario; publican la carta de María Luisa Wyszlauskys, tal cual lo hiciera el diario La Provincia.

## SANTA FE

Don Salvador Espinosa fundó el 1º de febrero de 1911 el diario Santa Fe, vocero popular del departamento La Capital.

El diario Santa Fe, ignoró el sentir de las docentes de “La Moreno”, y de la ex inspectora María Luisa Wyszlauskys.

## EL LITORAL

El miércoles 7 de agosto de 1918 apareció el vespertino El Litoral. Salvador Caputto iniciaba aquella empresa. En julio de 1920 se incorpora a la empresa Pedro Vittori (Montenegro 2004-5), luego de la incursión de ambos por el diario La Palabra (1915-1918) dirigido por Alcides Greca (Damianovich 2013), en el cual “...su núcleo duro pertenecía al radicalismo, acompañado por afines que provenían del socialismo y del anarquismo” (Vittori 2015).

Después de haber sido vocero de un sector del radicalismo (apoyo a la candidatura de Mosca y crítico de la gestión de Lehmann), el Litoral fue evolucionando hasta convertirse en un órgano liberal de perfil progresista (Damianovich 2013).

Si bien en los días que nos ocupan abundan las noticias referidas al Ministerio de Instrucción Pública y Fomento (Designaciones, Licitaciones, Obras encaradas y a encarar, etc.), pero no se registra ninguna información respecto al Premio Justo Deheza, excepción hecha del reemplazo de este funcionario por Juan Mantovani. (El Litoral, 23/08/1928).

Los Idus de marzo siguen trayendo renunciadas en el ámbito de Instrucción Pública. Así el exgobernador Mosca renuncia a su cargo de presidente del Consejo Nacional de Educación, aceptando la candidatura a diputado nacional. “No era un secreto que el Dr. Mosca sentíase molesto porque a su entender los unificados (antipersonalistas) no le rindieron las consideraciones que se merecía.” (Diario El Litoral, jueves 8 de marzo de 1928, p. 6, c. 6.). Con esta acción se incorpora de nuevo a la actividad política de la provincia.

## PROYECCIONES

Marta Elena Samatan integrante de la lista de maestras de “La Moreno” fue quien tuvo una trayectoria mayormente difundida dentro del campo docente, gremial y literario. Nacida en Vicuña, provincia de Coquimbo, Chile, el 2 de diciembre de 1901, segunda hija del matrimonio de Juan Samatan, un ingeniero francés y María Isolina Madariaga. Llegó a Santa Fe, en 1905. Cursó sus estudios primarios en Santa Fe y se graduó de maestra en 1918 en la escuela de monjas francesas “San José Adoratrices” (Pesante 1981, Puente 1995).

Al producirse la huelga docente de 1921, huelga cruenta con persecuciones y cesantías, en la que su líder, Raimundo Peña, sufrió, no solamente la cesantía, sino también la incomprensión de la sociedad de la época: *“la huelga no era para maestros y menos para mujeres”*. Entre las mujeres que participaron en esa huelga, se recuerda a Ana Santa Cruz (sic) y a Josefa López. Algunos meses después algunas reivindicaciones fueron reconocidas (Travadelo 2001). Al solidarizarse con la huelga, pierde su cargo en una escuela céntrica; y posteriormente logra reincorporarse en la escuela del barrio Piquete (Las Flores); maestra posteriormente de la escuela “Mariano Moreno”, su barrio de siempre. El 10 de diciembre de 1927, obtuvo el título de abogada en la Universidad Nacional del Litoral, profesión que nunca ejerció (Puente 1995).

El ingreso de la mujer en la Universidad de Santa Fe fue tardío. Al crearse la Universidad Nacional del Litoral, en el marco de la reforma de 1918, primera en el ámbito nacional, sobre la base de la Universidad de Santa Fe <sup>4</sup>, entre la documentación pertinente se encuentra registrado el siguiente asiento: *“Nº 92 (folio 27), de fecha 10 de mayo de 1928, inscribiendo el diploma de Abogado otorgado el 10 de diciembre de 1927 a favor de la señorita Marta Elena Samatan, chilena, natural de Vicuña, de 25 años de edad.”* (Pistone 1973). Catalina Pistone menciona sólo cuatro mujeres anteriores al acta Nº 92. Tres corresponderían a la Universidad de Santa Fe y una a la Universidad Nacional del Litoral, acta Nº 82.

La Dra. Marta Elena Samatan fue presidenta fundadora de la Asociación del Magisterio de Santa Fe, en 1928. En ese mismo año la Asociación del Magisterio rindió un homenaje a Raimundo J. Peña al cumplirse el séptimo aniversario de su fallecimiento. Varios oradores hicieron uso de la palabra, entre ellos Julia García. En el acto también se recordó a la “heroína y mártir”<sup>5</sup> Ana San Juan. Obtiene por concurso un cargo de traductora en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional del Litoral. Dejada cesante por razones políticas trabaja como traductora para una editorial de Buenos Aires. Reintegrada a la Universidad en 1955, es interventora primero y luego directora interina en la Biblioteca de la Facultad de Derecho de la

<sup>4</sup> Ley 10.861

<sup>5</sup> Diario Santa Fe, sábado 27 de octubre de 1928, p. 1.

U.N.L.; también directora de Extensión Universitaria en 1959, presentando la renuncia en 1966, siendo subdirectora. Defensora de la escuela nueva y de los derechos de la mujer; publicista y conferencista. Sus libros titulados: “Cantos de la vida diaria”, (poemas (1930); “Educación familiar” (1934), “Campaña y horario”, relatos (1939); “La obra educacional de Manuel Belgrano” (1957); “Autodidactos”, publicados por EUDEBA en Buenos Aires (1965); “Penumbra” novela (1966); “Por tierras de Elqui” (1967); “Gabriela Mistral, campesina del valle de Elqui” (1969); “Los días y los años de Gabriela Mistral” (México, Cajica, 1973) y “Herminia Brumana, la rebelde” (1974).

La Asociación Cooperadora de la Escuela Mariano Moreno editó “Educación Familiar”, conferencia pronunciada, bajo los auspicios de la Asociación Cooperadora, en el local de la Escuela Mariano Moreno el 09 de septiembre de 1934.

Por pedido de Victoria Ocampo colaboró en la revista “Sur” en el tema de la mujer, texto que fue reproducido por la revista internacional bilingüe “Humboldt”, editada en la República Federal de Alemania. (Pesante 2008).

En su momento estuvo en contacto con Olga y Leticia Cossettini, las maestras rafaelinas hijas de inmigrantes, las que construyeron un campo intelectual en el que interactuaban con escritores, políticos, e investigadores; a partir del año 1935 en que Olga Cosettini fue designada directora de la Escuela N° 69 Gabriel Carrasco en el barrio Alberdi de Rosario, donde trabajará también Leticia (Alaniz 2014).

Colaboró con dos cuentos en el libro de “Orilla a orilla”, editado por Ediciones Colmegna. Santa Fe (Ocaso 1972).

Marta Samatan tendrá una posterior vinculación con la “Junta de la Victoria”, una agrupación que actuó entre 1941 y 1946, si bien en la ciudad de Santa Fe, parece que desapareció en 1943 y no volvió a aparecer en 1946, con el retorno de la democracia, como las otras filiales. La sede física estaba en 9 de julio 1884. La Junta tenía vínculos con otra organización: la Unión Argentina de Mujeres con la que compartía ese propósito de ayudar a las mujeres a ejercer sus derechos políticos, civiles y económicos. La Junta estaba integrada por personas de distintas ideologías, y distintos estamentos sociales y económicos, pero con los mismos ideales democráticos y antifascistas (McGee Deutsch 2013).

La Unión Argentina de Mujeres en Capital Federal, contó con Victoria Ocampo y Carmen de la S. de Córdoba Iturburu, entre sus filas. Ambas aparecen alentando a la filial Santa Fe en su Asamblea celebrada en la Biblioteca D.F. Sarmiento en agosto de 1936 (El Litoral, 1936).

Entre 1969 y 1975 presidió la Asociación Santafesina de Escritores, que al año siguiente le otorgó el Premio a la Labor Literaria por el conjunto de su obra. Falleció en Santa Fe el 27 de julio de 1981.

### ALGUNAS REFLEXIONES

La docencia santafesina integrada en su mayor parte por mujeres deviene en un accionar público como fue el caso de las maestras de “la Moreno”, frente al premio propuesto por el Inspector General de Escuelas Justo Deheza, a lo que siguió la creación del Magisterio de Santa Fe, en plena alternancia política entre la gestión de Ricardo Aldao, líder radical antipersonalista, y el líder del radicalismo personalista Pedro Gómez Cello. Ello significó que se conjugaran otros intereses aparte de los morales, éticos, culturales, emocionales, que fueron los electoralistas.

Desde el punto de vista funcional, significó el recambio entre el Inspector General de Escuelas Justo Deheza y Juan Mantovani, futuro ministro de Instrucción Pública y Fomento de Manuel María de Iriondo (1937-1941) un intelectual comprometido con la educación de su tiempo, de la Escuela Serena, Activa o Nueva.

Un detalle que merece destacarse, es que la presidencia del acto inaugural de la constitución de la Asociación del Magisterio de Santa Fe, correspondió a Marta Samatan.

Con respecto a la prensa “La Provincia” tomó partido, poniendo a disposición de las docentes las primeras planas del matutino. “El Orden” y “Nueva Época” trataron el tema y cedieron sus espacios; y el “Santa Fe” ignoró directamente el asunto, pero al año siguiente, el 31 de enero de 1929, acogió el pedido de los docentes santafesinos: de no intervención (a los poderes legislativo y judicial) y permanencia en el cargo de Juan Mantovani.

Queda la incógnita: ¿Marta Samatan, ejerció su derecho al voto, en la elección municipal del 29 de abril de 1928?



*Maestras de la Escuela Mariano Moreno en la playa de Guadalupe. Año 1928.*  
Archivo personal Isabel Rosa Montenegro



*Paseo realizado por personal directivo y docente de la Escuela Mariano Moreno, en la Quinta de Casanello en Guadalupe. Santa Fe, 1928.*



*Santa Fe, 1° de Noviembre de 1935. Personal Directivo y docente (turno de varones) de la E.M. Moreno. Algunas de las Maestras firmantes de la carta abierta en 1928*  
5. Adelina Puccinelli (4° grado); 9. Marta Samatan (4° grado); 11. María Luisa Giavedoni (6° grado); 12. Isabel R. Montenegro (2° grado); 14. Luisa Bello (3° grado).

## BIBLIOGRAFÍA

ABAD DE SANTILLÁN, Diego. 1967. *Gran Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*. EDIAR, Buenos Aires.

AGUIRRE, Alejandra. 2009. *El sentido de la política en Juan Mantovani (1889-1961): Esbozo de una biografía política*. <http://uvla.kultur.lu.se/Virtual/politica/Mantovani.htm> (consultada el 27/09/2014).

ALANIZ, Rogelio. 2014. *La escuela de las señoritas Olga y Leticia. Crónicas de la Historia*. El Litoral. Opinión, miércoles 24 de septiembre, p. 19.

----- 2014. *Olga Cossettini y Leopoldo Marechal. Crónicas de la Historia*. El Litoral. Opinión, miércoles 8 de octubre, p. 19. Santa Fe.

MCGEE DEUTSCH, Sandra. 2013. *Junta de la Victoria: mujeres en defensa de la democracia*. Entrevista realizada por Nancy Balza. Diario El Litoral, sábado 16 de noviembre. Santa Fe.

----- 1932. *Constitución de la Provincia de Santa Fe*. Texto de la Constitución, con las reformas sancionadas y promulgadas por la Convención Constituyente el 13 de Agosto de 1921. Imp. de la Provincia. Santa Fe.

COUDANNES, Mariela. 2011. *Tradición y cambio social en dos regiones de América del Sur. Mujeres elquinas y santafesinas en la narrativa de Marta Samatan*. SudHistoria N° 3, julio-diciembre.

DAMIANOVICH, Alejandro. 2013. *El Periodismo en Santa Fe*. Buenos Aires.

FRUTOS DE PRIETO, Marta. *Santa Fe provincia pionera del sufragio femenino en la Argentina. Comicios de la ciudad de Rosario de 1928 y 1934*. Revista de Historia de Rosario, publicación de la Junta de Historia de Rosario, Año LI, N° 49, Rosario, 2012.

HOBBSAWM, Eric. 1998. *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Crítica. Barcelona.

----- 2013. *Un tiempo de rupturas*. 2013. Crítica. Barcelona - Buenos Aires.

KANDEL, Ester. 2014. *Las "comisiones femeninas" un aporte a la organización de la clase obrera: La perspectiva revolucionaria (Parte I)*. ARGENPRESS, miércoles, 16 de julio.

MARTÍNEZ TRUCCO, Amelia. 2004. *Acción Gremial del Magisterio de Santa Fe. Su trayectoria y aporte a la construcción del sistema educativo*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 880 p.

MAURO, Diego A. 2009. *Catolicismo, educación y política. La enseñanza religiosa entre la curia diocesana y las orientaciones educativas del estado provincial. Santa Fe, 1915-1937*. (UNR/CONICET). En: Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral, año XIX N° 36, Santa Fe, Argentina, primer semestre, pp. 143-172.

MONTENEGRO DE ARÉVALO, Liliana. 2004-5. *El siglo XX: la prensa y sus gestores. Los que hicieron Santa Fe*. N° 32. El Litoral, Santa Fe.

----- 1991. *Santa Fe en su dimensión política durante los años 1928-1930*. Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos. N° LVII. Santa Fe.

PESANTE, Edgardo. 1981. *Hoja suelta que acompañó la edición de Ocaso*. Santa Fe.

PISTONE, Catalina. 1973. *Presencia de la mujer en la vida de Santa Fe*. Separata del T. Homenaje al IV Centenario de la Fundación de Santa Fe, editado por la Cámara de Diputados de la Provincia. Santa Fe.

1998-1999. Antecedentes, evolución y sanción de la Ley Nacional 13.010 del voto femenino. Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe. Revista Número LXII. Santa Fe, 1998-1999.

PITA GONZÁLEZ, Alexandra. 2011. *La internacionalización del magisterio americano: Propuestas educativas y tensiones políticas*. Universidad de Colima – México.

PUENTE, Mariano. 1995. *Marta Samatan*. En: Bertero, Gloria de (comp.) *Quién es Ella en Santa Fe*. Buenos Aires, Argentina.

TRAVADELO, Delia A. 2001. *Marta Elena Samatan, maestra*. UNL. Santa Fe.

VITTORI, Gustavo J. 2015. *Hace 100 años se iniciaba con La Palabra lo que hoy continúa a diario con El Litoral*. Edición Especial, sábado 28 de noviembre, 4 p. El Litoral. Santa Fe.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

ARGENPRESS. 2014.

Diario “La Provincia”. Santa Fe, 1928.

Diario “El Orden”. Santa Fe, 1928 - 1929.

Diario “Santa Fe”. Santa Fe, 1928-29.

Diario “El Litoral”. Santa Fe, 1928, 2013 y 2014.

Diario “Nueva Época”. Santa Fe, 1928.

Nucleamiento de Supervisores. Santa Fe, Zona Norte. Hoja Informativa, N° 13, julio de 1992.

Nuestra Idea. Órgano Oficial de la Asociación del Magisterio de Santa Fe. Santa Fe, 1936.

## HEMEROTECA DIGITAL

<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/>

## ARCHIVO GENERAL DE LA PROVINCIA

Leyes y Decretos.

## ARCHIVOS PRIVADOS

Archivo Personal Isabel Rosa Montenegro.

Archivo Marta Samatan. Archivo Histórico. Universidad Nacional del Litoral.

## DEL SIGLO XVII AL SIGLO XX. EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS EN LA OBRA DE AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO DE LOS TRIBUNALES, SANTA FE DE LA VERA CRUZ

*Gabriel Cocco\**

Las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en la obra de construcción del Palacio de justicia II posibilitaron localizar restos arqueológicos y estructuras constructivas de fines del siglo XVII y fines del siglo XIX, asociadas diferentes tipos de viviendas ubicadas dentro de la traza urbana histórica de la ciudad. El hallazgo y recuperación de estos contextos arqueológicos permitió estudiar materiales del período colonial temprano y de tiempos recientes, en el marco del proyecto de investigación “Relevamiento y estudio del patrimonio arqueológico de la ciudad de Santa Fe y su entorno”, que llevamos a cabo desde el Museo Etnográfico y Colonial.

---

\* **Gabriel Cocco.** Licenciado en Antropología (orientación Arqueología) Coordinador del Museo Etnográfico y Colonial de Santa Fe y del Parque Arqueológico de las Ruinas de Santa Fe la Vieja. Investigador del proyecto “Tecnolonial – Impacto tecnológico en el Nuevo Mundo colonial. Cambio cultural en arqueología y cerámica” Universitat de Barcelona. Investigador asociado e la “Red Iberoamericana de investigación de urbanismo colonial”. Co-director del Proyecto de Arqueología “Fuerte Sancti Spiritus”, Puerto Gaboto, provincia de Santa Fe. Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

Santa Fe es una de las ciudades hispanoamericanas del Cono Sur de América que conserva su trazado original de 1573 y el actual emplazamiento, originado a partir del abandono y traslado de su primer asentamiento urbano en 1660. La mudanza se llevó a cabo por etapas entre 1650 y 1660, cuando se dio por finalizado con la instalación definitiva del cabildo y las autoridades religiosas. El trazado de la ciudad se realizó a partir de la plaza de armas (actual plaza 25 de mayo), siguiendo el modelo exacto de Santa Fe la Vieja, ubicando a las instituciones civiles y religiosas en los mismos solares. Más allá de estas semejanzas en la organización espacial, el registro arqueológico de ambas ciudades no es el mismo. Mientras que Santa Fe la Vieja, a partir de su abandono, se ha conservado como un sitio arqueológico con su traza urbana consolidada y edificaciones del período colonial temprano, sin la superposición de construcciones posteriores, Santa Fe de la Vera Cruz fue creciendo y desarrollándose sobre sí misma a partir de la traza histórica y sólo se conservan remanentes del período colonial temprano. Esta es una de las razones por las cuales las investigaciones basadas en los aspectos materiales en ambos asentamientos han tenido un desarrollo tan dispar. Como señalábamos en un artículo publicado con motivo de las primeras investigaciones arqueológicas realizadas en Santa Fe de la Vera Cruz, “trabajar dentro de un contexto urbano, significa para los arqueólogos enfrentarse a un registro donde hubo una superposición compleja de edificaciones y restos materiales que son el producto del crecimiento de la ciudad. En Santa Fe y principalmente en el barrio sur de la ciudad, existe un registro que comienza en 1660 con la instalación de la ciudad y llega a la actualidad. En todos esos años transcurridos, se edificaron, reformaron, demolieron y superpusieron muchos tipos de construcciones producto de la evolución de la ciudad” (Cocco 2004). Sin embargo, más allá de las dificultades que plantea esta complejidad de contextos superpuestos, aún se conservan estructuras y restos materiales que pueden aportar información sobre pasado de la ciudad, que no están registrados en los documentos escritos.

Los resultados de las intervenciones arqueológicas en la obra del Palacio de Justicia II, que desarrollaremos a continuación, junto a otros sitios estudiados anteriormente dentro de la traza histórica, dan cuenta del potencial informativo que guarda el subsuelo de la ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz.

## INTERVENCIONES ARQUEOLÓGICAS QUE SE REALIZARON EN LA OBRA PÚBLICA “PALACIO DE JUSTICIA II”



*Figura 1. Localización de los hallazgos. C1 y C2: cisternas; P1: pozo de basura colonial, P2: pozo de basura de fines del siglo XIX*

La obra de construcción del Palacio de Justicia II se localiza en la mitad oeste de la manzana que ocupa el edificio de los tribunales, entre las calles 3 de Febrero, 9 de Julio y Av. General López. La primera etapa, a cargo de la empresa COCYAR S.A., implicó la demolición de 15 casas y la excavación a profundidad de 28.000 metros cúbicos de terreno, en solares que estuvieron ocupados por viviendas desde el período colonial temprano hasta la actualidad. Su ubicación en la manzana contigua a la Plaza de Mayo, en el barrio más antiguo de la ciudad, ocupado sucesivamente desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la actualidad, hacía previsible la aparición de vestigios de antiguas construcciones y restos de arqueológicos en el subsuelo. Si bien no se habían planificado trabajos de impacto arqueológico o de rescate previos y durante la

obra, gracias a la gestión de la Junta de Estudios Históricos de Santa Fe y del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia, se pudieron realizar intervenciones arqueológicas que posibilitaron documentar y recuperar parte del patrimonio arqueológico que salió a la luz a partir del trabajo de las máquinas excavadoras. Fue así que, desde el mes de julio de 2016 y hasta enero de 2017, junto a Leticia Campagnolo y con la colaboración de la empresa constructora, realizamos diversos trabajos de relevamiento de estructuras subterráneas y recuperación artefactos arqueológicos en antiguos pozos basura, dejados al descubierto por la excavación a profundidad en la obra.

### TRABAJOS ARQUEOLÓGICOS DESARROLLADOS

Durante las intervenciones arqueológicas se localizaron tres tipos de estructuras subterráneas relacionadas con viviendas de diferentes épocas:

- Cisternas para aprovisionamiento de agua en las viviendas, construidas en mampostería y que datan de fines del siglo XIX.
- Dos pozos ciegos, uno de los cuales fue reutilizado como basurero a fines del siglo XIX y principios del XX.
- Un pozo de basura doméstico del período colonial temprano que contiene restos arqueológicos de fines del siglo XVII.

Todas estas estructuras fueron registradas y documentadas, mientras que los restos arqueológicos fueron recuperados mediante excavaciones por unidades estratigráficas (UUEE) y almacenados en la reserva técnica del Museo Etnográfico y Colonial para su limpieza, clasificación, estudio, conservación y exhibición.

### DESCRIPCIÓN DE LOS HALLAZGOS

#### POZO DE BASURA DEL PERIODO COLONIAL TEMPRANO

Las viviendas coloniales de los siglos XVII y XVIII que se ubicaban en la manzana de tribunales fueron demolidas y sustituidas por otras construcciones. Sin embargo, en el subsuelo se conservaron restos materiales producto del uso y descarte de artefactos y alimentos consumidos por los primeros ve-

cinos de Santa Fe de la Vera Cruz. De acuerdo a la reconstrucción del catastro colonial de Santa Fe realizado por Calvo en base a las escrituras públicas, en la esquina de las calles 9 de Julio y General López se localizaba una tienda y casa, que fue demolida a mediados del siglo XX (Calvo 2011:249). Esta vivienda formaba parte del solar, subdividido durante el siglo XVIII, donde localizamos y excavamos el pozo de basura. La ubicación de un basurero en terrenos de una vivienda familiar se debe a que, como señala Calvo, durante el período colonial no hubo recolección de basuras y cada vecino debió resolver esta cuestión en forma particular. Si bien a veces la basura se arrojaba en el espacio público, en la generalidad de los casos eran arrojados en pozos de basura ubicados en el propio terreno (Calvo 2011:217), como en este caso.

El pozo fue hallado a partir de las excavaciones a profundidad realizadas por la empresa COCYAR, que dejó expuesto el perfil completo de un basurero doméstico con materiales de fines del siglo XVII en un talud situado sobre la vereda sur de Avenida General López. La boca del pozo se encontraba a un metro de profundidad desde la superficie, por lo que se tuvo que retirar una capa de escombros que la cubría para comenzar a excavarlo. Al quitar esta unidad estratigráfica que cubría el pozo, se localizó una cisterna de mampostería, que había sido construida en el siglo XIX adosado al basurero del siglo XVII, pero afortunadamente sin destruirlo ni afectar su integridad. El pozo de basura no tenía estructuras y estaba excavado directamente en el terreno. Sus dimensiones eran de 0,90 metros de diámetro por 2,70 metros de profundidad y dentro de su relleno (que puso ser excavado completamente) se recuperaron restos de tejas, muchas de las cuales conservaban pegado el mortero de cal y arena, fragmentos de tinajas para el transporte y almacenamiento de vino y aceite, fragmentos de contenedores de manufactura indígena e hispano-indígena, fragmentos de mayólica y cerámica vidriada europea, cerámica vidriada americana, fragmentos de botellas cuadradas de vidrio, instrumentos líticos como una bola de boleadora y afiladores de arenisca, restos de metal y restos óseos de fauna de mamíferos grandes, medianos y pequeños.

La cerámica de manufactura indígena está representada por fragmentos de contenedores con presencia de engobes y pinturas roja y blanca y motivos hispanos indígenas, cerámica corrugada y cepillada con bordes evertidos. La

cerámica indígena marca la continuidad de las tradiciones alfareras guaraníes, surgidas en el siglo XVI en diferentes sitios coloniales del Río de la Plata y el Paraguay, que se desarrollan durante el siglo XVII. Asociada a ésta, se recuperaron algunos fragmentos de mayólica azul sobre blanco, probablemente portuguesas, del mismo tipo que las halladas en Santa Fe la Vieja. A esto se suman fragmentos de contenedores vidriados, la mayoría de ellos con pasta roja. Otro conjunto de artefactos que marca la continuidad entre ambos asentamientos son las tinajas, de las cuales se han recuperado golletes, bases planas y fragmentos. De acuerdo a estudios arqueológicos y arqueométricos realizados en Santa Fe la Vieja y Mendoza (Buxeda et al. 2016), estos grandes contenedores fueron fabricados en la Región de Cuyo y utilizados para transportar vino y aceite hacia Santa Fe y otros asentamientos del Río de la Plata (Ceruti 2005, Ots et al. 2017). Los análisis preliminares muestran algunas variaciones morfológicas entre las tinajas de Santa Fe la Vieja y Santa Fe de la Vera Cruz, pero las características de las pastas serían similares.

Este conjunto de materiales hallados en un área central de la traza histórica de Santa Fe de la Vera Cruz son producto del descarte en un espacio doméstico. Los artefactos de producción local tienen las mismas características tecnológicas que los de Santa Fe la Vieja y los productos foráneos proceden de las mismas redes comerciales donde se insertaba Santa Fe durante el siglo XVI y primera mitad del XVII.

Los elementos hallados en este pozo de basura forman parte de un contexto de descarte de basura doméstica que nos permitirá estudiar las prácticas sociales de consumo y descarte en el período colonial temprano, analizando los cambios y continuidades entre el viejo y el actual emplazamiento de la ciudad. Asimismo, es el contexto arqueológico urbano más temprano hallado hasta el momento en Santa Fe de la Vera Cruz y constituye una muestra de muchos otros que se deben conservar en el subsuelo de la ciudad.



*Figura 2. Excavación del pozo de basura colonial.*



*Figura 3. Fragmentos de tejas, tinajas y cerámica indígena en el relleno del pozo de basura colonial.*



*Figura 4. Golletes de tinajas, fragmentos de mayólica, botellas de vidrio de sección cuadrada y cerámica de manufactura indígena.*

## EL AGUA Y LA BASURA:

### POZOS Y CISTERNAS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Las cisternas son construcciones subterráneas de mampostería que fueron utilizadas para el almacenamiento de agua de lluvia para aprovisionar a las viviendas. Datan de fines del siglo XIX y fueron utilizadas al menos hasta 1907, cuando comenzó la provisión de agua corriente en la ciudad. Se encontraban en el subsuelo de los patios de las viviendas debajo de los aljibes, desde donde se extraía el agua. Son de cuerpo cilíndrico y la parte superior abovedada. Estaban revocadas y el piso era de baldosas cerámicas con un desnivel en el centro que servía de sistema de decantación. En la obra se han documentado tres cisternas; sin embargo, durante las excavaciones han aparecido otros ejemplares más que no han podido ser registrados. Dos de las cisternas pudieron ser registradas cuando la máquina excavadora las seccionó lateralmente, lo que permitió observar su morfología, estructura y la forma en que habían sido rellenadas con escombros, luego de cesar su funcionamiento. En una de ellas, este corte permitió documentar el perfil completo con la base y el sistema de decantación de sedimentos. Una tercera cisterna fue localizada al excavar el pozo de basura colonial. Su estructura se encontraba completa y una sección de la parte superior fue extraída al nivelar el terreno para comenzar los trabajos de excavación arqueológica del pozo de basura del siglo XVII.

Con posterioridad a la excavación del pozo de basura colonial, las máquinas avanzaron para despejar el área y construir uno de los laterales del edificio, lo que causó (al igual que los dos casos anteriores) que se seccionara esta última cisterna por la mitad, dejando al descubierto un relleno de escombros y basura. En este caso, se pudo recuperar parte de la basura que se encontraba cercana a la base y documentar el piso de baldosas cerámicas. La basura estaba conformada principalmente por botellas de vidrio y artefactos de metal enlozado, que datan de principios del siglo XX, coincidiendo con el momento en que se dejó de utilizar para el almacenamiento de agua y con el inicio de la provisión de agua corriente en la ciudad.

La superposición parcial de estas dos estructuras construidas y utilizadas con dos siglos de diferencia, da cuenta de la superposición de ocupaciones en un

contexto urbano. En ambos casos las estructuras subterráneas se encuentran asociadas a viviendas, una de fines del siglo XVII y otra posterior del siglo XIX.

Estas cisternas no son las únicas documentadas en la ciudad y existen otros antecedentes. Uno de ellos es una estructura con las mismas características morfológicas, tamaño y tipo constructivo que fue registrado en el año 1999 en el segundo patio de la Casa de Echague (construida en 1890), ubicada en la calle San Martín 1642, donde actualmente funciona una de las sedes del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia. Allí se pudo observar la estructura completa desde el interior, que tiene una altura de 3,60 metros, una base de 3,30 metros de diámetro con un agujero de decantación de 0,55 metros de diámetro. A diferencia de las estructuras subterráneas de la obra del Palacio de Justicia II, que han quedado disociadas del contexto donde funcionaron a causa de la destrucción de las viviendas, en ese caso la cisterna se conserva en



*Figura 5. Perfil donde se observan dos de las cisternas seccionadas durante la obra.*



*Figura 6. Se observa la estructura cilíndrica con la parte superior abovedada y las paredes revocadas de una de las cisternas halladas en la obra.*

el contexto original, con su aljibe y el sistema de canaletas que desaguaba el agua de lluvia desde los techos. Esto nos permite inferir que todos estos tipos de cisterna deben haber funcionado de la misma manera.

Otro caso estudiado en las cercanías de la Plaza de Mayo, es la estructura subterránea localizada en la Casa de Gobierno. De acuerdo a los estudios rea-

lizados se trataría de una cisterna para proveer agua a los baños del Cabildo (Cocco 2004). Si bien esta estructura tiene una morfología y dimensiones mayores que los casos anteriores (6 metros de largo por 4 metros de ancho y 5,20 metros de altura máxima), sus características indican que es contemporánea a las otras, debido a que fue construida con paredes de mampostería -ladrillos revocados- techo abovedado y piso de baldosas cerámicas. Asimismo, el material que se utilizó para rellenarla una vez inutilizada, pudo ser datado para fines del siglo XIX y comienzos del Siglo XX.

#### POZO DE BASURA DE FINES DEL SIGLO XIX

Los pozos ciegos, de agua y las cisternas, fueron reutilizados como basureros domésticos. Una vez que dejaban de usarse para la provisión de agua o como sanitarios continuaban en uso para depositar la basura de las viviendas. Uno de estos casos es un pozo ciego dejado al descubierto por las máquinas y que quedó visible en el talud de la excavación de la obra. El diámetro era de 1,50 metros y tenía más de 5 metros de profundidad desde la superficie. La parte superior (de 1,60 metros de profundidad) contenía un relleno compuesto por tierra con ladrillos que cubrían partes de la estructura del brocal del pozo que se habían derrumbado. Por debajo, y sellado por los ladrillos que formaban parte de la estructura del brocal, se encontraba el relleno que contenía una gran cantidad de basura doméstica.

Debido a las dificultades y el riesgo que suponía excavar en el borde del talud y por debajo del nivel inferior de la obra, sólo se recuperaron los restos que se hallaban hasta 1,60 metros de profundidad. No obstante, se rescataron miles de artefactos enteros y fragmentados correspondientes a utensilios domésticos, bebidas y artículos de uso personal. Además se recuperaron cientos de huesos de mamíferos grandes y restos óseos de mamíferos medianos, aves y peces, en un muy buen estado de conservación.

Las características de los elementos recuperados en este pozo de basura se corresponden con un contexto doméstico de fines del siglo XIX y principios del XX. Los objetos hallados en el pozo de basura se componen principalmente de diferentes juegos de loza blanca inglesa tipo *whiteware* de distin-

tas calidades y algunas piezas de porcelana. Muchos de los platos conservan los sellos de las fábricas, tales como J & G. Meakin (Hanley, Staffordshire, Inglaterra), Robert Cochram CO. (Glasgow, Escocia), cuyos productos eran importados desde Inglaterra junto con productos manufacturados en el Viejo Mundo y distribuidos por los grandes almacenes y bazares de las grandes ciudades (Volpe 1994, Schavelzon 1991). Se recuperaron bacinillas de loza de diversos tamaños y estilos (pintado, estampado y liso), vasos, copas de diversos tipos, botellas de bebidas de ginebra de gres y vidrio, de licores y otras bebidas alcohólicas. Frascos de sal, de cosméticos, medicinales. Además se hallaron elementos de uso personal como peines y abanicos, elementos relacionados con la infancia, como fragmentos de las pizarras utilizadas en las escuelas, juguetes, como bolitas de vidrio y cerámica así como partes de muñecas y piezas de miniaturas de vajillas de porcelana.

A diferencia del contexto de fines del siglo XVII, los objetos de fines del siglo XIX reflejan los cambios producidos en la producción, el comercio y el consumo luego de la revolución industrial. En las viviendas, la vajilla también funcionaba como símbolo de status social y esto parece reflejar este conjunto. Pero se debe tener en cuenta también que en muchas ocasiones los juegos de vajilla de lujo pasaban de generación en generación y por otra parte, que la importación en forma masiva de vajilla de loza inglesa permitió que las familias de clase media también puedan acceder a estos productos.



*Figura 7. Perfil del pozo de basura en el talud de la obra. Detrás se observa el edificio de tribunales.*



*Figura 8. Excavación del pozo de basura de fines del siglo XIX.*



*Figura 9. Bacinillas de loza estampada y pintada, platos de loza inglesa, partes de muñecas de porcelana, bolitas de vidrio y cerámica, vasos y copas.*

## EL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO DE SANTA FE DE LA VERA CRUZ

En la ciudad se conservan edificaciones y restos arqueológicos asociados a la vida de los santafesinos que abarcan un período de casi cuatro siglos, desde 1660 hasta la actualidad. Durante todos esos años, la ciudad se fue desarrollando sobre sí misma a partir de su traza urbana original, superponiendo nuevas construcciones, destruyendo restos de épocas anteriores y principalmente descontextualizando los restos situados bajo la cota cero de las edificaciones que los contenían originalmente. Sin embargo, más allá de esta complejidad, aún se conservan estructuras y restos materiales que pueden aportar información sobre pasado de la ciudad, que no está registrado en los documentos escritos. Los resultados de las intervenciones arqueológicas en la obra del Palacio de Justicia II, junto a otros sitios estudiados anteriormente dentro de la traza histórica, dan cuenta de este potencial informativo que guarda el subsuelo de la ciudad. En este caso, la recuperación y registro de un patrimonio arqueológico único, posibilita estudiar la vida cotidiana, la diversidad étnica y cultural, la desigualdad y las relaciones de poder entre los distintos grupos sociales, el comercio, los hábitos de consumo y las técnicas constructivas de quienes vivieron en un sector central de la ciudad.

En el Barrio Sur y en otros sectores aún se conservan muchos sitios de diferentes momentos históricos. Sin embargo, para que puedan ser estudiados y conservados se deben desarrollar políticas públicas que protejan este patrimonio material en concordancia con el municipio y la comunidad. Asimismo, se deben prever estudios de impacto previos y durante el desarrollo de las obras públicas y privadas en áreas de interés arqueológico, tal como lo establece la Ley Nacional 25.743 y propiciar la creación de normativas municipales que establezcan claramente los protocolos necesarios a seguir en este tipo de intervenciones.

## BIBLIOGRAFÍA

BUXEDA I GARRIGÓS, Jaume; MADRID I FERNÁNDEZ, Marisol; COCCO, Gabriel y CAMPAGNOLO, Leticia. 2016: *Colonial ceramics recovered at Santa Fe la Vieja (Argentina). An archaeometric overview*. Poster presentado en 41 International Symposium on Archaeometry. Kalamata, Greece.

CALVO, Luis María. 2011. *Vivienda y ciudad colonial. El caso de Santa Fe*. Ediciones UNL, Santa Fe.

CERUTI, Carlos. 2005. *Evidencias del contacto hispano-indígena en Santa Fe la Vieja*. En Revista América Nro. 17. Editada por el Centro de Estudios Hispanoamericanos. Santa Fe.

COCCO, Gabriel. 2004. *Investigaciones arqueológicas en la ciudad de Santa Fe*. En: Boletín del Archivo General de la provincia de Santa Fe. Año XXIX, Nro 29. Santa Fe.

OTS, María José; MANCHADO, Martina; CATALDO, Marina; CAROSIO, Sebastián. 2017. *La organización de la producción de cerámica colonial en la frontera sur del imperio español (Mendoza, República Argentina)*. En: Boletín del Museu Paranaense. Ciencias Humanas. Vol. 12, Nro 2. Belém, Brasil.

SCHAVELZON, Daniel. 1991. *Arqueología histórica de Buenos Aires (1). La cultura material porteña de los siglos XVIII y XIX*. Editorial Corregidor. Buenos Aires.

VOLPE, Soccorso. 1994. *Catálogo de vajillas de loza inglesa en Rosario. 1840-1915*. Escuela Superior de museología. Municipalidad de Rosario.



## IMÁGENES Y EVANGELIZACIÓN: LA LUCHA CONTRA LAS IDOLATRÍAS EN LOS ANDES

Rosa García \*

*¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re-importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora se representa. En vez de algo que está presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar. Ése sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo; no presencia, sino efecto de presencia.<sup>1</sup>*

\* **Rosa García.** Profesora de Historia por la Universidad Nacional del Litoral. Psicóloga social (Escuela de Psicología Social “Enrique Pichon Rivière”, Santa Fe. Actualización Académica en Epistemología de las Ciencias Sociales (Instituto Superior del Magisterio Nº 13, Santa Fe). Diplomada en Estudios de Género. (Universidad Nacional de Villa María, Córdoba). Estudios de Posgrado de Gestión Cultural del Patrimonio Inmaterial. FCE, Córdoba. Maestranda de la Maestría en Patrimonio Artístico y Cultura de Sudamérica Colonial (FFyL-UBA). Docente de Nivel Superior Institutos Terciarios de la Provincia de Santa Fe y de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Integrante de los Servicios Educativos del Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” de Santa Fe.

<sup>1</sup> MARIN, Louis: *Poder, representación e imagen*, pgs. 136-137. En: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/5.1.%20Marin,%20Louis%20-%20Poder,%20representaci%C3%B3n,%20imagen.pdf>



*Imagen 1. Iglesia de Carabuco, La Paz, Bolivia.*

## RESUMEN

En el horizonte visual de la cultura occidental y su repertorio de imágenes, los últimos momentos de los seres humanos han sido objeto de representación y reflexión profusa. En la Región Andina, desde el siglo XVI y hasta los últimos años del siglo XVIII, este imaginario particular se adaptó plásticamente al proceso de evangelización, creando, por un lado, un programa pictórico específico y efectivo en el combate contra las idolatrías en la región; y por otro un conjunto de representaciones plásticas que materializan la posibilidad de hacer palpable lo inmaterial, materializar lo inasible. En el contexto andino, las imágenes desplegaron su poder en la reelaboración simbólica de la cultura

y de la vida particular y social, a través de un proceso integral perceptivo, cognitivo y empático.<sup>2</sup>

## INTRODUCCIÓN

La serie de las “Postrimerías” es un conjunto de cuatro lienzos, que representan el Purgatorio, el Juicio final, el Infierno y la Gloria<sup>3</sup>. Fueron pintados por José López de los Ríos en 1634, por encargo del cura doctrinero José



Imagen 2. José López de los Ríos, *Juicio Final*, 1634.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ, Ricardo: *Entre el cielo y el infierno. Arte, ideas y vida en el mundo colonial*. En: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18520/1/14\\_Gonzalez.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18520/1/14_Gonzalez.pdf)

<sup>3</sup> Se ha dado principal importancia a la representación del Infierno; asimismo la serie deja de lado el tema de la muerte. El objetivo de la serie pictórica es exponer ante los indígenas toda la temática del “Juicio Final” de forma muy detallada y por partes, para conseguir una catequización mucho más didáctica y evitar cualquier tipo de confusión. Para ello, José López de los Ríos mixturó tradiciones religiosas y conceptos del mundo indígena local, incorporó una descripción explícita de la idolatría, e incluyó en la composición escenas referidas a la cristianización del lugar.



Imagen 3. José López de los Ríos, *El Purgatorio*, 1634.

de Arellano. Actualmente se exponen en la iglesia de Carabuco, La Paz, Bolivia. Al pie de los cuatro lienzos hay 30 tondos que describen diversas escenas referentes a la vida del apóstol que llegó a Carabuco portando una cruz y predicando el bien. En este artículo analizaremos específicamente el primero y el segundo de los cuatro lienzos, correspondientes al Juicio Final y el Purgatorio.

## LAS FUENTES DE LA REPRESENTACIÓN

Según las investigaciones de Teresa Gisbert y Andrés De Mesa Gisbert, esta temática corresponde a una iconografía creada en Europa, pero en el contexto andino se modifica y se le añaden imágenes propias para que el espectador se identifique con el escenario representado. Los autores han encontrado un Infierno exactamente igual en Ledesma (España) e Ispahán (Irán). Esta forma parte de un Juicio Final que fue pintado entre 1640 y 1655. Asimismo este Juicio Final es la escena principal de un programa pictórico de frescos desarrollado en la parte interior central de la catedral.<sup>4</sup> La fuente común que

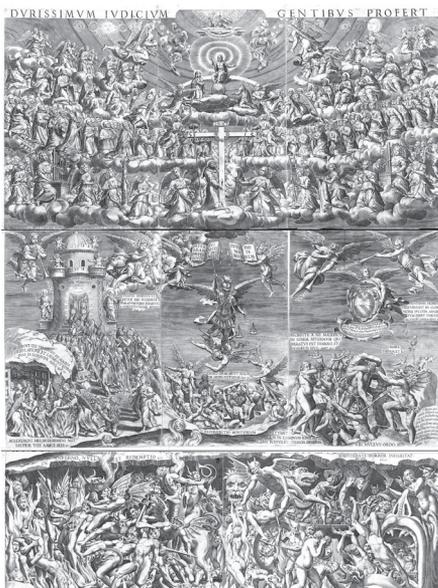


Imagen 4



Imagen 5

<sup>4</sup> GISBERT, Teresa; DE MESA GISBERT, Andrés: *El cielo y el infierno en el mundo virreinal andino*, en SIRACUSANO, Gabriela (2010): *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. 1era. Ed., UNSAM, Argentina.

utilizaron ambas obras es un grabado de origen flamenco e inspiración jesuita, del siglo XVII (Siracusano: 2010, 111), esto habla de una extensa red icónica y de la importancia del tema tratado, así como de la funcionalidad, la eficacia y las adaptaciones estratégicas que se hicieron en América de este paradigma visual.

## LAS “POSTRIMERÍAS”

También llamadas Novísimos, significaron para la Iglesia cristiana el fin en el orden de las cosas y representan las cuatro últimas situaciones del hombre: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Señala Etchelecu<sup>5</sup> que en la formación del pensamiento escatológico medieval también resultaron fundamentales diferentes relatos como los libros de las Consolaciones, los Exempla y los tratados de Piedad, entre las numerosas prácticas discursivas -que con iguales fines moralizantes- eran repetidas por los predicadores de manera itinerante, de ciudad en ciudad. Conforme esta teología mística, el alma se purga sufriendo. A través de los gemidos y de las lágrimas, el espíritu se limpia de sus obras malas y de sus consecuencias, para estar en condiciones de contemplar las visiones divinas. Ahora bien, el hombre común sólo contaba con dos medios para prepararse para los acontecimientos escatológicos: las imágenes y los sermones. De la combinación de ambas estrategias se podía obtener una imagen potenciada que ayudara en la construcción mental del “Más Allá”.

Dentro de las órdenes religiosas quienes más apelaron a estos métodos catequísticos, que tomaban las postrimerías como tema y el sermón o la admonición como estrategia, fueron los jesuitas. La orden desarrolló y sistematizó un conjunto de “Ejercicios espirituales”, orientadores para la reflexión, el escarmiento y la prefiguración de las penas, ordenando las conductas individuales hacia las prácticas virtuosas.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> ETCHELECU, Leontina y RODRIGUEZ ROMERO, Agustina, “*El abismo de los sentidos: el Infierno de Carabuco y la prédica sobre las Postrimerías*”, en SIRACUSANO, Gabriela (ed.), *La paleta del espanto. Historia del arte, química y conservación en la serie de Postrimerías de Carabuco*, UNSAM, colección Artes y Letras, Buenos Aires, Argentina.

<sup>6</sup> A modo de ejemplo, citamos la Meditación Quinta, donde el esfuerzo desde lo sensible y lo intelectual está puesto al servicio de objetivar “la anchura, la longitud y la profundidad del infierno”. Esta “imagen imaginada” por el ejercitante, junto a la utilización de pinturas, emble-

Luego del Tercer Concilio Limense (1582-83) se impusieron nuevas reglas en la evangelización, cambios que también fueron consecuencia de las pautas establecidas por el Concilio de Trento. A partir de allí la prédica procuró combinar persuasión y represión. La Doctrina Christiana de 1584, bajo el subtítulo de “Los cuatro novísimos”, indicaba:

Cuatro cosas son las que el cristiano ha de tener siempre en la memoria, que son: muerte, juicio, infierno y gloria.

Aún cuando el listado de preceptos de la doctrina resulta crucial para la religión cristiana, las postrimerías del hombre sobresalen dentro del conjunto, al indicarse que deben estar siempre presentes en la memoria de los catecúmenos.

#### LOS LIENZOS DEL “JUICIO FINAL” Y EL “PURGATORIO”

(...) pues como tu veas, que por cosas tan vanas estás en termino de perder tanto bien, y mirando á todas partes, te veas de todas cercado, y atribulado, (porque ni queda mas tiempo de vida, ni hay mas plazo de penitencia, y el curso de tus días es ya fenecido, y ni los amigos, ni los ídolos que adoraste te pueden allí valer, antes las cosas que mas amavas, y preciavas te han de dár allí mayor tormento) dime, ruego te, quando te veas en este trance, qué sentirás? Donde irás? Qué harás? A quien llamarás? Bolver atrás es imposible, pasar adelante, es intolerable, estarte así, no se concede, pues qué harás?

La temática de las postrimerías y el desengaño se desarrolló a partir de todo un programa iconográfico asentado en la enseñanza ética sobre el bien y el mal a la población indígena. La intensidad iconográfica expresada tanto en el discursivo como en lo visual alcanza verdadero sentido cuando la catequiza-

---

mas y alegorías, hizo de la práctica sermonaria un eficaz método para concitar la atención de los feligreses, donde se realizara la prédica.

ción se enfrenta al problema de la idolatría. En América, y más precisamente en los Andes, los españoles desarrollaron una gran campaña contra la idolatría indígena durante el siglo XVII, en la cual se vieron implicadas de una manera muy directa las representaciones dedicadas al Juicio Final, el Purgatorio y las “Postrimerías del Hombre”, puesto que en ellas es justamente donde se explica la esencia del problema del bien y del mal, y el único camino de salvación posible según los preceptos cristianos. Un discurso que viene definitivamente reforzado por la recompensa del premio o del castigo identificado definitivamente con el “Infierno” o la “Gloria” eterna. La afectación, la teatralidad y la contundencia de las imágenes y los discursos que pretendían operar como verdaderas instancias reformadoras de las prácticas hay que situarlas en la tensión de la “batalla” con el conjunto diverso y multiforme de creencias y prácticas de ancestral arraigo. En este contexto el universo de imágenes y lecturas disputan la recepción trastocando todo un imaginario, al que pretendían reformular con lo que se miraba, se escuchaba, se representaba o se leía. Dice Siracusano:

Era esta dinámica entre el ver y el escuchar en la que se inscribía la acción evangelizadora: ‘y así se les sacaba de la vista todo aquello sospechoso, e incluso se mandaba que ( ... ) no sólo en las Iglesias sino que en ninguna parte, ni pública, ni secreta de los pueblos de los Indios, se pinte el sol, la luna, ni las Estrellas, y en muchas partes, ni animales terrestres, volátiles, ni marinos, especialmente algunas especies de ellos, por quitarles la ocasión de volver (como esta dicho) a sus antiguos delirios y disparates’.<sup>7</sup>

Mediante el uso de un amplio repertorio: imágenes mentales, sinestias, y figuras como la prosopopeya y la hipotiposis; estos textos aportaban herra-

---

<sup>7</sup> “(...) Entre los inventarios también están *La Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada (1580) y los *Sermones en los cuales avisa contra los engaños de los dos Anticristos de San Vicente Ferrer*”. SIRACUSANO, G.: *¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías* en: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08\\_Siracusano.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08_Siracusano.pdf)

mientas verbales eficaces para enriquecer y fortalecer la retórica sacerdotal impactando al auditorio. La palabra contundente, acertada, emparejada con las pinturas, hacía de la geografía celestial un lugar específico, susceptible de experimentar con los sentidos. El proyecto evangelizador se sustentó en una alianza entre las imágenes y la palabra, objetivada en la pintura, la prédica y el sermón.

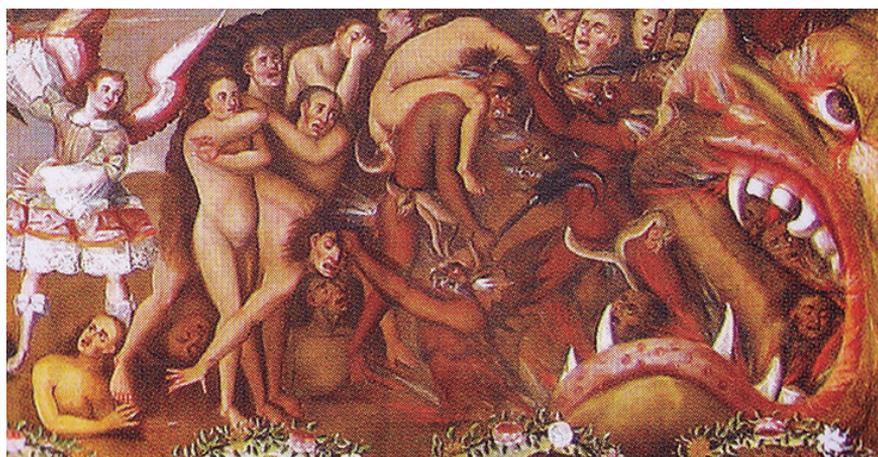
En el lienzo del “Juicio Final” de Carabuco la composición se establece en tres niveles. En primer lugar, el dogma de la Trinidad rodeada de la Sagrada Familia y la corte celestial; en segundo lugar, San Miguel (centro) y las santas mártires encargadas de interceder por las almas del Purgatorio, y en tercer lugar los demonios y condenados. En el cielo, cuatro ángeles con sus trompetas anuncian el fin de los días. Junto a los ángeles están las estrellas y los astros con sus signos alquímicos, así Mercurio se representa con un caduceo, y Marte con una estrella roja, etc. Esta relación de los ángeles con las estrellas y los planetas no es casual, pues trata de mostrar que los ángeles regulan los cielos.



Imagen 6. Juicio Final Detalle.



*Imagen 7. Juicio Final Detalle.*



*Imagen 8. Juicio Final Detalle.*

La composición general comunica un importante dogma combatido por la Reforma protestante: el Purgatorio. Según el “Flos Sanctorum” de Rivadeneyra, texto de amplia circulación en el Nuevo Reino:

Quatro senos, o concavidades ponen los doctores debaxo de la Tierra para las almas: la primera y más baxa en el centro de la tierra, es la que llamamos infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios. La segunda es la que llamamos purgatorio, porque en él las almas purgan sus pecados y se purifican y se limpian de toda la escoria que por ellos contraxeron; la tercera es el Limbo de los niños, que murieron sin bautismo con el pecado original; la quarta, el limbo de los santos padres, que antes que Christo nuestro redemptor muriesse, por estar la puerta del cielo cerrada, estaban allí detenido, y ahora [...] está vacío.

Esta *geografía de lo sagrado*, de tradición medieval, tenía dos objetivos: demostrar que el Purgatorio era un lugar real con una ubicación concreta y a su vez introducir un elemento de naturalización de las diferencias sociales y de poder:

(...) El esquema medieval de organización social que pervivió con más éxito en la Europa Occidental fue corporativo y vertical. En los siglos XVI y XVII, las corporaciones se conservaron y fomentaron porque a través de ellas se pudo transmitir con mayor facilidad la idea de que, en última instancia, todo sujeto es sirviente, primero del rey y de dios, y después de la autoridad o patrón inmediato superior.<sup>8</sup>

En términos de adoctrinamiento, el lienzo muestra claramente el destino de quienes no obedecen la ley de Dios, despertando, pues, los debidos sentimientos de devoción tanto a las benditas almas del purgatorio como a las santas intercesoras. Para que estas narraciones pictóricas tuvieran impacto y conmovieran a los devotos, se trataron visualmente desde ciertas técnicas de re-

<sup>8</sup> PASTOR, M., *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. Fondo de Cultura Económica, 2004, ps. 67.

presentación<sup>9</sup> empleadas durante el barroco. Dice Roger Chartier: “Las obras, los discursos, no existen sino a partir del momento en que se transforman en realidades materiales, en que se inscriben en las páginas de un libro, transmitidos por una voz que lee o relata, o interpretados en el escenario de un teatro”.<sup>10</sup>

## MÁS QUE PALABRAS

La mayoría de las imágenes que desplegaron el relato visual de las “Postrimerías” en el área andina exhiben la presencia de palabras, ya sea de manera aislada, en frases o párrafos. Su función es apuntalar la interpretación correcta, cerrando la semántica textual; en otros casos, contribuyen a titular, guiar y “tutelar” el orden de lo representado y, por ende, el recorrido visual del

---

<sup>9</sup> Entre las tres más usuales -la emblemática, el arte de la memoria y la composición de lugar. -, ésta última estaba relacionada con la sugerencia tridentina y de la mística española de crear una emoción en el espectador. Se trataba de que se viera con el “ojo interior”, para que se guardaran las impresiones en la memoria, de manera que se afectara el entendimiento y se tomaran decisiones, o en su lugar, impulsara a tomar una acción. Originalmente la composición de lugar (compositiologi) fue el método de meditación que creó el fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola. Pieza clave y elemento esencial en los Ejercicios Espirituales, desbordó sus espacios espirituales para convertirse en la forma de representación más importante del barroco, recomendada especialmente a los pintores. La técnica permitía tanto al pintor componer la escena, como al devoto su contemplación y meditación a partir del uso de los sentidos. La técnica partía del principio de meditar la imagen a partir del ver con la vista de la imaginación. Se trataba de “imaginar” con los sentidos la situación que se pretendía meditar. El sugestivo texto de los Ejercicios Espirituales invitaba a que en primer lugar el sujeto se hiciera, con la “vista de la imaginación”, el lugar que quería meditar, para luego componerlo con los sentidos. Este texto incorporaba la experiencia de los sentidos para escenificar y teatralizar las meditaciones, especialmente las relacionadas con el Infierno y el Purgatorio. Al momento de fijar las imágenes la composición de lugar jugaba un papel importante, de manera que los sentidos quedaban representados para lograr el efecto persuasivo: el devoto debía sentir el fuego, oír los lamentos, oler el azufre, etc. Para que la técnica tuviera efecto, los predicadores, narradores o pintores traducían en palabras o en figuras las imágenes o pensamientos de la manera más vivamente posible. Para el efecto se utilizaba cada uno de los sentidos corporales para colocarlos en función del “ojo interior”. Utilizando la misma técnica, el Purgatorio también se representaba en los sermones o en la literatura edificante, por medio de la generación de imágenes narradas.

<sup>10</sup> CHARTIER, R. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa, 2009.

espectador. En otros casos, se muestran como un conjunto de formato extendido que sirve a los fines de separar diferentes registros visuales en la composición pictórica, pero a su vez funcionan como un nexo lingüístico que, visualmente, pone en relación uno con otro, desde el punto de vista interpretativo.

La presencia de textos escritos en los distintos lienzos, según Graciela Siracusano, permite identificar no sólo las fuentes de la representación, sino además pensar -desde una perspectiva histórico-cultural- las prácticas puestas en juego en estos deslizamientos y trasposiciones desde/entre el espacio de la escritura al espacio de lo pictórico. Es decir, identificar qué prácticas de lectura se hallan implícitas en estas redes iconográficas y textuales, analizando el pasaje de estos signos del “objeto libro” al “objeto pintura”, e involucrando también el modo en que este orden intervino en la recepción del conjunto por los distintos actores sociales, y, por último, cómo contribuyeron estas palabras en la labor de una prédica que se asentaba sobre la necesidad de ver y escuchar.<sup>11</sup>



Imagen 9. Juicio Final. Textos. Detalle.

<sup>11</sup> SIRACUSANO, Graciela: *¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerias*, disponible en: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08\\_Siracusano.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08_Siracusano.pdf)

En este lienzo las palabras tienen una presencia excluyente y están cargadas de sentido. Las palabras se ondulan, giran, suben y bajan, como en un pentagrama ideal, como una melodía. Ver, leer y escuchar remiten a dos tradiciones: una procedente de la retórica mnemónica, en la que la música aparecía como un elemento fundamental, y otra ligada a antiguas prácticas nativas. Por otro lado, otras formas verbales con alusiones a la palabra emitida por una voz se repiten dentro de filacterias que salen de las trompetas sostenidas por ángeles -en contrapunto solista con el coro musical celestial- de la boca de justos y pecadores, quienes ya demuestran su amor a Dios, como se resignan y lamentan de su destino, como de la boca de santos, la Virgen, Cristo y Dios Padre, en un diálogo que conjuga la solicitud de salvación con la absolución del Padre. A su vez, las palabras dentro de las filacterias complementan un contrapunto verbal con los demonios, de cuyas bocas salen aquellas razones que justificaban que el alma quedara en sus manos. Las frases imitan la cadencia de una melodía, se inician con la palabra hablada y se completan con la palabra impresa en las páginas de libros sostenidos por demonios. El recurso de la presencia bibliográfica, aparece en otras escenas como las del “Juicio Final” de Pérez Holguín; en Carabuco, las páginas abiertas de un libro esgrimido por un ángel muestran las advertencias de Job y se contraponen con las del Libro de la Sabiduría impresas en un libro en manos de un ser demoníaco. Asimismo, vale la pena pensar en qué medida, y tal como advertiríamos para el caso de las oraciones de formato extendido, esta invasión textual de frases cortas dentro del espacio de representación pictórica colaboraba con una organización axial que reforzaba una lectura en pares opuestos: “bueno/malo”, “justo/pecado”, “salvación eterna/castigo eterno”.

En cambio, el uso de la cursiva se manifiesta en aquellas frases cuyos contenidos ligaban toda la composición con su contexto de producción local, su comitencia, su autoría, su procedencia y básicamente su función específica respecto de sus espectadores. Una manera textual y comunicacional de tender un puente entre el pasado y el presente entre la tradición judeocristiana y un escenario local cuya evangelización requería acomodar lo desconocido a lo conocido.

## EL “PURGATORIO”

Según Jacques Le Goff<sup>12</sup>, en el siglo XIII se produce el “nacimiento del Purgatorio”. Sin embargo, esto no quiere decir que, antes del siglo XIII, no hubiese existido la noción de un lugar intermedio donde van aquellas almas ‘no tan buenas’ para ingresar directo al Cielo, y las ‘no tan malas’ como para condenarse eternamente. Una creencia con muchos matices, en cuanto a los tiempos, el lugar físico donde se encontraría el Purgatorio, o las modalidades de esa purificación.<sup>13</sup> A pesar de no estar definida dogmáticamente y contar con detractores, los cristianos, desde un principio, “al rezar por sus difuntos manifiestan que creen posible una remisión de las culpas después de la muerte.” Dice Ana Luisa Haindl que los Padres de la Iglesia vieron la posibilidad de un perdón de los pecados después de la muerte y la eficacia de las plegarias para los cristianos de los vivos por los muertos rescatables. Basándose en ella y en otras ideas presentes en los Evangelios, va elaborándose una idea de un lugar intermedio, donde el alma es purificada. Sin embargo, aún es un concepto poco claro, mal definido, que no se delimita del de Juicio Final. Tampoco se distinguirá del todo con el Infierno y no se aclara su carácter de previsional y temporal.

El Concilio de Trento emitió en su sesión 25 el “Decreto sobre el Purgatorio”, que reafirmaba la tradición medieval:

Habiendo la Iglesia católica, instruida por el Espíritu Santo, según la doctrina de la Sagrada Escritura y de la antigua tradición de los Padres, enseñado en los sagrados concilios, y últimamente en este general de Trento, que hay Purgatorio; y que las almas detenidas en él reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa; manda el Santo Concilio a los Obispos que cuiden con suma diligencia que la sana doctrina del Purgatorio, recibida de los Santos Padres y sagrados concilios, se enseñe y predique en todas partes, y se crea y conserve por los fieles cristianos. Exclúyanse em-

<sup>12</sup> LE GOFF, Jacques: *El nacimiento del Purgatorio*, Ediciones Gallimard, Paris, 1981.

<sup>13</sup> La representación del Purgatorio en los territorios coloniales hispanoamericanos dio pie a un despliegue de imaginación, pues se trataba de representar los castigos para purificar los cuerpos.

pero de los sermones, predicados en lengua vulgar a la ruda plebe, las cuestiones muy difíciles y sutiles que nada conducen a la edificación, y con las que rara vez se aumenta la piedad. Tampoco permitan que se divulguen, y traten cosas inciertas, o que tienen vislumbres o indicios de falsedad. Prohíban como escandalosas y que sirven de tropiezo a los fieles las que tocan en cierta curiosidad, o superstición, o tienen resabios de interés o sórdida ganancia<sup>14</sup>.

Aquí se exponen elementos fundamentales:

1. la existencia real y dogmática del Purgatorio; un espacio donde se purgaban las penas con la posibilidad de ser “aliviado” por las acciones e intermediaciones de los fieles;
2. el cuidado en su predicación para que no suscitara superstición y miedo;
3. y finalmente, el control a las creencias populares que pudiera suscitar.

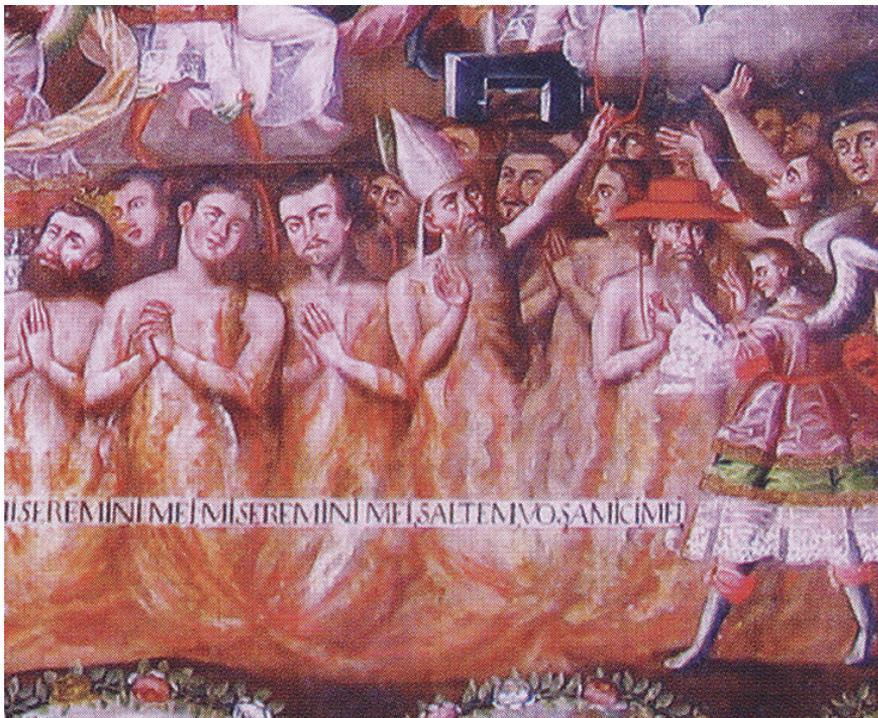
Esta actitud revela una condición diferente en cuanto a la difundida idea que la Iglesia empleó el Purgatorio como mecanismo de control social mediado por el miedo. La jerarquía eclesial reunida en Trento trataba de prevenir las interpretaciones populares a la versión teológica, por lo cual incentivó la devoción al Purgatorio. Pero no es gratuito que en el mismo decreto se tratara acerca del uso de las imágenes y delineara la nueva “política de la imagen”, sobre la cual se debían transmitir los valores católicos que resultaban de la Contrarreforma: las pinturas debían contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad.<sup>15</sup>

En el lienzo del Purgatorio, la composición se establece en tres niveles, en primer lugar, el dogma de la Trinidad rodeada de la sagrada Familia y la corte celestial; en seguida, San Miguel y las santas mártires encargadas de interceder por las almas del Purgatorio, y finalmente los demonios y condenados.

---

<sup>14</sup> BORJA GÓMEZ, H., *Purgatorios y juicios finales: Las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada*, en *Historia Crítica Edición Especial*, Bogotá, Noviembre 2009, pp 80-100

<sup>15</sup> BORJA GÓMEZ, H., cit.



*Imagen 10. Purgatorio. Detalle.*

Esta “geografía de lo sagrado”, también de tradición medieval, tenía una función: demostrar que el Purgatorio era un lugar real con una ubicación real. En el lienzo del mismo nombre se muestra a las almas penando y frente a ellas se realiza la misa de San Gregorio Magno que, según la tradición, libera a las almas de esta instancia.<sup>16</sup>

<sup>16</sup>Se trata del apóstol que supuestamente predicó el evangelio en América. En Carabuco se lo identifica con San Bartolomé, pero en otras zonas se lo representa como Santo Tomás. Este personaje, identificado con un apóstol, está representado en el lienzo del “Purgatorio” con la cruz que llevaba consigo cuando llegó a Carabuco. Similar uso de la cursiva se da también en

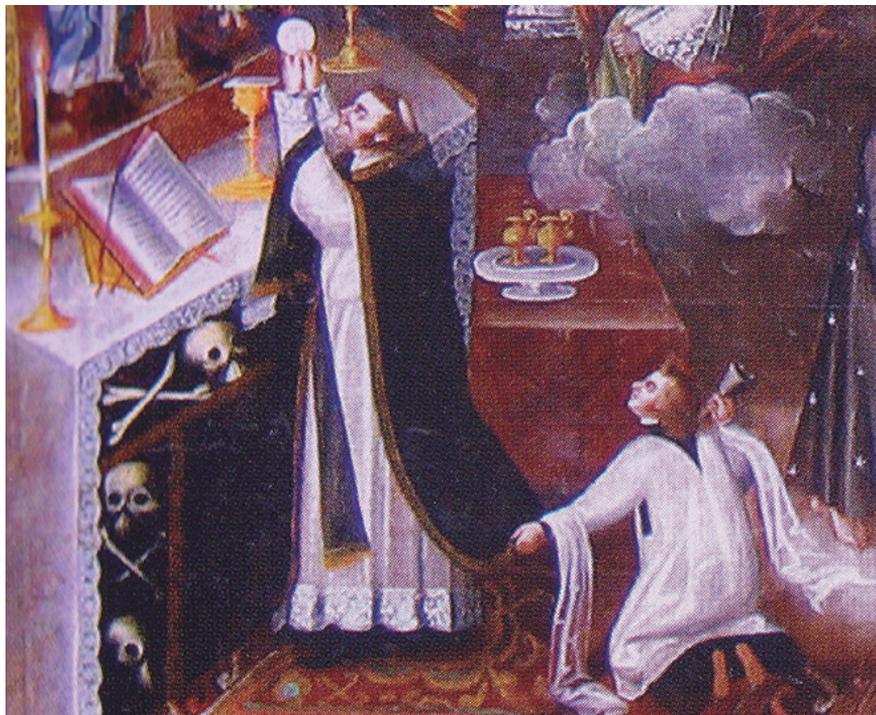


Imagen 11. Purgatorio. Detalle.

Según Gisbert y De Mesa Gisbert en el lienzo del Purgatorio las fuentes son Job, Mateo, San Agustín, Isaías y los Salmos del Rey David. La representación del Purgatorio en los territorios coloniales hispanoamericanos dio pie a un despliegue de imaginación, pues se trataba de representar los castigos imaginados para purificar los cuerpos. En la pintura se expresan también los múltiples significados del *cuerpo desnudo*. El cuerpo de los condenados como lugar del pecado y el cuerpo de los redimidos como regreso al estado de la gracia, el

---

la gran cartela con orla de flores del Purgatorio, en la que aparecen los datos precisos de las condiciones históricas de creación de aquella.

paraíso de los primeros padres.<sup>17</sup> La imaginación trataba cada uno de los sentidos corporales en función de asumir el castigo al cuerpo. Cada descripción buscaba poner al lector en la escena, a quien se le interpela directamente, “ya oyes los estallidos de la leña”. El narrador señalaba las rutas de la reflexión, sugiere los ademanes, invoca el espacio y al final hace la pregunta que propone la meditación. El cuerpo como lugar del pecado, debe purificarse por medio del sacrificio:

El sacrificio es una potencia creadora que permite la cíclica regeneración de la comunidad a la reproducción humana y a la producción material. Las comunidades necesitan el sacrificio para reintegrarse por este medio a la naturaleza y, al mismo tiempo, asegurar su dominio. El sacrificio es el punto de partida para organizar las pulsiones libidinales, reprimir los instintos desordenados y dictar las reglas de las relaciones sexuales. Para preservar la vida, la misma se ofrece en sacrificio. De este modo, la vida retorna a su fuente divina, al origen, a la creación y renueva su poder. El orden que el sacrificio le impone a la comunidad se entiende como un espejo del orden sagrado.<sup>18</sup>

## EVANGELIZAR A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES

En el contexto andino, la representación de cielos e infiernos fue la iconografía que acompañó a la evangelización desde los primeros años de la conquista. La mecánica de transmisión de la fe utilizó como vehículo privilegiado a las imágenes:

En la interacción entre imagen/medio/cuerpo/ver se conjuga la “colonización” mental para convertir a los indígenas. Los españoles cooperaron la imaginación de una minoría nativa seleccionada, con visiones

<sup>17</sup> BORJA GOMEZ, Humberto: *Purgatorios y juicios finales: Las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada*, en *Historia Crítica Edición Especial*, Bogotá, Noviembre 2009, pp 80-100.

<sup>18</sup> PASTOR, M. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. Fondo de Cultura Económica, 2004, ps. 58-59.

celestiales que garantizaban la apropiación de las imágenes importadas, lo cual indicaba que los cuerpos vivos estaban implicados en la transferencia de la imagen. El programa estaba recién completo cuando las imágenes importadas tomaban posesión de las imágenes mentales de los ‘otros’.<sup>19</sup>

El orden social andino prehispánico estaba compuesto por gran cantidad de etnias socialmente diferenciadas en recursos y poder. Esta diversidad cultural y social se complejizó durante la conquista y la colonización, mediante distinciones referidas no sólo a lo político-social sino a lo religioso (cristianos españoles, indios catequizados, idólatras, conversos, etc.). Frente a esta complejidad étnica y social en la región<sup>20</sup>, la iglesia adoptó como estrategia evangelizadora el desarrollo de una tarea misional flexible en relación con el medio y las circunstancias particulares: se realizaron textos de catequización en tres lenguas: español, quechua y aimara, reduciendo al mínimo los textos escritos para evitar problemas de comprensión de aquellos conceptos que se pretendía transmitir. Se optó también por la transmisión de los principales conceptos cristianos mediante imágenes<sup>21</sup>, mucho más eficaces y capaces de convencer

---

<sup>19</sup> MAZZINI URIBURU, Agustina: *La corporeidad en las pinturas de Caquiaviri*, en Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas (2012).

<sup>20</sup> Con la llegada de los primeros evangelizadores al “Nuevo Mundo” surgió la necesidad de repensar la manera de transmitir los dogmas cristianos a pueblos sobre los que poco se conocía. En contraste con la temprana evangelización en Europa, donde cristianismo y paganismo compartieron una base de conocimientos y tradiciones en común, la evangelización en América se encaminó rápidamente hacia una coerción religiosa a partir de la cual se introdujeron de manera simultánea los dogmas católicos, así como un conjunto de costumbres y valores occidentales.

<sup>21</sup> El Concilio de Trento y el Tercer Concilio Limense apoyaban el uso de imágenes en la tarea de difundir la fe, centrando las intervenciones en el problema del bien y del mal, como núcleo de las nuevas conductas y actitudes esperadas en el marco de la evangelización de los indígenas. Allí es donde tiene sentido la elaboración de múltiples representaciones del “Juicio Final” y de las Postrimerías del hombre o “Novísimos”, principalmente en las iglesias de los pueblos de indios, o cuando se trataba de ciudades, estaban en las iglesias destinadas exclusivamente a los indios. Las pinturas mostraban las postrimerías del hombre: Muerte/Juicio/Infierno/Gloria, de forma independiente, o como parte de una sola composición identificada con todos los acontecimientos que estaban relacionados con él.

a la hora de enfrentarse a una población, en su inmensa mayoría analfabeta, poseedora de otro idioma y con una religión muy consolidada.

La evangelización se apoyó en las imágenes (aunque no sólo en ellas, obviamente) para promover cambios de conducta e imponer de valores considerados morales por la Tradición católica en el marco del combate contra las idolatrías. Este fue el marco general que signó el contenido de la prédica, focalizada en el arrepentimiento por los pecados cometidos, el abandono de la vanagloria y de los placeres terrenales.

A partir del Concilio del Trento, la prédica escatológica tomó una entidad propia y al mismo tiempo numerosos textos se dedicaron a indicar/enseñar las cualidades de la oratoria que debían tener los curas predicadores. Para ello se sistematizaron las posturas, el movimiento de las manos, los silencios en el discurso, el manejo de la voz, como efectos que complementaban el mensaje de la prédica, concitando la atención de los fieles y facilitando la comprensión y rememoración de las ideas presentadas.

## BIBLIOGRAFÍA

CHARTIER, R. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa, 2009.

GISBERT, Teresa; DE MESA GISBERT, Andrés: *El cielo y el infierno en el mundo virreinal andino*, en SIRACUSANO, Gabriela (2010): *La paleta del espanto. Color y cultura en los cielos e infiernos de la pintura colonial andina*. 1era. Ed., UNSAM, Argentina.

GONZÁLEZ, Ricardo: *Entre el cielo y el infierno. Arte, ideas y vida en el mundo colonial*. En: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18520/1/14\\_Gonzalez.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18520/1/14_Gonzalez.pdf)

LE GOFF, Jacques: *El nacimiento del Purgatorio*, Ediciones Gallimard, Paris, 1981.

MARIN, Louis: *Poder, representación e imagen*, pgs. 136-137. En: <http://www.iheal.univ-paris3.fr/sites/www.iheal.univ-paris3.fr/files/5.1.%20Marin,%20Louis%20-%20Poder,%20representaci%C3%B3n,%20imagen.pdf>

MAZZINI URIBURU, Agustina: *La corporeidad en las pinturas de Caquiaviri*, en Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas (2012).

SIRACUSANO, Graciela: *¿No escuchas? ¿No ves? Interacciones entre la palabra y la imagen en la iconografía de las postrimerías*, disponible en: [http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08\\_Siracusano.pdf](http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18511/1/08_Siracusano.pdf)

## DE LA VANGUARDIA OLVIDADA. AMISTAD Y COLABORACIÓN ENTRE EL POETA PEDRO HERREROS Y EL ARTISTA ANTONIO BERMÚDEZ FRANCO

Rodrigo Gutiérrez Viñuales\*

### INTRODUCCIÓN

El proceso de realización de nuestro *Libros argentinos. Ilustración y modernidad* (1910-1936), publicado en 2014, nos permitió, a la par de trazar una lectura alternativa del devenir del arte argentino de este periodo, adentrarnos de manera más profunda en un contexto a todas luces ineludible para entender cabalmente lo que fue el desarrollo de la modernidad y la vanguardia artística: sus estrechos vínculos con la creación literaria. Tradicionalmente, nuestras historias del arte centraron su atención en la pintura y la escultura, desplazando a un segundo plano el resto de los géneros plásticos, en muchos casos añadiéndole el desdeñoso rótulo de “artes menores”, o minimizando el análisis de los

---

\* **Rodrigo Gutiérrez Viñuales.** Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el Arte Contemporáneo en Latinoamérica. Ha publicado más de doscientos estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos. Ha impartido cursos y curado exposiciones en numerosas instituciones públicas y privadas de Europa y Latinoamérica.

contactos con otras manifestaciones como las letras, a través, sobre todo, de la ilustración y el diseño gráfico.

Diversos estudios realizados en los últimos años han obligado a una relectura más abarcativa, ante la evidencia de lo que fue en realidad la praxis artística de aquellas décadas iniciales del siglo XX, caracterizada por la desjerarquización de modalidades, y donde varios artistas concentraron en su propio accionar no solamente la pintura y la escultura, sino que supieron incursionar en el muralismo, el grabado, la ilustración de libros y revistas, la cerámica y otras artes aplicadas como el mobiliario artístico, los vitrales o los textiles, además de dedicarse esporádicamente a la literatura. Paradigmático es, por ejemplo, el caso del rosarino Alfredo Guido (1892-1967) que, habiendo abarcado en su producción todas esas facetas que acabamos de citar, en las “historias” siempre quedó en un segundo plano, en parte porque su producción estrictamente pictórica no fue excluyente sino una más de su rico abanico plástico.

En este contexto de modernidad y vanguardia, las colaboraciones entre artistas y literatos fueron constantes y notorias, en especial en lo que se refiere a la labor de aquellos ilustrando los libros de estos, producto en muchos casos de los vínculos afectivos que solían nacer tanto en los cafés como en las editoriales, consolidados como lugares de encuentro y tertulia. Las influencias mutuas derivarían en muchos casos en el intercambio de roles: artistas como Alberto María Rossi, Carlos Ripamonte, Ángel Guido, André Moch o Fernando Fader transitarían por la poesía y la prosa, mientras que escritores como Soler Darás, Alberto Pinetta, Oliverio Gironde, Bernardo Canal Feijóo o Alfredo Brandán Caraffa ilustrarían obras literarias propias.<sup>1</sup> El listado de casos es mucho más amplio.

En el presente ensayo, y a partir de la existencia de unas cartas inéditas del poeta Pedro Herreros (1890-1937) al artista Antonio Bermúdez Franco (1905-1974), brindadas generosamente por Norma Bermúdez, hija del artista, bucearemos en la amistad entre ambos, nacida justamente en esos cenáculos de la bohemia porteña en torno a 1920. Referiremos de manera sintetizada a

---

<sup>1</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Libros argentinos. Ilustración y modernidad* (1910-1936). Buenos Aires: CEDODAL, 2014, pp. 108-112.

sus acciones literaria y plástica respectivamente, en función del contenido de esas epístolas, presentando brevemente a ambos creadores, debida cuenta de que sus rescates como figuras destacadas en la vanguardia argentina es muy reciente. En el caso de Herreros, tras las referencias aportadas por Juan Manuel Bonet en su seminal *Diccionario de las vanguardias en España* (1995)<sup>2</sup> son fundamentales, a partir de 2014, los estudios de Martín Greco<sup>3</sup> y de Alfonso Rubio Hernández<sup>4</sup>, y en el caso de Bermúdez Franco representa una primera base el capítulo que le hemos dedicado en el ya citado *Libros argentinos*.<sup>5</sup>

## LOS PROTAGONISTAS. HERREROS Y BERMÚDEZ FRANCO

Pedro Herreros nació en Arnedo (La Rioja, España) en 1890, y llegó a la Argentina en 1908. En 1915 publicaría *El libro de los desenfados*, prolegómeno a las obras centrales de su producción en los años de la vanguardia, etapa que nos interesa por representar el momento central de su correspondencia con Bermúdez Franco: *Buenos Aires grotesco y otros motivos* (1922), *Poemas egotistas* (1923), *Las trompas de Falopio* (1924) y *Poesía pura* (1926). Caratulado por Antonio Monti como “iconoclasta... que en su versos daba lobos y corderos”<sup>6</sup>, en 1916 Herreros escribía versos y los difundía por su cuenta a través de *La Hoja Satírica*, invención propia de la que publicó seis números, hoy prácticamente inhallables. En 1918, y tal como recordaba Augusto Mario Delfino,

<sup>2</sup> BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 334.

<sup>3</sup> GRECO, Martín. “Pedro Herreros, un español en la vanguardia argentina”. III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata, 2014. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.7436/ev.7436.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7436/ev.7436.pdf)

<sup>4</sup> RUBIO HERNÁNDEZ, Alfonso. “Pedro Herreros: poeta del Sencillo, poeta de inquietud social”. En: *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, Logroño, Nº 168, 2015, pp. 53-71; y “La calle, el café y el prostíbulo. Espacios de Sociabilidad en la obra de Pedro Herreros (1890-1937), un poeta español emigrante en Buenos Aires”. En: *Historia Caribe*, Barranquilla, Vol. XI, Nº 28, Enero-Junio 2016, pp. 77-108

<sup>5</sup> GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Libros argentinos...*, ob. cit., pp. 282-293.

<sup>6</sup> MONTI, Antonio. “La Fiesta del hombre”. En: *Apuntes de las antiguas Peñas de la Avenida de Mayo*. Buenos Aires: Librería Perlado, 1966, p. 55.

quiso sentar cabeza: con su amigo Celestino Fernández “fundó un puesto de papas. Quinquela Martín estuvo el día de la inauguración. Ayudó a pesar y envolver la mercancía. Juan de Dios Filiberto llevó su armónium y dio al barrio la melodiosa novedad de El pañuelito blanco”.<sup>7</sup> Más allá de que la empresa no prosperó, la anécdota es ilustrativa en cuanto a las penurias económicas de varios artistas y literatos en aquellos años, el sentido de solidaridad existentes entre ellos, los lazos de amistad, y la confirmación de los vínculos entre, en este caso, escritor, pintor y músico.

Por su parte, Antonio Bermúdez Franco nació en Buenos Aires en 1905. De padres andaluces, a finales de 1912, con siete años cumplidos, viajó con su familia a España. Precoz en el dibujo, muy poco tiempo después quedaría subyugado por las caricaturas del catalán Luis Bagaría, en especial las que aparecían periódicamente en la revista *España*, creada en Madrid en 1915 por José Ortega y Gasset. Además de Bagaría, influirían en Bermúdez Franco otro español, K-Hito, y el noruego Olaf Gulbransson, quien le “enseñó la sobriedad de las líneas”. Orientaría estas inquietudes estudiando dibujo junto a Eugenio Daneri en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes. En 1917, participó con diez caricaturas de políticos y literatos en el primer Salón de Humoristas organizado por Ramón Columba y Pedro Ángel Zavalla (Pelele), y al año siguiente, amén de participar en la segunda edición del citado evento, comenzaría a colaborar en la revista *Atlántida*, haciendo caricaturas de personajes de la política y el teatro, las que presentaba bajo el título de “Cabezas conocidas”.

En 1919, cuando contaba con sólo trece años de edad, la Casa Peuser, a iniciativa del escritor Rufino Marín, publicaría su raro e innovador *Álbum de caricaturas* (**Fig. 1**), con 26 trabajos en los que muestra claros signos de inclinación hacia la síntesis, y por ende marcan su inmersión en lenguajes de vanguardia, rayando a veces lo abstracto. La cubierta del álbum, de producción propia, es un singular ejercicio plástico-caligráfico, a través del que compone una festiva danza de letras, gobernada por un retrato fotográfico del niño artista. Entre las caricaturas incluidas en el *Álbum* había una del citado Marín, la cual éste utilizaría para ilustrar, en 1920, la cubierta de su libro *Visiones de un*

---

<sup>7</sup> DELFINO, Augusto Mario. “Pedro Herreros”. En: *Continente*, Buenos Aires, año XLVIII, Nº 21, p. 30.

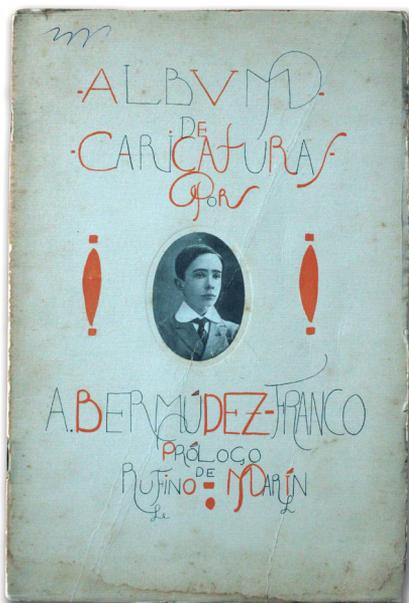


Figura 1. Álbum de caricaturas por A. Bermúdez Franco. Buenos Aires: Talleres Peuser, 1919. Ejemplar dedicado a Cupertino del Campo. (Colección del autor).

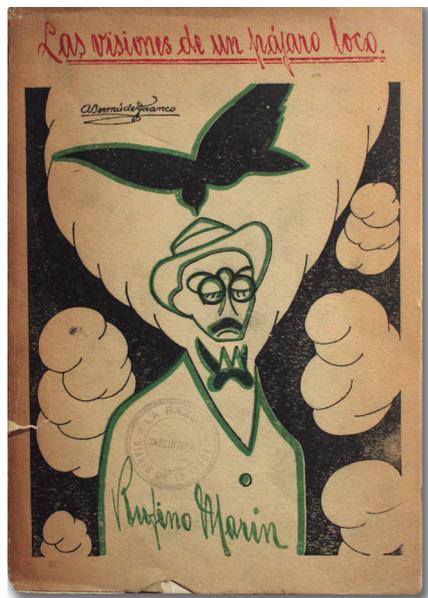


Figura 2. Antonio Bermúdez Franco. Cubierta de *Las visiones de un pájaro loco*, de Rufino Marín. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1920. Ejemplar dedicado al diario *La Razón*. (Colección del autor).

pájaro loco (Fig. 2), en el cual se integraban otras cinco composiciones hechas ex profeso por Bermúdez Franco.

Nuestro artista había iniciado su andadura en la ilustración de libros con la cubierta de *El sendero immaculado* (1919), poemario de su hermano Fernando Bermúdez Franco, escritor y crítico de literatura. La misma lo muestra con pose de bohemio y pensativo (Fig. 3). Fue Fernando quien integró a Antonio a ciertos círculos literarios de los que él formaba parte; así conoció y estrechó lazos



Figura 3. Antonio Bermúdez Franco. Cubierta de *El sendero immaculado*, de Fernando Bermúdez Franco. Buenos Aires: Imprenta Mercatali, 1919. Ejemplar dedicado a Enrique Banchs. (Colección del autor).

“Florida” y “Boedo”, se movían indistinta y cómodamente en ambas corrientes, la más esteticista y la de inclinación social. Entre ellos puede destacarse también a los escritores Nicolás Olivari, Roberto Arlt y Raúl González Tuñón, o a los artistas Emilio Centurión, Octavio Fioravanti, Nicolás Antonio Russo y Valentín Thibon de Libian.

#### LA CORRESPONDENCIA. ENTRE BUENOS AIRES Y MADRID (1922-1923)

Partiendo de los testimonios con que contamos, Pedro Herreros y Antonio Bermúdez Franco inician en 1922 su vínculo epistolar; este año será determinante para la trayectoria de ambos: el poeta publicará *Buenos Aires grotesco y otros motivos* (Fig. 4), en el que se incluía un retrato hecho por Bermúdez

con poetas como José Gabriel, Alfredo Bufano, Miguel A. Camino, Alfredo Brandán Caraffa, Juan Sebastián Tallon, Aristóbulo Echegaray o Sagunto Torres, a quien ilustraría *Prismas* en 1920, año en el que realizaría también su primera exposición individual de caricaturas en el Club Español de San Juan.

En este tiempo habría comenzado a frecuentar también a Pedro Herreros, quien, al igual que ocurrió con Tallon y Roberto Cugini, se convertiría en amigo íntimo y confidente, tal como queda reflejado en la abundante y nutrida correspondencia mantenida por el artista con esos tres escritores, en donde, además de cuestiones cotidianas, derivaban hacia disquisiciones filosóficas acerca del arte y la vida. Muchos de los citados, incluidos Herreros y Bermúdez Franco, pertenecían a ese espectro de creadores que, en la recordada disputa entre los de

Franco, mientras que éste llevará a cabo, entre marzo y abril, una recordada exposición de caricaturas en el Salón Chandler en la cual se expondría dicha efigie. El libro de Herreros sería elogiado por Fernando Bermúdez Franco en el Diario Nuevo de San Juan, quien destacaría su sentido de lo grotesco y de lo trágico, en un ejercicio de depuración literaria en el que, según él, superaba al propio Baldomero Fernández Moreno<sup>8</sup>, con quien Herreros compartía no solamente el origen español, sino también el hecho de seguirle dentro de la vertiente conocida como “Sencilismo”. Ambos escritores habían cimentado amistad poco después de la llegada de Herreros a Buenos Aires, cuando entre 1908 y 1912 Fernández Moreno realizaba sus prácticas de medicina en el Hospital Español; éste no solamente ayudó a aquél, con menos recursos, a abrirse camino: compartieron largas caminatas por Buenos Aires, y andanzas en librerías de viejo, anticuarios y cines baratos.<sup>9</sup>

En lo que a Antonio Bermúdez Franco atañe, en su muestra de Chandler incluyó numerosos retratos de personajes del mundillo cultural porteño con los que habitualmente trataba: estaban los escritores Horacio Quiroga, Arturo Capdevila, Alberto Gerchunoff, Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs, Belisario Roldán, Conrado Nalé Roxlo, y, como se indicó, Pedro Herreros; los pintores Alfredo Gramajo Gutiérrez y Cupertino del Campo; el

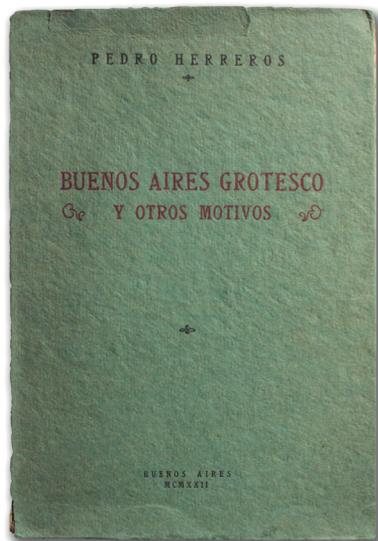


Figura 4. Pedro Herreros. *Buenos Aires grotesco y otros motivos*. Buenos Aires: Edición del autor, 1922. Ejemplar dedicado al diario *La Razón*. (Colección del autor).

<sup>8</sup> En: RICCIO, Ernesto. *Algo de lo que se ha dicho sobre Pedro Herreros*. Folleto sin fecha ni editor, pp. 1-2. Cit.: RUBIO HERNÁNDEZ, “Pedro Herreros...”, ob. cit., p. 58.

<sup>9</sup> RUBIO HERNÁNDEZ, “Pedro Herreros...”, ob. cit., p. 57.

crítico José Gabriel. Para celebrar el éxito de la exposición y la inminente partida hacia Europa del artista, “sus amigos y admiradores” le brindaron una cena de homenaje en uno de los sitios de mayor tradición en lo que a reuniones de creadores se refiere, el Aue’s Keller. Como era lo habitual, algunos de ellos le dedicaron discursos y poemas, contándose entre estos últimos el propio Pedro Herreros, como asimismo Enrique Méndez Calzada. Herreros, leería unos versos que aparecerían en *Buenos Aires grotesco y otros motivos*:

*“Este Bermúdez Franco, tan pequeño,  
Es un gran iniciado del Arte y del Ensueño.  
Cuando en su psique enciende sus fuegos la tortura,  
Entra en el Hombre y vuelve con su caricatura,  
Divino niño; artista prodigioso. Yo haría  
Un retablo con él y Bagaría”.*<sup>10</sup>

A principios de mayo de 1922, Antonio Bermúdez Franco, con “sed de perfección estética”, puso proa a España, teniendo como objetivos frecuentar el Museo del Prado, y ponerse en contacto con el ámbito artístico, intelectual y cultural de Madrid. Y conocer al principal inspirador estético de su obra, Luis Bagaría, con quien consolidaría amistad. También visitó a Ramón Gómez de la Serna en la “sagrada cripta” del Café de Pombo, donde, entre otros conoció a Rafael Barradas y Guillermo de Torre, y seguramente también a Oliverio Girondo, que hacía poco tiempo había publicado sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. El listado de ilustres con los que se codeó Bermúdez Franco durante su estancia madrileña, es amplio y está perfectamente documentado en el archivo familiar: Gregorio Marañón, José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ramón Pérez de Ayala, el torero Juan Belmonte... De algunos de ellos realizó retratos.

En Madrid, a inicios de 1923, coincidiría con un amigo que tenían en común con Herreros: Benito Quinquela Martín. El pintor de la Boca inauguró una exitosa exposición en el mes de abril, en el prestigioso Círculo de Bellas Artes;

---

<sup>10</sup> HERREROS, Pedro. *Buenos Aires grotesco y otros motivos*. Buenos Aires: Edición del autor, 1922, p. 57.

Bermúdez Franco recordaría: “¡Vendió todo! Y el Museo de Arte Moderno adquirió un cuadro de Quinquela para colgarlo en sus paredes. Esto es un alto honor para la Argentina porque es el primer pintor argentino que ‘entra’ en dicho museo”. Quinquela le devolvería la gentileza al asistir y elogiar su participación en el IX Salón de Humoristas llevado a cabo en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño desde principios de junio. El día 5 le escribe: “Esta mañana estuve en el Salón de Humoristas, he visto sus caricaturas y lo felicito porque está muy bien representado. / Adelante amigo, tiene usted chispa. / Mañana me marchó a Roma. Volveré a Buenos Aires en septiembre. / Saludos de un amigo que lo aprecia y distingue”.<sup>11</sup> La amistad entre los dos artistas continuaría años después en Buenos Aires, donde compartirían las tertulias de “La Peña” del café Tortoni.

Durante el tiempo que duró la estancia de Bermúdez Franco en España, uno de los amigos con los que mantendría un estrechísimo intercambio epistolar sería con Pedro Herreros. A él estuvo dirigida una tarjeta enviada desde Tenerife, primera escala tras el cruce del Atlántico, y una temprana carta remitida desde Madrid. La respuesta de Herreros<sup>12</sup>, que tardaría en concretarse (reconocía ser perezoso cuando de escribir cartas se trataba), iba cargada no solamente de nostalgia, recordándole mucho en sus “solitarias horas en La Puñalada”, local en Rivadavia y Libertad, sino también de una terrible desazón por los problemas económicos que debía soportar, sin encontrar la manera de hallar salidas a su situación.

Junto a esa primera carta que Herreros le envía a Bermúdez Franco le adjunta un ejemplar de su libro *Buenos Aires grotesco y otros motivos*, reconociendo que la falta de dinero para hacer una tricromía impidió una mejor calidad de reproducción de su caricatura, de lo que el escritor se quejaba, como del silencio de “muchos que prometieron dar para la suscripción (y) no han dado”. Le pedía que, dada la amistad de Bermúdez Franco con Luis Araquistáin y Julio Camba en Madrid, hiciera gestiones con ellos para que le publicaran poemas y

<sup>11</sup> Archivo Bermúdez Franco (en adelante ABF). Carta de Benito Quinquela Martín a Antonio Bermúdez Franco. Madrid, 5 de junio de 1923.

<sup>12</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 31 de agosto de 1922.

escritos, ya publicados o inéditos, en *España y El Sol*, de tal manera de poder obtener algunos ingresos y, con ellos, un mayor respiro. “Yo creo que merezco que se me ayude –le decía-. Estoy dispuesto a salir de una vez de esta absurda y trágica pobreza... Usted sabe como vivo, como puede vivirse con 80 \$ al mes que yo gano, es decir la mitad de lo que actualmente gana mi barrendero. Lo que constituye una gran vergüenza. No puedo escribir porque no tengo silla donde sentarme”<sup>13</sup>. Le comenta que le dirá de ellos a los poetas uruguayos como Juana de Ibarbourou o Fernán Silva Valdés, evidentemente del mismo círculo de relaciones.

Le cuenta Herreros de las reseñas aparecidas en los diarios, todas de amigos del grupo como el crítico José Gabriel, quien afirmaba que Herreros iba a ser “uno de los dos o tres nombres que enaltecerán en el tiempo la novísima poesía argentina”; esperaba que pronto le respondiera también en los medios Alfredo Brandán Caraffa, y que el intercambio de opiniones diera origen a un mayor interés y por ende, venta de más libros. Refería al ya citado artículo que Fernando Bermúdez Franco había escrito sobre el libro en el *Diario Nuevo* de San Juan.<sup>14</sup>

Nos parece de interés aquí introducir en el discurso algunos de los versos de Pedro Herreros, al menos un conjunto de ellos que trasuntan ese espíritu “trágico” que, decían, le caracterizaba, y que dejan establecido a las claras sus tormentos. Podríamos ceñirnos a dos de los libros aparecidos en ese tiempo, el ya citado *Buenos Aires grotesco...* (1922) y el ya escrito, pero que publicaría al año siguiente, *Poemas egotistas*. Éste último aparecería con una fantástica cubierta simbolista diseñada por Nicolás Antonio Russo (**Fig. 5**), lo mismo que el exlibris impreso en la contratapa. Las letras de Herreros nos permiten entender mejor al personaje, y por ende la amistad trazada con Bermúdez Franco, quien para aquél, era uno de los pocos que le comprendía.

En *Buenos Aires grotesco*, Herreros se mueve entre visiones de suburbio y miradas modernas sobre la ciudad, en donde demuestra su interés por las vertientes ultraístas traídas en esos días a Buenos Aires por Jorge Luis Borges. Herreros

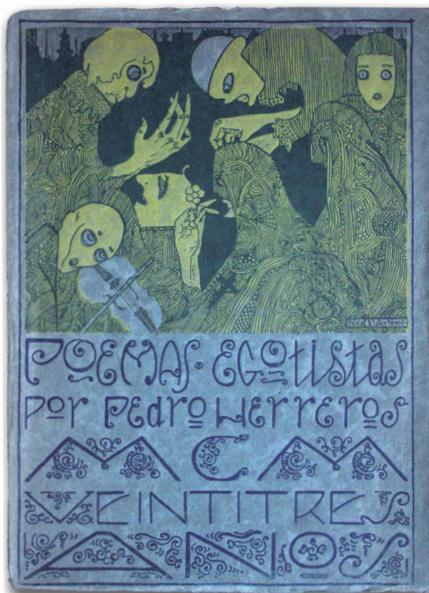
---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

dedica versos a numerosas referencias urbanas que forman parte de su geografía vital como Palermo, la Plaza de Mayo, el Paseo de Julio, el Parque Lezama, el Puerto o el Riachuelo, hitos específicos como la Torre de los Ingleses, la calle Florida, la avenida de Mayo o la Casa Rosada, y los lugares de reunión nocturna como el Yokohama –de donde eran habitués, entre otros, Pompeyo Audivert, José Planas Casas, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa-, La Cosechera (de Avenida de Mayo) o La Puñalada (de Boedo y Chiclana), café en el que, como recordaría Raúl González Tuñón, habría de dar a conocer las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna.<sup>15</sup> Vendedoras, prostitutas, o amigos artistas como Agustín Riganelli o el propio Bermúdez Franco formaban parte también de ese universo. Rescatamos algunos de los versos referidos a ese café desde el que recordaba a Bermúdez Franco cuando éste estaba en España, acordes con el pesimismo del escritor:

*Aquí, en La Puñalada. Crepúsculo. Esfumados  
los rostros de los pobres artistas fracasados. (...).*



*Figura 5. Nicolás Antonio Russo.  
Cubierta de Poemas egotistas.  
Condensaciones, de Pedro Herreros.  
Buenos Aires: Talleres “Damiano”,  
1923. Ejemplar dedicado al diario La  
Razón. (Colección del autor).*

<sup>15</sup> BONET, *Diccionario de las vanguardias...*, ob. cit., p. 334.

*Todos, ilusionados, fueron a la bohemia.  
Y de ese bello viaje sólo se trae anemia...<sup>16</sup>  
Flota un negro dolor de tedio obscuro  
sobre el fracaso gris de las cabezas.  
Los pálidos semblantes sólo dicen tristezas.  
La pretensión de un cómico succiona un largo puro<sup>17</sup>*

Poemas egotistas se manifiesta, tal como se desprende del título, como un libro más personal, donde aparecen con crudeza la pobreza, el desamor o la incomprensión, mezclada a veces entre sí, como cuando afirma: “ya no hay amor sin plata... esta es toda mi ciencia”.<sup>18</sup> Y rescatamos otros versos:

*En esta gran ciudad  
yo sé que estoy expuesto  
a morir cualquier día  
como un perro.<sup>19</sup>  
Mi vida es una vida del siglo veintidós...  
Yo creo que esta vida no la entiende ni Dios.<sup>20</sup>*

En los poemas de Pedro Herreros tiene también cabida el comentario ácido hacia la clase burguesa:

*Burguesa que vas pasando  
cargada de oro y sebo  
qué buena coyunda haces  
con tu marido opulento.  
Esas cadenas que llevas,*

<sup>16</sup>“Aquí, en La Puñalada”. En: HERREROS, Pedro. *Buenos Aires grotesco y otros motivos*. Buenos Aires: Edición del autor, 1922, p. 62.

<sup>17</sup>“El Café de La Puñalada”. En: HERREROS, *Buenos Aires grotesco ...*, ob. cit., p. 75.

<sup>18</sup>“Paradojas”. En: HERREROS, Pedro. *Poemas egotistas*. Condensaciones. Buenos Aires: Talleres “Damiano”, 1923, p. 17.

<sup>19</sup>“Como un perro”. En: HERREROS, *Poemas egotistas*, ob. cit., p. 51.

<sup>20</sup>“Ni Dios”. En: HERREROS, *Poemas egotistas*, ob. cit., p. 83.

*magníficas de oro grueso,  
quizás algún día sirvan  
para colgaros del cuello.*<sup>21</sup>

Y por último la composición que, bajo el título de “Tristeza”, muestra la distancia vital entre su propia existencia y poetas de la misma generación y círculo de amistades como Baldomero Fernández Moreno:

*Cuando voy a la casa de Fernández Moreno  
me parece que voy a un mundo ageno (sic).  
Voy despacito y subo con temor.  
Nunca me atrevo a hacer uso del ascensor.  
Ya en su piso hundo el timbre con l’alma entristecida,  
Y es que hay entre los dos un gran muro: la vida.*<sup>22</sup>

Todos estos mundos los traduce de tiempo en tiempo Pedro Herreros en las cartas que le envía a Bermúdez Franco a España, en las que no faltan las noticias acerca de la buena difusión alcanzada por *Buenos Aires grotesco* en los periódicos, las soledades, la miseria económica, los cafés y el anecdotario de los amigos. La carta que le remite en noviembre de 1922 es rica en todos estos aspectos. Del libro reconoce que “se han ocupado bastante” y que “se ha hecho pues ruido... a pesar de La Nación que todavía no ha hablado. No se quién tendrá la culpa, si yo, mi libro, La Nación, o Pedrito Miguelito Obligadito que me han dicho que es él el que hace la crítica de los libros de versos”. Y agrega como anécdota: “A propósito de La Nación y de crítica no se si le dije que a Navarro Monzó le dio un bastonazo Viladrich en el Richmond de Florida. Me decía Riganelli que lo único que había que lamentar era que no hubiera sido un argentino el que le cascó. Creo que no está más en La Nación; creo que ahora está León Pagano para crítico de arte. Otro pintor fracasado. Y así va el mundo”.<sup>23</sup> Poco antes le había escrito para darle noticias “españolas” de

<sup>21</sup> “Burgueses”. En: HERREROS, *Poemas egotistas*, ob. cit., p. 65.

<sup>22</sup> “Tristeza”. En: HERREROS, *Poemas egotistas*, ob. cit., p. 26.

<sup>23</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 17 de noviembre de 1922.

Buenos Aires: “Actualmente tiene abierta una exposición en Witcomb Romero de Torres. Nunca he visto tan concurrida una exposición de pintura: especialmente por mujeres, claro, las ha desnudado en sus momentos más secretos... Hay un cuadro que debería llamarse ‘Las Tortilleras’...”<sup>24</sup> Y el siempre recurrente tema de las penurias económicas no faltaría en las líneas remitidas por Herreros desde Buenos Aires: “A Tobalina también hace tiempo que no lo veo. Estoy esperando la hora de tener 2 o 3 pesos disponibles para invitarlo a cenar una noche y no llega nunca el día. Ahora mismo ando con las botas rotas para vergüenza de la humanidad entera. Créame, mi querido amigo, cada día se me va haciendo más amarga la vida. Y hay momentos que la muerte me parecería una solución aceptable. Claro está, usted me conoce, soy demasiado fuerte para buscarla por mi mano”. Y le cuenta también, de uno de los cafés de los que era habitué: “A La Cosechera no voy más. Y no voy más porque (Ernesto) Palacio se permitió hacer chistes mortificantes a costa de mi ropa”. Por contrapartida, le cuenta que Albarracín se compró una vitrola y suelen pasar buen tiempo en su casa a escuchar música<sup>25</sup>, y en especial Rachmaninoff según le comentaría en carta posterior.

De finales de enero de 1923 data otra de las cartas de Herreros hallada en el archivo de Bermúdez Franco, donde acusa recibo de carta enviada por éste el 20 de diciembre, sospechando a la vez que se habría perdido un envío desde Buenos Aires en que Herreros le mandaba su composición titulada “Monjas”, “para que haga con ellas lo que le parezca. De todas formas las traté mal”<sup>26</sup>, además de decirle, más adelante, “que es una de las cosas más amargas que yo he hecho” y que, junto a “Veneno”, incluiría en sus *Poemas egotistas* poco después, del cual le anuncia que piensa publicarlo en marzo: “...me extraña que me hable de ‘Veneno’ y no de ‘Monjas’”. Bermúdez Franco había recibido este poema, aunque por sus contenidos irreverentes, sospechamos dio la llamada por respuesta. Es bueno comentar aquí que si bien el padre del artista era

---

<sup>24</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, septiembre (?) de 1922.

<sup>25</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 17 de noviembre de 1922.

<sup>26</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, septiembre (?) de 1922.

ateo, su madre, a quien estaba muy unido, era ferviente católica, y quizá ello le llevaba a no pronunciarse en casos así.

En la carta le dice también Herreros que piensa enviarle ejemplares de *Buenos Aires grotesco* para que él distribuya en Madrid: “desde ya pienso enviarle a Bagaría, Pérez de Ayala ‘sonrisa entre buena y mala’, ‘El Sol’, ‘La Pluma’ y no se si alguno más”<sup>27</sup>, reconociendo que las ventas del mismo fueron malas: “creo que no se han vendido ni 40 ejemplares. En fin es como para tirarse al río”.

Justamente, Herreros aprovechará la mención de Bagaría para anclarse de nuevo en sus postergaciones: “Ayer ha publicado ‘La Nación’ cinco caricaturas de Bagaría: Unamuno, Ortega y Gasset, Pedroso, Cancio, Alomar. Todas muy buenas. Para mi fue la fiesta espiritual del día. Así que Bagaría gana 1500 pesetas en ‘El Sol’ y otro tanto en Calpe y aparte lo que saca por decorar cervecerías... Hay que ‘goderse’ hermano. En cambio yo no saco ni un centavo de ningún lado... Ayer he leído que entre los gallegos de La Habana y los de aquí mandaron a Galicia unas 45.000 pesetas para el monumento al gran poeta Curros Enríquez y creo que si no se murió de hambre le faltó poco. Hay que ‘goderse’. Y pensar que algún día le pueda dar a la humanidad por decir que yo soy un gran poeta y levantarme un monumento. Y ahora me voy a ver negro para certificarle los libros...”<sup>28</sup>.

#### EL REENCUENTRO. BERMÚDEZ FRANCO, DE NUEVO EN BUENOS AIRES (1923-1924)

El retorno de Bermúdez Franco a Buenos Aires, hacia agosto o septiembre de 1923, será motivo de gran alegría para Herreros, quien publicará a finales de octubre, en *El Hogar*, una amplia nota titulada “Conversando con Bermúdez Franco”<sup>29</sup>, en la cual el artista, a quien visita en el hotel donde se está alojando en la capital argentina, le narra múltiples peripecias vividas du-

<sup>27</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 29 de enero de 1923.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> HERREROS, Pedro. “Conversando con Bermúdez Franco”. *El Hogar*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1923.

rante su estancia española, a partir de la cual hemos organizado buena parte del discurso del apartado anterior, dedicada a ella. Las motivaciones del regreso pudieron ser, en primer lugar, lo proyectado previamente, es decir una permanencia de prácticamente un año y medio que ya se cumplía, aunque pueden haber acelerado los acontecimientos el golpe de estado del 13 de septiembre de ese año e inicio de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (jerezano como la madre del artista), en un momento que, como también reflejaban las escenas de Bagaría, España era un país acuciado por la carestía, el desempleo, la corrupción, el terrorismo y el problema de Marruecos. También pueden haber incidido las noticias que llegaban desde Argentina respecto de la salud de su padre Antonio, crecientemente agravada.

Sea cual fuere la razón, lo cierto es que a su retorno se instala en la capital argentina, dispuesto a aprovechar una cierta fama ganada tras su estancia española, retomar contactos y organizar su reinserción en el medio, que tendría un punto de inflexión con su muestra de 1924 en el Salón Chandler. Entre sus actividades se contaron numerosas reuniones “sociales”, varias compartidas con Pedro Herreros, amén de cimentar una especial amistad con Emilio Centurión, quien, además de ser uno de sus mayores apoyos al producirse, finalmente, el fallecimiento de su padre, gestionaría su reincorporación al plantel de la revista *Atlántida*, dirigida por Constancio C. Vigil.

Respecto de Herreros, en 1924 publicaría su cuarto libro, *Las trompas de Falopio*, que incluía cubierta ilustrada por Alejandro Sirio representando una casa de citas en la noche (**Fig. 6**). Herreros dedicó el libro “a las prostitutas”, y volvió a incluir la caricatura que le había hecho Bermúdez Franco (**Fig. 7**), además de un poema que le dedicó Evar Méndez. El volante publicitario advertía que se trataba de “un libro en el cual se canta de una manera intensa y formidable la vida de las prostitutas y de los desheredados”, el que en su interior incluía poemas que llevaban títulos tan llamativos como “La cloaca del sexo”, “Cultivadores del ano, en el Paseo de Julio” o “Mi epigrama para el cura onanista”.

En el archivo de Bermúdez Franco se conserva un recorte del periódico *La Montaña*, el de García Pintos, con una nota jocosa que da cuenta de un ho-

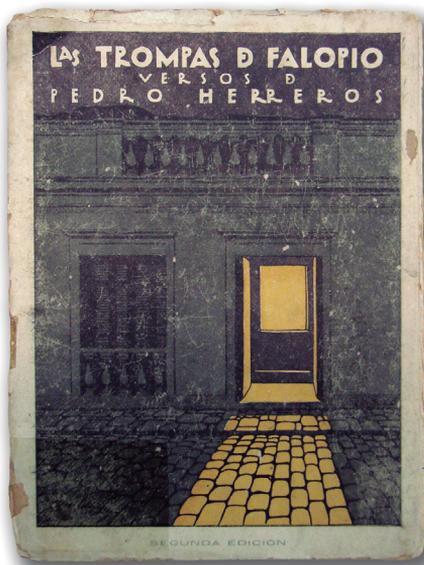


Figura 6. Alejandro Sirio. Cubierta de *Las trompas de Falopio* (1917-1923), de Pedro Herreros. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sagitario, 1924. (Colección del autor).

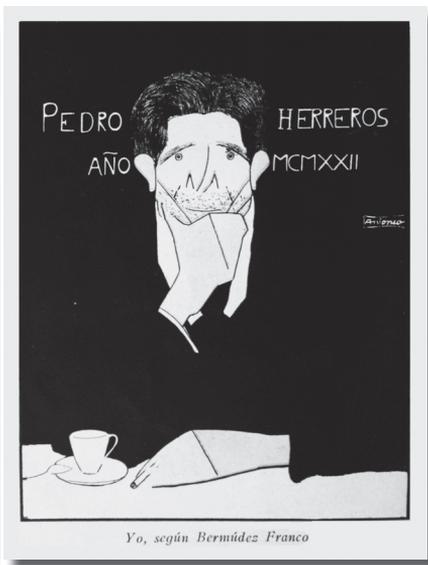


Figura 7. Antonio Bermúdez Franco. Retrato de Pedro Herreros, incluido en su libro *Las trompas de Falopio* (1917-1923). 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Sagitario, 1924. (Colección del autor).

menaje y coronación realizada, en “el barrio alegre y no muy confiado de la Boca”, a Pedro Herreros, con motivo de la publicación de dicho libro. En el periódico, Herreros es presentado como autor de *El libro de los desenfados*, “compilación de respetuosas asonancias que están desperdigadas”. Se da cuenta de la cena realizada en el figón “La Dalmacia”, “una ‘comilona’ de ‘polenta con pacarito’ de esas que en los periodos de leyenda en que activaban los mastodontes y gargantúas, formarían registro”. Avanzada la noche, y antes de efectuarse, presidido por Roberto Irazusta, el acto de homenaje al poeta, sentado entonces en la cabecera, “el espíritu del alcohol habíase apoderado de los sentidos totalmente”. La “coronación” quedó a cargo del Dr. Francisco

Villaflor y de Conrado Nalé Roxlo, escritor y dibujante humorista, que con el tiempo (y firmando como “Chamico”) también sería *bagariano*, del *Bagaría* de El Sol, que ya gozaba de reconocimiento internacional.

Se le colocó a Herreros una corona de laureles adornada con divisas española y argentina. Bermúdez Franco, “que llega a la virtud suprema de la simplificación y de la síntesis, trazó dos líneas desordenadas y febriles y unificó en ellas, con una precisión absoluta, el alma del carácter del poeta”.<sup>30</sup> Entre los versos que se escucharon esa noche, elegimos reproducir este:

*“¡Escritores, artistas compañeros!  
Voy a “largar el rollo”  
para elogiar a Pedro Herreros,  
poeta galaico-criollo.  
Éste, que véis aquí, de la figura  
gallarda y exotérica,  
vino de España para “hacer la América”,  
y sólo supo hacer literatura”.*<sup>31</sup>

Más allá del carácter humorístico del artículo citado, que en definitiva ponía una nota característica acerca de este grupo de asistentes, con una prevalencia de poetas y artistas vinculados al grupo de Boedo, merece justamente mencionarse a algunos de los participantes en el acto, que nos permite conocer algunos de los vínculos que Bermúdez Franco tuvo en Buenos Aires, a su retorno de España y antes de dirigirse a San Juan para ir preparando su exposición de 1924. Allí estuvieron Carlos de Soussens, Baldomero Fernández Moreno, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Alfredo Bufano (con quien años después coincidiría en San Rafael), Samuel Glusberg, Enrique Tobalina, Samuel Eichelbaum, Pablo Suero y Roberto Mariani entre los literatos, Agustín Riganelli, Adolfo Bellocq, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutiérrez y Roberto Rossi entre los artistas, y el crítico José Gabriel, entre otros.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> ABF. “Coronación de un poeta, a la fuerza y a ‘toda marcha’”. La Montaña, Buenos Aires, s.d. (1924).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> REQUENI, Antonio. *Cronicón de las peñas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fundación Banco de Boston, 1984, pp. 62-65

Las múltiples reuniones, por lo general en torno a un agasajo como el señalado, que se llevaban permanentemente a cabo en Buenos Aires, y de las que suelen quedar testimonios fotográficos notables, plagados de personajes lujosamente *empilchados* para la ocasión, nos permiten entender las relaciones que se entablaban entre literatos, artistas e intelectuales, aunque no era raro que asistieran políticos o personajes de otras profesiones. Así, también en 1923, vemos a nuestro artista en una reunión en el Círculo de La Prensa, junto a personajes tan variopintos como Evar Méndez, Alfonsina Storni, Emilia Bertolé, Arturo Capdevila, Bernardo González Arrili, sus amigos Emilio Centurión y Pedro Herreros, nuevamente Nalé Roxlo y Samuel Glusberg, Roberto J. Payró, Horacio Quiroga, Enrique González Martínez, Luis Pardo (cronista de Caras y Caretas a quien realizaría una caricatura), Ernesto Palacio, Arturo Cancela y otros. Pardo fue en esos años “caudillo” de varias tertulias, de las que varios de los citados en este párrafo y otros como los dibujantes Juan Hohmann y Alejandro Sirio, o escritores como Juan José de Soiza Reilly o Fernán Félix de Amador, formarían parte de manera fluctuante. Entre otros locales utilizaron el New Bar (en Venezuela y Bolívar), el Aue’s Keller (en Bartolomé Mitre entre Florida y Maipú) y finalmente en El Sibarita (en Maipú, entre Bartolomé Mitre y Cangallo), reuniones a las que se sumarían otros como Juan Carlos Dávalos, Enrique Richard Lavalle, Luis Cané o Héctor P. Blomberg entre tantos otros.

Casi con total seguridad, Bermúdez Franco tomó parte de muchas de estas reuniones artístico-literarias-lúdicas. Inclusive, y como recuerda Augusto Mario Delfino, nuestro artista había instalado, apenas regresado de España y junto con Conrado E. Eggers-Lecour, a mediados de 1923, una peña en el Café Madrid de la Avenida de Mayo, en la que participaban entre otros Máximo Soto Hall, Alberto Casal Castel y Pedro Herreros. Delfino recordaba la primera vez que había asistido, en el que el debate se hizo en torno a los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Gironde, que el propio Delfino había llevado consigo esa noche. Destacaba particularmente el efusivo verbo de Bermúdez Franco, pero, sobre todo, a Herreros, “con su acento de actor español que interpreta a Linares Rivas”, “dispuesto a discutirlo todo, a revisar la historia universal de las letras, a romper lanzas con los amantes del pasado

en defensa de las nuevas corrientes estéticas y a malquistarse con cualquier vanguardista de aquel tiempo si le tocaban uno solo de sus ídolos antiguos”.<sup>33</sup>

Establecido en San Juan en 1924, Bermúdez Franco mantendrá desde allí contacto con sus amigos porteños aunque de forma más espaciada, en buena medida debida al desasosiego propio y de la familia en conjunto por la trágica pérdida de su padre, de la que evidentemente prefirió resguardarse en un círculo más íntimo. Pedro Herreros estará entre esos confidentes con los que continuará su relación epistolar en esos meses tan particulares, reclamándole Bermúdez Franco a menudo la tardanza en responderle. En la correspondencia con Herreros notamos un tratamiento de asuntos menos “filosóficos” que los asumidos con otros escritores de Buenos Aires, desde finales de 1924, tal el caso de Roberto Cugini y, sobre todo, de José Sebastian Tallon, con quien tendrá el más extenso de los epistolarios que se conservan en su archivo. Tallon será quien vincule a Bermúdez Franco con otros literatos con los que tendrá amistad, como Raúl González Tuñón o Alberto Casal Castel. También con su hermano Fernando alcanzará un diálogo más profundo. Quizá el proceso vital de Antonio, y su juventud signada por la muerte de su padre, le irán llevando por sendas de pensamiento inusuales, pero definitorias de su personalidad.

De Herreros podemos señalar una carta de mediados de enero de 1924 en el que le cuenta de la enésima mudanza realizada, ahora a la calle Canalejas 2161, en Flores, tras dejar el hogar anterior que había llegado a compartir con Alfredo Brandán Caraffa. Le decía que, a fin de año, había ido a este a buscar dos cartas que no le habían llegado, y se encontró con que Brandán, que “es muy raro”, se había marchado a Europa el día 27, quizá con la carta en el bolsillo. Se disculpaba de no haber obtenido las cartas, que achacaba a su “vida errante”, a la vez de decirle que no iba a estar ni un mes en el nuevo domicilio, al haber sido engañado por quienes le alquilaron, que no le habían dicho que era una casa de tuberculosos. Esta mención le sirve para reflexionar sobre la salud y le pide: “Haga usted todo lo posible por engordar... ¿Sigue fumando mucho? No fume tanto. Tome también menos café... ¿Se acuerda de mi prédica contra la carne? Pues bien, el viernes pasado, cómo sería el apetito que tenía

---

<sup>33</sup> DELFINO, “Pedro Herreros”, ob. cit., p. 30.

en Quilmes que me comí una enorme costilla de vaca bajo los sauces y frente al río de la Plata. Creo que haciendo vida de campo uno puede comer aunque sea piedra... La vida ciudadana es la que nos... revienta".<sup>34</sup>

En el tiempo en que Bermúdez Franco permaneció en San Juan, comenzó a trabajar intensamente en el apasionante tema del Valle de Tulum, encontrando allí suficientes motivos de inspiración plástica primero, como también literaria después, ya que hacia 1925 presentaría en Buenos Aires sus *Poemas de Tulum*, finalmente no publicados. Estéticamente se arrimaría al costumbrismo primitivista de Alfredo Gramajo Gutiérrez, partiendo en su caso de los trazos caricaturescos que habían gobernado su obra hasta entonces.

La exposición realizada en el Salón Chandler en junio de 1924 estuvo conformada por un total de 26 obras, de las cuales quince correspondían a la producción española de 1922-1923, siete a literatos y personajes captados en Buenos Aires en la segunda mitad del 23, tres a motivos del valle de Tulum (San Juan), y una inclasificable en este escenario, un retrato de Albert Einstein, quien visitaría la Argentina al año siguiente. La muestra aludida puede ser analizada en un contexto de modernidad notable, marcado entre otros detalles por la aparición, en febrero, y con nuestro artista aun en San Juan, de la paradigmática revista de vanguardia *Martín Fierro*, dirigida por su amigo Evar Méndez.

La inauguración estuvo marcada por una muy concurrida asistencia, como se ve en las fotografías tomadas a la sazón, y entre las muchas personalidades puede citarse un conjunto de amigos artistas, literatos y editores, de Florida y de Boedo, o de ambos, o independientes, que dejaron su firma como recuerdo para el artista en un ejemplar del catálogo de la exposición que se conserva en el archivo familiar. La presentación de la muestra estuvo a cargo de su amigo Alfredo Brandán Caraffa, que en agosto de ese año, junto a Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz iniciaría la segunda época de la paradigmática revista *Proa*, y que dirigía asimismo *Inicial*. En el marco de la exposición se realizarían algunos actos culturales, destacando el 26 de junio,

---

<sup>34</sup> ABF. Carta de Pedro Herreros a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 18 de enero de 1924.

la concurrida conferencia dada por Roberto Cugini sobre “Bermúdez Franco y la caricatura plástica”.

La inserción de Bermúdez Franco entre la flor y nata de la intelectualidad joven de Buenos Aires era un hecho, que reflejan no solamente todo lo que había rodeado a su exposición, sino también algunas invitaciones que le cursaron en ese tiempo, como una de Evar Méndez, quien le escribía en nombre de *Martín Fierro*, para asistir a una tertulia en el Richmond, el miércoles 2 de julio, “a las 10 p.m., y hasta la media noche o más, con motivo del viaje de Oliverio Gironde. Allí nos veremos con cantidad de camaradas, y amigos de las otras revistas y periódicos, porque esta creo, ha de resultar la primera reunión de los componentes de la ‘entente cordiale’. Mucho se alegrarán los amigos de poder felicitarle a Ud. por su gran éxito, y por verle en su compañía. Charlaremos, -consumisiones a escote, y, en el peor de los casos, no faltará quien ‘mecenice’ oportunamente- y luego, si tenemos voluntad, iremos a cenar juntos. Hay muchas cosas que hablar, y que festejarlo a Ud., celebrar a Gironde, la ‘unión de la juventud’, etc. etc. No falte Ud !”. Agregaba Evar Méndez como posdata: “A propósito: Y esa caricatura de Gironde? Aquí tiene una ocasión para completar su estudio, si no es inoportuno decirlo”.<sup>35</sup>

Al día siguiente de esa reunión del Richmond, el jueves 3 de julio, se llevaría a cabo un banquete de homenaje, justamente tributado a Bermúdez Franco, cuya tarjeta de invitación rubricaban el organizador, Brandán Caraffa, junto a Alfredo A. Bianchi, Constancio Vigil (h.), Oliverio Gironde, Jorge Luis Borges y Pedro Herreros. El mismo se llevó a cabo en el Restaurant Martín, de Corrientes 1415 (a dos cuadras de donde se alojaba), a las 20,30 hs.; como detalle, se indicaba el precio de 5 \$. A la hora de los postres hubo varias intervenciones, comenzando por Giusti, quien hizo el elogio artístico de Bermúdez Franco; acto seguido, recitaron versos dedicados a éste, Brandán Caraffa, Raúl González Tuñón, Evar Méndez y Pedro Herreros.

---

<sup>35</sup> ABF. Carta de Evar Méndez a Antonio Bermúdez Franco. Buenos Aires, 30 de junio de 1924.

## EPÍLOGO

Durante 1925 Bermúdez Franco continuaría moviéndose en el centro de la escena literario-artística de Buenos Aires, oscilando con absoluta comodidad entre Boedo y Florida. Realizará una de sus ilustraciones más notables, la de la cubierta del libro *La garganta del sapo*, de su amigo José Sebastián Tallon (Fig. 8), en la que incluía un retrato de éste, además de otro de perfil en el interior<sup>36</sup>. En el mes de mayo participó en el XI Salón de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas con ocho composiciones sobre temas de Tulum, realizada con sus medios habituales, la tinta china y la acuarela. Asistió asimismo, y junto a Pedro Herreros, a la comida mensual de los miembros de las revistas *Proa* y *Martín Fierro*, dedicada a Oliverio Girondo, recién retornado de su gira europeo-americana<sup>37</sup>. Entre otros muchos asistieron: Alberto Prebisch, Leopoldo Marechal, Pedro Figari, Jorge Luis Borges, Xul Solar, Soler Darás, Pedro V. Blake, Berta y Paulina Singerman, Pedro Henríquez Ureña, Samuel Glusberg, los mexicanos Manuel Rodríguez Lozano

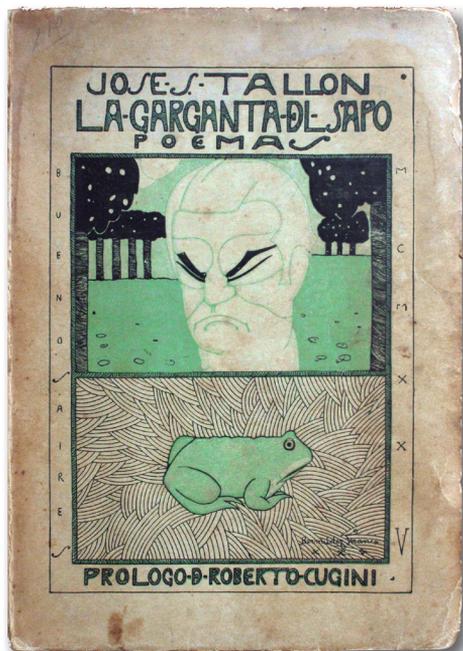


Figura 8. Antonio Bermúdez Franco. Cubierta de *La garganta del sapo. Poemas*, de José Sebastián Tallon. Buenos Aires: L. J. Rosso, 1925. (Colección del autor).

<sup>36</sup> Sobre esta ilustración en particular hemos dedicado amplia descripción en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Libros argentinos...*, ob. cit., pp. 289-290.

<sup>37</sup> “Notas de ‘Martín Fierro’”. *Martín Fierro*, Buenos Aires, año II, Nº 17, 17 de mayo de 1925.

y Julio Castellanos (ambos de paso por Buenos Aires adonde llegaron para exponer pinturas y dibujos propios y sobre todo de los niños mexicanos realizado a partir del método Best Maugard), Pelele, Ricardo Güiraldes, Alberto Hidalgo, Roberto Mariani, Luis Emilio Soto, Pedro Juan Vignale, Brandán Caraffa y un largo etcétera.

Respecto de Herreros, en 1926, año en que residía en Belgrano 544 departamento 6, publicaría su quinto libro, *Poesía Pura*, que, así como *Las trompas de Falopio* había sido dedicado “a la prostitutas”, en este caso lo fue “a las florecillas del campo”. En la contracubierta de la edición se indicaba que “esta primera edición de 5.000 ejemplares... fue hecha a costa de ‘La Ciudad de Bruselas’, Suipacha 240”. El crítico literario Carlos Pirán contaba entonces que la estrategia, finalmente exitosa, para vender el libro, fue que en la citada tienda, se permitía “a toda compradora de encajes y puntillas por valor de cinco pesos, obtener, como delicado regalo... un volumen de *Poesía Pura*. El caso es único en la historia de nuestra literatura”.<sup>38</sup>

En 1927 Bermúdez Franco fue nombrado profesor de Dibujo en la Escuela Normal y en el Colegio Nacional de San Rafael, en Mendoza, por el ministro de instrucción pública Antonio Sagarna. Significaba la posibilidad de poder dedicarse a pintar sin sobresaltos económicos y con mayor estabilidad. Este desplazamiento, no traumático debida cuenta de sus lazos cuyanos, sería decisivo en su trayectoria como docente y artista, hasta entrados los años 50, y en lo personal: allí conocería a su futura esposa, Josefina Butti, hija de don Servando Butti, fundador del periódico sanrafaelino *El Comercio* y de la Editorial Butti. San Rafael se convertiría en un importante foco irradiador de cultura en el que sería determinante la acción, además de la de Bermúdez Franco, de dos literatos de reconocido prestigio, su amigo Alfredo Bufano, y Fausto Burgos. A este núcleo se unirían esporádicamente artistas como el platense Atilio Boveri, el potosino Víctor Valdivia, el tucumano Alfredo Gramajo

---

<sup>38</sup> PIRÁN, Carlos. “Hojeando los últimos libros: Pedro Herreros, *Poesía pura*”. *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1926, Nº 832, p. 24. Cit.: GASÍO, Guillermo (ed.). *Que sean libros en blanco. En torno a una encuesta del diario Última Hora sobre “El libro nacional y su venta”*. Buenos Aires: Teseo, 2011, p. 165.

Gutiérrez y el cuzqueño Mariano Fuentes Lira, ilustradores todos, junto a Bermúdez Franco, de varios de los libros que publicó Fausto Burgos.

En cuanto a Herreros, también se trasladaría al interior del país en los años 30, en su caso a la provincia de Córdoba. Publicaría dos libros más, *Cantos de amor* (1930) y *Córdoba bajo mi ojo* (1937), este último muy poco antes de fallecer allí, el 14 de octubre de 1937.



## **PARAÍSO OCULTO. UN NUEVO POTOSÍ EN EL ARQUETIPO MENTAL TUCUMANO-RIOPLATENSE (SIGLOS XVI-XVIII)**

*Lucio Bernardo Mir\**

### **RESUMEN**

Este trabajo identifica ciertas líneas rectoras del ideario indiano y peninsular representado por la Ciudad de los Césares. Indaga las pautas culturales que presidieron la construcción de un arquetipo mental de hondo anclaje en el proceso geo-histórico tucumano-rioplatense. Interpela la incidencia de factores económicos en la configuración primaria de comportamientos colectivos y de la esfera oficial que caracterizaron la lógica acumulativa de la conquista española y sus cambiantes manifestaciones en áreas satélites de la cuenca argentífera de Potosí. Destaca la centralidad de los Césares en el accionar de empresas expansivas y los patrones valorativos que recrean y refuerzan su compleja proyección. Analiza el perfil específico de un mito multiseccular con implicancias determinantes en la estructuración de espacios imaginarios y su correlato directo en la dinámica interna del ordenamiento jurisdiccional. Palabras claves: Césares; Mito; Riqueza; Paraíso; Potosí.

\* **Lucio Bernardo Mir.** Profesor de Historia (Universidad Nacional de La Pampa), Doctor en Historia (Universidad del Salvador), Miembro correspondiente del Centro de Estudios Hispanoamericanos por la provincia de La Pampa).

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo sondea la estructura de representación que singulariza un fenómeno de la experiencia hispanoamericana que, entre los siglos XVI y XVIII, gravitó con marcado influjo bajo el signo de construcciones mito-geográficas. El objetivo apunta a repensar la trayectoria discursiva que, en Tucumán y Río de la Plata, transmite el relato referente a una ciudad pletórica de riquezas, cuya función transformadora respecto al proyecto conquistador -peninsular e indiano- invita a rastrear patrones valorativos del comportamiento social.

El estudio de la “encantada” ciudad de los Césares dio origen a contribuciones académicas que expresan -con sus especificidades y matices- los rasgos característicos de una producción predominantemente factográfica.<sup>1</sup> Esta investigación adopta un enfoque distinto y centra el análisis en una de las vertientes quizá menos difundida de su secular espesura histórica: a través de ella el imaginario colectivo interpela el trasfondo íntimo de la realidad sociocultural, sopesándose la impronta mediatizada por una perspectiva totalizadora.

El eje interpretativo se articula a partir de diversos intereses económicos y actores regionales conforme manifiestan sus anhelos de expansión territorial, cuya dinámica estuvo asociada -en amplia medida- a un arquetipo mental que resitúa espacios y condiciona la orientación particular del proceso conquistador; actores que, subyugados por los atributos de un paraíso oculto, fueron artífices del ideario indiano y forjaron con los Césares partes sensibles de sus vectores significantes.

---

<sup>1</sup> Entre las obras clásicas que sobresalen, véase: De Gandía, Enrique. *La ciudad encantada de los Césares*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1932; Latcham, Ricardo. *La leyenda de los Césares. Su origen y su evolución*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1929; Morales, Ernesto. *La ciudad encantada de la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones Theoría, 1994; Gil, Juan. *Mitos y utopías del descubrimiento*. Tomo II. Madrid: Alianza, 1989 y Ainsa, Fernando. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*. Madrid: Alianza, 1992.

## EL MAJESTUOSO PERÚ

El éxito de la política conquistadora agitaba proyecciones entusiastas entre los expedicionarios españoles, organizándose empresas para sojuzgar un Perú que se insinúa el imperio más rico del orbe; así lo revela una carta que anticipa la proximidad de su caída y vaticina explícitamente la repercusión global de sus invaluables tesoros:

Diz que se intenta venir de Mercaderia ó de armada al Perú por el Estrº. de Sta. Ma que descubrió Magallanes. Parece inconv.te abrir otra puerta que está para el mar del Sur [...] La riqueza del Perú hará tanto ruido que todos los Príncipes del mundo pondran los ojos en ello.<sup>2</sup>

El mundo dirigía su mirada hacia el magno Perú y la riqueza del Incario atrajo el interés de reyes, burgueses y rústicos de la Europa moderna. Testimonios de este relieve -cuyo anclaje en conductas y actitudes del medioevo reconoce plena pertinencia- reflejan ciertas coordenadas sociales que parecen regir su concepción valorativa; estimularon el arrojío de empresarios y aventureros, actores de una carrera “descubridora” liderada por los estados marítimos dominantes, Castilla y Portugal.

Por el mero saqueo e intercambio comercial, el accionar colonialista tensionó a los grandes centros del poder occidental y hubo de amplificarse tan pronto la arrolladora invasión puso en manos castellanas un inmenso tesoro. Sevilla concentró las fuerzas rectoras del frenesí expoliador que, hacia 1530, exhiben ímpetu superlativo, si bien la euforia inspirada por los recursos preciosos recorrió el resto de la península y produjo fuerte incidencia en los círculos oficiales y privados de toda Europa.

¿Qué subyacía en el imaginario colectivo para que el tesoro del “Nuevo Mundo” suscitase pulsiones de tan considerable calado? Una antigua tradición identifica el acceso a objetos suntuosos con países del extremo Oriente, con

---

<sup>2</sup> “Carta de Pedro de Alvarado a Carlos V (1 de septiembre de 1532)”, The New York Public Library (Registros de cédulas, provisiones y cartas), Mss. & Archives Section, Rich Collection 2.

expectativas de pródigos negocios que alientan los escritos de viajeros. A fines del siglo XIII Marco Polo divulgó maravillas de Catay, revelándose el temple de esa tierra de refinadas especias y realzando, además, el esplendor de un opulento territorio insular:

Esta isla es de mucha riqueza. Tienen pimienta, nuez moscada y galanga, azufaixas y clavos y toda clase de especias, muy raras. A ella vienen de todas partes un sinnúmero de naves y mercaderes, que compran toda clase de mercancías y hacen grandes negocios. Hay, por tanto, grandes tesoros en ella.<sup>3</sup>

El testimonio reporta la percepción de un mercader veneciano sobre el reino de Java, y permite contextualizar el comportamiento que este testigo asume frente a lo exótico, corporizado en emporios con los cuales juzga plausible anudar ventajosos vínculos asociativos. Un mundo que confirma y refuerza las impresiones dominantes en Europa respecto de bienes cuya relativa rareza entronca con la manifestación superior de la riqueza, pues la plata y el oro representaban los más altos valores materiales durante el período medieval.<sup>4</sup>

Las ideas económicas imperantes desde el siglo XV y hasta avanzado el XVIII hicieron de la acumulación aurífera y argentífera el eje conceptual del sistema mercantil de Occidente, fenómeno inscripto en señalamientos de las elites eruditas con referencia al vasto reservorio minero de las Indias. Hacia 1590, el jesuita Joseph de Acosta consigna cualidades distintivas del espacio indiano, y el tratamiento que le asigna a los metales desnuda su omnipresencia en un universo valorativo de cuantificación inconmensurable:

Hay pues en las Indias Occidentales, gran copia de minas y haylas de todos metales: de cobre, de hierro, de plomo, de estaño, de azogue, de

---

<sup>3</sup> Marco Polo, *Viajes* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), 157

<sup>4</sup> Georges Duby, *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1985), 77.

plata, de oro... y es en tanta manera, que cada día se descubren nuevas minas; y según es la cualidad de la tierra, es cosa sin duda que son sin comparación muchas más las que están por descubrir que las descubiertas, y aun parece que toda la tierra está como sembrada de estos metales, más que ninguna otra que se sepa al presente en el mundo, ni que en lo pasado se haya escrito.<sup>5</sup>

Si el oro y la plata fortalecían la certidumbre de un “Nuevo Mundo” desbordante de riquezas (percepción compartida por colonos, hombres de negocios y funcionarios) la realidad geográfica de este espacio supuso una incógnita que originó fabulaciones e influyentes rumores de aventureros. Los expedicionarios pergeñaron sus metas exploratorias con la confianza de que un yacimiento argentífero o una ciudad áurea premiaran esfuerzos y riesgos asumidos, pues América encierra los principales depósitos del planeta, según surge de indicios acreditados.

Las entrañas de América producían no sólo oro y plata sino también piedras preciosas, como esos “diamantes del tamaño de huevos y hasta del de ruedas de molino”, además de jacintos, topacios y esmeraldas <sup>6</sup>. Y las regiones imaginadas -Paitití y El Dorado- camuflan misteriosas ciudades que custodian estructuras magnificentes y que una incontenible codicia parece concederle inequívoca plausibilidad.

Cuanto más remoto e impreciso lucía el espacio susceptible de invasión, tanto más energía e ingenio invierte el indiano para afrontar sus retos. Mito y realidad se articulan en una dialéctica contradictoria, factor de movilización que dio vuelo a narraciones cuya eficacia enunciativa dimanaba de un basamento realista, y que el fulgurante éxito de la conquista no hizo sino revalidar ¿Por qué juzgar irrazonable la existencia de otro reino rico, quizá confinado en las sierras de Comechingones o en la vasta Patagonia? ¿Acaso no albergaban

---

<sup>5</sup> Joseph de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), 143. *Cursivas mías.*

<sup>6</sup> Daisy Rípodas Ardanaz, “Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII”, en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 301 (Madrid: Atlas, 1991), XL.

oro y plata en llamativa abundancia, según el embellecido testimonio de los expedicionarios del veneciano Sebastián Caboto?

Tras el accidentado reconocimiento del capitán Francisco César (que Caboto envía en 1528 con el apoyo de quince hombres y de cuyo fatídico desenlace dieron cuenta siete supervivientes), el relato de un fastuoso imperio pronto asequible irradiaba una imagen mayestática de trascendencia secular: sus tesoros aglutinarían voluntades que develaron los secretos del enigmático Perú, inspirador de múltiples versiones sobre exuberantes oasis que encubren recónditas pero verosímiles ciudades.<sup>7</sup>

Reforzado en su estructura primigenia con el saqueo de un formidable tesoro que la toma de Cuzco (1533) instituye como signo ostensible de la riqueza peruana, el mito se nutre del afán de encumbramiento patrimonial que campea la ofensiva conquistadora. La grandeza del Incario produjo ruido global, y las reflexiones del capitán Alvarado al monarca español vinieron a sostener un horizonte de certidumbre que el contacto metalífero afianzaba sin cesar.

Abatido el poder incaico, los españoles replantean sus metas priorizando el Tucumán, un espacio que la hueste de Francisco César habría explorado en 1528. La rica provincia de César (Yungulo y Trapalanda en variantes conexas), despertó fervientes especulaciones e incidiría en las estrategias operativas de empresarios ávidos de prestigio y fortuna. Los valiosos recursos que hacia el sur de Córdoba se imaginaron por doquier con efusiva convicción, gestaban proyectos para propiciar ese meteórico ascenso que la función ficcional contribuyó a promover.<sup>8</sup>

## DE CÓRDOBA A MAGALLANES

Asociado a sitios de perfil difuso que tienden a desdibujar el incierto rumbo de ubicación, el mito cautiva multitudes y cercena la indiferencia del más

<sup>7</sup> Celsa C. García Valdés, “La realidad de ‘Las Ciudades Invisibles’ en las crónicas de Indias”, en AA.VV., *Fantasia y literatura en la Edad Media y los siglos de oro* (Pamplona: Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra, 2004), 28-182.

<sup>8</sup> Archivo Nacional de Chile, Fondo Morla Vicuña, vol. 78, pza.17. “Informe de Ramírez de Velasco a Felipe II (10 de julio de 1589)”.

cauto. Inmersos en una carrera exitista, los poderes del Tucumán aprestan sus armas y procuran reeditar el logro de controlar riquezas equivalentes a las detentadas por los conquistadores del Perú. Proclaman esperanzas de gozar de una nueva etapa en la que la ventura se adueñe de sus vidas y deje atrás la mezquina experiencia con que el albur retribuyó sus desvelos:

Con la llegada de dicho gobernador [Ramírez de Velasco] a esta ciudad [Córdoba] se ha rrenovado la noticia grande que tenemos de los Césares, tierra muy poblada de yndios y de mucha rriqueza y que a los vecinos y soldados desta ciudad y de las demás desta gobernación anima a la yr a descubrir y poblar *y tener en ella mejor suerte que la que nos cupo en esta.*<sup>9</sup>

Las expectativas proliferaron tan pronto análogos tanteos se fraguaban en distritos vecinos, activando el ideario dignificante de una matriz lenitiva que enaltecía prédicas compensatorias de alcance suprarregional, portadoras del resarcimiento colectivo que la sociedad hispano-criolla creyó merecer por el denodado ahínco de una voluntad social presta a superar su infortunio con los mayores sacrificios; una voluntad reafirmada ante los planes de Buenos Aires, que compitieron con los de Córdoba por asegurarse un rol protagónico en el reparto del portentoso botín:

á la parte del sur [de Córdoba] hay una provincia muy rica de plata y oro á quien llamaban Yungulo, que se entiende ser la misma noticia que en el Río de la Plata llaman los Césares, tomado del nombre de quien la descubrió.<sup>10</sup>

Esta estructura mítica autoalimenta su fuerza simbólica merced a una evasiva riqueza territorial que la función ficcional explotaba como espacio predilecto para

---

<sup>9</sup> “Acta del Cabildo de Córdoba (4 de diciembre de 1589)”, Archivo Municipal de Córdoba, Establecimiento Tipográfico del Eco de Córdoba, Libro II, Córdoba, 1882, 147. Cursivas mías.

<sup>10</sup> Ricardo Rojas, *Blasón de Plata* (Buenos Aires: Martín García Editor, 1912), 48-49.

resituar el despliegue del sueño colectivo, que se articula socialmente elaborando ambiguos asentamientos y confines; construcción sociocultural no totalmente divorciada de sustrato real, el espacio mítico vino a superponerse a un medio físico en cierto sentido abstracto por su carácter ignoto: las energías propulsoras del designio indiano accionaron bajo un polifacético esquema de representación que refleja un trasfondo impresionista de fuerte anclaje en el proceso histórico, con lógicas discursivas que parecen adaptarse a los nuevos desafíos.

El mito transmite mensajes que alteran y tensionan su propio universo discursivo, pues suele alinearse con un vívido juicio de corte social, digno de acogida bajo la soberanía de su mundana textura. Mas este mundo simbólico adviene imbuido del secreto de su misma ilocalización, surcado por el fenómeno arcano de un distanciamiento indefinido, que unas colapsadas finanzas imperiales concurren a fomentar y fortalecían las innovaciones que facilitaron su dinámica.

El mito adopta formas cambiantes aunque su sustancia constitutiva luce incommoviblemente críptica e inscripta en pautas culturales que el lento ritmo epocal preserva casi incólumes; con todo, a fines del siglo XVI despunta en Tucumán el señuelo de un cierto encuadre jurisdiccional que un gobernador inmune a la duda y subyugado por sus riquezas auríferas trazó con precisión sospechosa, acaso invocada para inducir el aval metropolitano:

Corre norte sur, desde Córdoba hasta el estrecho de Magallanes. Hay veinte grados, que son trescientas y cincuenta leguas, así mismo la tengo de que hay gran suma de gente y de que hay grandes riquezas de oro. Es entre Chile y la Mar del Norte y á las espaldas de Arauco (...) y sin que á V.M. le cueste un peso, me ofrezco á hacer esta jornada, siendo servido darme título de adelantado de ella, y la décima parte de los indios que se ganaren, y dos hábitos de Santiago, uno para mí y otro para mi hijo mayor.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup>“Informe del gobernador de Tucumán, Juan Ramírez de Velasco, a Felipe II (1586)”, en Nocetti, Oscar R. y Mir, Lucio B., *La disputa por la tierra*. Tucumán, Río de la Plata y Chile (1531-1822) (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), 131.

El documento consigna la identificación de un extenso territorio para expresar un ordenamiento formal del distrito representado, en cuyo seno la ciudad ha de situarse por mucho que este elusivo edén atenúe el éxtasis colectivo que su búsqueda instaura.<sup>12</sup> La fascinación exteriorizada entre quienes subliman el llamamiento parece justipreciarse en virtud del liderazgo de la autoridad convocante: Ramírez de Velasco exime a la Corona de compromiso pecuniario a cambio de privilegios especiales para sí y el mayor de sus hijos, disipa toda vaguedad geográfica y encumbra las perspectivas que conlleva su empresa de expansión. Pero amparada por el crudo ambiente patagónico, la esquiva ciudad consigue esfumarse y ratifica su esencia larvada a medida que rehuye al encuentro del conquistador.

El imaginario sociocultural reaseguró la vigencia secular del mito a partir de su reproducción arquetípica, cristalizado en una compacta visión que cobija sus componentes distintivos a través de múltiples variantes; según Rosenblat: “La primera visión de América es la visión de un sueño. El conquistador es siempre [...] un alucinado que combina las experiencias y afanes cotidianos con los recuerdos y fantasías del pasado”.<sup>13</sup>

## TRAS EL RUMBO DEL NUEVO POTOSÍ

Cuando a inicios del siglo XVII el gobernador Hernandarias cede a la tentación de acometer una entrada a la ignota provincia de los Césares, no escatima medios para financiar su riesgoso proyecto. Reúne 800 hombres y 70 carruajes (la más importante empresa que el Estado rioplatense organiza durante el siglo XVII) y, tras internarse alrededor de 100 leguas, acampa en cercanías de la actual Santa Rosa (La Pampa), en donde erige un pequeño fuerte.

Dominaba la convicción sobre el control de pródigos reservorios argentíferos, que serían asequibles pese a las prevenciones de ciertos espíritus desaparecidos: ellos podían diluir el talante de develar los secretos australes y re-

---

<sup>12</sup> Joseph Campbell, “El viaje interior”, en *El poder del mito* (Barcelona: Emecé, 1991), 75.

<sup>13</sup> Ángel Rosenblat, *La primera visión de América y otros estudios* (Caracas: Ministerio de Educación, 1969), 38.

frenar el ardor que animó esta atmósfera emocional, neutralizándose cualquier discurrir crítico que amagase templar su irresistible influencia:

A estotra banda de Buenos Ayres a la vanda del Sur, a setenta leguas, ay unos sepulcros en que, por razón de los indios, se entiende que ay muchos metales que, a lo que ellos señalaron es oro... cien leguas mas adelante está una provincia que llaman los Césares, la gente de la qual viben en cassas de piedra y andan vestidos y se sirben de vasijas de plata y oro... Esta conquista es aora la más deseada en estas partes, ansí de los destas provincias como de las otras comarcas.<sup>14</sup>

Es presumible que las restricciones comerciales y sus consecuentes desfases acumulativos de la modesta aldea que era Buenos Aires (aún poco integrada a la economía atlántica) cimentaran el perfil específico de un arquetipo universal apoteótico del tesoro escondido, el hallazgo de un nuevo Potosí que también viniese a resarcir la exigua atención dispensada por la metrópoli hispana a los relegados pobladores rioplatenses.

Aun cuando el emporio potosino inspirase empresas que pretendían detectar ricos yacimientos “a la vanda del Sur” y diera brío en España a una imagen idílica sedimentada con arreglo al gravitante botín, la impugnación de tal imagen por los observadores más lúcidos se torna explícita cuando iluminan ángulos sombríos del escenario indiano: sus agudas apreciaciones sobre el destino mayoritario de los actores peninsulares en el “Nuevo Mundo” desdibujan atributos embellecidos y linderos al dechado excelso de opulencia generalizada. Ello denota la visión de Cervantes, para quien las Indias constituían “...refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas [...] engaño común de muchos y remedio particular de pocos”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> A.G.I., Charcas 111, Expediente de la Audiencia de La Plata (1601). Véase también Biblioteca Nacional (Buenos Aires), Colección Gaspar García Viñas, 3653-61. Carta de Hernandarias a Felipe III (1618).

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, “El celoso extremeño”, en *Novelas ejemplares* (Madrid: Atlas, 1944), 109.

Una percepción tan cerebral como la expuesta por el genio cervantino no pareció influir sobre contextos psicosociales poco permeables a validar consideraciones dubitativas, máxime si podían menoscabar posturas afines con aspiraciones de índole individualista que el primer mercantilismo coadyuvó a introducir. Durante la primera fase mercantilista (1450-1650) proliferan los rasgos arquetípicos de este universo valorativo, que se redefinen bajo el tamiz de las circunstancias particulares del proceso conquistador, toda vez que las actitudes hacia el dinero y la riqueza son culturalmente específicas, si bien varían según los dictados de cada coyuntura histórica.

Mientras la transferencia de metálico sustentó las arcas metropolitanas y subvino las perentorias necesidades del sistema imperial, el criterio precavido solía presidir el manejo de las negociaciones que la Corona condujo para autorizar las actividades conquistadoras, como cuando deniega la jornada propuesta por Ramírez de Velasco; aunque flexible ante el potencial que conllevaban los posibles “descubrimientos”, era remisa a brindar taxativo respaldo a quienes confiaban en versiones indígenas funcionales a las empresas más temerarias, resumibles en tentativas hacia El Dorado o el recóndito Paitití<sup>16</sup>.

Si esta actitud pareció guiar sus movimientos sobre una tierra “sembrada de metales” y pronunciarse con reservas pese a las urgencias de un fisco sujeto a graves desequilibrios crematísticos, no deja de sorprender el singular comportamiento que el referente imaginario activa como disparador objetivo de reacciones insólitas a las que sucumben las autoridades regias, presas de un pánico financiero que la acaudalada ciudad de los Césares quizá aplacaría con la celeridad de un rayo: en 1642 la corte madrileña ordenó al gobernador de Buenos Aires, Jerónimo Luis de Cabrera, que “... exija el pago de un tributo a los moradores de esa rica ciudad austral”.<sup>17</sup>

En 1620 Jerónimo de Cabrera había encabezado una gran jornada “descubridora” que, desde la fronteriza región del río Cuarto, se lanzó tras la búsqueda de reservorios metalíferos que podrían concebirse bajo el paradigma

<sup>16</sup> Roberto Levillier, *El Paitití, El Dorado y las Amazonas* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1976).

<sup>17</sup> Fernando Ainsa, *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito* (Madrid: Alianza, 1992), 41.

psicosocial de un nuevo Potosí; el fallido intento de encontrar la tierra de los Césares trajo aparejada extraordinarias connotaciones operativas, plasmadas en el registro antropológico que un equipo de investigación puso al servicio del abordaje especializado.<sup>18</sup>

Este espejismo cesáreo se tradujo en resorte movilizador de cuantiosas inversiones regionales, que empresarios y círculos gubernativos de la metrópoli auscultaron con modulaciones que alternan la admisión sin cortapisa y el sesgo mesurado, pero rara vez un cierre categórico que malograra cualquier factibilidad de descifrar sus enigmas; ello pone de relieve el poder convocante que el mito irradió hasta en quienes asumían con suspicacia esta construcción ficcional de la América española.

Durante el siglo XVII el mito diversifica su concepción y se reformula bajo la égida de un “nuevo” y primordial protagonista: el mundo indígena. Desprovisto de centralidad en las narraciones primigenias emerge ahora como interlocutor insoslayable de aquellos hispano-criollos a quienes columbran morando en un oculto oasis sin privaciones ni penurias, aunque elucidar su emplazamiento sea definitorio para acreditar o desestimar la matriz paradisiaca que en ciertas modulaciones el mito viene a transmitir.

En un contexto de nuevas expectativas que los principios reformistas borbónicos lograron infundir, ganaba predicamento el testimonio de Silvestre Antonio de Rojas, quien declaró haber gozado la jubilosa experiencia de visitar la urbe austral, aportando la esperada certeza que develase la “realidad” del enclave: he aquí como el juicio sensitivo una vez más margina al meramente intelectual, acaso guiado por erráticos cauces de racionalidad que el naciente Siglo de las Luces prefigura en una Europa poco receptiva al pensamiento ilustrado.

Testigos directos dieron cuenta de una función que se recrea con vectores significantes renovados. Poyas, pehuenches y otros grupos indígenas ofician de contacto con audaces religiosos (sobresalen misioneros jesuitas) a los que

---

<sup>18</sup> Gerónimo Luis de Cabrera, *Relaciones de la Jornada a los Césares. 1625. Introducción, estudio preliminar y transcripción paleográfica* de Oscar R. Nocetti y Lucio B. Mir, Universidad Nacional de Quilmes-Ediciones Amerindia, Santa Rosa, 2000.

ofrecen sincera amistad y deslizan noticias de los Césares; ejercen también de ocasionales mensajeros de las ilusionadas cartas con que los hijos de San Ignacio confían establecer la anhelada comunicación. Son un eslabón crítico de la cadena interactiva que procura articular la relación hispano-criolla con la ciudad austral.

Los relatos del mundo indígena que reestructuran la funcionalidad del mito permiten discernir parte de la mutación acaecida: el sevillano Silvestre Antonio de Rojas refiere el episodio de su cautiverio por los pehuenches, una experiencia que devino en actualización del mito, mediatizada por los ingredientes que los nativos le añadieron con su intervención.<sup>19</sup> El memorial de Rojas (1707) resume señalamientos veraces aunque no enteramente fundidos en un discurso coherente: sus apuntes sobre la soberbia constitución urbana, caminos, metales preciosos y fisonomía orográfica (en especial por lo que concierne al sistema de Tandilia) guardan ambigua afinidad con reportes contemporáneos.

La descripción acerca del derrotero a los Césares fue discutida por el Consejo de Indias y reputada admisible (habilita a Rojas a presentar su proyecto ante la Junta de Poblaciones de Chile), pese a los escauceos crípticos de este informante que niega la muerte por enfermedad en la asombrosa urbe: sólo la conceptúa reducible al imperativo biológico del puro envejecimiento, el retrato perfecto del paraíso enclaustrado en las feraces serranías bonaerenses.

El organismo peninsular se hizo eco de las oportunidades que podría entrañar la apropiación de sus recursos y, en 1711, encomienda al reino de Chile que arbitre los medios para verificar la existencia de lo descrito por el influente andaluz.<sup>20</sup> El gobierno de Santiago no vaciló en efectuar las averiguaciones exigidas, y en 1712 decide enviar una expedición militar a las pampas de Buenos Aires; entrada que, compuesta de 200 hombres y bajo la jefatura de Juan de Mayorga, partió desde el sur de Cuyo para internarse 100 leguas con inseguro rumbo.

---

<sup>19</sup> El derrotero de Rojas a la “ciudad encantada” (1707) se transcribe en *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, t. III (Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1881), 286-291.

<sup>20</sup> Carta del Consejo de Indias, Madrid (13-11-1711), Archivo Nacional de Chile, Fondo Morla Vicuña, vol. 21, f.158.

Si el centro metropolitano se muestra discretamente abierto a la iniciativa de Rojas, más optimista luce la singladura que atisban las autoridades porteñas cuando, años después, urgen precisiones sobre poderes foráneos que, presumiblemente, gozan de ventajoso acceso a la plata de la prestigiosa villa: en 1727 compelen a “[...] dos yndios que iban a los Zesares de orden verval de los señores Capitulares”<sup>21</sup>, a traer noticias del metal blanco que la extraña ciudad parece disponer en profusión inaudita, capaz de opacar al que circulaba mediante ilícito comercio por la sede capitalina.

Visitado por holandeses desde el siglo XVII y asimilable al mismísimo Potosí o la célebre Sevilla, este reducto urbano contiguo al Estrecho movilizó a los máximos poderes regionales, que especularon con la posibilidad de expugnar su exuberancia extrayendo los tesoros que, ocultos, se rehusaba a compartir:

Los condujeron [a un ex corregidor de Lipes y sus acompañantes] á una laguna muy grande, donde los embarcaron á la ciudad de los Césares, que, dice, era otra Sevilla; refiere las grandezas que vieron, la mucha perlería, sus costumbres parecidas á las de Europa.<sup>22</sup>

Equivalentes australes al cerro de Potosí habían impreso la nervadura de las más sólidas figuraciones de la riqueza concentrada, riqueza que el avance colonizador reubica en el extremo sur a través de un extracto histórico legado por la pluma de José Cardiel; este precursor de la etnografía patagónica sugiere disquisiciones orientativas acerca del trasfondo del mito, recreado por un español que, a requerimiento del religioso, revela su feliz cautiverio entre los afables Césares y proclama: “Haber visto en su ciudad un cerro de oro y otro de diamante”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> “Informe del Cabildo (1727)”, en Roberto Levillier (dir.), *Antecedentes de política económica en el Río de la Plata*, t. I (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, Libro I, Régimen fiscal, 1915), 186.

<sup>22</sup> Pedro Lozano, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, t. I (Buenos Aires: Casa Editora Imprenta Popular, (1745) 1873), 169.

<sup>23</sup> “Carta de José Cardiel al gobernador de Buenos Aires (11 de agosto de 1746)”, en Enrique de Gandía, *La ciudad encantada de los Césares* (Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1932), 12.

El misterio de los Césares siguió fascinando a los más disímiles espíritus, pero las fuerzas profundas que vitalizan el mito competían mal con las corrientes renovadoras de la civilización europea, cuyas transformaciones conmovieron el orden colonial rioplatense. Acosada por el embate racionalista, la ciudad patagónica reafirma su fortaleza simbólica y acredita vigencia en impresiones edénicas de desconcertados intelectuales comprometidos con su insondable andadura.

## CONCLUSIÓN

El mítico universo de los Césares ha acompañado durante siglos la trayectoria histórica del extremo sur de la América española. Ejerció notable incidencia en la activación de cauces expansivos que derivaron en relaciones geográficas, y su impronta se hizo extensible hasta las décadas postreras del siglo XVIII. Permitió un precoz reconocimiento del espacio central de la futura Argentina a través de las por entonces descriptas “pampas de Buenos Aires”, comprensivas de la actual región norpatagónica: en 1604 Hernandarias encabezó una “jornada” en busca de la furtiva ciudad, convirtiéndose el mito en resorte decisivo de este fuerte movimiento exploratorio. La profundidad de la entrada expedicionaria se corrobora con la referencia específica al río Negro, sin que su contundencia operativa mitigase la perplejidad ante el fiasco de los inhallables Césares.

Años después, cuando su creciente gravitación trasvasa las más altas jerarquías del poder español, el Estado colonial definía la jurisdicción de un vasto territorio tardíamente delimitado. En 1619 el virrey del Perú formalizaba la creación de una nueva gobernación que, con el nombre de los Césares, abarcó desde el río Quinto hasta el Estrecho de Magallanes, y cuya titularidad recayó en Jerónimo Luis de Cabrera, nieto del fundador de Córdoba.

Flexible a las novedades impuestas por el proceso histórico, la ciudad de los Césares acusó adaptaciones y transformaciones configurativas de su peculiar estructura, revelándose fiel a una matriz primigenia de la que extrajo su plurisecular vitalidad, acaso sintomática de ese espíritu desafiante que recreaba designios personales y sueños colectivos del ideario americano.

Surgida de las ambigüedades de regiones ignotas, identificada como oasis paradisíaco de contornos difusos, fantasmagórico enclave europeo y hasta un nuevo Potosí, la ciudad de los Césares destella entre los más emblemáticos arquetipos de la representación indiana que sedimentó en la conciencia colectiva. Roger Chartier explora las líneas directrices de fenómenos sociales que condensa en el siguiente postulado: “[...] frente a la idea, construcción consciente de un espíritu individualizado, se opone la mentalidad siempre colectiva que regula, sin explicitarse, las representaciones y los juicios de los sujetos en sociedad”.<sup>24</sup>

Y los juicios de los actores de la realidad colonial acerca del esplendor de los Césares impregnaron con duradero barniz las coordenadas mentales del Río de la Plata en el siglo XVIII, que solía invocar el reservorio cesáreo con sobrias elucubraciones sobre la misteriosa Patagonia, una tierra de ocultos tesoros que prometía nueva riqueza metalífera para la ya próspera economía bonaerense.

#### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

AINSA, Fernando. *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*: Madrid: Alianza Universidad, 1992.

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS, Sevilla, Charcas 111.

ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA, Establecimiento Tipográfico del Eco de Córdoba, Libro II, Córdoba, 1882.

ARCHIVO NACIONAL DE CHILE, Fondo Morla Vicuña.

BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES, Colección Gaspar García Viñas.

CAMPBELL, Joseph. *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores, 1991.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.

---

<sup>24</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación* (Barcelona: Gedisa, 1996), 23.

DE ACOSTA, Joseph. *Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

DE CABRERA, Gerónimo Luis. *Relaciones de la Jornada a los Césares. 1625. Introducción, estudio preliminar y transcripción paleográfica de Oscar R. Nocetti y Lucio B. Mir*, Universidad Nacional de Quilmes-Ediciones Amerindia, Santa Rosa, 2000.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. “El celoso extremeño”. En *Novelas Ejemplares*. Madrid: Atlas, 1944.

DE GANDÍA, Enrique. *La ciudad encantada de los Césares*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos, 1932.

DÍAZ DE ROJAS, Silvestre Antonio. “Relación de la derrota que desde Buenos Ayres conduce a la Ciudad de los Césares, o ciudad encantada...”. *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*. Tomo III. Buenos Aires, 1881.

DUBY, Georges. *Guerreros y campesinos. Desarrollo inicial de la economía europea (500-1200)*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1985.

FURLONG, Guillermo. *José Cardiel S.J. y su Carta-Relación (1747)*. Buenos Aires: Librería del Plata, 1953.

GARCÍA Valdés, Celsa Carmen. “La realidad de ‘las ciudades invisibles’ en las crónicas de Indias”. En Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (ed.). *Fantasia y literatura en la Edad Media y los siglos de oro*. Pamplona: Biblioteca Áurea Hispánica, nº28, Universidad de Navarra, 2004.

GIL, Juan. *Mitos y utopías del descubrimiento*. Tomo II. Madrid: Alianza Universidad, 1989.

LATCHAM, Ricardo E. *La leyenda de los Césares. Su origen y su evolución*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1929.

LEVILLIER, Roberto. *Antecedentes de política económica en el Río de la Plata. Documentos originales de los siglos XVI al XIX*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1915.

----- *El Paititi, El Dorado y las Amazonas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1976.

LOZANO, Pedro. *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Tomo I. Buenos Aires: Casa Editora Imprenta Popular, 1873.

MORALES, Ernesto. *La ciudad encantada de la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones Theoría, 1994.

MORLA VICUÑA, Carlos. *Estudio histórico sobre el descubrimiento y conquista de la Patagonia y de la Tierra del Fuego*. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1903.

NOCETTI, Oscar y Mir, Lucio. *La disputa por la tierra. Tucumán, Río de la Plata y Chile (1531-1822)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.

POLO, Marco. *Viajes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. "Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII". En *Biblioteca de Autores Españoles*. Tomo 301. Madrid: Atlas, 1991.

ROJAS, Ricardo. *Blasón de Plata*. Buenos Aires: Martín García Editor, 1912.

ROSENBLAT, Ángel. *La primera visión de América y otros estudios*. Caracas: Ministerio de Educación, 1969.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY (Registros de cédulas, provisiones y cartas), Mss. & Archives Section.

## EL ÑANDUTÍ ES MUCHO MÁS QUE UN ENCAJE

Patricia Alejandra Vasconi\*

*El ñandutí es la geografía-laberinto de la perfecta soledad. El sol o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen -con el único recurso de la urdimbre- a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad.*

Historia del ñandutí. Josefina Plá

---

\* **Patricia Alejandra Vasconi.** Investigadora de la vestimenta y la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, en particular su lugar en el mundo de la cultura y sus relaciones con el arte, en virtud de ello ha presentado ponencias en diferentes congresos, ha dictado cursos y charlas y ha publicado artículos en revistas especializadas y en periódicos. Participa, junto a la Prof. Alicia García, de un proyecto de investigación sobre la vestimenta en la historia santafesina habiendo concretado, como extensión del mismo, muestras en los Museos “Monte de los Padres” (Sauce Viejo) y Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” (Santa Fe). Es Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos y redactora de trabajos para su revista América.

## CONSIDERACIONES GENERALES:

El nombre *ñandutí* -trabajo de hilo y aguja sobre bastidor- pertenece al idioma guaraní y significa: tela de araña, aludiendo a la similitud del encaje con el tejido de la *epeira*, una araña común en la selva paraguaya. La cultura guaraní, al igual que las culturas aborígenes del continente, fue **mitocéntrica**. Fundamentaba su vida cotidiana y sus prácticas sociales sobre la firme creencia en relatos explicativos del origen del mundo y de las cosas que había en él. En este caso concreto, la observación de la labor incansable de la *epeira* generó el mito<sup>1</sup> que justificaba la naturaleza vernácula del bordado, escamoteando, de esta manera, lo que nos informan las crónicas acerca de la influencia española en el mismo. Visto desde este último lugar, constituye una clara

---

<sup>1</sup> El mito nos narra que:

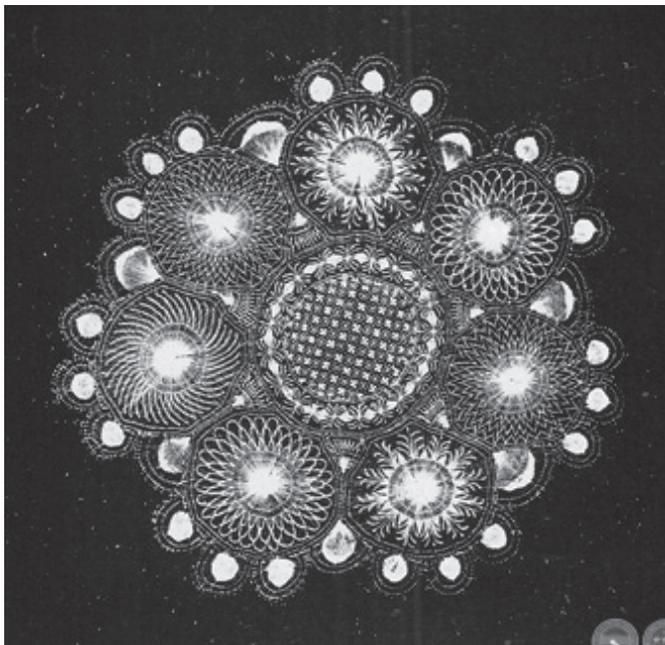
(...) dos bravos guerreros guaraníes se disputaban el amor de Samimbí, una bella y esquiva muchacha morena. Una noche, Jacyñemoñaré (Hijo de la Luna), uno de los dos jóvenes, recorría atribulado la selva, cuando al elevar su mirada al cielo para implorar a Tupá, el dios guaraní, que lo ayudase a obtener el amor de Samimbí, vio en lo alto de un árbol corpulento, bañado por la luz plateada de la luna, un maravilloso encaje cuya perfección lo deslumbró. Yaciñemoñaré decidió entonces trepar al árbol y obtener esa joya para regalarla a su amada.

Quiso el destino que Ñanduguasu (Araña Grande), el otro guerrero enamorado de Samimbí, pasara en ese momento por el lugar y también viera el hermoso tejido. Enfurecido por los celos al darse cuenta que de su rival se apoderaría del encaje antes que él, le disparó una flecha certera que lo mató en el acto. Sin perder tiempo, Ñanduguasú se encaramó al árbol. Pero cuando se apoderó del tejido sólo quedó en sus manos una vistosa y desgarrada tela de araña.

Durante largos meses los remordimientos no dejaron en paz a Ñanduguasu. Hasta que por fin, un día, su madre logró arrancarle el terrible secreto. La anciana pidió entonces a su hijo que la condujese hasta el pie del árbol. Y cuando madre e hijo llegaron al lugar observaron con sorpresa que en el mismo sitio se había formado un encaje idéntico al anterior. Para consolar a su desdichado hijo, que desde la muerte de Jasyñemoñaré no hacía más que vagar como enloquecido por la selva, la anciana decidió obsequiarle un tejido igual al del árbol.

Para ello estudió con gran atención las idas y venidas de la araña que hilaba pacientemente su primorosa trama. Luego, con sus agujas de tejer, comenzó a copiar los círculos y rectas que la araña trazaba con admirable precisión, y usando las finas hebras de sus cabellos blancos logró reproducir el encaje: era el *ñandu-atí* o “canas de la araña”, encaje que las mujeres paraguayas tejen con motivos propios de su país.

(<http://cronicasinmal.blogspot.com.ar/2013/01/leyenda-del-nanduti-leyenda-guarani.html>)



*Imágen 1. Carpeta de ñandutí.*

apropiación de prácticas foráneas que, sin embargo, van adquiriendo un rol de expresión de la cultura nativa.

Nos ocuparemos aquí del ñandutí (imagen 1) como objeto de intercambios culturales, de negociaciones y conflictos- y no como mera técnica- vinculándolo con las expresiones artísticas de la vida colonial, presentes desde el s. XVII a mediados del s. XVIII.

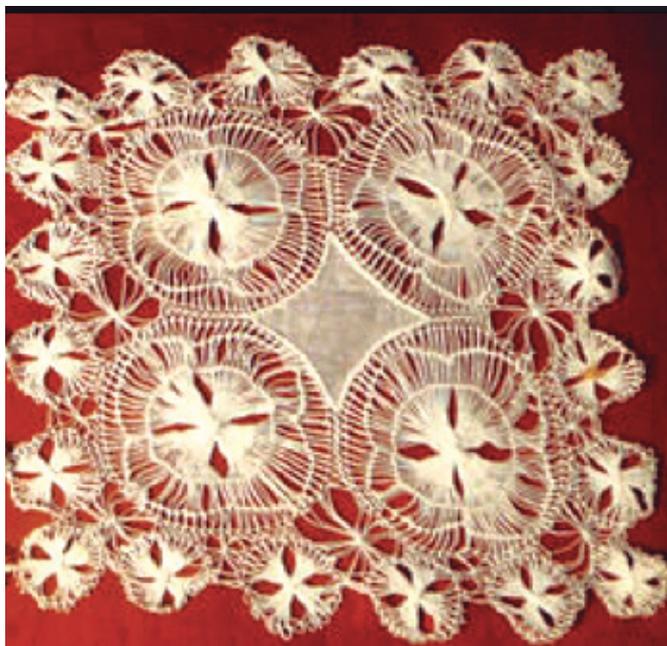
Su característica más sobresaliente está dada por una estructura de cuadrados, rectángulos o círculos cuya urdimbre es, siempre, radiada. Sobre los rayos que se forman se van disponiendo, con la aguja, motivos ornamentales que se suceden, también, de modo concéntrico. Para rellenar los espacios vacíos que quedan entre las estructuras, es muy frecuente que se use una urdimbre reticu-



*Imagen 2. Ñandutí en colores.*

lada, sobre la cual se van disponiendo otros motivos ornamentales. Este tejido comenzó siendo de hilo blanco, para luego incorporar los colores (imagen 2), hecho que originó disparidad de opiniones.

En el marco de los procesos de transculturación, generados por el choque cultural entre España y América, podemos realizar una lectura centrada en la ambivalencia de las producciones culturales. Decimos ambivalente porque, desde una mirada compleja, que pone en relación lo diferente y hasta lo contradictorio, dichas producciones pueden verse tanto como meros productos de la imposición cultural peninsular como también formas de apropiación de la cultura impuesta, que se transforman en resistencias, al dotarlas de un sentido nuevo.



*Imágen 3. Pañuelo de encaje de Tenerife.*

Su génesis hispana se encuentra en el denominado “encaje de Tenerife” (imagen 3), aunque no sólo se desarrolló en la isla mencionada del archipiélago canario, sino también en la provincia de Salamanca, productora de los “soles salmantinos”, y en Cataluña, donde en lugar de círculos se hacen cuadrados.

Cronológicamente se lo puede rastrear en España a partir del siglo XIV, sin embargo estos desarrollos ibéricos, en lo que hace a los patrones de su diseño, nos remiten a la influencia del otro cultural constituido por la presencia árabe en la península, tal como lo podemos constatar, en los arabescos<sup>2</sup> de mosaicos y

---

<sup>2</sup> Arabesco s. m. Adorno pintado o labrado en frisos, cenefas o zócalos, compuesto por figuras geométricas y motivos florales que se entrelazan de forma complicada y diversa; es caracte-



*Imagen 4. Arquitectura de arabescos. Alhambra.*

mayólicas de su arquitectura, pero también en otros elementos decorativos, propios de dicha cultura, incorporados paulatinamente en la hispánica (imagen 4). Los arabescos son construcciones artísticas que, parten de elementos orgánicos vegetales como flores y plantas, trabajados de un modo que se separa de la mera imitación de la naturaleza para avanzar hacia una estilización abstracta. La otra base de esta decoración es la geometría: polígonos, formas estrelladas y círculos. El filósofo Roger Garaudy, sobre su objetivo y sus características, sostuvo que:

El arte de la decoración árabe aspira a ser una expresión típica del concepto decorativo, que une la abstracción y el peso a la vez. Y siempre el

---

rístico de la arquitectura islámica. Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.

sentido musical de la naturaleza y el sentido mental de la geometría, ambos componen los factores que forman este arte. (Garaudy, G 1977: 174)

Tanto las formas vegetales como geométricas son llevadas a sus representaciones esenciales y trabajadas desde los entrelazados, las interrelaciones y las simetrías que, repetidos incesantemente de forma regular, nos induce a pensar en una profunda vocación de infinito, que, desde esta construcción, busca elevarse por encima de lo cotidiano para bucear en el más allá.

#### ACERCA DE DÓNDE COMENZÓ A PRACTICARSE EN AMÉRICA.

En la actualidad, está naturalizado el ñandutí como una artesanía que se inició en el Paraguay, siendo hoy un lugar de referencia para el mismo <sup>3</sup>, pero la cuestión es un tanto vidriosa. Sabemos que vino de España, de las islas Canarias, pero respecto a quiénes la trajeron y a dónde se practicó primeramente, hay posiciones encontradas. Veamos algunos testimonios de quienes han indagado el tema:

La inmigración canaria en el Paraguay, si juzgamos por los poquísimos datos reunidos no alcanzó en ningún momento las proporciones, ni aún porcentuales, que en otros países hispanoamericanos. No hay noticia de la llegada de canarios en grupo desde las islas, ni en los años heroicos (1537-1600) ni en los siguientes que llegaron gentes de esta procedencia (...) Cuando terminando el siglo XVI o comenzando el XVII Ruiz Díaz de Guzmán habla de la destreza de las mujeres paraguayas -criollas o mestizas- en labores de aguja, no menciona cuáles fuesen éstas; pero ahí están, apenas unos años después, las Anuas Jesuíticas primeras (1610) para informarnos de que se trataba de “paños de manos”; toallas “bordadas”: una labor doméstica que se hizo tradicional (...) (Plá, y González, 1983: 1 y 2)

---

<sup>3</sup> Nuestra Señora del Rosario de Itaguá es una localidad, situada a 30 km de Asunción del Paraguay, que es conocida como *Ciudad del ñanduti* por el gran desarrollo de esta industria manufacturera.

Por su parte la investigadora Josefina Pla agrega que:

Al Padre Sánchez Labrador le tocó actuar en Belén (región llamado del TARUMÁ) sobre el río Ypané, catequizando a los mbayá-guaicurúes. Durante su tarea evangélica viajó río abajo hasta Asunción, y pudo asistir en esta capital “a la escena de las señoras españolas que enseñaban a las indias de su reducción -con fines prácticos enderezados a la suntuaria religiosa de la misma- a tejer encajes con SOLES y cribos (calados) (Plá, Josefina, 2012)

Un estudioso como el Padre Furlong señala que la posible ruta seguida por la práctica del Ñanduti es otra:

(...) Si nos atenemos a lo que nos dice un historiador de tanto prestigio como Sánchez Labrador, fue la mujer **santafesina**<sup>4</sup> la que inició esta artesanía y de ella la aprendió la correntina, y presumiblemente, aunque al efecto nada nos diga el historiador, sería de la correntina que la aprendieron las paraguayas. (Furlong, G. S.J. ,1969: 567)

A estas contribuciones podemos agregar que, siguiendo el curso del tiempo y, como estrategia para detener el avance portugués, con la fundación de la Colonia del Sacramento (1680), la Corona Española propicia la emigración de canarios, como forma de cumplir el papel de frontera viva.

Fruto de esa política sería el envío de dos expediciones de 25 y 30 familias canarias que, en unión de unas pocas procedentes de Buenos Aires, darían pie a la fundación de Montevideo (entre 1724-1730). Así, un importante contingente canario llega al Río de la Plata y, si bien, no encontramos alusión a las labores que nos ocupan, podemos hipotetizar que las mujeres las practicarían como parte de su vida cotidiana, tal como lo hacían en su lugar de origen. Aunque también es oportuno recordar que la labor de encaje en general, ya

---

<sup>4</sup> El resaltado es nuestro

era conocida y practicada en estas tierras y lo que puede haber sucedido es un afianzamiento o difusión de nuevas técnicas en la región.

Como podemos colegir, no hay ninguna certeza respecto de la llegada de las técnicas que dieron origen al ñandutí. Podemos situar la práctica del encaje a partir del siglo XVII y en relación al culto o al ámbito doméstico. En las Misiones Jesuíticas se prestaba especial atención a los talleres para el mantenimiento y embellecimiento del templo, siendo los textiles artesanías indispensables. Los manteles de altar eran siempre abundantes; la lencería de sacristía, y sobre todo las albas, se ornamentaban tratando de que fuesen lo más atractivas posibles para cautivar a quienes asistían a los oficios.

Como reflexión final a la discusión del espacio de origen, podemos agregar que, hasta la segunda mitad del siglo XIX, no se puede pensar en términos de nacionalidades porque no estaban definidas, sólo existía la América con la organización administrativa establecida por los conquistadores españoles y portugueses. Por otro lado, las fronteras, antes y ahora, siempre responden a cuestiones políticas, de poder. De este modo, si hablamos de producciones culturales, debemos considerarlas geoculturalmente<sup>5</sup>, y de ahí la existencia de regiones que no siempre coinciden con los límites entre países.

#### EL ÑANDUTÍ, EXPRESIÓN HÍBRIDA Y BARROCA.

Más allá de las discusiones sobre el origen nos interesa, a los fines de este trabajo, situar al ñandutí como una expresión híbrida, que nos remite al choque de culturas, a las negociaciones, conscientes e inconscientes, entre las mismas. Por ello, encontrar asociaciones con el barroco americano, corriente artística que pone de manifiesto estos procesos de traslados y apropiaciones, nos parece un camino posible.

El barroco es, en Europa, uno de los emergentes del conflicto suscitado entre el catolicismo y el protestantismo en expansión. Aparece como una estrategia

---

<sup>5</sup> Tomamos este concepto de Rodolfo Kusch (1922-1979), filósofo y antropólogo argentino, profundo estudioso de la cultura aimará. Comprende a la *geocultura* como la inseparable relación entre pensamiento y suelo en que se habita, relación que define todas las producciones simbólicas

destinada a defender la religión católica frente a los avances cismáticos, y sus caracteres están en consonancia con ese gran objetivo. Por ello, todos sus recursos estarán puestos en lograr la persuasión del espectador respecto del mensaje que se comunica. El barroco genera una pintura, una escultura, una arquitectura particulares, pero también se expande a otros campos de la vida cotidiana, como el diseño de vestimenta, los estampes de telas, las joyas y los encajes, constituyéndose en un verdadero estilo omnipresente.

En su trabajo *La modernidad de lo barroco*, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría reflexiona sobre los caracteres de lo que denomina *ethos barroco*. La palabra *ethos* recupera su sentido originario como “morada o lugar donde se habita”, el cual, proyectado al universo cultural, se identifica con la cosmovisión que fundamenta una perspectiva de vida, el “desde dónde” se percibe la realidad, y se actúa en consecuencia. Echeverría entiende al *ethos barroco* como una de las alternativas de la cultura europea con la cual cataliza las contradicciones ínsitas al sistema capitalista emergente.

Mientras el s XVI asiste al nacimiento del encaje en Europa occidental, en el s XVII su difusión fue profusa entre las clases aristocráticas. Con la España de los Austrias, como centro que marcaba tendencia, tanto en la vestimenta femenina como masculina, los encajes proliferaron, sobre todo en cuellos, bordes de mangas y tocados, como puede comprobarse en las pinturas de la época. Así se sitúa como elemento clave en el ejercicio de la distinción a través de la indumentaria de los sectores dominantes. También va ingresando en una lógica de mercado, transformándose en objeto de oferta y demanda, originando nuevos oficios “encajeros” y nuevas formas de producción e intercambio.

Para Echeverría, la actitud del *ethos barroco* representa una toma de distancia de un pensamiento estructurado desde la lógica aristotélica clásica, representado, entre otros principios, por el del **tercero excluido**.<sup>6</sup> Configura una práctica social, atravesada por un intenso sentido estético, que sostiene la posibilidad de mantener dialógicamente<sup>7</sup> ambos términos de una contradicción.

---

<sup>6</sup> Este principio sostiene que: todo lo que existe debe ser A o no A y no hay una tercera posibilidad

<sup>7</sup> Estamos planteando lo dialógico no desde una perspectiva ingenua sino entendiendo que el diálogo es también conflicto y resolución del mismo.

Esto significaría instalar la opción por un tercero, constituido por una totalidad compleja que incluye, sin anular, lo diferente:

El arte barroco no desperdicia ocasión de provocar el vértigo que produce pasar a través de una ambivalencia radical, el entrar y salir de un episodio en el que los contrarios se invierten y confunden. (Echeverría, B, 1998:216)

Así, podemos comprobar, en el mismo diseño, la ambivalencia generada por espacios abiertos y cerrados, por figuras geométricas y formas orgánicas. Esta especial condición del *ethos* barroco, de vérselas con las contradicciones estilísticas, también se manifiesta en aquellas generadas por procesos sociales y económicos, haciéndolo plausible de ser una producción cultural propia de situaciones de colonialidad. En el caso de América, la potencia arrolladora del conquistador, no pudo ser enfrentada desde la pobreza de los recursos bélicos disponibles por los pueblos aborígenes, sino que se hizo desde el caudal simbólico de una praxis cultural de subsistencia, sustentada en mitos y voces sobre las distintas realidades de su mundo cotidiano. No hubo trasplante sino hibridación, proceso cultural habilitado por la conciencia barroca que se difundía en estas tierras. Las prácticas sociales aborígenes, en la concreción de su vida cotidiana, resemantizaron los productos culturales del colonizador, por medio del encuentro con sus propios *hábitus*, demostrando así, como sostiene Pierre Bourdieu, que:

El habitus no es el destino, como se lo interpreta a veces. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas, y por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. Es duradero, pero no inmutable. (Bourdieu, 1992: 109)

Era una estrategia, sostiene Bolívar Echeverría, consistente en “(...) rehacer, en hacer de nuevo la civilización europea pero como civilización americana: igual y diferente de sí misma a la vez” (Echeverría, B. 1998:181)

Por su parte Ramón Gutiérrez, analizando la arquitectura barroca americana, nos dice:

La peculiaridad en el contexto americano es que lo barroco no ingresa en una dialéctica de conflicto sino en un proceso de integración cultural. Los elementos de una praxis ritual o las premisas de una acción sacralizadora que va desde el territorio hasta los aspectos de la vida cotidiana, encuentran una amplia receptividad en el mundo indígena y mestizo americano (Gutiérrez, R., 2001: 47)

Consideramos que los conflictos en el campo cultural estuvieron dados partir de la intención- si no en todas, al menos en muchas de las mentalidades que llegaron de España- de destruir la producción simbólica del aborigen, su sistema de creencias y mitologías. Por su parte, la resistencia a las nuevas formas traídas por el conquistador se manifestó en la persistencia de las originarias, expresadas en una suerte de juegos de develamientos y ocultamientos en las mixturas resultantes, frente a las cuales una hermenéutica de las mismas es el camino posible que nos lleva a su comprensión. Este proceso, con sus avances y retrocesos, es expresado por Gutiérrez en el siguiente texto:

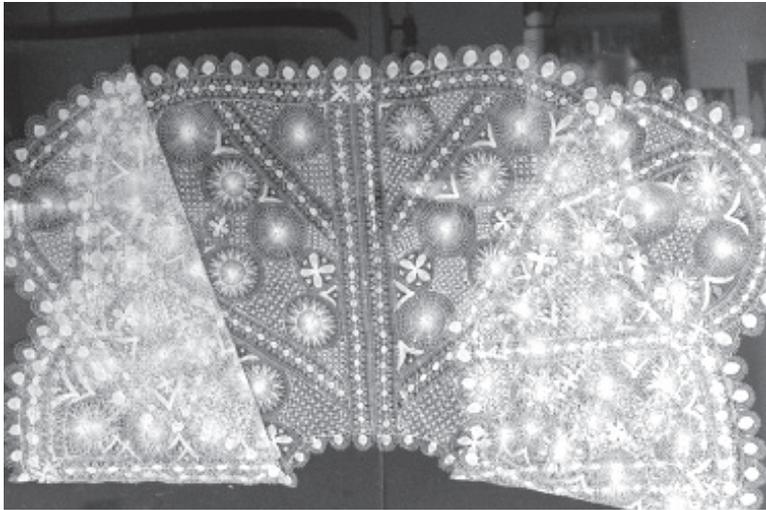
En esto, el barroco ofrece el camino de ir construyendo una nueva identidad superadora del conflicto de la conquista, pero sin alcanzar a soslayar la dependencia (Gutiérrez, R., 2001: 53)

En el minucioso y paciente trabajo que conlleva el ñandutí, donde la artesana recrea el ritual arácnido con el hilo y la aguja<sup>8</sup>, está presente el espíritu barroco como:

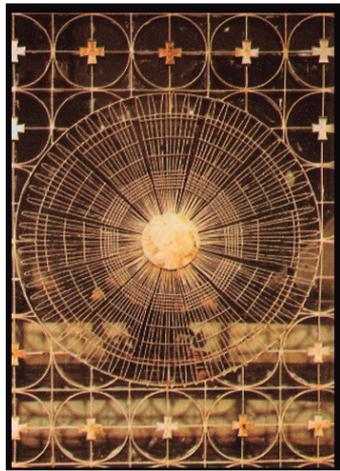
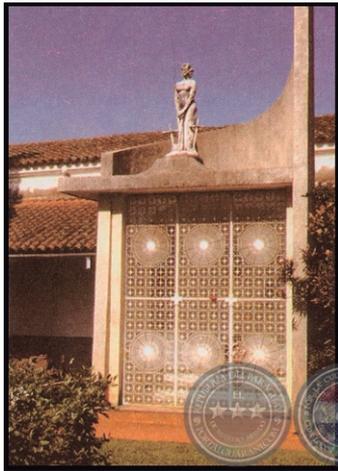
(...) una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. (Echeverría, Bolívar, 1998: 186)

---

<sup>8</sup> Y hasta tenemos noticias del uso del hilo producido por la araña en algunas ocasiones.



*Imágen 5. Obra de Guggiari para Bienal de Sao Paulo.*



*Imagen 6-7. Mausoleo de E. Linch.*

Esta profunda vocación estética, de ayer y de hoy, hace ingresar al ñandutí en el campo del arte. A modo de significativo ejemplo del siglo XX, podemos mencionar la producción del creador paraguayo Hermann Bruno Guggiari (1924-2012) que “tejió” una pieza, a gran escala, en soporte de metal, exhibido en la V Bienal de Sao Paulo (1959) y fue distinguido con la Mención Honrosa del jurado (imagen 5); también ornamentó las puertas del panteón de Madame Elisa A. Lynch- ubicadas en el Cementerio de la Recoleta, Asunción, Paraguay (imágenes 6 y 7).

En lo que respecta a los rasgos estilísticos del barroco presentes en el ñandutí, podemos señalar:

- La exuberante riqueza visual que, al modo de un gran espectáculo, está destinado a conmover a quien lo observa- recuérdese lo que habíamos comentado acerca de la práctica del encaje para el culto en las misiones-. En busca de ese objetivo, se procura lograr una perfección técnica incuestionable, ante la cual, el espectador no puede mantenerse indiferente.
- La profusión de los motivos, un verdadero horror vacui que llega desde la cultura árabe. El abigarramiento que se produce no es incompatible con la composición matemática heredada, también de dicha cultura que, por vía de la hibridación con la española, llega hasta nosotros.
- El dinamismo logrado por las composiciones complejas de grandes líneas diagonales, curvas y rectas. Con ello, se pretende generar una tensión que despierta en el espectador la necesidad de participación, a fin de dilucidar e interpretar dichas estructuras.
- El ritmo provocado por la repetición de esquemas (soles, cuadrados, óvalos, etc. con sus motivos interiores) unidos por puntos de enlace que enriquecen la visualidad. Articulación de formas cerradas y abiertas en expansión.

- Los contrastes y claroscuros conformados por las superficies caladas. Los plenos y los vacíos forjan texturas visuales y táctiles que varían según los motivos y los fondos sobre los que se asienta el encaje.
- La clara intencionalidad estética, que comparte con los encajes en general, en tanto cumple un rol decorativo, que busca plasmar belleza en toda producción textil en la que se inserta.

Aportando al tema, desde la especificidad de la indumentaria, Francis Boucher, atestigua:

En el siglo XVII (...) se estableció indiscutiblemente una especie de correspondencia entre el traje y el gusto barroco, considerado este último en el sentido de recurso a la imaginación y al virtuosismo.

En efecto, las características esenciales del barroco: desprecio de la medida y gusto acentuado por la libertad, búsqueda de oposiciones y movimientos, abundancia de detalles, se encuentran en la indumentaria (...) (Boucher, F., 2009: 186)

En lo que respecta al desprecio por la medida y gusto por la libertad, podemos decir que no existe ningún *a priori* que condicione y limite a la artesana del ñandutí, en cuanto al diseño o el tamaño de lo que realiza, ya que con la técnica puede ejecutar una incontable variedad de dibujos y productos, desde pequeñas puntillas hasta grandes piezas. La búsqueda de oposiciones, se logra con el contraste de lo relleno y lo calado, mientras que el movimiento viene dado por la sucesión de motivos que presenta el diseño total.

Por otro lado, el ritmo rutinario de la naturaleza, presente en las figuras básicas (soles, cuadrados, etc.) nos evoca el tiempo cíclico del mito. Estas figuras expresan una sintonía subyacente, como epifanía de la presencia de lo sagrado en los comienzos. Al igual que en el universo de Leibniz, las formas, como mónadas “sin puertas ni ventanas”, funcionan acompasadamente, conforme a una “armonía preestablecida” generada por su Creador. La labor de la encaje-

ra, como sacerdotisa laica, recupera la presencia del Autor de la naturaleza y en esa conciencia “religada” coinciden colonizador y colonizado.

Dentro de los soles, óvalos, cuadrados, desfila todo un mundo de seres vegetales, animales y objetos que son parte del mundo cotidiano de la artesana:

“El *Dasein* es, en su familiaridad con la significatividad, la condición óptica de posibilidad del descubrimiento del ente que comparece en un mundo, (Heidegger, M., 1997:114)

Ella los descubre y nos lo descubre. Nos abre su mundo y, por ello, los nombres mantienen su lengua materna. Trae del mundo animal: monos, felinos, picos de ave, alacrán, pisada de buey, tela de araña, cola de zorro, caracol, murciélago, etc. De lo vegetal nos llegan: flor de maíz, margarita, flor de guayabo, romero, palmera, cardo, pasionaria, etc. Del mundo doméstico: horno de chipa, chipa dulce, nicho, mortero, canastilla etc. También leyendas como la de la cruz<sup>9</sup> o la del karaí octubre<sup>10</sup>. (Imágenes 8, 9,10 y 11). En cuanto a los puntos de remate o relleno aparecen: flor de guayaba, punto arroz, cadenilla, filete, filigrana.

---

<sup>9</sup> La cruz para el mundo guaraní ya era conocida antes de la conquista a través de este mito que nos cuenta que Ñandervusú /el padre primigenio trajo una eterna cruz de madera que colocó mirando hacia el este, pisó encima y comenzó a hacer la tierra. De ahí que se la entienda como el soporte del mundo.

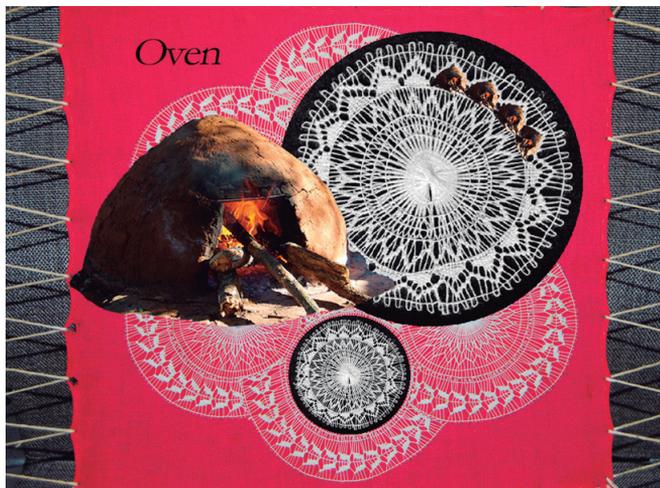
<sup>10</sup> Karaí octubre es un duendecito con apariencia de un anciano encorvado que porta en una mano una bolsa o maleta para llevarse alimentos y en la otra una “guacha” para castigar a quienes no habían guardado alimentos. Llega en el mes de octubre (mes de la miseria) y por ello el último día de septiembre se celebran grandes comilonas. Luego de revisar las viviendas y propinar severas palizas a quienes no han ahorrado, el duende se retira y entonces los habitantes de los ranchos barren con ramas bendecidas tres esquinas de la casa, dejando una libre para que por allí se vaya la miseria.



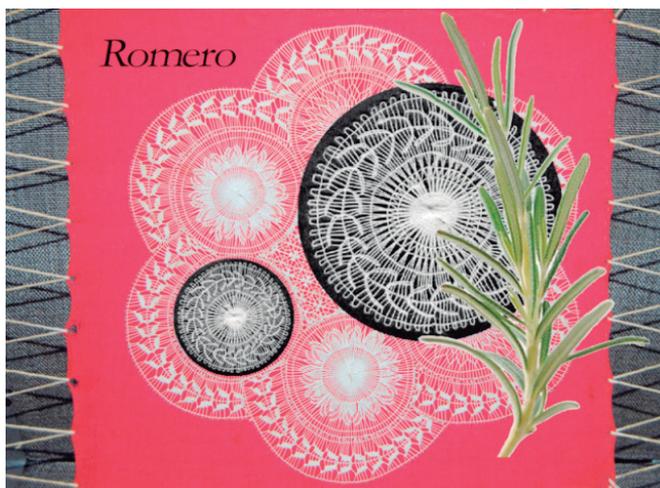
*Imagen 8.*



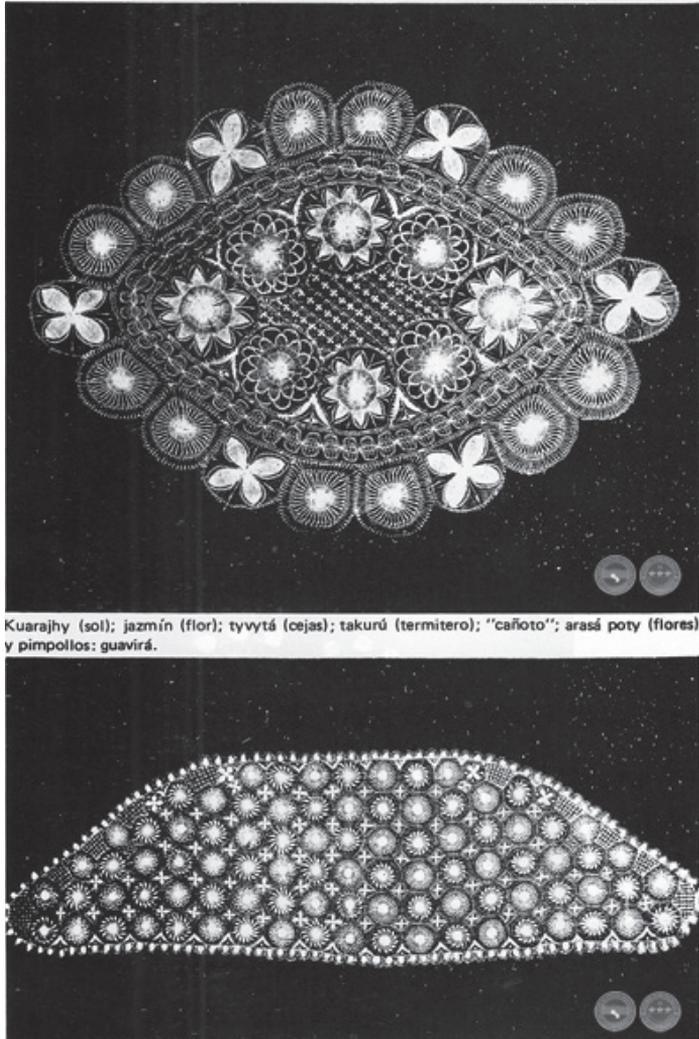
*Imagen 9.*



*Imagen 10.*



*Imagen 11.*



Kuarajhy (sol); jazmín (flor); tyvytá (cejas); takurú (termitero); "cañoto"; arasá poty (flores) y pimpollos: guavirá.

*Imagen 12.*



*Imagen 13-14-15*



*Imagen 15*

CONCLUYENDO:

Queremos finalizar con una referencia a la identidad como proceso que, por lo tanto, no puede ser entendido como algo clausurado y congelado en un pasado, al cual queda, simplemente, rememorar. Una identidad que no se actualiza, no “identifica”, no nos dice nada acerca de lo que somos sino sólo de lo que fuimos. Por esta razón, experiencias como las que vamos a citar son valiosas, en tanto reactualizan y hacen presente lo pasado, no sólo como memoria sino como opciones actuales. *Juana de Arco* es el nombre comercial de la diseñadora textil Mariana Cortés, argentina y porteña, quien viene produciendo desde hace algunos años una nueva propuesta de hibridación, combinando moldería contemporánea proveniente de las tendencias de la moda internacional con el ñandutí (Imágenes 12 y 13).

También podemos mencionar dentro de las experiencias actuales las representante del Paraguay Ilse Jara quien, acompañada por las diseñadoras Astrid Poletti, Lucía Ferrés e Iciar Bravo, participaron de la muestra *The Ñanduti Myth: Beyond the Layers* (El Mito del Ñanduti: Más allá de las capas) en la *International Fashion Showcase* (Londres), año 2014 (Imágenes 14 y 15).

Repasando estos diseños recordamos lo que Nicolás García Canclini afirma en *Consumidores y ciudadanos*:

Las naciones y las etnias siguen existiendo (...). Pero el problema no parece ser el riesgo que las arrase la globalización, sino entender cómo se reconstruyen las identidades étnicas, regionales y nacionales en procesos globalizados de segmentación e hibridación intercultural (García Canclini, Néstor, 1995: 113).

Entonces, al ver las imágenes de Mariana Cortés y de Ilse Jara aventuramos, como conclusión abierta, que representan claros indicios de estos nuevos modos de recuperar y proyectar identidades, una posibilidad cierta de generar una voz en un mundo globalizado que tiende a la uniformidad, y una esperanza al imaginar que el modo unívoco, neoliberal, de globalizarnos no es el único.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

- BOURDIEU, Pierre (1992) *El sentido práctico*; Madrid: ed. Taurus.
- BOUCHER, Francis (2009) *Historia de traje en occidente*; Barcelona: ed. Gustavo Gilli.
- DURAND, Gilbert (2003) *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: editorial Biblos
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998) *La modernidad de lo barroco*; México: Era.
- LIC. ETCHEVERRY, Delia H. (2012) Fascículo “Encajes” en *Patrimonio*. Buenos Aires: Publicación del Museo Nacional del Traje.
- FURLONG, Guillermo S.J (1969) *El trasplante social. Historia Social y Cultural del Rio de la Plata*. Bs As: ed. Tea.
- GARAUDY, Roger (1977) *Diálogo de civilizaciones*; Madrid: ed. Edicusa
- GARCÍA, Alicia y VASCONI, Patricia “El arte del encaje y el encaje en el arte” en *Revista Nosotros*, suplemento del Diario El Litoral. Santa Fe, Edición del Sábado 19 de setiembre de 2015
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana
- (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo: México
- GUTIERREZ, Ramón (2001) en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001. Editores: Sevilla: Universidad Pablo de Olavide. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4087955>
- HEIDEGGER Martín (1997) *Ser y tiempo* (traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.), Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- KUSCH, Rodolfo (1976) *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: ed. Fernando García Cambeiro.

MILLÁN DE PALAVECINO, Delia (1981) *Arte del tejido en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

MORIN, Edgar (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires: Gedisa.

PLÁ, Josefina (1993) *Ñanduti*. Encrucijada de dos mundos. Asunción: Museo del Barro.

----- (2012) *Historia del ñandutí* disponible en: [http://www.portalguarani.com/1180\\_artesania\\_nanduti.html](http://www.portalguarani.com/1180_artesania_nanduti.html) 15/marzo/ 2015

PLÁ, Josefina y GONZÁLEZ, Gustavo (1983) “Paraguay: el ñandutí “. En *Cuadernos de divulgación Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo*. Asunción – Paraguay.

#### FUENTES DE IMÁGENES:

Imagen 1: [http://www.portalguarani.com/1180\\_artesania\\_nanduti/2152\\_encaje\\_de\\_hilo\\_de\\_algodon\\_el\\_nanduti\\_\\_josefina\\_pla\\_.html](http://www.portalguarani.com/1180_artesania_nanduti/2152_encaje_de_hilo_de_algodon_el_nanduti__josefina_pla_.html)

Imagen 2: <https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%91andut%C3%AD>

Imagen3: <http://www.museosdetenerife.org/mha-museo-de-historia-y-antropologia/evento/1643>

Imagen4: <http://previews.123rf.com/images/ibsibs/ibsibs0908/ibsibs090800035/5447732-Arquitectura-de-arabescos-en-la-Alhambra-en-Granada--Foto-de-archivo.jpg>

Imagen 5, 6 y 7: [http://www.portalguarani.com/145\\_hermann\\_bruno\\_guggiarri\\_brun.html](http://www.portalguarani.com/145_hermann_bruno_guggiarri_brun.html)

Imágenes 8, 9,10, 11: Plá, J. (1993). *Ñandutí. Encrucijada de dos mundos*. Asunción: Museo del Barro.

Imagen 12: [http://www.portalguarani.com/1180\\_artesania\\_nanduti/2152\\_encaje\\_de\\_hilo\\_de\\_algodon\\_el\\_nanduti\\_\\_josefina\\_pla\\_.html](http://www.portalguarani.com/1180_artesania_nanduti/2152_encaje_de_hilo_de_algodon_el_nanduti__josefina_pla_.html)

Imagen 13: <http://ella.paraguay.com/moda/el-nanduti-en-el-buenos-aires-fashion-week.html>

Imagen 14: <http://doloresfancy.blogspot.com.ar/2015/08/juana-de-arco-coleccion-juana-florida.html>

Imagen 15 y 16: <http://paolaavantgisselle.blogspot.com.ar/2014/02/paraguay-at-ifs-2014.html>

## PROTAGONISMO DE LA MUJER EN LA MÚSICA EL ROL DE LA MUJER SANTAFESINA EN LA CREACIÓN MUSICAL

*Lilia Sofía Vieri\**

*Precisamente porque las historias de la música suelen ser en lo que respecta a las mujeres, unas historias de ausencias, es necesario recordar que aquí están.*

Pilar Ramos López. “Feminismo y Música”. Madrid 2003

### INTRODUCCIÓN

Si miramos la historia de la música hacia atrás en el tiempo, observaremos una falta casi total de nombres de mujeres que hayan actuado en su devenir. Sin embargo, imagino que esta ausencia es más bien debida al modo en que se cuenta la historia que a la falta de actividad musical por parte de ellas. Esta sospecha es la que me motiva a iniciar este trabajo que comienzo a compartir con esta primera presentación.

---

\* **Lilia Sofía Vieri.** Profesora de Armonía y Contrapunto y de Educación Musical (Universidad Nacional del Litoral). Docente e investigadora. Compositora de música de cámara. Ha dado recitales de piano en el país y en el extranjero, especializándose en el repertorio a dos pianos y en el de piano para cuatro manos. Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

A fin de contextualizar la investigación, el presente escrito sintetiza los resultados de una primera etapa de estudio que tiene como fin último destacar y rescatar la figura de la mujer santafesina como hacedora de música. Para ello se comienza con un brevíssimo paneo por la situación del tema en general, resaltando luego aspectos significativos de la actividad musical llevada a cabo por mujeres en la Argentina.

Para cumplir con el objetivo, el grueso del escrito es una selección de trabajos ajenos, si bien se han agregado comentarios y aportaciones de investigaciones propias. La selección del material ha sido personal, motivada por el interés del propósito de esta investigación.

## AUSENCIA DE LA MUJER EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

*Si alguien nos preguntase sobre el nombre de un compositor de música clásica, todos sabríamos responder sin dudar recordando a Mozart, Beethoven, Bach, Vivaldi, Ginastera. Pero si la pregunta fuera por el nombrar a alguna compositora ¿Qué pasaría? ¿Quién sabría citar alguna con rapidez?*

En los inicios de la musicología como disciplina académica, en el último cuarto del siglo XIX y primeros del XX, los estudiosos fueron reacios a hablar de las mujeres. Es así como la historia general de la música tal como está escrita nos dice que las mujeres están ausentes o con escasa representación en la misma.

La presencia de las mujeres empezó a notarse y a ser puesta en debate a fines del siglo XIX, a partir del surgimiento de las luchas por los derechos femeninos, momento en que los historiadores se propusieron buscar un pasado colectivo. Con respecto a la disciplina musical, el estudio, análisis y crítica de la música llevados a cabo desde varios puntos de vista, especialmente desde las nuevas perspectivas de género, permitieron garantizar la inclusión satisfactoria de las mujeres como sujetos para la investigación. La articulación fue

posible y permitió vincular teorías capaces de hacer una valoración más justa de la vida y la obra de la mujer.

En la actualidad, el interés por estudiar a las mujeres en la música ya se ha asumido con más normalidad y se focaliza en el estudio de la mujer como objeto y como sujeto histórico, así como en el papel que ha tenido el género en la historia de la música. De esta manera se ha conseguido rescatar del silencio, a figuras femeninas representativas del mundo musical, que fueron deliberadamente excluidas de los libros de historia y de las que no se ha tenido noticias hasta bien entrado el siglo XX.

Si bien ahora se puede hablar de la actividad de la mujer en la creación musical, en la interpretación instrumental, en la dirección coral y orquestal, en la representación escénica y en el canto, en la investigación musicológica, en el mecenazgo, en la crítica musical, en la enseñanza, en la luthería y en prácticamente todo el quehacer musical, hasta entrado el siglo XX, el papel desempeñado por la mujer dentro del campo de la música se limitaba a formar parte del adorno familiar, siendo permitido que algunas niñas de sociedad tomaran clases de piano o de canto y deleitaran con su interpretación en algunas reuniones familiares. En el caso de aquellas que destacaban en sus estudios o sobresalían por sus capacidades intelectuales, no les era permitido mostrar en público su calidad interpretativa o compositiva, quedando relegadas al ámbito privado.

La interpretación musical, la docencia, el canto e incluso el mecenazgo fueron las primeras prácticas musicales habituales de las mujeres aceptadas socialmente, pudiendo ellas, de este modo, ocupar un espacio público y recibir reconocimiento, preservando su honor y respetabilidad.

Distinta es la situación del resto de las hacedoras musicales, señalando especialmente el caso de las compositoras quienes, además de encontrarse con numerosas trabas para desarrollar su actividad creadora, en muchos de los casos han tenido que firmar sus obras con pseudónimos masculinos. Existen muchos ejemplos de mujeres destacadas, de las cuales se mencionará sólo algunas, no por ser las más importantes, sino por ser un ejemplo claro de la discriminación de género. Así encontramos a María Anna Mozart -Nannerl- (1751 – 1829), Fanny Mendelssohn (1805 – 1847), Clara Wiek Schumann (1819 –1896) o

Alma Mahler (1879 – 1964), todas familiares de grandes figuras de la música, que vieron cómo algunas de sus obras fueron firmadas por ellos, ocultando la autoría de sus composiciones o se les impidió llevar a cabo su vocación.

Buscando las causas que llevan a esta subvaloración de la actividad musical femenina, modelos conservadores de matrimonio y maternidad han sido factores decisivos a la hora de interrumpir carreras profesionales en los siglos XIX y XX. También se deben considerar las opiniones y sentencias negativas vertidas por conocidas personalidades, en el sentido de ignorar de plano la existencia de las compositoras. Hegel sostenía que “el pensamiento, lo intelectual, la abstracción, son sólo propios de los hombres”, en tanto que Rousseau aseguraba que “las mujeres, en general, no tienen ni sensibilidad artística ni genio” y que “sus creaciones son frías y bonitas como son ellas mismas: tienen abundancia de espíritu, pero falta de alma”. Kant y los filósofos ilustrados excluían a las mujeres como sujetos éticos y morales.

“El célebre director de orquesta sir Thomas Beecham decía, a principios de siglo (XX): ‘No hay compositoras, nunca las hubo y posiblemente nunca existirán’. Concepto tan terminante como el denunciado en la Biblia, cuando Adán exige a Eva que deje de emitir un ruido tan horrible mientras tañe una caña hueca, agregando que si alguien tiene que hacer eso debe ser él. También el Papa Inocencio XI declaraba en un edicto de 1686 que la música es absolutamente dañina para la modestia que corresponde al sexo femenino, criterio reafirmado en 1703 por Clemente XI. El filósofo Moisés Mendelssohn, abuelo de Felix y Fanny, despreciaba la erudición de las damas de modo rotundo e impiadoso”.(Rapallo, 1997, pag 12 y 13)

## **LAS CREADORAS**

En la segunda mitad del siglo XIX, desde las teorías evolucionistas, se creía que el origen determinaba la evolución posterior. Así, un pasado sin mujeres dignas de reseñar, justificaba el rechazo a las reivindicaciones femeninas presentes. Entonces, sin un estudio profundo de las épocas anteriores, se difundió la imagen en la que las mujeres, especialmente las creadoras, estaban ausentes. Por esto es que hasta épocas muy recientes las mujeres occidentales no conta-

ron con modelos de compositoras no porque no las hubiese, sino porque eran invisibles no solo en los libros de historia de la música o las enciclopedias, sino fundamentalmente en las salas de conciertos y en los lugares habituales de ventas de grabaciones. Esto hace que a las mujeres se les dificulte reconocerse en esa historia de grandes maestros, y cuando lo hacen, el más sorprendido es el público

En virtud de lo expresado, existe la necesidad de un conocimiento de la historia de las mujeres compositoras que permita valorar sus actividades musicales trascendiendo la anécdota y reconociendo su profesionalidad. Esta es la razón por la que en este recorrido para destacar la figura de la mujer protagonista de la música santafesina, se comenzará por quienes se dedican a la creación musical.

En opinión de la compositora argentina Hilda Dianda (Córdoba, 1925) “la música es la más abstracta de todas las artes, es sonido, por lo tanto, si no se la oye no trasciende, no existe; compositoras existieron, existen y de acuerdo al notable aumento en escala mundial, desde hace 30 años, seguirán existiendo. Lo que no existe es la difusión de sus obras en forma habitual, normal, coherente con el *fluir* continuo del hecho musical”. Y agrega que la sola expresión mujeres compositoras supone sorpresa, asombro, incredulidad. “Con la discriminación se equivoca el rumbo, se desvían vocaciones, se atrasa el merecido respeto y reconocimiento a trascendentales trayectorias, y se menosprecia al público que ama la música y quiere oírla y entenderla.” (Rapallo, 1997, pág. 12 y 13).

## LAS COMpositoras ARGENTINAS

*“La mujer dentro de la música argentina tiene su lugar como intérprete y como docente, porque tal vez sean éstas las facetas que mejor le permitan una tarea permanente y acorde con su compromiso social. En la composición encontramos sin embargo una serie de ejemplos de valía, que en muchos casos se adelantan a su tiempo, ... con distintas características y diferentes campos de acción, desarrollan una acción eficaz y continua”*

Carmen García Muñoz

De entre todas las áreas relacionadas con la música a lo largo de la historia, el de la composición realizada por mujeres ha sido el que más límites y prohibiciones ha sufrido. A la dificultad de estrenar, conocida por todos los compositores argentinos, se une el problema mayor de la impresión de las obras, su posterior difusión y sus nuevas interpretaciones.

En la Argentina, en los primeros decenios del siglo XX, aparecen de forma significativa las generaciones iniciales de compositoras que, además de poder desarrollar una vocación, hacen de la música su profesión. Su participación es numerosa, como así también es importante la obtención de premios y gradual conquista de espacios legitimadores de su labor. Solo a modo de ejemplo y para legitimar esta aseveración, se podrían mencionar algunas valoraciones públicas obtenidas por ellas en la primera mitad del siglo XX, tales como el premio “Julián Aguirre” otorgado por la Asociación Wagneriana a las Tres canciones escolares de Ana Carrique en 1930, el Premio Municipal de Buenos Aires a sus canciones “Copla”, “Idilio” y “Sevilla” en 1931; la misma distinción a la canción “Cantar de Arriero” de Celia Torr ; el premio de la Asociación del Profesorado Orquestal a esta misma compositora en 1931 por la “Rapsodia entrerriana para orquesta”, estrenada bajo su dirección en uno de los conciertos de la Asociación; los premios municipales a las canciones “Por la senda de Kh’asana” y canción “Alma cur ” de Isabel Aretz, y “Canción del Chingolo”, “Vidita” y “La razón de mi cariño” de L a Cimaglia Espinosa, recibidos en 1935 y 1937, respectivamente.

Durante la década del ‘40 se observa el reconocimiento y la valoración a la producción de carácter sinfónico, entre los que caben destacar el estreno en 1943 del “Concierto para piano y orquesta” de P a Sebastiani bajo la dirección de Alberto Wolff, que obtuvo el premio de la Municipalidad de la Capital; el premio municipal y el estreno de la  pera “Pablo y Virginia” de María Isabel Curubeto Godoy en el Teatro Colón tres años después. El año 1949 resulta paradigmático en la presentación de las compositoras en su función de directoras de orquesta también: el 5 de septiembre Estela Bringer estrena su sinfonía “Tierra” en el teatro ópera con la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, y el 22 de noviembre Celia Torr  es la primera mujer en dirigir la batuta de su “Suite incaica” en el Teatro Colón.

## LAS PRECURSORAS

Como en los demás campos de su actividad, la mujer argentina ha debido transitar primeramente a través del hogar y los recintos donde era factible su desenvolvimiento social, para poder luego dar cauce a su natural vocación por el arte de la música.

Durante la Colonia existieron prácticas musicales no formalizadas y aparecieron muchas mujeres dotadas para la música en el ámbito hogareño y en la vida social. Algún instrumento se encontraba en casi todas las casas: clave, piano, arpa, guitarra y a diario se ejecutaba y se cantaba la música de moda, sin mayores exigencias de virtuosismo. Las aficionadas pasaron de la ejecución de las piezas a su creación, pero con frecuencia estas no eran anotadas en partituras.

Al indagar en el “Cancionero Argentino” que se publica en los años 1837 y 1838, nos enteramos de la existencia de dos compositoras entre las cultoras de la música de aquellos tiempos, quienes serían las primeras en su género: Josefa y Candelaria Somellera.

“Josefa Somellera de Zavalla (1810 - 1885). Pianista y compositora, discípula de Picassarri y Esnaola en la Escuela de Música y Canto, cultivó la música de salón. Se sabe que poseía una hermosa voz, elogiada por Adelina Patti y que entre otras obras compuso “La muerte de Corina” con letra de Juan Cruz Varela, obra que aparece editada en el citado Cancionero de 1837. En cuanto a Candelaria Somellera de Espinosa, (1777 – 1856), tía de Josefa, quien tenía fama de culta y era amiga de Mariquita Sánchez y de Encarnación Ezcurra, también era compositora y ejecutante. De ella se conoce un “Minué” que se hizo célebre en las tertulias porteñas a mediados del siglo XIX.”(Wilde, 1960, Cap 34).



*Josefa Somellera. Retrato existente en el Museo del Teatro Colón de Buenos Aires*

A mediados del siglo XIX, Juana Paula Manso (1819 – 1875) destacada pedagoga argentina, tuvo que ver también con la música. Si bien su interés se centraba en la educación y la literatura, las azarosas circunstancias de su vida la condujeron a interpretar música que había aprendido de niña y a participar en la creación de dos zarzuelas. Ocurrió en Brasil cuando se hallaba exiliada durante el gobierno de Rosas. Tanto “Elvira la saboyarda” (1849) como “Esmeralda” (1851) fueron compuestas en colaboración con su marido, el violinista Francisco de Saa Noronha, y estrenadas en Río de Janeiro con notable éxito.

Se debe destacar también a Eduarda Mansilla de García (1834 – 1892) quien fue excelente novelista (publicó obras bajo el seudónimo de “Daniel”) y talentosa música que se hizo conocer como cantante y compositora durante su residencia en París adonde la llevaron las funciones diplomáticas de su marido. Compuso canciones en francés que ella misma escribía e interpretaba al piano. Cultivó la música con pasión y perfeccionó sus conocimientos con los más grandes maestros de la época: Antón Rubinstein, Charles Gounod, Jules Massenet y otros que formaban el círculo de sus amigos y ante ellos en Norteamérica y París y otras grandes capitales del viejo mundo dio muestras de sus conocimientos musicales.

Poseía una voz incomparable y ejecutaba piezas en piano con verdadera maestría. Cantaba en cuatro idiomas. Tenía gran amistad con Marietta Alboni, célebre contralto y con el tenor Enrico Tamberlick, al cual debe probablemente algo de su exquisito criterio lírico. Compuso varias obras para canto y piano y escribió muy interesantes críticas en La Gaceta Musical, primera publicación argentina dedicada a esta actividad artística.

En la misma época, en Salta, se encuentran datos sobre Manuela Cornejo de Sánchez (1854 – 1902) destacada educadora en su provincia, quien componía canciones escolares y obras religiosas, dando a conocer la zarzuela “Una ma-



*Primeras compositoras.  
Eduarda Mansilla.*

dre patriota” en una gran fiesta celebrada en Salta. Otras, como “Sol de Mayo” o “Canto a Güemes” figuran en la Antología de Compositores Argentinos editada en 1944 por la Comisión Nacional de Cultura.

#### COMPOSITORAS ARGENTINAS DEL SIGLO XX

Ya en el siglo XX, la nómina de compositoras que vivieron y llevaron adelante sus creaciones de música académica en Argentina y quienes lo hacen en la actualidad, puede ser extensa, todas ellas figuras sobresalientes de la creación musical que militan en campos estilísticos muy diversos, pero que pueden ostentar como un sello común su excelente preparación, su aplicación a las tareas más complejas de la composición musical y su avance de acuerdo a las propias inclinaciones técnicas y conceptuales.

Entre las de mayor actividad y reconocimiento durante el siglo XX pueden enumerarse por orden alfabético:

- Agostini, Juana
- Anido, María Luisa
- Antinori, Agustina
- Antón, Susana
- Arditto, Cecilia
- Aretz, Isabel
- Astuni, Silvia
- Bagnati de Sacaramuzza, Sara
- Baliero, Carmen
- Barón Supervielle, Susana
- Barroso, Adela
- Benavente, Regina
- Bergero, Anahí
- Bologna, Nora
- Bossero, Elizabeth Mara
- Bringuer, Estela
- Bucci, Diana
- Buiani, Elena
- Calandra, Matilde T. de
- Calcagno, Elsa
- Caló Berro, Aurora
- Campmany, Monserrat
- Candia, Cecilia
- Carranza, Ofelia Noemí
- Carreras Carbonell, Emma
- Carrique, Ana
- Casanova, Fermina
- Castillo, Graciela

- Chanampa, Elena
- Cimaglia Espinosa, Lía
- Cornú, Adriana
- Cosachov, Mónica
- Curubeto Godoy, María Isabel
- De Feo, Cecilia
- Dianda, Hilda Fanny
- Du Brunfaut, María Lydia
- Eisenstein, Sylvia
- Escardó, Sofía
- Esteves, María de los Ángeles
- Ferrari de Navarro, Matilde
- Ferreyra, Beatriz
- Fiorentino, Cecilia
- Fuentes, María Soledad
- Gandini, Silvina
- García Muñoz, Carmen
- García Robson, Magda
- Gaviola, Natalia
- Gentile, Marisol
- Gómez Carrillo, Inés
- Guerreño, Amanda
- Gutiérrez de Ledesma, Delia
- Herrera, Hilda Nora
- Junger, Patricia
- Justel, Elsa
- Kasulin, Aitana
- Kohan de Scher, Celina
- Koppisch, Nidia
- Lado, Norma
- Lambertini, Marta
- Larionov, Elena
- Leguisamo, Delia
- Lopszyc, Eva
- Lothringer, Esperanza
- Luc, María Eugenia
- Luengo, María Teresa
- Maggi, María Teresa
- Mambretti, Mabel
- Martínez, Patricia
- Mell, Eydilia
- Moretto, Nelly
- Ojeda, Estela
- Oliveto, Susana
- Paganotti, Edith
- Paraskevoidis, Graciela
- Patiño Andrade, Graciela
- Pavía, Marcela
- Pensado, Andrea
- Perales, Stella
- Rabbiosi, Patricia
- Rabinskaya, Eugenia
- Rud, Diana
- Sabio, Marcela

- Sanguinetti, Marta
- Sebastiani, Pía
- Sedlacek, María Elena
- Serrano Redonnet, Ana
- Solomonoff, Natalia
- Spena, Lita
- Steiger, María Susana
- Szewach, Julieta
- Tarchini, Graciela
- Terzián, Alicia
- Torrá, Celia
- Totorikagüena, Maricel
- Urteaga, Irma
- Valeri, Edith
- Varela, Marta
- Vieri, Lilia
- Villanueva, María Cecilia
- Volpatti, Matilde
- Walsh, María Elena

#### PROFESIONALIDAD

Una de las principales diferencias entre las carreras de los compositores y las trayectorias femeninas es la profesionalidad. Mucho contribuyó a superar la exclusión femenina en el campo de la composición musical la relevante situación profesional que se le brindó a la mujer a través de la enseñanza, tanto la que se imparte en las escuelas comunes como la que aspira a una especialización técnica en conservatorios y academias. Cuando la mujer pudo sustituir el salón elegante y a la moda por la cátedra, se establecieron nuevas y más rigurosas premisas para su desenvolvimiento profesional.

#### UN POCO DE HISTORIA...

En la Europa de los siglos XVII y XVIII, el desarrollo de la ópera y la aparición de los conservatorios italianos posibilitaron la educación musical sistemática de la mujer, y esto supuso una vía de acceso de las mujeres a la profesión musical. Aunque esto señala un gran avance, todavía en el siglo XIX las mujeres no podían asistir a las clases de composición del Conservatorio de París, fundado en 1795. Solo fueron admitidas en clases de contrapunto a partir de 1861 y si bien hasta 1903 no pudieron presentarse al Prix de Rome

(que se otorgaba en música desde 1803), en 1913, por primera vez una mujer, Lili Boulanger, gana el 1er premio.

En la Argentina la enseñanza musical comenzó en la época de la Conquista. En el siglo XVIII y comienzos del XIX los maestros de piano y de música de las familias patriarcales fueron artistas formados en las Misiones Jesuíticas como el caso de Juan Antonio Ortiz (Cristóbal Pirioby 1764 - 1794) o maestros llegados desde Europa como Blas Parera (1773 - 1840), por ejemplo. En muchos casos los estudiantes así formados, sabían ejecutar sus instrumentos, pero desconocían los elementos necesarios para la escritura de las partituras.

La situación comienza a cambiar cuando en octubre de 1822 el presbítero José Antonio Picasarri y su sobrino Juan Pedro Esnaola abren en Buenos Aires la Academia de Música y Canto que funcionará en los altos del Consulado. Esta inauguración saca a la enseñanza del ámbito privado, configurando un nuevo escenario en el aprendizaje de la música ya que “a la escuela concurren señoritas por la mañana y caballeros por la tarde”... “el conservatorio atrae la atención de las personas por los gorjeos femeninos que allí se oyen por la mañana. A la una de la tarde, acompañadas por sus mamás y sus esclavas, con el libro de música bajo el brazo, las pequeñas sirenas se dirigen a sus hogares. Una o dos veces se han efectuado concursos musicales delante de parientes y amigos”(Gesualdo,1961,pág. 660)

Durante la segunda mitad del siglo XIX con la llegada de músicos inmigrantes europeos a nuestro país, algunos de ellos de renombre, y con la promoción de un ambiente cultural desde el Estado Nacional, se comenzaron a desarrollar las primeras generaciones de músicos nativos con brillantes carreras a escala mundial.

La ampliación del espacio cultural que los conservatorios de música comenzaron a brindar generó una explosión en la demanda de educación musical por parte de sectores de la alta sociedad porteña y se expandió por toda la Argentina. Estos centros de estudio fueron un canal de formación y promoción de la música académica que permitió brindar una formación sistemática en un principio con docentes inmigrantes pero que rápidamente logró retroalimentarse capacitando nuevas generaciones de músicos argentinos.

En un comienzo la iniciativa privada fue la que cobró más fuerzas. El Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado por Alberto Williams en 1894 y los Conservatorios Fracassi y Beethoven entre muchos otros, fueron algunos de los primeros, con filiales en el interior del país, hasta la llegada de las instituciones estatales en 1925 con la fundación del Conservatorio Nacional.

#### LA EDUCACIÓN MUSICAL EN SANTA FE

Es de destacar que, en la ciudad de Santa Fe, en 1900 se creó el Conservatorio Santafesino bajo el patrocinio del Gobierno de la Provincia, con reglamento y plan de estudios aprobado por ese gobierno. Fue su fundador y director el profesor suizo Martín Hardin quien señalaba “que este conservatorio tiene por objetivo dar enseñanza en el arte musical a la juventud de ambos sexos y otorgar títulos a quienes culminen sus estudios de acuerdo al programa aprobado, incluyendo Teoría y Solfeo de la Música, Armonía, Composición, Historia General de la Música, Instrumentación, Piano, Instrumentos de Arco, Instrumentos de viento, Vocalización y canto, Conjuntos instrumentales (música de cámara y de orquesta) Conjunto vocal y coral. En caso de necesidad podrían agregarse otras materias como Contrapunto y fuga, estudio analítico de las formas y procedimientos técnicos, órgano, arpa, guitarra, mandolín e instrumentos de percusión.”(Reglamento, 1900, Art. 1)

Las primeras graduadas de la carrera de piano, en 1903, fueron las profesoras Carmen Copes y Esperanza Lothringer, siendo notable el número de mujeres que egresaron de esta institución.

El renombre adquirido rápidamente por la institución determinó el surgimiento progresivo de sucursales incorporadas en las localidades santafesinas de San Carlos, Esperanza, San Jerónimo Norte, Franck, San José del Rincón, Clusellas, Coronda, El Trébol, Hersilia, Las Tunas, Las Rosas, San Vicente, Laguna Paiva, Pilar, Rafaela, Moises Ville, San Cristóbal. También en las localidades de Balnearia (Córdoba), Paraná (Entre Ríos).

EN ROSARIO

Durante la segunda década del siglo XX se radicó un importante número de compositores e intérpretes extranjeros, mayormente españoles e italianos. Estos artistas, junto a una primera camada de creadores locales, fundaron numerosos conservatorios privados, algunos de los cuales llegaron a poseer filiales en el interior de la provincia. Otros eran sucursales de conservatorios de Buenos Aires, como los de los maestros Aldo Gily (1884-1963), vinculado al Conservatorio Gaito, José Guenna (1893-1963), representante del Conservatorio Fracassi, y la filial del Conservatorio Beethoven que estaba a cargo de los hermanos De Nito. Estas instituciones funcionaron como los centros exclusivos de enseñanza y aprendizaje de interpretación y teoría musical.



*La compositora rosarina Natalia Solomonoff (derecha) junto a su Maestra, la compositora rioplatense Graciela Paraskevaidis (izquierda)*

## LA UNIVERSIDAD Y LA EDUCACIÓN MUSICAL

En sus orígenes en 1948 el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, con sede en la ciudad de Santa Fe, se abocó exclusivamente a la capacitación de intérpretes musicales, y fue incorporando de forma progresiva, y mediante diferentes instancias académicas, la formación de compositores, directores de coro y de orquesta, docentes e investigadores, hasta erigirse como uno de los principales centros de referencia en la región.

En 1949, el Profesorado de Música que funcionaba en la ciudad de Rosario desde 1935 en la Escuela Normal N° 2, fue transferido a la Universidad Nacional del Litoral, y con posterioridad pasó a formar parte de la Universidad Nacional de Rosario.

## CONCLUSIÓN

Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX las compositoras no solo tuvieron que superar el problema del acceso a la educación musical sino también el de persuadir a editores, empresarios, intérpretes, críticos que la música no tiene sexo y que vale por ella misma. Si las creadoras se circunscribían a la composición de géneros menores, admitidos como femeninos, tales como *lieder* o música de salón, sus obras podían circular sin mayores problemas, incluso eran recibidas con agrado. Pero si se trataba de géneros de mayor envergadura, con seria preocupación por la composición tales como cantatas, sinfonías, conciertos, música de cámara, ópera,... las reacciones podían ser indignantes e incluso humillantes.

Felizmente, avanzado el siglo XX, lentamente comienzan a conocerse dentro del repertorio de las compositoras argentinas, obras sinfónicas como por ejemplo, y solo para citar algunas, el Coral, Fuga y Final de Pía Sebastiani, estrenado el 30 de julio de 1945 en el Teatro Politeama por Juan José Castro al frente de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, experimentaciones tímbricas y tratamientos dodecafónicos como los puestos en práctica por Montserrat Campmany a partir de 1940; o música para escena como la ópera Pablo y Virginia de María Isabel Curubeto Godoy, estrenada en el Teatro Colón el 2 de agosto de 1946.

La importancia que tiene para las compositoras el poder identificarse o reconocerse en la figura de antecesoras ya puede verse. El desarrollo de la educación musical en la provincia de Santa Fe señaló hechos que son decisivos para la formación de compositoras que emergieron desde allí y desarrollan su labor con cierta regularidad desde la década del '60 en adelante, dejando entrever interesantes posibilidades que serán analizadas en próximas entregas.

## BIBLIOGRAFÍA

AMOROS, Celia; de Miguel, Ana; (2005) *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. 3 volúmenes. Editorial Minerva. ISBN 8488123531. España

ARIZAGA, Rodolfo. (1971) *Enciclopedia de la Música Argentina*. Fondo Nacional de las Artes. Bs As

CORNÚ Adriana (2002) *Catálogo de compositores*. Incluido en el proyecto de investigación: "La repetición en la Música Argentina desde 1950: Entre la creación y la reiteración. Universidad Nacional del Litoral.

COZZI, Daniel. (2007) "*La creación musical en Rosario*". 1ra edición. Rosario. UNR editora.

DEZILLO, Romina. (2012) *Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires 1930 – 1955: fundamentos, metodología y avances de una investigación (UBA)*. Boletín de la Asociación Argentina de Musicología. Año 27 Nº 68. Córdoba.

FRANZE, Juan Pedro. (1972) *La participación de la mujer argentina en el campo de la música*. Trabajo encomendado por el Ministerio de Cultura y Educación para la Conferencia Interamericana Especializada sobre Educación Integral de la Mujer. Bs As.

- FREGA, Ana Lucía. (2004) *Las mujeres de la música*. Ed Planeta. Bs As.
- GESUALDO, Vicente. (1961) *Historia de la Música en la Argentina*. Tomos I y II. Editorial Beta. Bs As.
- GRELA, Dante (Director) (1992) *Catálogo de obras musicales argentinas producidas entre 1950 y 1992*. Proyecto de Investigación sobre “La creación musical argentina desde la década del ’50 hasta el presente”. Equipo de investigación: Grela Dante, Gianotti Augusta Norma, Lens Marisa. UNL. Santa Fe
- [http://www.academia.edu/15346504/Mujeres\\_para\\_armar\\_narrativas\\_y\\_consumos\\_imaginario\\_de\\_una\\_m%C3%BAsica\\_corporizada\\_en\\_La\\_Mujer\\_%C3%81lbum-Revista\\_1899-1902\\_](http://www.academia.edu/15346504/Mujeres_para_armar_narrativas_y_consumos_imaginario_de_una_m%C3%BAsica_corporizada_en_La_Mujer_%C3%81lbum-Revista_1899-1902_). Consultada en 2016.
- MENÉNDEZ MALDONADO, Cristina. (2015) *Compositoras en la Historia. La música del Silencio*. Revista digital bimestral. ISSN: 2255-0992. Mujeres en el sistema de arte en España. Disponible en: <http://www.m-arteyculturavisual.com/>
- MOLINA, Jorge Edgard (1990) *La música contemporánea en Santa Fe*. Revista del Instituto Superior de Música. UNL. Nº2. Santa Fe.
- PAIVA, Vanina Giselle (2014) *Los conservatorios privados: el caso del Conservatorio Beethoven*. IIGG, UBA - VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. (1969) *La mujer como creadora de bienes musicales en América Latina: una documentación*. Escuela Universitaria de Música. Montevideo. Uruguay.
- PÉREZ CHIARA, Amalia Marta.(1973) “La música en Santa Fe”. Separata de *Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe*. (Tomo 5 –2da parte). Santa Fe
- RAMOS LÓPEZ, Pilar. (2003) *Feminismo y música. Introducción crítica*. NARCEA, SA de Ediciones. Madrid. España
- (2013) *Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres*. Campus virtual. Universidad de la Rioja. España.

RAPALLO Armando (1997) *La música clásica también tiene cara de mujer*. Diario "Clarín". Buenos Aires.

SOSA DE NEWTON, Lily (2007) *Las argentinas y su historia*. Femenaria. Editora Bs As.

WILDE, José A. (1960) *Buenos Aires desde 70 años atrás*. Eudeba. Buenos Aires

## **IN MEMÓRIAM**

Julio De Zan  
(1940-2017)

Es muy frecuente que la pertenencia a una institución otorgue prestigio a quienes participan de ella, mucho menos habitual es que la persona jerarquice con su presencia a la institución. Sin duda alguna esta es la experiencia vivida por los miembros del Centro de Estudios Hispanoamericanos a raíz de la integración, en el año 1993, de Julio De Zan como Miembro de Número.

Doctor en Filosofía e investigador se especializó en temas de ética y filosofía política, abrevando en la filosofía alemana moderna y contemporánea y focalizando en la problemática latinoamericana y argentina.

Fue becario de la Fundación Alexander von Humboldt, en la Universidad Ruhr de Bochum, en Alemania y de la Fundación para el Intercambio Cultural Alemán Latino-Americano, Universidad de Frankfurt, donde fueron sus profesores los renombrados filósofos Karl Otto Apel y Jürgen Habermas.

Como investigador participó de los más importantes organismos del país y de Alemania. Como docente de las Universidades Católica de Santa Fe, del Litoral, de la Universidad de San Martín formando varias generaciones de alumnos a los que transmitió su pasión por el conocimiento y el compromiso que su búsqueda conlleva.

Fue miembro de diversas asociaciones académicas nacionales e internacionales: fundador y Director de *Tópicos, Revista de Filosofía de Santa Fe*; miembro del Consejo Asesor de *Cuadernos de Ética* (Buenos Aires); de *Cuadernos del Sur*, Universidad Nacional del Sur; de *Erasmus*, Revista Latinoamericana interdisciplinaria, de la Fundación para el Intercambio Cultural Latinoamericano Alemán (ICALA); de *Perspectivas metodológicas*, Universidad Nacional de Lanús, y del Comité internacional del *Jahrbuch für Hegelforschung*, Bochum, Alemania, entre otros.

Vicerrector de la Universidad Católica de Santa Fe entre 1992 y 1995; integró cargos de gestión en la Universidad Católica Argentina y en el Consejo de Rectores de las Universidades Nacionales.

Fue Secretario de Cultura y Comunicación Social de la Provincia de Santa Fe (1988/1991) y aún se recuerda su descollante actuación como funcionario provincial.

En reconocimiento por su extensa trayectoria en el campo de la educación e investigación filosófica fue declarado Santafesino Ilustre por el Consejo Municipal de la ciudad de Santa Fe.

Sus publicaciones suman más de 150 títulos entre libros, capítulos y artículos.

En lo que respecta a nuestra institución en América 21 (2012), publicó “Hegel y América. La interpretación hegeliana de la dialéctica sociedad civil-estado en Europa y América” evidenciando claramente los ejes de su pensamiento.

Estudioso profundamente preocupado por su realidad cultural y por la política como instrumento de construcción de consensos, queremos recordarlo en una de sus profundas afirmaciones: “la verdad está en el diálogo; la verdad y el saber siempre es intersubjetivo, y está ligado a una comunidad de comunicación y de lenguaje a través de la teoría del discurso moral”.

Sus ideas, contenidas en los escritos que ha dejado, son un legado a tener siempre presente como categorías para pensar nuestra realidad.

Desde el Centro le decimos ¡Hasta siempre querido Maestro!

*Patricia Alejandra Vasconi*

Se terminó de imprimir  
en el mes de Diciembre de 2017  
en los Talleres Gráficos



Vera 3825 -3000 Santa Fe  
República Argentina  
[info@impresossa.com](mailto:info@impresossa.com)

