

CENTRO DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS

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

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

AMÉRICA

27

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

REPÚBLICA ARGENTINA

2018

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

Sitio a Nivel Mundial: 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.

Colaboraron en la revisión de textos: Patricia Vasconi y Raquel Garigliano.



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

La Salud en la Ciudad de Santa Fe 1930-1944. Comparación 1902-1930 <i>Felipe Justo Cerveray Mónica Emma Cervera</i>	9
Cerámica litoraleña: Apreciaciones estéticas de la cerámica prehispánica del litoral santafesino a partir del estudio de sus formas y el proceso de realización. <i>Juliana Frias</i>	43
Santa Fe 1860/ 1910. Imaginario y Discurso Visual. <i>Graciela Hornia</i>	67
Lo real-maravilloso como concepto generador en el pensamiento de Alejo Carpentier. <i>Graciela Maturro</i>	93
Los bailes del Club del Orden. Formas de sociabilidad en Santa Fe comienzos de siglo XX. <i>María Gabriela Pauli</i>	109
Casa Israelita. Monigotes. Análisis de una foto. <i>Luis Priamo</i>	129
Arquitectos e idóneos italianos en la arquitectura de la Confederación. <i>Carlos María Reinante</i>	149
En su Bicentenario, Procesa Sarmiento una gran propulsora del arte argentino. <i>Jorge M. Taverna Irigoyen</i>	183

JUNTA DIRECTIVA 2016/2020

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

Ciudad Autónoma de Buenos Aires:	Alvaro de Brito, Cristina Vulcano, Graciela Maturó, Ruth Corcuera, Pola Suárez Urtubey.
Pcia. de Córdoba:	Jorge Roberto Emiliani.
Pcia. de La Pampa:	Lucio B. Mir.
Pcia. de Entre Ríos:	Griselda Elisa Pressel.
Pcia. de Jujuy:	Néstor A. José.
España:	Joaquín Criado Costa.
U. S. A.:	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

LA SALUD EN LA CIUDAD DE SANTA FE 1930 - 1944 COMPARACIÓN 1902 – 1930

*Felipe Justo Cervera**
*Mónica Emma Cervera***

INTRODUCCIÓN

En el año 2011 uno de los autores del presente trabajo publicó *La Modernidad en la ciudad de Santa Fe. Historia de un desarrollo incompleto, 1886 – 1930*, Edit. Siglo XXI, Santa Fe ,2011, donde, entre otros temas, se analizó “La Sanidad en la ciudad” (Cap. X). La información utilizada allí provino, fundamentalmente, del riquísimo Anuario Estadístico que la Municipalidad local produjo desde 1902 a 1944. Hoy, continuando con el tema, tomamos como

* **Felipe Justo Cervera.** Licenciado en Ciencias Políticas (Universidad Nacional de Cuyo). Ex docente en las universidades Católica y Nacional del Litoral de Santa Fe, Docente de la Universidad de Concepción del Uruguay (Entre Ríos). Investigador en Historia, Sociología y Economía de la Provincia de Santa Fe. Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

** **Mónica Emma Cervera.** Médica veterinaria (Universidad Nacional del Litoral). Profesora de Enseñanza Superior (Universidad Nacional de Concepción del Uruguay).

objetivo proseguir el estudio de la evolución de la Salud entre 1930 y 1944, último año este en que se publicó dicho Anuario.

En función de ello, pretendemos alcanzar los siguientes

OBJETIVOS:

Trabajar la situación de la Sanidad en la ciudad entre 1930 (inicios de la crisis económica que afectó al mundo y a nuestro país) y el comienzo de recuperación de la economía local a comienzos de la década 1940, a los efectos de:

- Determinar las principales enfermedades de la época y su incidencia en las defunciones.
- Determinar la evolución de la población en cuanto a Natalidad y Mortalidad.
- Comparar los resultados 1930-44 con los datos del período anterior, 1902-1930, buscando alcanzar una visión de largo plazo y ubicar la posible existencia de momentos de cambio.

A nivel conceptual y temporal la obra citada anteriormente se centró en los cambios que realizó la sociedad local desde un tibio pero efectivo proceso de modernización iniciado por el Gobierno de José Gálvez (1886-1890), situación que derivó, dada su continuidad en las décadas siguientes por una lúcida clase dirigente local, en una realidad que, en particular desde el primer quinquenio del siglo XX en adelante, produjo modificaciones sustanciales en las dimensiones de lo económico, social, institucional y cultural de la ciudad.

A los efectos de poner en claro el concepto “modernización” citamos a Néstor García Canclini, el más destacado antropólogo argentino del último medio siglo, quien define la modernización como un proceso donde se dan cuatro cambios fundamentales: I) Un proceso emancipador, en cuanto secularización, donde se deja de lado la religión como causal fundamental de los cambios sociales; II) un proyecto expansivo en todos los campos de la vida: educación, salud, poder, arte, propiedad, etc.; III) un proyecto renovador de prácticas sociales; en particular, agregamos, entre las clases sociales; IV) un proyecto democratizador. El sociólogo Norbert Lechner, con criterio más sin-

tético, establece, a su vez, que la modernización consiste en introducir en la sociedad la racionalidad instrumental, hecho que se traduce como alejamiento de la tradición.

Precisamente estos años, 1900 - 1930, constituyeron un período de extraordinario crecimiento en la vida de la ciudad, no igualado a nivel de obras públicas en ninguna otra instancia anterior ni posterior de su historia, donde se dieron dos grandes momentos económicos demográficos en la ciudad que, a un nivel general, se centran en los años que aproximadamente giran en torno a 1902-1920 y 1920 a 1930. A ello agregamos ahora el período 1930-44.

Es obvio que pretender realizar la evaluación de la situación de la salud de una población exige realizar comparaciones. Sumamos entonces, para ello, datos de la situación de la salud entre 1902 y 1930

El análisis lo centramos en los siguientes aspectos:

- Población: nacimientos y defunciones
- Muertes por enfermedades consideradas según sistemas del organismo
- Muertes por enfermedades específicas, donde particularmente consideramos la incidencia de la Tuberculosis y las diarreas
- Mortalidad infantil
- Defunciones según edades
- Asistencia Pública Municipal. Creación del Ministerio de Salud Pública

1- PRIMERA PARTE: POBLACIÓN

1.1 - CRECIMIENTO POBLACIONAL

La población constituye la base sobre la cual se ubica la salud. Por tanto vamos a trabajar información cuantitativa de la misma. Consideramos:

- El crecimiento poblacional de la ciudad, 1902-1944
- Los nacimientos y defunciones, en cuanto tasa de Natalidad (nacimientos al año cada 100 habitantes) y tasa de Mortalidad (muertes al año cada 100 habitantes)

- El Crecimiento Vegetativo (CV), dado por la diferencia entre nacimientos y fallecimientos: con ello se muestra el crecimiento anual “natural” propio de la sociedad. En cambio, el crecimiento “total” de una sociedad va a estar dado por ese CV más el aporte de la inmigración; en caso de pérdida de población hay que tomar la emigración

1.2 - NACIMIENTOS Y DEFUNCIONES

Las cifras del cuadro N° 1 muestran que entre inicios del siglo XX y 1944 se dan dos momentos: el primero va de 1902 a 1920; el segundo de 1920 a 1944. Y el interrogante que importa aclarar es cómo evolucionó la salud pública durante estos años.

Cuadro N° 1: Nacimientos y defunciones 1901-1944.
Los decimales se redondean a partir del 0,5, en más o en menos.

Año	Población	Nacimientos	Defunciones	Tasa de Natalidad; % de nacimientos	Tasa de Mortalidad; % de defunciones	Crecimiento Vegetativo en %
1902	31.328	1.211	719	4,5%	3,4%	1,1
1907	39.538	1.587	1.048	4 %	2,6%	1,4
1914	58.574	2.349	1.253	4 %	2,1%	1,9
1920	85.323	2.108	1.307	2,5 %	1,5%	1
1930	122.151	3.199	1.735	2,6 %	1,4%	1,2
1931	125.295	3.201	1.754	2,5 %	1,4%	1,1
1932	128.255	2.833	1.697	2,2 %	1,3%	0,9
1933	131.617	3.042	1.806	2,3 %	1,4%	0,9
1934	133.890	2.888	1.830	2,2 %	1,4%	0,8
1935	136.180	3.064	2.079	2,2 %	1,5%	0,7
1936	139.175	3.045	1.696	2,2 %	1,2%	1
1937	142.596	3.165	2.000	2,2 %	1,4%	0,8

Año	Población	Nacimientos	Defunciones	Tasa de Natalidad; % de nacimientos	Tasa de Mortalidad; % de defunciones	Crecimiento Vegetativo en %
1938	143.544	2.860	1.912	2 %	1,3%	0,6
1939	144.587	2.859	1.816	2 %	1,3%	0,7
1940	145.870	3.159	1.876	2,2 %	1,3%	0,9
1941	147.319	3.204	1.755	2,2 %	1,2%	1
1942	148.589	3.089	1.819	2,1 %	1,2%	0,8
1943	150.300	3.565	1.850	2,4 %	1,2%	1,1
1944	152.263	3.840	1.877	2,5%	1,2%	1,3
2010	391.164	9.529 (*)	4.352 (*)	1,8 %	0,8 %	1

(*) Las cifras del año 2010 son del departamento La Capital, no de la ciudad.

Como primeras conclusiones de la observación del cuadro N° 1 tenemos:

- Entre 1902 y 1920, comparando defunciones con nacimientos, resulta evidente la disminución de las defunciones antes que los nacimientos, lo que evidenciaría mejoras en la actividad sanitaria en la ciudad pero, inversamente, no muestra cambios importantes como progresos en el perfil cultural de la sociedad, variable ésta que incide en la natalidad, en cuanto al deseo de tener más o menos hijos. La modernización genera la caída de la Tasa de Natalidad, hecho que no se da en Santa Fe, lo que evidenciaría una muy lenta modernización cultural.
- De 1920 a 1944 la Tasa de Defunción se mantuvo estable, lo que mostraría que se habría llegado a una meseta en la lucha por la salud. Igualmente, la tasa de Nacimientos disminuyó ligeramente a partir de 1920, manteniéndose luego estable en aproximadamente 2,2% hasta 1942, índice de que los valores sociales no han cambiado. Hubo una caída en el índice durante la década 1930, años de crisis económica, lo que muestra la incidencia de lo económico en una variable social como es la Natalidad. Recién hacia 1940, con el mejoramiento de la actividad económica, la natalidad aumenta y alcanza valores similares a los de 15 años antes.

1.3- EVOLUCIÓN DE LA POBLACIÓN

La evolución de la población la expresamos en valores relativos (porcentuales) de crecimiento, tomando períodos.

Período 1902-1920: la población creció un 172 %, con un promedio anual del 9,5%, cifras extraordinariamente elevadas, muy difícil de igualar en cualquier país y en cualquier momento. El subperíodo 1907-14 arrojó un crecimiento anual del 6,9%. Para que se tenga una idea clara de lo que significa un valor de esta altura, comparemos con nuestros días. En el presente, entre los Censos Nacionales 2001 y 2010 la ciudad creció al 0,65% anual. Es decir, comparativamente creció un valor 13 veces inferior al del período 1902-20. Esto puede traducirse estableciendo que por cada habitante que crece la ciudad en nuestros días en ese periodo crecía, a nivel relativo, 13 habitantes. Pensemos, por ejemplo, en las enormes consecuencias de esto considerando la necesidad de viviendas; por cada vivienda que se construye hoy, debían construirse entonces: 13. Y eso en una sociedad que no poseía los extraordinarios medios técnicos del presente. Pensemos en otra consecuencia fundamental: por cada puesto de trabajo que se crea en nuestros días debían crearse entonces, también comparativamente: 13.

¿Cómo se exteriorizaban estas realizaciones en una sociedad infinitamente menos desarrollada, donde la casi totalidad de los trabajos se realizaban manualmente, poseedora de una tecnología mínima? ¿Cuál es el tema de fondo en esta cuestión? El eje explicativo de esto, ¿no es, en realidad, un problema de valores culturales? ¿Qué valores defiende hoy nuestra sociedad, y cuáles esgrimía la sociedad santafesina de entonces, un siglo atrás?

En el presente, a nivel de clase media para arriba, el valor social absolutamente predominante que guía todas las acciones sociales es el consumo. El ahorro no importa, ni siquiera como concepto, como palabra. Contrariamente, en aquella sociedad el valor máximo era el ahorro y la inversión. Y ahorro e inversión son ejes fundamentales en un proceso histórico de crecimiento, que no pueden dejar de considerarse críticamente cuando pensamos lo que fue capaz de hacer aquella pequeña sociedad, y lo difícil que es hoy realizar cosas infinitamente menores.

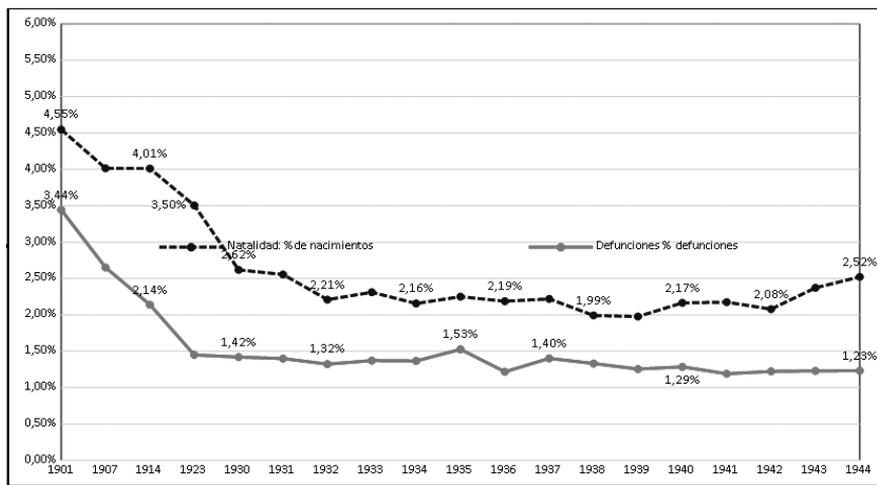
TOMEMOS PERÍODOS:

a) 1902-1920:

Tomando las cifras de Crecimiento Real (que se obtiene sumando, o restando, según corresponda, el C.V. más la inmigración o emigración), tenemos a partir de subdividir el período:

- 1902-1907: la población se incrementó en una cifra importante, alcanzando el 53 % de crecimiento anual. En esos años la ciudad crecía, comparativamente, 8 habitantes por cada uno que crece en nuestros días.

Gráfico N°1: Curvas de nacimientos y defunciones 1901-1944



- 1907 a 1914: crecimiento notable, con un promedio anual del 6,9%.
- Entre 1914 y 1920 el crecimiento continúa alto: 7,6 % anual. Y si pensamos que no se daba desocupación sino, pese a tan abultado crecimiento poblacional, todo lo contrario con gran demanda de trabajadores, podemos tener una idea del extraordinario volumen de actividad que existía entonces en la ciudad, comparado con los años siguientes así como con

la actualidad. Además es evidente que ese crecimiento se daba por el arribo de inmigrantes, que constituía el motor del crecimiento demográfico en toda la provincia

b) Período 1920 – 1944; subdividimos:

- 1920- 1930: Caída del crecimiento, con un valor anual del 4,3 %.
- 1930 -1944: Crece apenas al 2,7 % anual, con una apreciable disminución frente a los años precedentes.

Las notables cifras de crecimiento entre 1902 y 1920 obedecen, obviamente, al extraordinario volumen de inmigrantes que se asentaban en la ciudad, fruto del dinamismo de la economía local a partir de la existencia de un puerto de Exportación de Ultramar (en Colastiné hasta diciembre de 1910, y en la ciudad desde enero de 1911), que repercutía positivamente en transporte, comercio, construcción, y restantes actividades.

Cuadro N° 2: Crecimiento relativo anual 1901-1944

Período	Crecimiento período	Crecimiento anual del período	Crecimiento anual
1902-1920	172 %	9,5%	1902-1907 = 5,3 % 1907-1914 = 6,9% 1914-1920 = 7,6%
1920-1944	70 %	2,9%	1920-1930 = 4,3% 1930-1944 = 2,7%
El presente: 2001-2010	5,80%		2001-2010 = 0,6%

2- SEGUNDA PARTE: DEFUNCIONES.

Las defunciones se analizan de acuerdo al siguiente orden:

- Defunciones generales; causas principales de muerte según sistema y según enfermedades específicas.
- Muertes según edad.
- Enfermedades infectocontagiosas.

2.1 - Defunciones y sus causas

Las causas de las defunciones pueden clasificarse según dos categorías:

I) Defunción por sistemas, y

II) Defunción por enfermedad específica.

Definición de “Sistema”: se entiende por tal al conjunto de órganos y estructuras similares que trabajan entre sí en forma interdependiente, con el fin de cumplir una función fisiológica en un ser vivo. A su vez un ser vivo está conformado por un sinnúmero de sistemas interrelacionados. Los sistemas hacen a órganos, y éstos a tipos de enfermedades propias de cada órgano.

2.2 - Defunciones por sistemas.

Si observamos las defunciones por sistemas (cuadro N° 3), las enfermedades epidémicas, endémicas e infecciosas, más las diarreas (sistema digestivo), eran, a principios de siglo, la causa principal de muerte, y aún en 1944 (Cuadro N° 4) lo siguen siendo, aunque disminuidas en importancia, encontrándose en segundo lugar las enfermedades del sistema circulatorio, que superan a las diarreas.

Cuadro Nº 3: 1907-1920. Defunciones por sistemas

Defunciones por sistema	1907	1914	1920
Aparato Digestivo (incluye diarreas)	189 = 18 %	227 = 18,9 %	253 = 19,4 %
Infecciosas	257 = 24,5%	254 = 20,3%	249 = 19%
Aparato Circulatorio	90 = 8,6 %	134 = 10,7%	176 = 13,5%
Aparato Nervioso	173 = 12,4%	172 = 13,7%	149 = 11,4 %
Aparato Respiratorio	111 = 10,6%	156 = 12,5 %	122 = 9,3 %

Si analizamos más específicamente las “*Principales causas de defunciones según sistema*”, se visualiza que el número de personas fallecidas por **enfermedades epidémicas, endémicas e infecciosas (Viruela, Tuberculosis, Escarlatina, Sífilis, Tifus, Tos Convulsa, Sarampión, Gripe)** constituye, junto con las Diarreas, desde principios del siglo XX y llegando hasta 1920, la causa principal de defunción. Entre ambas producen el 40 % de las muertes en la ciudad. A partir de la década 1930 las Diarreas disminuyen, mientras que la Tuberculosis se mantiene e, incluso, en la década 1930 se incrementó levemente para, recién a partir de 1940, comenzar a descender. El aumento en los casos de tuberculosis pensamos que se debe al ingreso masivo de migrantes rurales, básicamente peones, que abandonan los campos en razón de la crisis iniciada en 1930. Detalles de las crisis agrícolas de 1914-22 y 1930-40 pueden verse en la citada obra “*La modernidad en la ciudad de Santa Fe*”.

Cuadro N° 4: 1930-1944- Principales causas de defunción por sistemas del organismo

Sistemas	1930	1932	1935	1937	1940	1944	Promedio defunciones 1930-44 sobre Total defunciones
Enfermedades infecciosas: epidémicas, endémicas	391	430	510	412	345	273	20,8 %
Afecciones del aparato circulatorio	218	263	302	316	334	297	14,9 %
Afecciones del aparato digestivo	309	252	227	203	176	187	12,3 %
Afecciones del aparato respiratorio	191	172	321	269	235	200	12,5 %
Afecciones del sistema nervioso y órganos de los sentidos	169	154	149	165	160	209	9,0 %
Vejez	30	17	21	18	15	23	1,0

A la par, aumentaron las defunciones por problemas circulatorios, las que llegaron a ubicarse como 2° causa de muerte. Es probable que ello se deba a que comienzan a cambiar los sistemas que rigen la vida en la ciudad: se eleva el ritmo de trabajo para la mayoría de los pobladores (en tiempo y horas), se incrementan los problemas principalmente en los sectores trabajadores: inexistencia de jubilaciones, incremento de accidentes en las labores del puerto y la construcción donde toda la actividad era laboral a raíz del aumento de las actividades en la ciudad, etc.

Se sabe hoy que la suma de todos estos factores, que actualmente se conoce como stress, son las causales de grandes trastornos en la salud, lo que repercute especialmente en el funcionamiento del corazón y sistema circulatorio.

A ello se le debe agregar el tipo de alimentación de la época, esencialmente a base de grasas, frituras, hidratos de carbono (pan y pastas) y alto consumo de alcohol. Como agregado, al observar el cuadro de defunciones por sistema, debemos remarcar la poca cantidad de personas que fallecían por edad avanzada.

La reducción de la incidencia de las enfermedades infectocontagiosas se debe, seguramente, a los avances que realizaron municipio y provincia en materia de salubridad. Esa positiva acción, junto a la actividad privada, se observa en aspectos tales como:

- El *adoquinado de las calles* desde fines del siglo XIX. Para 1907 el total de cuadras adoquinadas ascendía a 224 sobre un total de 468 cuadras que tenía la ciudad, **y llegan a 522 para 1920, sobre 1.102 cuadras.** Es obvio que el pavimento, cualquiera fuera el material utilizado debía, necesariamente, repercutir en la limpieza e higiene de la ciudad.
- Incorporación del *agua potable en red y construcción de cloacas* a partir de 1907, hecho que significó una sustancial mejora en las condiciones de salubridad.

Recién a partir del 1º de octubre de 1907 la ciudad contó con una planta potabilizadora, ubicada en el barrio Candiotti. Este hecho revolucionó la vida de los santafesinos. Hasta ese momento la principal forma de obtener agua dulce sin contaminar era buscarla del río, o comprarle a un aguatero que, obviamente, también la sacaba de éste. Estaba la posibilidad de obtener el agua de un aljibe. Pero en esta época muy pocas familias contaban con aljibes con paredes de ladrillo, que evitaba la contaminación. La mayoría de los existentes tenían paredes de tierra, lo que los conectaba, indefectiblemente, con napas contaminadas

Cuadro N° 5: Conexiones de agua potable red de cloacas a principios del siglo XX

Conexiones a la red de agua		Conexiones a la red de cloacas	
Año	Viviendas	Año	Vivienda
31/12/908	588	---	---
31/12/909	1.574	---	---
31/12/910	2.170	1910	2.157
31/12/911	2.312	1911	2.255
31/12/913	2.908	1913	2.776
31/12/920	6.327	1920	3.354
31/12/925	7.167	1925	4.804
31/12/930	10.533	1930	7.194
31/12/935	13.500	1935	8.726
31/12/940	16.552	1940	10.409
31/12/944	18.749	1944	11.680

Agua y cloacas fueron factores decisivos para mejorar las condiciones de higiene y limpieza, reduciendo notablemente, en pocos años, la incidencia de las enfermedades infectocontagiosas como principal causa de defunciones.

Otras acciones que contribuyeron a la mejora de la sanidad en la ciudad fueron las siguientes:

- En 1920 aparece por primera vez en el Anuario municipal una sección conocida como “*Lactarium*”, en la cual se registra la cantidad de leche materna recibida anualmente: leche humana entregada gratis: 5.285 litros, y pagadas: 4.649 litros. El *Lactarium* era un banco de leche humana similar al que ya existía en otras partes del mundo.
- *Construcción del nuevo edificio del Hospital de Caridad* en 1909 (posteriormente llamado Hospital Cullen), en reemplazo del antiguo edificio del Hospital Provincial nacido en 1823 con el nombre de Concepción de Belén, que pronto pasó a llamarse de Caridad, ubicado por entonces en

la vereda Este del entronque de calle Uruguay y la barranca del arroyo El Quillá. Justo frente a la fábrica de tejas de Manuel Cervera Rubíes, fundada en 1872 en el sitio que actualmente ocupan el Centro Cívico, la Cárcel de Mujeres y el Anfiteatro.

- *Construcción del nuevo edificio (1911) de la Casa de Aislamiento de Tuberculosos*, nacida originalmente en 1893 sobre Avda. Pte. J. .D. Perón y Boulevard Pellegrini. En 1912 se le dio el nombre actual de Hospital Iturraspe.
- *Inauguración, en 1907, del edificio de la Asistencia Pública* (esquina Juan de Garay y 1º de Mayo) y de la Escuela (Anexa) de Enfermería, con lo que se pudo mejorar sustancialmente la atención a la población y se elevó el nivel profesional de las personas dedicadas a la atención de la salud.

Para que se tenga una idea más clara de los cambios, y de los enormes avances que se realizaron en Salud Pública en la ciudad entre estas décadas y nuestros días, agregamos las causas más importantes de muerte al presente, (cuadro Nº 6), comparado con las principales causas en la década 1930-40.

Cuadro Nº6: Cuadro comparativo 1930-2010

Causas	1930	Causas	2010
Tuberculosis	16,7%	Enfermedades cardiovasculares	23,5%
Diarreas	12,7%	Cáncer	18,2%
Enfermedades cardiovasculares	11,1%	Enfermedades respiratorias	9,5%
Enfermedades respiratorias	9,3%	Accidentes	6%
Cáncer	4,5%	Diabetes	3%

2.3- DEFUNCIONES POR ENFERMEDADES ESPECÍFICAS.

Las estadísticas sobre las causas de muerte, principalmente en cuanto a enfermedades específicas (cuadro Nº7), facilitó información sobre la evolución e incidencia de las mismas en el tiempo. Ello permitió determinar cómo jugaron en ese momento las medidas preventivas y sanitarias posibles de ser aplicadas

en el período 1930-1944, que lograron reducir los fallecimientos a edades muy tempranas, posibilitando aumentar la expectativa de vida de la población.

El cuadro N° 7 permite comprobar la disminución de las dos enfermedades que hasta la década de 1930 causaban estragos: diarreas y tuberculosis.

Cuadro N° 7: Período 1930-44.
Principales causas de defunciones por enfermedades específicas

Enfermedades	1930	1932	1935	1937	1940	1944
Tuberculosis	290	318	318	277	231	213
Enfermedades del corazón	171	178	269	158	285	120
Bronconeumonía, neumonía	161	138	290	223	156	157
Cáncer y tumores no malignos	81	103	135	152	165	213
Diarrea y enteritis	212	161	130	94	94	89
Peritonitis	25	27	36	31	22	28
Meningitis	45	46	1	35	28	31
Septicemia no puerperal	25	28	37	43	34	17
Senilidad	30	17	21	18	15	23
Fiebre tifoidea	20	33	12	14	10	15
Sífilis	14	22	23	12	13	7
Diabetes	8	13	17	6	16	12
Embarazo y puerperio (madre)	17	14	15	11	6	12
Gripe	3	5	35	5	25	2
Difteria	10	3	11	17	8	3
Tos convulsa	6	4	51	0	5	2
Tétano	10	4	11	9	2	2
Encefalitis ,	8	7	1	26	3	14
Sarampión	3	0	1	0	5	0
Lepra	0	2	2	1	5	2
Poliomielitis	0	1	0	7	0	1

Enfermedades	1930	1932	1935	1937	1940	1944
Peste bubónica, neumónicas, septicémica	4	2	0	0	0	0
Escarlatina	1	1	0	2	0	1
Total defunciones por estas causas	1.097	1.127	1.147	1.141	1.128	958
Total defunciones	1.735	1.697	2.079	2.000	1.876	1.887
% defunciones de estas causas sobre total	63%	66,4%	55,2%	57%	60,1%	50,8%

3 - TERCERA PARTE

3.1- Enfermedades infectocontagiosas.

Ya establecimos que a principios de 1900 la principal causa de defunciones en la ciudad eran las enfermedades infectocontagiosas, las cuales se producían por el precario sistema de protección de la salud imperante, sumado a:

- No se contaba con agua de red; el problema diario de obtener agua limpia para consumo se concretaba extrayendo agua del río, o de pozos que se contaminaban por las napas subterráneas.
- Existencia de letrinas, que eran también medios de contaminación al conectarse a napas.
- Gran cantidad de agua estancada y contaminada en la ciudad -dada la existencia de lagunas en lo que hoy es zona céntrica- provocada por la cohabitación de los pobladores con animales de diversos tipo: gallinas y otras aves de corral, caballos, vacunos, perros y gatos, los que convivían en los mismos predios.
- No existía aún leche pasteurizada, aunque la fábrica La Técnica producía desde 1905 una leche “maternizada” especial para bebés, pero cuyo costo debe haber sido muy elevado, fuera del alcance de los trabajadores. Sólo se tomaba leche natural, que transmite bacterias de enfermedades nocivas al hombre (brucelosis, TBC, etc.). La primera leche pasteurizada apareció en Santa Fe, aparentemente en 1911, pero su consumo tendió a ser masivo recién a fines de la década de 1920.

Si nos circunscribimos a determinar específicamente las defunciones **por enfermedad infectocontagiosa**, el resultado se ofrece en el Cuadro N° 8, en valores absolutos y relativos. Para destacar tenemos:

- La sífilis constituía una enfermedad de extraordinaria importancia, no tanto por el número de muertes que causaba sino por las consecuencias sociales que implicaba su existencia: decadencia orgánica del individuo, incapacidad para el trabajo, años de una virtual “muerte” lenta, contagio hacia los miembros del entorno familiar. Esta realidad es lo que llevó al control sanitario municipal de las prostitutas, a través de la Asistencia Pública, como medio de disminuir el vector de contagio.

Como curiosidad: a raíz de que las enfermedades venéreas eran las más importantes durante el siglo XIX, según informa la Prof. Graciela González en “De médicos y de enfermedades”, en 1884 se creó en la ciudad un “sifilicomio” para atención de los afectados por dicha enfermedad. Este espacio continuó existiendo en años siguientes y era, evidentemente, un área del Hospital de Caridad. Pues por ejemplo, en 1904 la Asistencia Pública registra 2.156 atenciones a prostitutas, y envía 52 a internación al “Sifilicomio”, en el hospital; en 1912, la Asistencia Pública realiza 5.727 atenciones a prostitutas, y envía 11 de ellas al “Sifilicomio”; lo mismo ocurre en otros años. En 1920 se producen 5.223 atenciones y son enviadas al Sifilicomio 56.

- La enorme cantidad de personas con enfermedades venéreas la muestran los informes de la Asistencia Pública y Hospitales sobre el número de atenciones de personas afectadas por las mismas. En 1930, por ejemplo, el Hospital de Caridad realiza 29.217 atenciones a prostitutas, a lo que se suman 33.232 atenciones que realiza el Hospital Iturraspe. En total 62.450 atenciones, 170 por día.
- Otra enfermedad infectocontagiosa que resulta necesario mencionar es la Lepra, célebre desde la Edad Media, que aparece como endémica en Santa Fe. En 1796 a raíz de la muerte de 6 habitantes por esta causa, se designa a Manuel Rodríguez y Sarmiento para que trate a los leprosos, creándose un lazareto, con seis camas, que funcionaba en una de las piezas del convento que había pertenecido a la orden Jesuita. Al incre-

mentarse los casos de lepra se crea hacia 1820, un leprosario en la zona de la Guardia. Recién con una ley de profilaxis de la lepra promulgada en 1926 se avanzó en su tratamiento, reemplazando *la internación y el aislamiento obligatorio* de los enfermos *por el tratamiento ambulatorio obligatorio*, a cargo del Estado. En la década del 30, en distintas partes del país comienzan a construirse “hogares de tránsito”, y en Santa Fe se construye, en 1945, el Protomédico Manuel Rodríguez en el norte de la ciudad, con 48 camas.

Los datos del cuadro Nº 8 permiten apreciar la importancia de la tuberculosis. Si tomamos los dos años extremos del período en análisis para definir la incidencia de cada enfermedad infectocontagiosa, la TBC representa en 1930 el 80,6%, y en 1944 el 87% del total de muertes producidas por enfermedades infecto contagiosas. Este incremento de casos es probable que se haya debido en parte al ingreso de una gran masa de inmigrantes a partir de la crisis agraria desde 1930 en adelante. A fines del Siglo XIX (1893), esta situación llevó a la construcción del que luego, al ampliarse en 1911, se llamaría hospital Iturraspe, ubicado sobre calle Pte. Perón, entre Obispo Gelabert y Boulevard Pellegrini, destinado exclusivamente, a atender enfermos de esta naturaleza. Aún hoy pueden apreciarse, sobre Pte. Perón, sus primitivas paredes.

Como consecuencia del aumento de una franja de la población de muy bajos recursos, comenzaron a crecer también, a partir de 1930, los conventillos (viviendas con muchas piezas cada una de las cuales se alquilaba a una familia, en cuyo interior se cocinaba). En la ciudad de Santa Fe se da, en particular, en el área comprendida entre Salta y la actual Irigoyen Freyre, de sur a norte, y de Belgrano a Iro de Mayo de este a oeste. Hubo uno célebre construido a fines del siglo XIX, “*los cuarenta cuartos*”, de dos plantas, con 47 cuartos y sólo 3 baños, ubicado en la esquina sureste de Eva Perón (ex Catamarca) y San Luis, demolido hacia la década de 1940-1950. En 1962 alumnos del Instituto de Cinematografía de la UNL filmaron un documental sobre él, prohibido al año siguiente por el P.E. Nacional.

En los conventillos se producía un enorme hacinamiento de personas, sumado a las malas condiciones de vida que imperaba en los mismos: defici-

taria estructura edilicia, baños insuficientes y escasa posibilidad de obtener agua potable, con un precario estado sanitario (suciedad, hacinamiento), que se fue incrementando con el transcurso del tiempo. Estos hechos favorecieron ampliamente la diseminación de epidemias y de la tuberculosis en particular, enfermedad que causó el mayor número de muertes, tanto a fines del siglo XIX como a principios del siglo XX.

Otra medida importante en la lucha contra la contaminación fue la eliminación de lagunas del área urbana: Por ejemplo, la laguna conocida como de “Patiño” que ocupaba el espacio actual de la plaza San Martín, donde hasta 1.900 los santafesinos cazaban patos. Igualmente la gran laguna, que ocupaba dos manzanas: una al norte de Boulevard Gálvez y otra al sur, donde a principios de 1900 se construyó la plaza Pueyrredón. Había otras más pequeñas diseminadas desde 1° de Mayo a Saavedra, y desde Salta al sur hasta calle Corrientes.

Cuadro N° 8: *Incidencia de cada enfermedad infectocontagiosa sobre el total de defunciones ocasionadas por éstas en los años 1930 y 1944*

Enfermedad	1930		1944	
	N° de casos	%	N° de casos	%
TBC (tuberculosis)	290	86%	213	88%
Fiebre tifoidea	20	5,9%	15	6,2%
Sífilis	4	1,2%	7	2,9%
Difteria	10	3%	3	1,2%
Gripe	3	0,9%	2	0,8
Tos convulsa	6	1,8%	2	0,8%
Lepra	0	0	2	0,8%
Escarlatina	0	0	1	0,4%
Sarampión	3	0,9%	0	0
Pestes	2	0,6%	0	0
Total anual	338		242	

En estos años la tuberculosis era una enfermedad social por su extensión, su naturaleza, su modo de propagación, su distribución social en las clases, y los problemas familiares que provocaba. Su propagación se basa en la suma de una serie de factores, como ser la pobreza, el hacinamiento, la aglomeración, la falta de luz y sol, el aire viciado en la vivienda, la falta de higiene, el hambre, el alcoholismo, el exceso de trabajo, la falta de descanso, la nutrición deficiente, etc.

Por otro lado enfermedades que en el siglo XIX eran mortales y de alta incidencia, como difteria, peste amarilla, sarampión, peste bubónica, escarlatina, difteria, y coqueluche o tos convulsa, dejan de ser importantes a nivel sanitario global en nuestra ciudad, pues paulatinamente son combatidas con las medidas sanitarias que, a medida que avanzaba el siglo XX se iban incorporando a la vida urbana.

Cuadro N°9: Defunciones por TBC e incidencia sobre el total de defunciones por año

Año	Total TBC	Total defunciones	% defunciones por TBC
1902	118	719	16,4%
1907	157	1.048	15%
1914	196	1.253	15,6%
1920	192	1.307	15,5%
1930	290	1.735	16,7%
1931	249	1.754	14,2%
1932	307	1.697	18,1%
1933	290	1.806	16,1%
1934	287	1.830	15,7%
1935	318	2.079	15,3%
1936	236	1.696	13,9%
1937	279	2.000	13,9%
1938	296	1.912	15,5%
1939	256	1.816	14,1%
1940	231	1.876	12,3 %
1941	223	1.755	12,7%
1942	241	1.819	13,2%
1943	240	1.850	13%
1944	213	1.877	11,3%

Los cuadros 8 y 9 permiten apreciar la incidencia de la Tuberculosis como causal de muerte, cuyo peso comienza a disminuir recién a comienzos de la década 1940. El dato que se ignora es el número de personas afectadas, hecho fundamental dada la incidencia social de esta situación en la vida de las familias y de la sociedad. Situación que se repite con los enfermos de sífilis, cuya tasa de mortalidad es baja pero de la cual se sabe que el número de enfermos era muy alto. La segunda causa de mortalidad eran las “diarreas”, principalmente en los menores de 2 años.

3.2- Mortalidad infantil

Históricamente la muerte de niños constituyó uno de los aspectos más dolorosos de la vida en Santa Fe. A 1907, de cada 5 niños que nacían uno indefectiblemente fallecía antes de cumplir el año. La mortalidad infantil era del 21,2% (Gráfico N° 2). Y si en lugar de nacimientos tomamos defunciones, de cada 100 fallecimientos que se producían, 32 eran niños menores de 1 año. Y la mitad de los fallecidos (49,4%) eran niños menores de 3 años. Recién para 1930 (Cuadros N° 9 y 10) estas cifras se reducen sensiblemente, y continúan disminuyendo lentamente hacia fines de la década del 40.

Cuadro N° 10: defunciones de menores de 1 año sobre total de nacimientos por año

Año	Nacimientos	Defunciones de menos de 1 año	Defunciones sobre total de nacimientos
1907	1.587	337	21,2%
1914	2.349	363	15,5%
1920	2.018	348	17,2%
1930	3.199	414	12,9%
1935	3.064	415	13,5%
1940	3.159	341	10,8%
1944	3.840	358	9,3%

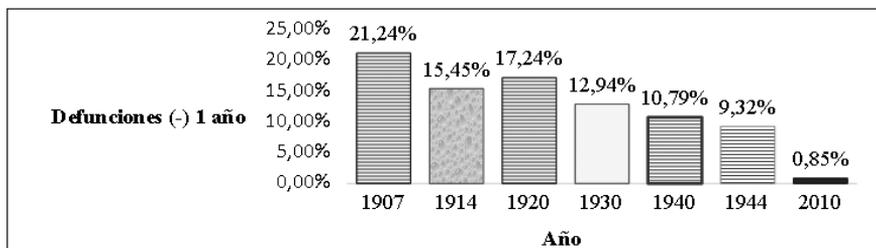
Hacia 1944 la mortalidad infantil (fallecimiento de menores de 1 año cada 100 niños que nacen) se ha reducido al 9,3% (Cuadro Nº 10). Indudablemente continúa siendo una cifra alta, pero no dejó de constituir un avance importante en esos años.

En estas defunciones influye el entorno social -los recursos de la familia, lugar en que se vive, vivienda, tipo de alimentación, educación- y agentes tales como las enfermedades epidémicas (tos convulsa, sífilis, tuberculosis, diarreas, neumonías, etc.) que a comienzos de siglo eran difíciles de controlar, pues no se conocían los recursos para prevenirlas o evitarlas.

Como dato interesante y que muestra los trabajos que se estaban realizando en el área de Salud, en el año 1944 aparece la “Clínica Municipal del Niño”, que suministra datos de atenciones para ese año: Tos convulsa 1.202 casos; sarampión 361; tuberculosis 195; sífilis congénita 124 y difteria 25.

A nuestros días, año 2010, la Mortalidad Infantil es de un 0,8 %. Para expresarlo de manera más clara: en 1944, de cada 1.000 niños que nacían 93 morían antes de cumplir el año (9,3 % de fallecimientos medidos en porcentaje). A nuestros días mueren 8 cada 1.000 nacimientos, lo que hace un 0,8 %, (Gráfico Nº 2).

Gráfico Nº 2: defunciones de menores de 1 año sobre total de nacimientos por año



En el cuadro Nº 9, tenemos muertes de niños menores de 1 año sobre total de nacimientos.- Inversamente consideremos ahora esas muertes sobre el total de fallecimientos (Cuadro Nº 11).

Cuadro N°11: Defunciones de niños según edad, y porcentaje de muertes de ellos sobre TOTAL de fallecimientos

Años	Total defunciones	Menores de 1 año	%	Menores de 3 años	%
1907	1.048	337	32,2%	518	49,4%
1914	1.253	363	29,0%	524	41,8%
1920	1307	348	26,6%	412	30,7%
1923	1.341	317	23,6%	407	30,4%
1930	1.735	397	22,9%	522	30,1%
1931	1.754	414	23,6%	530	30,2%
1932	1.697	450	26,5%	565	33,3%
1933	1.806	349	19,3%	433	24,0%
1934	1.830	340	18,6%	475	26,0%
1935	2.079	404	19,4%	542	26,1%
1936	1.696	415	24,5%	552	32,5%
1937	2.000	346	17,3%	417	20,9%
1938	1.912	416	21,8%	518	27,1%
1939	1.816	435	24,0%	547	30,1%
1940	1.876	348	18,5%	426	22,7%
1941	1.755	341	19,4%	414	23,6%
1942	1.819	323	17,8%	381	20,9%
1943	1.850	288	15,6%	355	19,2%
1944	1.877	358	19,1%	429	22,9%

La causa de que la mortalidad infantil fuera muy elevada, principalmente en el primer tercio del siglo XX, radicó en el peso de las enfermedades infectocontagiosas. Las principales causas de defunción en la época eran (exceptuando las diarreas, que no son infecciosas): tuberculosis, sífilis, tos convulsa, difteria y septicemia. La septicemia no es una enfermedad infectocontagiosa en sí misma, pero como consecuencia de la falta de higiene era una causa muy importante de fallecimientos de niños a muy corta edad (Cuadro N° 12)

Cuadro Nº 12: 1930 a 1944- Defunciones por enfermedades infectocontagiosas en niños de hasta 2 años

Enfermedad	1930	1932	1935	1937	1940	1944
TBC	29	13	28	20	16	20
Sífilis	11	18	19	11	9	4
Tos convulsa	5	4	46	0	5	2
Difteria	5	0	2	5	4	0
Tétano	7	2	6	2	1	1
Gripe	2	2	1	1	5	1
Sarampión	3	0	1	0	5	0
Septicemia	11	8	6	9	8	9

- La incidencia de TBC en los niños muy pequeños se debía a que si sus madres tenían la enfermedad la transmisión durante el embarazo era baja, pero los niños nacían muy débiles. Luego, al ser amamantado por la madre enferma, le transmitía el bacilo al niño; es decir que constituía un círculo vicioso.
- La sífilis era también transmitida por las madres enfermas durante el embarazo, ocasionando la muerte del niño a corta edad, o el crecimiento del mismo en condiciones físicas absolutamente desfavorables para él, para su familia, para la sociedad. A ello se suman las inclemencias del tiempo cuando no existían formas de calefacción en los fríos meses de invierno de la época, inviernos de los cuales hoy, con el cambio de clima, no se tienen ni siquiera recuerdo. La mayoría de muertes de sífilis corresponde a niños por enfermedad congénita, o sea contraída en el seno materno o al ser amamantados por madres enfermas. Los datos que tenemos muestran esta terrible situación (Cuadro Nº 12 y 13).
- La tos convulsa constituyó un azote en la salud en el siglo XIX y principios del XX. Es una enfermedad muy letal, y aguda en su desarrollo, que afecta principalmente a bebés y niños pequeños, durante la primavera y el verano, siendo su forma de transmisión a través de la tos del enfermo.

Este factor determinó que en los lugares de mucho hacinamiento la propagación fuese mucho mayor. Las medidas de higiene y educación de los adultos de cómo tratar esta enfermedad ayudó a su control, aunque recién con la aparición de la vacuna se reduce drásticamente su incidencia. En Europa y EE.UU la vacuna se usa ya en la década de 1920, pero a nivel de nuestro país se da tras el término de la II Guerra Mundial, después de 1945.

- Difteria: enfermedad epidémica, que en la década del 30-40 se reduce al mínimo.
- La septicemia, ha sido siempre producto de la contaminación de afecciones locales por falta de higiene, uso de agua contaminada, mala desinfección, o sea era el resultado de una suma de factores ambientales sobre una afección primariamente local.

Cuadro N°13: Defunciones totales por sífilis
y porcentaje de muertes por sífilis de menores de 5 años

Año	Muertes totales por sífilis	Muertes de menores de 5 años	%
1907	7	3	42,8%
1914	4	3	75%
1920	15	11	73,3%
1930	14	11	78,5%
1932	22	18	81,3%
1935	23	19	82,6%
1937	12	11	91,6%
1940	13	9	69,2%
1944	7	4	57%

Al comparar qué tipo de enfermedades afectaban mortalmente a los niños según su edad se observa entonces que la TBC y la sífilis siguen siendo las más importantes.

Pero, más allá de la importancia de las enfermedades infectocontagiosas el principal problema de defunción en niños eran las *diarreas*, que ocasionaban

la mayor tasa de mortalidad en menores de 2 años, la cual disminuye hacia 1944. Mientras que la misma afección en mayores de 2 años se reduce drásticamente, y luego del año 1930 la incidencia es mínima. Hasta 1944 la importancia de la diarrea como causal de muerte en menores de 2 años sigue siendo elevada (cuadro Nº 14): de cada 100 defunciones por diarrea y enteritis en el período 1906-1944 el 93,16% eran menores de 2 años.

Cuadro Nº 14: Defunciones en niños por diarrea y enteritis, menores y mayores de 2 años: sobre total de defunciones generales

Año	Menores de 2 años	Mayores de 2 años	Total defunciones por diarrea y enteritis	Total de defunciones	Defunciones de total diarreas sobre total de defunciones
1907	153	12	165	1.048	15,7%
1914	161	4	165	1.253	13,2%
1920	180	8	188	1.307	14,4%
1930	205	7	212	1.735	12,2 %
1932	161	9	170	1.697	10%
1935	130	6	136	2.079	6,5%
1937	112	10	122	2.000	6,1 %
1940	94	6	100	1.876	5,3%
1941	81	10	91	1.755	5,2%
1942	86	6	92	1.819	5%
1943	75	7	82	1.850	4,4%
1944	89	8	97	1.877	5,2%

Se puede ver que al tomar la totalidad de las defunciones, la incidencia en menores de 2 años por diarreas desciende en forma lenta pero constante, pasando de un 12,2% en 1930 al 5,12% en 1944.

El avance de esta afección en niños fue producto de varios factores: hacinamiento, consumo de agua contaminada, falta de saneamiento, higiene deficiente. Al mejorarse con diversas medidas el abastecimiento y la calidad del agua,

el saneamiento y la higiene del hábitat y de las personas, fueron reduciéndose los casos de defunción por diarrea.

Siempre se ha asociado la mortalidad infantil con dos grandes procesos: el factor orgánico (enfermedades) y el social, este último es el de mayor importancia en estos casos, es un indicador social del estado de la población.

Los datos previos en lo que hace a hacinamientos, agua potable, inexistencia de cloaca, animales en plena zona urbana, consumo de leche cruda, sobre evolución de las defunciones por acción de distintas enfermedades nos muestran:

1. La TBC es durante la el período 1930-40, causal fundamental de muertes.
2. Las restantes enfermedades infecto contagiosas virtualmente desaparecieron: escarlatina, tifus, cólera, sarampión, o disminuyeron apreciablemente.
3. Las defunciones por diarrea, que constituían un azote bíblico desde lejanas épocas, disminuyeron a la mitad, no sólo porque la acción de la Asistencia Pública era, evidentemente, muy sólida, sino porque además, aunque lentamente se extiende el consumo de leche pasteurizada. La empresa “La Técnica”, de Néstor Casabianca comienza a producir una leche pasteurizada hacia 1911, agregándose luego la empresa “Macagno” al rubro; hacia fines de la década 1920 se extiende el uso de la misma por la población.
4. Contrariamente a la disminución de la TBC y diarrea, ya en la década de 1930 se aprecia un aumento apreciable de muertes por cáncer y tumores malignos

4 - CUARTA PARTE

4.1- Defunción por edades.

Es indudable que la alta mortalidad que se daba en la ciudad debía repercutir negativamente en las muertes según edad.

*Cuadro N° 15: Periodo 1914-1944.
Defunciones por edades, en valores absolutos.*

Año	Hasta 1 año	Entre 1 y 9 años	Entre 10 y 19 años	Entre 20 y 29 años	Entre 30 y 39 años	Entre 40 a 59 años	60 y mas
1907	337	113	56	178	87	110	
1914	363	137	100	158	111	221	163
1920	348	163	101	153	104	250	213
1930	414	176	111	178	165	345	346
1932	349	155	106	201	163	302	356
1935	415	195	95	198	170	373	395
1937	416	114	102	153	152	387	432
1940	341	126	88	136	150	417	551
1941	323	131	83	129	137	454	601
1942	362	112	86	133	130	442	529
1943	350	104	106	137	151	466	567
1944	358	133	79	116	149	447	595

En relación al cuadro N° 16, para 1944, último año que se publica el Anuario, de cada 100 santafesinos que morían, 30 lo hacían antes de cumplir 20 años, cifra abrumadora aunque menor al 40,4 % de 1930 y al sumamente elevado 45,6 % de 1920. Aún en 1944 tenemos que el 44,5 % de los fallecidos no había cumplido 40 años, lo que no deja lugar a dudas de que los ciudadanos vivían pocos años. Al presente, 2010, la expectativa de vida de los santafesinos alcanza 80 años para la mujer y 77 para el varón.

Cuadro N° 16: Defunción por edades de 0 a 39 años, en porcentajes sobre total Defunciones.

Periodo 1914- 1944					
Año	Hasta 1 año	Hasta 9 años	Hasta 19 años	Hasta 29 años	Hasta 39 años
1914	29 %	40 %	47,9 %	60,5 %	69,3 %
1920	25,4 %	37,9 %	45,6 %	57,3 %	65,3%
1930	23,9 %	34 %	40,4 %	50,6 %	60,2%
1935	20 %	29,8 %	33,9 %	43 %	51,6%
1940	18,2 %	24,9 %	29,6 %	36,8 %	44,8%
1944	19 %	26,2 %	30,2 %	36,5 %	44,5 %

Al mirar los datos de edad de los fallecidos en la ciudad podemos pensar, por ejemplo, que si en 1930 el 57,3% de los fallecidos tenía de 29 años para abajo, significa entonces que apenas un 42,7% de la población vivía más de 30 años (Cuadro N° 17). Aclaremos que estas cifras no son estadísticamente exactas. Pero hacer el cálculo estadístico preciso, sin incurrir en el más mínimo error, exige operaciones muy complejas, año por año, hecho que está más allá de nuestras posibilidades financieras de contratar un estudio especial de esa naturaleza. Pero sí podemos asegurar que aritméticamente las cifras son muy aproximadas a la realidad.

Podemos agregar elementos que dan un claro indicio de la situación. Por ejemplo:

- El Censo Municipal de población de 1923 arrojó que el promedio de vida de los habitantes nativos, excluyendo los inmigrantes, era de apenas 21 años. Los habitantes menores de 30 años sumaban el 62,2 % de la población, y los menores de 40 años sumaban el 87,3 %. Apenas un 12,7 % de población tenía más de 40 años. Ello nos está diciendo que, la mortalidad era muy alta entre personas jóvenes. para que apenas un 12,7 % de población viviera más de 40 años.
- Reiterando: no se puede establecer con exactitud estadística que si en 1944 (último años que tenemos información analítica) el 44,5 % de los que fallecían en la ciudad tenían menos de 40 años (Cuadro N° 16 y 17), hecho que significa que sólo un 55,5 % de la población vivía más de 40

años. Pero sí podemos asegurar que las cifras se acercan a la realidad: casi la mitad de la población no llegaba a los 40 años. Si en ese año 1944 un 30,4 % de los fallecidos tenía de 19 años para abajo significa que, aproximadamente un tercio de los santafesinos moría antes de los 20 años.

Cuadro Nº 17: defunciones 1920 – 1944, en valores absolutos y relativos sobre total de defunciones.

	Menores de 1 año	= %	Menores de 10	= %	Menores de 20	= %	Menores de 30	= %	Menores de 40	= %
1920	348	25,4	500	37,9	600	45,6	758	57,3	869	65,3
1944	358	19	491	26,2	570	30,2	686	36,5	835	44,5

Importante, como conclusión, es que el análisis de la evolución de muertes según edades muestra un cambio altamente positivo en la década de 1930, con una disminución apreciable de muerte de población joven, con relación a años anteriores; donde la sobrevivencia se amplía hacia edades mayores. El cuadro Nº 11 es claro al respecto. Mientras que a 1920 aún se mantenía la mortalidad de niños menores de 1 año en cifras parecidas a 1914, en los años siguientes los valores disminuyen ostensiblemente.

De una mortalidad de niños menores a un año que llegaba a los 14,4 % en 1914 y a 17,2% en 1920, disminuye ligeramente a un 12,9 % en 1930, Pero a partir de este momento se aprecia una caída permanente, llegando a 10,8 en 1935, y a 9,3 en 1944. Si bien la cifra, mirada desde nuestros días, es alta, cuenta como hecho positivo, aunque relativo, que 14 años antes, de cada 100 niños que nacían 13 morían antes de cumplir un año.

Como información interesante, y curiosa, de 1907 a 1944 las muertes por época del año fueron:

Primavera	26,43%
Invierno	25,91%
Verano	24,14%
Otoño	23,52%

5 - QUINTA PARTE.

ACCIÓN DE LA ASISTENCIA PÚBLICA MUNICIPAL.

La Asistencia Pública Municipal, hoy olvidada en la memoria provincial, cumplía las funciones que hoy desarrolla el Ministerio de Salud Pública, sólo que dependía del Municipio. Según Federico G. Cervera: (“Historia de la medicina en Santa Fe”), la misma nace al dictarse la ley de creación de la municipalidad de Rosario en 1858, cuya aplicación se extendió al resto de las principales localidades de la provincia, contando desde 1861 con “Los fondos de las ganancias de la Lotería de Beneficencia Provincial”.

Hasta 1941, en que es sustituida por el Ministerio respectivo, al crearse éste durante el gobierno de Joaquín Argonz, la acción de la Asistencia Pública fue notable, lo que se aprecia comparando resultados de la misma con los hospitales. Por ejemplo, según datos de los Anuarios Estadístico de la ciudad de Santa Fe, que lamentablemente no están completos por año, se tienen valores que obran en el Cuadro Nº 17):

Cuadro Nº 17: Acción de la Asistencia Pública período 1907 – 1944

Atención	1907	1914	1920	1930	1935	1944
Asistencia pública	13.713	31.890	28.377	112.032	148.618	88.874
Casos de venéreas	9.669	---	---	30.201	47.021	91.153
Atención prostitutas	3.498	5.932	5.223	---	---	---
Hospital Provincial (de Caridad)	1.656	2.765	2.889	4.547	6.424	7.308
Desinfección de viviendas	3.477	5.332	37.829	78.106	20.525	---
Vacunaciones	6.547	7.034	6.109	3.284	13.910	11.344
Hospital Iturraspe (enfermedades infectocontagiosas) (*)	---	---	381 curación tuberculosos	33.233 atenciones, y curaciones venéreas	31.125 atención venéreas 2.670 curación tuberculosos	4.112 atenciones, y curaciones venéreas

En 1930 la Asistencia Pública tenía además tenía 5 estaciones sanitarias, ubicadas en Barrio Candiotti (13.073 atenciones); Sargento Cabral y Guadalupe (6.171 atenciones); Piquete (5.258 atenciones) y Alto Verde (3.534 atenciones).

En 1944 la Asistencia Pública además atendió en la Estaciones Sanitarias: Barrio Candiotti (21.501 atenciones); Alto Verde (13.233); Sargento Cabral (22.279); Piquete (4336) y Rincón (1666).

En 1930 la Asistencia Pública tenía además tenía 5 estaciones sanitarias, ubicadas en Barrio Candiotti (13.073 atenciones); Sargento Cabral y Guadalupe (6.171 atenciones); Piquete (5.258 atenciones) y Alto Verde (3.534 atenciones).

En 1944 la Asistencia Pública además atendió en la Estaciones Sanitarias: Barrio Candiotti (21.501 atenciones); Alto Verde (13.233); Sargento Cabral (22.279); Piquete (4336) y Rincón (1666).

CONCLUSIONES

¿QUÉ CONCLUSIONES PODEMOS EXTRAER DE LOS DATOS MANEJADOS?

1. En primer lugar aparecen dos momentos de cambio, importantes a nivel de protección de la salud: el primero en torno a 1920, el segundo en los inicios de la década del 30 prolongándose hacia 40.

Hacia 1920 comienza una notoria caída del crecimiento poblacional de la ciudad, con una disminución que de un promedio de 4% de crecimiento anual en los inicios del siglo XX pasa a un 2,2% hasta 1944, y en defunciones de un promedio del 2,5% a uno de 1,2% hasta 1944. La caída de las defunciones es anterior al de los nacimientos, producto seguramente de la mayor acción preventiva de la Asistencia Pública Municipal y la construcción de la red del agua potable y de cloacas.

Se nota claramente la disminución de las muertes por diarreas y de enfermedades infectocontagiosas, como el tífus, tos convulsa, difteria, escarlatina, sarampión.

2. La tuberculosis mantiene los valores desde principios del siglo XX, hasta mitad de la década del 30, oscilando en un 15% total de las defunciones. Hacia 1940 se ha reducido a un 11%.
3. La diarrea (cuadro nº 14) es otra de las afecciones que constituyeron una pesadilla hasta 1930, oscilando en el 15% del total de muertes. Un 15% de las defunciones totales correspondía a menores de 2 años por causa de las diarreas, hecho que comienza a revertirse hacia la década de 1930, en que comienza su reducción hasta llegar a solo un 5% en 1944.
4. Una enfermedad extraordinariamente difundida desde el siglo XIX fue la sífilis. Las muertes que ocasionaba no eran altas, pero si el estrago que causaba en la sociedad, en la enorme disminución de la capacidad de trabajo, en las relaciones familiares, en las relaciones sociales. Mostraba alta morbilidad pero baja mortalidad.
5. Por último: es indudable que los distintos avances producidos en la ciudad desde 1908, aproximadamente (agua en red, hospitales, pavimento, cloacas, leche pasteurizada), más la intensificación de la acción de la Asistencia Pública Municipal, forman parte del lento proceso de modernización que había comenzado a vivir la misma desde el gobierno de José Gálvez.
6. El proceso culmina en 1941 con la creación del Ministerio de Salud Pública, aunque la Asistencia Pública continuó operando hasta 1944. Lamentablemente su accionar es ignorado

FUENTES DOCUMENTALES

DIRECCIÓN DE ESTADÍSTICA MUNICIPAL DE LA CIUDAD DE SANTA FE. Anuarios Estadísticas Municipales de la ciudad de Santa Fe. De 1930 a 1944. Santa Fe.

MARTINEZ, Tomás (Director de Estadística Municipal). Censo Municipal de población de la ciudad de Santa Fe (1923). Talleres Gráficos La Unión, Santa Fe, 1924.

BIBLIOGRAFIA

CERVERA, Felipe Justo. (2011) *La modernidad en la ciudad de Santa Fe. Historia de un desarrollo incompleto (1886-1930)*. Ed. Santa Fe Siglo XXI. Santa Fe.

COLLADO, Adriana, MÜLLER, Luis. (2001) “Los servicios de agua en Santa Fe, rastros y memorias” N°19. Publicación de El Litoral, Santa Fe.

CERÁMICA LITORALEÑA: APRECIACIONES ESTÉTICAS DE LA CERÁMICA PREHISPÁNICA DEL LITORAL SANTAFESINO A PARTIR DEL ESTUDIO DE SUS FORMAS Y EL PROCESO DE REALIZACIÓN.

*Juliana Frías**

Hacen eco en mi las palabras de Alberto Rex González (1974; p. 9) “...,bataría que cualquier auténtico artista contemporáneo se sintiera emocionado ante esas expresiones artísticas del pasado, que una sola línea, una imagen o un volumen pudiese servir de inspiración a su necesidad creadora, o más simplemente, que cualquier argentino, al evocar al desconocido artista indio, identificara con aquél su propia emoción ante el mismo paisaje, y sintiera el nexo sutil que, a través del tiempo, lo vincula a quien lo poseyó en el pasado y lo sintiera suyo en la medida que nosotros lo sentimos nuestro.”

El trabajo que voy a presentarles intenta ser una apreciación estética de la cerámica prehistórica del litoral santafesino a través del análisis de sus formas,

* **Juliana Frías:** Profesora Superior de Artes Visuales especializada en Cerámica de la Escuela Provincial de Artes Visuales “Juan Mantovani”. Técnica en Artes Visuales. Directora del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia (Santa Fe). Miembro de Número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

tomando como referencia lo estudiado y experimentado al replicar sus procesos de realización.

Es decir que lo que enunciaré surge en primera instancia de la observación y documentación de los procesos de realización o práctica de taller. Siendo una mirada desde el oficio cerámico.

Este enfoque tiene que ver con un tipo de actividad que implica la valoración de algo. El Profesor Allen Carlson, investigador en esta temática, argumenta que lo que es esencial en la apreciación estética es que debe estar orientada “objetivamente”, es decir que esté orientada por el objeto (Carlson 1995). Este tipo de valoración contrasta con la apreciación “subjetiva” que es aquella en la que “el sujeto que aprecia propiedades que le son impuestas de alguna forma al objeto y que, en general, consiste en la imposición de algo foráneo al objeto [apreciado]” (Carlson 1995, p. 7).

Cuando se aprecia alguna cosa estéticamente el enfoque está en las auténticas cualidades de esa cosa y no en las que quisiéramos que el objeto tenga.

Al observar las representaciones cerámicas de estos grupos del litoral podemos concluir que el paisaje y su fauna estaban plenos de significado y no eran simplemente una fuente de provisiones para ellos.

Nos vamos a detener entonces en cómo son las formas, cómo se elaboraron, qué representaban y para qué. Tomaremos en cuenta numerosos fragmentos y piezas enteras pertenecientes al patrimonio del Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” de la ciudad de Santa Fe y del Museo de sitio de Santa Fe la Vieja en Cayastá, provincia de Santa Fe. Como así también en trabajos de investigadores y arqueólogos especializados en el estudio de la cerámica arqueológica del litoral santafesino.

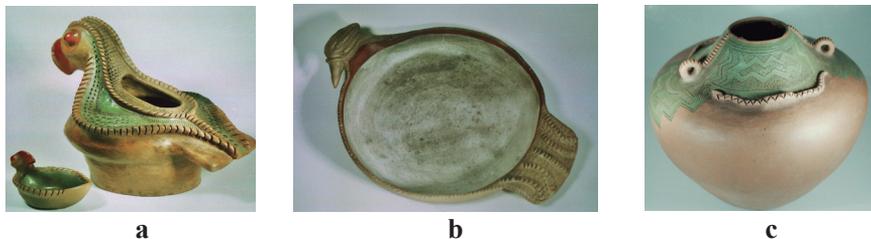
Desde principios del siglo XX, diversos investigadores se interesaron en estudiar el pasado más lejano en la región nordeste. Sin embargo, el mayor desarrollo se dio a partir de la década de 1970 donde la discusión arqueológica se centró en torno al estudio de poblaciones ribereñas de cazadores-pescadores-recolectores que ocuparon este territorio desde fines del Holoceno Medio hasta el momento de contacto con los españoles (Ceruti 1984; Rodríguez

1999). En la actualidad se realizan estudios que abordan diferentes aspectos de la arqueología de los grupos alfareros cazadores recolectores que habitaron la región. Las investigaciones realizadas desde diferentes perspectivas teóricas de la arqueología moderna abordan distintos aspectos de la vida de estas sociedades tales como la subsistencia, la relación con el medioambiente, los patrones de asentamiento (Ceruti y Hocsman 1999; Ceruti 1991; Cocco 2001, 2003, 2004; Cocco, Ayuso y Barboza 2004; Escudero y Feuillet 2004; Feuillet y Escudero 2005; Nóbile, Ceruti y Cornero 1999; y Rodríguez 1999) y la tecnología (Hocsman 1999; Letieri 1999; Perez Jimeno 2003, 2004). Para ello, los arqueólogos se encuentran estudiando diferentes tipos de sitios arqueológicos que se encuentran localizados y distribuidos en diferentes sectores de la región, teniendo la naturaleza y la variabilidad del registro arqueológico mediante el cual es posible hacer inferencias acerca del comportamiento de las poblaciones humanas del pasado. Observar, manipular y replicar las producciones cerámicas de estos grupos prehistóricos del litoral santafesino nos acercará y nutrirá del espíritu de aquellos primeros creadores ceramistas de nuestro río.

No pretendemos llegar a verdades absolutas sino brindar una mirada amplia, un análisis general, de estas creaciones desde una valoración estética lo más objetiva posible, ligada al objeto mismo, a cada una de las piezas cerámicas que conforman un conjunto con características formales y artesanales particulares.

Como dice Alejandro Fiadone (2007) en el prólogo de “Arte, estructura y arqueología” de Rex Gonzalez (1974): “De lo único que podemos estar medianamente seguros es de la intención de comunicar, manifestada en la presencia de formas que han sido asentadas siguiendo, en todos los casos, patrones que nos revelan que su elección y aplicación no fue casual.”... “Pretendemos echar una mirada humanizada, desprendida del empirismo científico, aunque sin desconocer los aportes, sobre objetos que llaman nuestra atención y estimulan nuestro sentido, intentando aportar elementos para la reflexión y el despertar de un nuevo modo de encarar el abordaje de estos materiales.”

Luego de veinte años de estudios y práctica permanente hemos logrado en el Taller Municipal de Cerámica Artesanal de La Guardia una línea de piezas que denominamos “litoraleñas” y que sin perder la esencia de aquellos primeros contenedores con sus maravillosos apéndices escultóricos, sus espontáneas y minuciosas decoraciones incisas rítmicas en surcos o punteadas, renacen hoy con la vivaz naturaleza de aquellos, con genuinos diseños y una estética contemporánea.



*Piezas del Taller Municipal de Cerámica Artesanal de La Guardia:
a- Sahumador-pieza campaniforme. b- Escudilla. c- Vasija globular*

SOBRE EL MODELADO Y LAS FORMAS TÍPICAS DE LA CERÁMICA DEL LITORAL.

En la cerámica muchas vasijas se levantan por etapas, combinando varios métodos. Es importante distinguir bien entre los métodos de modelado primarios, que nos proporcionan la forma básica de la vasija, y los secundarios, que definen los detalles. Hay diferentes maneras de modelar una pieza: por ahuecamiento de una bola maciza de arcilla (generalmente cuando se trata de piezas pequeñas o para dar forma a la base); utilizando rollos o planchas que se van superponiendo sucesivamente: utilizando una base de sustentación, o utilizando torno.

Una de las técnicas tradicionales americanas es el modelado de la base por ahuecamiento combinada con la aplicación de rollos con los que se va dando forma a la pieza entera (Cremonte 1985). Al observar y replicar las piezas del

litoral es posible pensar que los antiguos artesanos confeccionaron sus cerámicas de ésta manera aplicando técnicas primarias y secundarias.

Las formas son, en su mayoría, contenedores por lo general globulares o sub-globulares, abiertos o cerrados. Van desde vasijas (abiertas o cerradas) con uno o más apéndices (zoomorfos o antropomorfos); o vasijas simples carentes de las típicas figuras modeladas; hasta escudillas y fuentes (abiertas) con o sin apéndices escultóricos.

Podemos entonces dividir en 3 las formas típicas de la Cerámica Litoraleña:

1. Vasijas globulares o sub-globulares
2. Escudillas y fuentes
3. Sahumadores o piezas campaniforme

En ocasiones los contenedores están provistos de pequeños agujeros de suspensión por donde pasarían tientos o cuerdas para ajustarlos o asirlos.

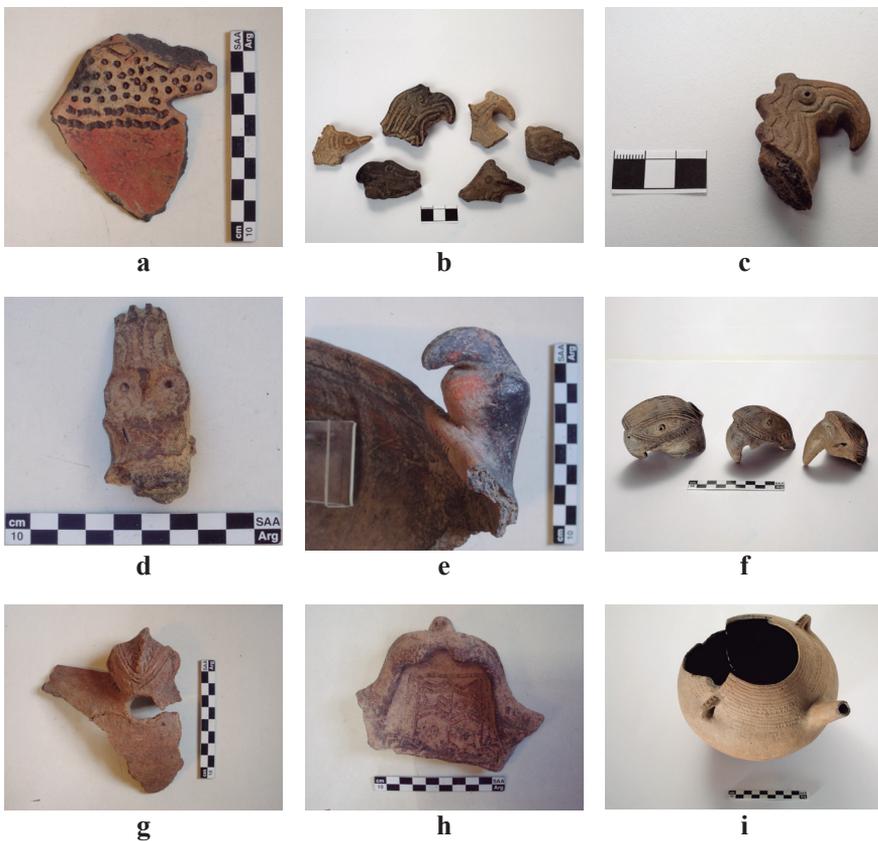
En la cuenca del Paraná Medio la cerámica se caracteriza por presentar ornamentos zoomorfos y en ocasiones antropomorfos con una gran variedad de recursos utilizados para darles forma. Originando un arte naturalista y estilizado donde los ceramistas representan cabezas de loros, lechuzas, algunos mamíferos, reptiles y caracoles.

SOBRE LOS APÉNDICES O ASAS LITORALEÑAS.

Retomando los estudios de Aparicio y Frenguelli (1923), Serrano (1933) y Badano (1957), podemos reducir a ocho los Tipos de Apéndices:

1. **Apéndices Tubulares:** Se presentan en forma de simple tubo y van complejizándose hasta adaptar las cabezas escultóricas a las necesidades de un aditamento tubular (pico vertedor).
2. **Apéndices Macizos:** Pueden ser esculturas exentas o asas trabas.
3. **Apéndices Macizos con Concavidad:** Aquellos de las alfarerías gruesas o asas.

4. **Apéndices Huecos:** Representaciones zoomorfas y antropomorfas. Este tipo se diferencia del anterior por su amplia oquedad interna realizada con fines tecnológicos: alivianar la pieza y evitar que quede aire lo que podría causar roturas durante la cocción en fogata. La ubicación de los mismos varía, pues puede estar en el borde como en la pared del contenedor.
5. **Apéndices Planos. Siluetas o Figuras Recortadas:** Son muy frecuentes, la figura está modelada en dos dimensiones, sobre la prolongación del borde y del mismo espesor de éste. A veces hay un pequeño engrosamiento en el modelado. Son apéndices por lo general encontrados en los bordes de escudillas o fuentes, posiblemente su diseño recortado surgió de la rotura o agrietamiento del borde del contenedor, originando una maravillosa variedad de representaciones de perfiles en su mayoría de cabezas ornitomorfas por sobre la representación de mamíferos.
6. **Apéndices Cóncavos:** Por lo general ornitomorfos. Son comunes las representaciones de lechuzas y loros, se hacen doblando para adentro una porción de borde sobresaliente y modelando luego la extremidad que constituye el pico del ave representada (Serrano, 1946).
7. **Apéndices Macizos Marginales:** Colocados a continuación del borde pero a diferencia del tipo anterior éstos son realistas y han sido hechos con gran sentido de la forma (Serrano, 1946). Recuerdo con asombro el borde de un fragmento con la delicada representación de un yacaré, como saliendo del agua.
8. **Apéndices Simplificados:** La impresión del animal representado está lograda con una máxima economía de recursos. La síntesis formal de algunos de ellos, nos remiten a piezas escultóricas de abstracción contemporánea.



A y B Apéndices planos simples y engrosados. C D y E Apéndices escultóricos macizos. F y G Apéndices escultóricos huecos. H Apéndice cóncavo. I Apéndice tubular. Piezas patrimoniales del Museo Etnográfico de Santa Fe.

Los Apéndices modelados con gran destreza y ductilidad, cumplen la función de asas de los recipientes además de servir de ornamento. Y más de una vez son acompañados por pares de asas auriculares, simples o dobles.

Aparicio (1925) es quien presentó por primera vez un vaso entero con la representación plástica conservada. Antes de él, Ambrosetti (1894), Outes (1918) y Serrano (1923) intentaron sobre la base de hipótesis, la reconstrucción de la forma general de los contenedores o el emplazamiento de los apéndices.

Son muy raras las piezas enteras que aparecen en las excavaciones, por lo que es necesario deducir, según el índice de fractura, la ubicación de los apéndices y la reconstrucción del recipiente.

En el Taller de Cerámica Municipal de La Guardia durante años venimos realizando el modelado de las distintas variantes de apéndices zoomorfos y antropomorfos y la ubicación en sus correspondientes formas contenedoras. Y hemos reducido la clasificación en 5 categorías:

1. Apéndices escultóricos macizos
2. Apéndices escultóricos huecos
3. Apéndices escultóricos cóncavos
4. Apéndices tubulares
5. Apéndices planos simples y engrosados

En general, y a excepción de los tubulares, los apéndices se ubican en las piezas simétricamente de a dos y diametralmente opuestos, en espejo.

Son asas completamente ergonómicas: se adaptan armónicamente a las paredes o bordes del contenedor, con un agarre firme y seguro para poder asirlo o nos sirven de traba o tope para que no se nos resbale el recipiente, y tienen una forma agradable al tacto, sin puntas, ni aristas punzantes.

SOBRE LA DUALIDAD EN UNA MISMA FORMA. FIGURAS ANATRÓPICAS

Cuando trabajamos con algunas formas de la cerámica del litoral nos encontramos con apéndices modelados de una manera muy particular, donde el

carácter de oposición dual adquiere su máxima expresión de originalidad e ingenio.

Aparecen figuras modeladas en la que a pesar de la representación aparente de un solo sujeto o de una figura única ésta posee en realidad un contenido doble. Es decir que se trata de dos imágenes en una, según jueguen sus elementos constitutivos de acuerdo con la dirección en que se mire. La segunda imagen sólo se hace visible según el ángulo de observación de la pieza.

Este tipo de imágenes que varían de acuerdo con el lugar donde se fije la mirada, y cuyo significado oculto sólo se revela desde un ángulo o una posición precisa; han sido realizadas en diversos momentos del arte prehispánico. Las técnicas utilizadas en esas imágenes fueron tan distintas como el simbolismo de esas figuras.

Estas originales formas expresivas no son totalmente desconocidas en el arte litoraleño.

El término antrópico aplicado a las figuras reversibles ha sido utilizado por diversos investigadores, especialmente historiadores del arte precolombino (Kubler, 1962; Stasny, 1967).

La importancia de las figuras o formas antrópicas (reversibles) y las con ellas relacionadas y las proyecciones de su sentido dual fueron advertidas de manera clarividente por Lévi-Strauss, quien señaló su existencia en culturas precolombinas tan alejadas geográficamente como Hopewell en el S.E. de América del N.; y en Chavín, Paracas y hasta los Caduveos de América del Sur (Lévi-Strauss, 1955, p. 222 y ss.).

Como ejemplo de esta forma de representación podemos ver y analizar un apéndice escultórico que a simple vista representa un ave (pato) y que si lo miramos desde otro punto de vista, desde arriba vemos aparecer una figura antropo-zoomorfa (hombre-mono)



*Apéndice escultórico hueco figura anatómica reversible
Museo Etnográfico de Santa Fe*

SOBRE LA RECURRENTE REPRESENTACIÓN DE CABEZAS EN LOS APÉNDICES ESCULTÓRICOS

La destacada representación de apéndices ornitomorfos en su mayoría loros, no es casual, el entorno brinda no sólo los recursos sino la temática que inspira al lugareño. Posiblemente las características particulares del plumaje colorido, su docilidad y su posibilidad de hablar, repitiendo sonidos y palabras, fue lo que les llamó la atención.

Casi todos los apéndices con representaciones plásticas ya sean zoomorfos o antropomorfos reproducen una parte del animal o del hombre, preferentemente la cabeza, que ha servido de modelo o motivo al artesano ceramista indígena.

Hay algunas aves representadas enteras. Si bien el cuerpo parece que no les ha preocupado mayormente, se exagera la cabeza, que generalmente es de mayor tamaño que el cuerpo. No se guarda proporción entre cuerpo y cabeza.

Las alas y la cola muchas veces son modeladas y se acompañan casi siempre con la decoración incisa muy común en estas representaciones.

El copete aparece, modelado en relieve, con varias escotaduras que caracterizan significativamente la región posterior de la cabeza.

Hay muchas maneras de representar la fauna ribereña: a través de formas muy estilizadas, sintéticas y geométricas; exagerando alguna de sus partes y otras donde el artesano tiene el propósito de representar con fidelidad el motivo y lograr un conjunto armonioso y muy naturalista.

Se destaca la comisura de bocas a través del delineado con una suave línea de incisiones sucesivas: levemente ondulada en las aves y zigzagueante en felinos, reptiles o cánidos.

Es característica la ornamentación en relieve sobre la cabeza de las zoofor-
mas formada por escotaduras regulares que se resumen en una línea dentada.
La decoración ha sido hecha por presiones rítmicas con un punzón, de punta
roma en algunos casos, y en otros cortados al bisel.

La exageración en el tamaño de los picos en las aves trasunta no un propó-
sito de estilización sino un acentuado realismo. La parte superior está bien
modelada, encerrada entre surcos de incisiones rítmicas. El artesano se ha pro-
puesto insistir sobre el pico, elemento destacado de los psitácidos. La comisura
del pico por lo general se traza en un surco profundo que termina junto con
la mandíbula inferior, haciendo sobresalir la superior marcadamente.

Apenas se notan los ojos que se repliegan hasta cerca de la línea cervical, ya
que la mandíbula superior no deja espacio. Otras veces los ojos se representan
con dos pastillas de barro con un orificio central que le da vida acompañados
por una decoración circular que los encierra y adhiere a la superficie. Observan
perfecta simetría. Dos pequeños agujeros señalan las fosas nasales y una pe-
queña protuberancia puede señalar el buche.

La cabeza y el cuello tiene una variada decoración incisa de líneas escalonadas y verticales. Una larga línea separa la parte anterior lisa de la posterior decorada de plumaje abundante.

La decoración en relieve tiende a ser par y simétrica.

La decoración incisa no es necesariamente par y continua, predominan las líneas quebradas, los surcos incisivos rectos y escalonados, trazados dentro de registros laterales triangulares y/ o rectangulares.

Las formas escultóricas están bien delimitadas del resto del vaso, los loros muchas veces parecen emerger del mismo.

Es recurrente el uso de bandas verticales en relieve con escotaduras transversales suavemente marcadas. También pueden rodear bordeando los cuellos en su base.

Líneas de puntos incisos de sección triangular y de regular tamaño rellenan los planos entre las bandas en escotadura en relieve.

Las lechuzas, han sido representadas comúnmente en apéndices cóncavos. “Mientras los loros se presentan más como apéndices macizos, bien proporcionados en sus tres dimensiones, las lechuzas tienden a integrar otro tipo de representación, las cóncavas, del grosor de las paredes del vaso, modeladas sobre una prolongación triangular de su borde”. (Serrano A. “El arte plástico en la alfarería indígena del Paraná”. En *La Nación*, Bs As, domingo 7 de mayo de 1939.)

Las representaciones antropomorfas no son muy frecuentes, si bien se encuentran en mayor número que las serpentiformes o la de peces.

La parte superior de la cabeza es aplanada y circular, la nariz está dada por una protuberancia toscamente modelada. Incisiones en forma de rayos encierran círculos a los costados de la nariz, representando los ojos. Ubicados sobre las mejillas. La decoración incisa de la frente, parte superior y posterior parece representar el peinado. La estilización ha llegado muchas veces a anular la boca o representarla con un punto inciso.

De acuerdo a estudios de Outes algunas cabezas están adheridas a fragmentos de paredes de vasos globulares que, aun cuando no es posible precisar su orientación, se advierte que debieron ser de apreciables dimensiones y profundos; presentándose otras orientadas paralelamente al borde, en vez de dirigir sus bocas hacia adentro del contenedor, otras poseen sólo un perfil y se advierte que estuvieron adheridas a la pared del vaso, emergiendo de él a modo de un bajo relieve; otras fueron recortadas en la pared misma de la vasija como siluetas; otras participan de los caracteres de las asas tubulares y se encuentran emplazadas perpendicularmente a la pared de la vasija.

Las asas zoomorfas, lejos de responder a un tipo uniforme, debieron presentarse bajo formas muy variadas que sólo será posible ir precisando a medida que se descubran piezas enteras, que constituyan verdaderos documentos para fijar los caracteres de cada una.

La vasija litoraleña típica es de forma sub-globular, ligeramente apuntada en su base, se estrecha en la parte superior para formar el cuello. No posee labio. Sobre el vientre, limitando con el nacimiento del borde se emplazan las asas zoomorfas u antropomorfas. Aun cuando falte una de ellas puede afirmarse que su

colocación fue simétrica, pues aquella al desprenderse ha dejado la huella exacta de su emplazamiento en el lugar diametralmente opuesto a la que subsiste.

La pasta es muy resistente y compacta a pesar de su cocción, como en casi la totalidad de la cerámica del litoral, es muy imperfecta y sólo superficial. Muy característico de las piezas quemadas en fogata o a cielo abierto. En las fracturas se observa una ancha zona negra no alcanzada por la acción del fuego: Cocciones de baja temperatura, menos de 900° C.

El color de las piezas es pardo claro, pueden o no estar pintadas externa e internamente con una gruesa capa o lechada de otra arcilla del mismo color o de ocre rojo que pocas veces se conserva.

Destacamos la resolución de los bordes o bocas de los contenedores sin presencia de labio, generalmente son lisos, aserrados o con pequeñas escotaduras.

SOBRE LAS PIEZAS CAMPANIFORMES: POSIBLE FUNCIÓN

Hay un grupo de piezas que presentan características formales distintivas con respecto a los contenedores, fueron denominadas “Cerámicas Gruesas” o “Alfarerías Gruesas” o “Campanas”.

También las figuras modeladas han servido de apéndices de estas curiosas piezas. Es evidente que no son recipientes para contener pues carecen de fondo o base y además, presentan un orificio cuspidal y otro lateral.

Esta variedad se caracteriza especialmente por el gran tamaño, la forma maciza de los apéndices zoomorfos y el notable espesor de sus paredes, por ello Serrano las denominó “Alfarerías gruesas”. Gaspary (1945) las llama “Campanas”, por su forma acampanada o cilíndrica hueca.

El interés que despiertan estos artefactos está estrechamente vinculado a su uso enigmático. Gaspary acuerda con Serrano en que fueron objetos totémicos, en base a que todos ellos representan un animal y a la costumbre que los pueblos cazadores recolectores tenían de adornar con su animal tótem. Además no concebían la representación caprichosa o el adorno sin sentido ritual.

Por otro lado acuerda con Frenguelli que sirven para conservar el fuego: las brasas, menudas, bajo la forma de rescoldo. Toda la conformación de la pieza parece haber sido hecha con tal fin y la mayoría de las campanas estudiadas

exhiben signos de contacto con el fuego. Badano no descarta la hipótesis de que hubiesen sido utilizados como Sahumadores en actos ceremoniales.

Luego de muchos años de estudiar y replicar estas formas tan particulares de la cerámica del litoral, como artesana ceramista me atrevo a afirmar la teoría de hornito sahumador, ya que por su forma envolvente y sus orificios de tobera (superior) y tiraje (laterales) indican un espacio creado para tal fin.

En el Taller los hemos replicado y luego recreado en distintos tamaños variando la altura, la forma y la ubicación de los orificios. Y han funcionado muy bien como hornitos para conservar el fuego, brasas, y como sahumadores quemando hierbas aromáticas y medicinales.

Evidentemente la bicefalia, la representación doble de cabezas, muy presente en la mayoría de las formas campaniformes, fue realizada por razones de estética, simetría y equilibrio. Pero también por razones de oportunidad, funcional, ofreciendo el doble apéndice un más cómodo y seguro asidero, especialmente si consideramos que el objeto constituye un utensilio destinado a calentarse por larga exposición al fuego de un hogar o para ser trasladado fácilmente.

A pesar de las exigencias que impone esta bicefalia, el artífice se ha preocupado en dar a las dos cabezas un paralelismo casi perfecto, de modo que su escultura, vista de costado parezca una sola ave, o un loro normal.



a



b

A-Alfarería gruesa, campana arqueológica del Museo Etnográfico de Santa Fe.

B-Recreación Sahumador del Taller de Cerámica Municipal de La Guardia.

Al analizar las formas y relacionarlas con su función es importante considerar que la variedad morfológica de las piezas cerámicas se debe a determinados procesos de uso posible en base a cinco episodios conductuales genéricos: Contención; Acceso/Movilidad; Almacenamiento y Transferencia. Estos episodios permiten establecer condiciones de usos probables y la viabilidad de sus funcionamientos: Actividades de Servicio, Cocción y Almacenamiento. Además la variabilidad morfológica y de uso indica la aplicación de un diseño de construcción versátil. Los diseños de construcción versátiles son aquellos que no cambian de forma, pero pueden ser usados para una variedad de propósitos (Nelson 1991).

En cuanto a lo formal y funcional salvo por los sahumadores campaniformes, las piezas cerámicas del Litoral son: contenedores para transportar, transferir y almacenar líquidos y sólidos.

SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DE LA DECORACIÓN LITORALEÑA.

Tanto la forma como la decoración contribuyen a la estética de la pieza cerámica y le aportan identidad y pertenencia a un grupo o etnia. La decoración no solo está limitada a aquellas partes visibles de la superficie sino que varía de acuerdo al tamaño de la pieza, a su uso y a su contexto en el ambiente social (Cremonte 1986/87).

La cerámica arqueológica del litoral se caracteriza no sólo por sus apéndices o figurillas modeladas, sino también por la riqueza en el tratamiento de las superficies a través de un minucioso trabajo de decoración incisa.



a



b



c



d



e



f



g



h

A/D Decoraciones litoraleñas en piezas del Taller de Cerámica Artesanal de La Guardia. E/H Decoraciones litoraleñas en piezas arqueológicas patrimoniales del Museo Etnográfico de Santa Fe.

Esta técnica, a primera vista simple, se realiza con instrumentos naturales (espinas de origen vegetal o animal, palitos, huesitos, cañitas, etc.) de extremos aguzados, sobre la superficie aún fresca de la pieza.

Las variaciones están dadas por el tamaño y forma de la punta (redonda, cuadrada, en cuña o rectangular); la intensidad y dirección de la presión; el momento de la aplicación y el estado de dureza de la arcilla. Por lo general realizados sobre la arcilla fresca inmediatamente después de haber terminado la forma general del contenedor provocando improntas lineales simples y complejas que por proximidad generan superficies de texturas muy agradables a la vista y al tacto.

Características y condiciones, que hacen a una decoración no superficial y elaborada, pues se genera una ornamentación similar a un bajo relieve. Dándole interés no sólo a los motivos lineales positivos, sino a los espacios negativos entre éstos motivos que por la presión rítmica en surco profundo se levantan generando nuevos planos de interés visual.

Al referirnos a este punto consideramos solamente la decoración incisa puesto que son muy escasas las piezas que contienen y conservan restos de pintura (en su mayoría roja de óxido de hierro o negra verdosa de óxido de manganeso).

Los motivos decorativos son de complejidad y aspecto variable: ornamentos simples y compuestos. Podemos observar desde simples a múltiples hileras de incisiones generalmente colocadas cerca del borde, rodeando toda la circunferencia de la pieza.

Es muy raro ver estas decoraciones partir de la mitad de la panza de las vasijas y hacia abajo, en dirección a la base de las mismas.

Las incisiones son de diferente forma y naturaleza: aparecen en surcos, con escalonamiento interior y en punteados libres. La impronta depende siempre de la herramienta o utensilio utilizado por el hacedor.

También encontramos perforaciones o estampaciones superficiales en forma de círculos hechos posiblemente con palitos macizos o cañitas huecas.

La línea continua o esgrafiada es muy rara predominando las de incisiones sucesivas con o sin surco o libres.

Aparece a veces acompañando esta decoración incisa, la ornamentación en relieve simple; el relieve con escotaduras.

Las guardas van de motivos simples a complejos con predominio de líneas en espiral, rectas, triángulos, en zigzag o líneas quebradas, formando diseños en positivo y en negativo.

Los elementos decorativos no son simplemente ornamentales pueden representar partes características del animal: pueden delimitar, dar detalles del pico, ojos, copetes y atributos de la especie expresados por medio de la técnica decorativa. Es importante señalar que no aparece ningún motivo relacionado con lo fitomorfo o la flora del litoral.

Luego de muchos años de observar numerosos fragmentos y piezas arqueológicas con estas típicas decoraciones podemos inferir en que las manos artesanas que los realizaban, tenían un manejo espontáneo, natural y cotidiano y un goce por generar guardas y motivos. Al realizar este tipo de ornamentación incisa rítmica sobre surco uno puede sentir esa misma satisfacción. El placer de incidir de manera continua y rítmicamente dejando una impronta sobre la arcilla fresca.

Badano ha enumerado en sus estudios 23 variantes de representaciones de los ojos, que van desde la simple pastilla de barro modelada con un orificio central hasta incisiones que se juntan en forma radial en un relieve interior.

También aparecen decoraciones que cubren en gran parte la superficie superior de las piezas y que por su abstracción geométrica no alcanzamos a interpretar. En ambos casos se produce un sistemático proceso de síntesis con una serie variada de modificaciones. Pues, ya sea que se parta de la trama de un tejido o de la observación de animales, siempre el motivo originario sufre los efectos de la desnaturalización, de la desarticulación, de la síntesis, de la estilización para estabilizarse en formas determinadas. Éstos pueden, mantener valores representativos o simbólicos, que le infieren vida, energía y esencialidad a la forma.

La típica decoración incisa rítmica y profunda no sólo embellece dando identidad y diseño, sino que cumple la función tecnológica cerámica de airear las paredes de la pieza y asegurar que la misma no se rompa o fracture durante la posterior cocción en fogata.

El artesano ceramista alcanza gran satisfacción al crear belleza en objetos que prestan utilidad para el grupo al que pertenece y representa. Cuando ob-

servamos las piezas podemos ver el diseño pensado desde un punto de vista aéreo, desde arriba.

Una mirada aérea y lateral. Una proximidad con todo el cuerpo determinada por la posición que adopta el artesano prehispánico al trabajar: sentado en el piso (tierra) y con la pieza apoyada en las piernas, la va girando poco a poco a medida que va avanzando en el modelado y en la decoración.

Nosotros tomamos distancia, utilizamos una silla o un banco para sentarnos y una mesa para apoyar el trabajo, predominando el punto de vista lateral y parcial. Por eso es importante para la reproducción de ésta cerámica tener en cuenta esta particular mirada y si no trabajamos sentados en el piso, debemos modelar parados e ir girando la pieza sobre una base de apoyo para mantener la circularidad y simetría predominante en la mayoría de las formas.

No perder de vista ese sentido abrazador, circular y globular que trasmite la cerámica prehispánica.

SOBRE LA IMPORTANCIA DEL AMBIENTE. LA ECOLOGÍA CERÁMICA.

El entorno, el mundo natural e inmediato que lo rodea, es para el artesano del litoral su fuente de inspiración y a la vez el sitio de donde extrae los recursos naturales: la arcilla, las herramientas, el combustible para las quemas y el agua.

En la primera mitad del siglo XX la antropología americana influyó sobre los estudios cerámicos, pero generalmente ignoró el rol del medioambiente como ubicuo o favorable en sus efectos sobre la cultura. La cerámica fue, entonces, más afectada por factores históricos particulares de tradición, estética y estructura social que por el medioambiente. Para muchos arqueólogos el medioambiente era visto como carente de relaciones significativas para la cerámica excepto en la provisión de materias primas.

A fines de los 60' surge la Nueva Arqueología, esta tendencia daba interés a las interacciones ecológicas que sirven como base para entender los procesos culturales. La importancia de esta "nueva perspectiva" es su orientación materialista, deductiva y generalizante, opuesta a la perspectiva mentalista, particularista y atomista.

La ecología cerámica es una aproximación contextual al análisis cerámico que busca colocar la información técnica tanto dentro de un esquema ecológico como dentro de un esquema sociocultural de referencia para relacionar las propiedades tecnológicas de los recursos locales para la producción y uso de los productos cerámicos (Matson, 1965).

La ecología cerámica, comienza con el estudio del medioambiente cerámico (fuentes locales usadas en la confección de alfarería) así como también con la descripción de las características ecológicas y climatológicas que pueden enfrentarse los alfareros.

Las relaciones de una población de alfareros con el medioambiente y la cultura se presentan como procesos que ayudan a explicar la evolución de la especialización cerámica desde grupos no alfareros a alfareros temporarios y finalmente a artesanos especialistas de tiempo completo. (Arnold, 1985)

DONDE HAY ARCILLA CERAMISTAS HABRÁ ...



Año a año organizo desde la cátedra de Cerámica I, en la Escuela Provincial de Artes Visuales “Prof. Juan Mantovani”, una Jornada extracurricular de búsqueda de arcilla y quemas tradicionales a orillas del Riacho Santa Fe.

Muchos de los jóvenes ignoran la presencia local de arcillas aptas para el modelado y cocción cerámica en nuestras costas e islas del litoral santafesino.

En la localidad de La Guardia a 7 km de Santa Fe se encuentra el Taller Municipal de Cerámica Artesanal de La Guardia actualmente cuenta con 58 años de trayectoria recreando formas y técnicas de la cerámica arqueológica del litoral, trabajando con la materia prima del lugar. Hace 20 años que dicto clases en este Taller y comparto con mis alumnos de la Escuela de Arte estos conocimientos.

En la región Nordeste de Argentina, desde principios del siglo XX, se realizan investigaciones con el objetivo de conocer cómo era la vida de las sociedades que vivieron en ese territorio en el pasado. Los estudios se centraron principalmente en sitios tardíos localizados en los ambientes fluviales de los ríos Paraná y Uruguay, entre 2.000 y 500 años de antigüedad. Corresponden a sociedades denominadas “cazadoras-recolectoras”, es decir, grupos humanos que organizaban su subsistencia en base al aprovechamiento de los recursos animales y vegetales que estaban disponibles en las distintas épocas del año, mediante la caza, la pesca y la recolección.

Sociedades con este modo de vida fueron las que se encontraron con los primeros grupos colonizadores españoles que en el siglo XVI llegaron a la región. En ese momento los ambientes costeros del Paraná se encontraban habitados por diferentes grupos o “parcialidades” registrados en las crónicas europeas con los nombres de Chanás, Timbúes, Corondás, Mocoretás, Quiloazas, Colastinés y Querandíes; y por otras sociedades con características diferentes como los grupos horticultores guaraníes que recientemente habían poblado el alto Paraná y el delta. Mientras que en el norte, en la región chaqueña, habitaban otros grupos conocidos como abipones, mocovíes y tobas. (Cocco-Frías 2006).

La cerámica tradicional litoraleña se caracterizan pues su estética es funcional, regional, ecológica y social.

Agradezco a mi querida Profesora de Historia de Arte Americano Raquel Garigliano y a mi estimado amigo Licenciado en Antropología Gabriel Cocco, por encender en mí la llama de la investigación y de la experimentación en el campo de las tecnologías cerámicas prehispánicas. Muchas otras personas contribuyeron durante más de treinta años a que se mantuviera viva y me acompañaron y acompañan en este largo andar. A todos ellos: profesores, maestros ceramistas, antropólogos, colegas, artesanos, artistas, amigos, alumnos, les agradezco y les dedico este trabajo fruto de muchas horas que compartimos.

BIBLIOGRAFIA.

ARNOLD, D.E., *Ceramic Theory and Cultural Process*, Cambridge University, Cambridge, 1985.

BADANO, V., "Notas arqueológicas II. Piezas enteras de alfarería del Litoral existente en el museo de Entre Ríos". En: *Memorias del museo de Entre Ríos*, 1940.

"Posición de las representaciones plásticas del Litoral Argentino en la arqueología Sudamericana, En: *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas*, París, 1948.

"El arte plástico de los ribereños paranaenses", En: *Memorias del Museo de Entre Ríos*. Nº 34, Paraná, 1957.

CARLSON, Allen, *Las estéticas y el ambiente. La apreciación de la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Routledge Taylor y Francis Group, Nueva York, 1995.

COCCO, Gabriel y FRIAS, Juliana, *Investigación y recuperación de las artesanías cerámicas prehistóricas y sus posibilidades de producción en comunidades del litoral fluvial de Argentina*. Fundación Proteger. Santa Fe. Argentina, 2006.

CREMONTE, M.B. “Alcances y objetivos de los estudios tecnológicos en la cerámica arqueológica”, En: *Anales de Arqueología y Etnología*, Universidad Nacional de Cuyo, 1985.

CROUZEILLES, A.L. de, “Algunos datos arqueológicos sobre paraderos indígenas en la Provincia de Santa Fe”, En: *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, 1934.

FRENGUELLI, J. y APARICIO, F. de, “Los Paraderos de la margen derecha del Río Malabrigo”, En: *Anales de la Facultad de Ciencias de la Educación*, Tomo I, pp. 7-112. Paraná, 1923.

GASPARY, F. “Las campanas Chaná Thimbu”. En: *Revista geográfica Americana*, XXIII, pp. 279 y ss. Buenos Aires, 1945.

GONZALEZ, A. R. *Arte, estructura y arqueología*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007.

LETIERI, F., “Aspectos tecnológicos presentes en el proceso de producción cerámica del Sitio Bajada Guereño y sus implicancias conductuales. Tesina de Licenciatura”, Departamento de Arqueología. Escuela de Antropología, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, M.S, 1998.

ORTON, C., *La cerámica en arqueología*, Editorial Crítica, Barcelona, 1997.

OUTES, F., “Las Representaciones Plásticas de la cuenca Paranaense. A propósito de una Crítica”. En: *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo LI, Buenos Aires, Palavecino, 1948

SERRANO, Antonio, *Los primitivos habitantes de Entre Ríos*, Biblioteca entrerriana “General Urquiza”, Serie Historia II, Paraná, 1950.

TORRES, L.M., “Arqueología de la cuenca del río Paraná”, En: *Revista del Museo de la Plata XIV*, La Plata, 1907.

SANTA FE 1860/1910 IMAGINARIO Y DISCURSO VISUAL

*Graciela Hornia **

En la Santa Fe de mediados del siglo XIX, cuando las santafesinas fuman cigarros gruesos en atmósfera de diamelas y mosquetas blancas, hay operarios que fermentan con luz paradigmas y valores. Destilan imágenes mentales de la ciudad, oscilantes entre la urbe física y la fantaseada. Porque el distrito está ahí, pero cada fotógrafo elige la modalidad de producirlo, conforme a un bloque de expectativas culturales. ¿Pues qué mira el que tiene el poder de mirar? ¿Qué amontona, qué corta, qué compendia, qué enuncia? En la puesta en discurso del municipio no sólo hace visible la realidad sino los códigos colectivos. De allí que la fotografía urbana patrimonial posibilite reconstruir el espacio como acontecimiento, la ciudad como trama simbólica, la arquitectura local como sitio existencial donde concretan los vecinos sus tácticas y ficciones.

* **Graciela Hornia.** Profesora y Licenciada en Letras (Universidad Católica de Santa Fe) especializada en Semiótica Visual. Ha integrado el Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética de Santa Fe. La versión original de este artículo ha sido presentada en el 6º Congreso de Historia en la Argentina.1999. Salta. Las imágenes fueron procesadas por el fotógrafo Leonardo Rosenfeld.

Pero en toda sociedad el imaginario se desestructura y reestructura constantemente. Siendo que los documentos visuales testimonian lo no dicho, lo no visto, los lapsus del ambiente que los genera y los recibe, exploramos esas reorganizaciones de los mapas mentales de la vida urbana en el lapso de medio siglo -1860/1910- a partir de cuatro autores de textos fotográficos.

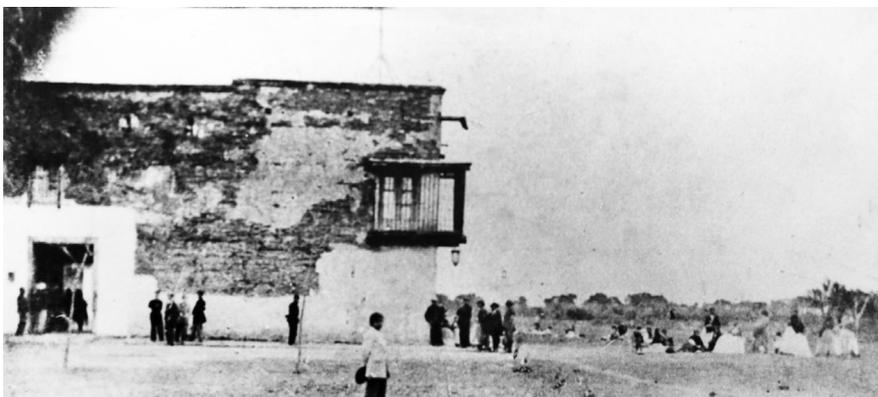
Porque a veinte años de la invención del daguerrotipo en París, por las calles de arena natural, caliente, masticable, por la plaza con naranjas maduras, cruza Pedro Tappa¹, el pionero. Italiano, llega a Santa Fe cuando la economía local comienza lentamente a salir de su postración, con la organización nacional y el impulso que dan a la agricultura los inmigrantes, que aceleran la ciudad de



Pedro Tappa. 1º Tranvía a caballo. 1885. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

¹ Pedro Tappa, fotógrafo italiano (1840/1907) instala el primer estudio fotográfico en Santa Fe.

pasadizos. Conectado por su mujer Benita Lassaga, al grupo dirigente conservador, plasma en retratos eternos su juego existencial: la humorada de sus comparsas, refriegas políticas, visita de indios chaqueños o ingenieros ingleses. El operador hace retratos pero también promete vistas. Éstas -si bien es cierto que están lejos de la magistral plasticidad de las rosarinas de Alfeld², agrupadas en álbum en 1866- exhuman para nosotros esquinas agotadas, de ahí el valor emocional.



*Pedro Tappa. Aduana Vieja. 1864. Colección Paredes.
Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.*

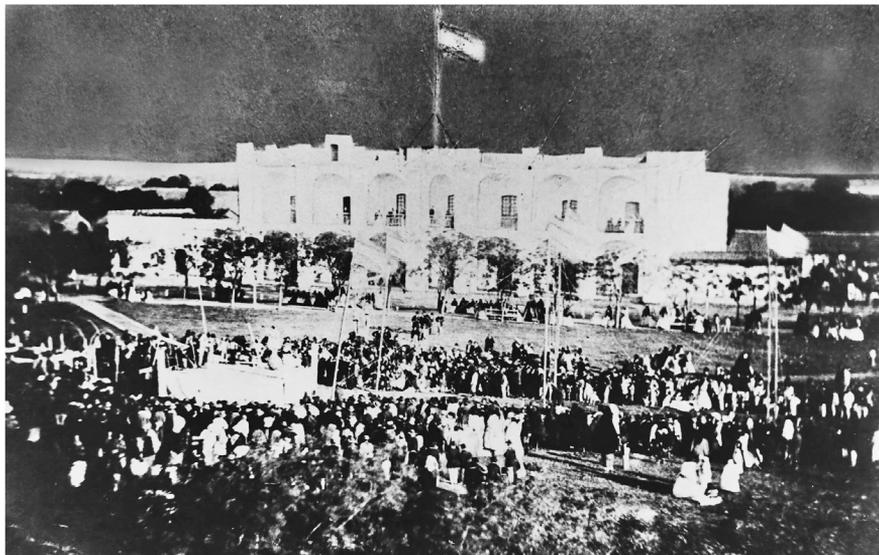
¿Cuáles son para Tappa los espacios urbanos persuasivos? ¿Qué contrato de interlocución le propone la ciudad indiana, la cuadrícula hispana?

Fundamentalmente la plaza de Mayo, embrión -con pasto y alambrada en el génesis pero ya no- donde algunos gobernadores dan audiencia. Franja cabilante, congresal, con mujeres que van a la novena, jesuitas, corridas de asonadas. Allí -y desde los altos de la iglesia Matriz- en 1868 coagula fiestas mayas

² Jorge Alfeld, fotógrafo alemán nacido en 1834 que establece su estudio en Rosario (Santa Fe) y produce el álbum *Recuerdos del Rosario de Santa Fe*.

con volatineros, cuando después de Caseros³ las ideas liberales generan una revalorización de las fiestas cívicas en desmedro de las religiosas de tradición hispana. Frente a ella el Cabildo aún sin torre, erguido sobre el riacho.

Y en el radio, la Aduana Vieja⁴ -la de las nupcias de Paz- con su ventana salediza.



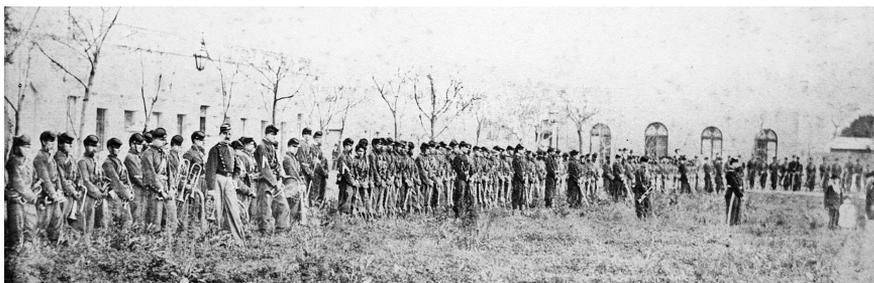
Pedro Tappa. Fiesta maya con volatineros. 1868. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial “Estanislao López” de Santa Fe.

³ Batalla de Caseros, 3 de febrero de 1852, que cierra el gobierno de Juan Manuel de Rosas, derrotado por Justo J. de Urquiza. A partir del hecho se dicta la Constitución Nacional de 1853.

⁴ Aduana Vieja. Ubicada en la actual Avenida General López, entre las calles 4 de Enero y Avenida Urquiza, donde fuera antes la quinta conocida como “de los Tarragona”. Actualmente Plaza Italia.

Entre el repliegue y la apertura, captura también la ciudad abriéndose a los italianos. Llega al borde: calle La Rioja, casi extramuros. Allí prensa el bazar benéfico pro templo de navegantes, cuando Doldán⁵ empieza el Carmen para los genoveses.

Los sureños se quejan, le dicen a Doldán que para qué va a hacer una iglesia tan grande donde hay gente tan pobre -*patas sucias, carbonarios* (porque muchos eran garibaldinos)-. Doldán les contesta que es verdad que en el Sur hay cuatro templos pero que a ellos *les resultan muy lejos para cumplir con los preceptos*.⁶ Y así, muy al principio, en 1865, Tappa asienta la colocación de la piedra fundamental, ante la tropa porteña que va camino al Paraguay.⁷



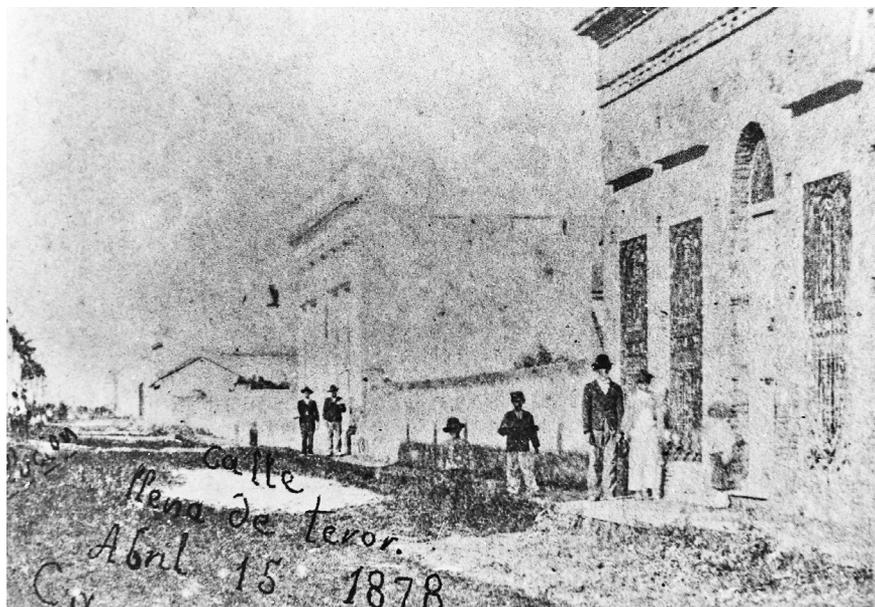
Pedro Tappa. Bazar benéfico pro templo Nuestra Señora del Carmen y tropa porteña. 1865. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

En la retórica normal de las vistas urbanas siglo XIX, la ciudad es vista por el código de la visión globalizante, la potencia panorámica de la mirada que domina el conjunto y explicita el poder de mirar antes que el don se demo-

⁵ Pbro. José Luis Doldán (1833/1871) gestiona la construcción de la Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, donde yacen sus restos.

⁶ Inscripciones manuscritas y a lápiz efectuadas por Clementino Paredes en el reverso de las fotos de su colección.

⁷ Guerra de la Triple Alianza. Conflicto militar entre Argentina, Brasil y Uruguay contra la República del Paraguay (1864/1870).



Pedro Tappa. Calle San Jerónimo en el día de la asonada Las Higuieritas. 1878. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

cratice. En líneas generales el factor humano sólo colabora con la noción de escala, se cosifica integrado al decorado. Con esta modalidad, fracciona diversos tramos de calle Comercio⁸ -viviendas con azotea plana imponiéndose- y San Jerónimo, la arteria de su atelier, el día de la asonada contra el gobernador Simón de Iriondo (con inscripción sobreimpresa de puño del fotógrafo).

Tappa casi omite la urbe de barro y paja, las viviendas con techo a dos aguas prolongadas con aleros planos, la discontinuidad edilicia. No plantea un lugar de contrastes, balanceado. Es sensible al impacto volumétrico jerarquizante de la construcción moderna, al repertorio del lenguaje italianizante.

⁸ La calle Comercio en 1901 cambia su nombre por San Martín.

Por el muelle en 1879 sube Avellaneda y el fotógrafo consagra en San Martín y Tucumán arcos de madera revestidos de bramante, adornados con flores y ramos de laureles, tecnología de época para pasacalles. Los curiosos son la gente del pueblo para la que Oroño⁹ decreta la obligatoriedad de la enseñanza -anticipando la política educativa de Sarmiento a nivel nacional-.



Pedro Tappa. Calle Comercio con arcos de bienvenida al Presidente Avellaneda. 1879. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

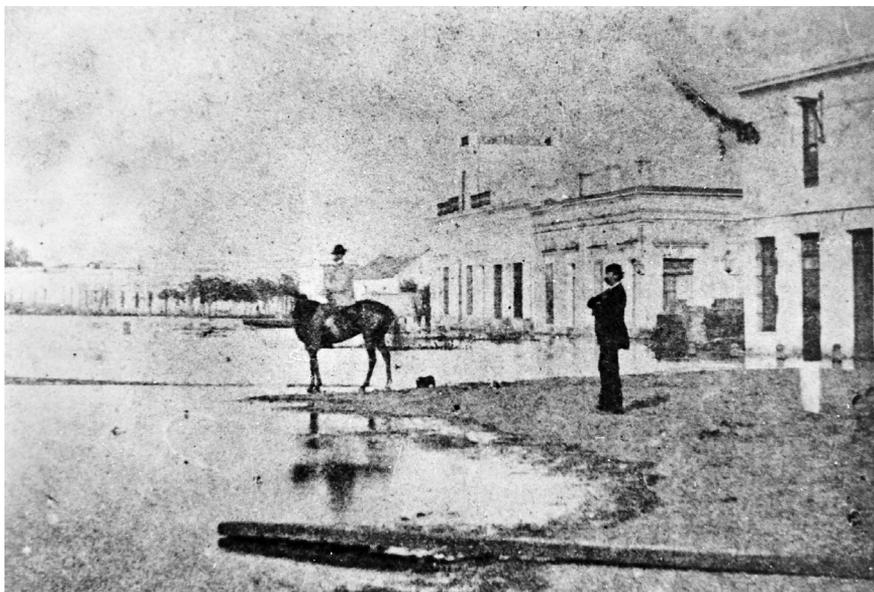
Después se adhiere a la comuna abriéndose al adoquinado. Y al arrojo del primer viaje en tranvía a sangre de la Empresa Lacueva Pietranera que une la Aduana al Puerto y al doblar por Gral. López, San Martín, 1° Junta, derrota

⁹ Nicasio Oroño. Gobernador de Santa Fe (1865/1868).

las siestas. En Semana Santa se suspende el servicio para que no interfieran los ruidos en las celebraciones litúrgicas. Como la compañía protesta, circulan sin bocina.

Si con un punto de vista inquieto -que logra a partir de la perspectiva o planos abiertos- aún atrapa el tradicional caserío del Sur que huele a limas y laureles, a Tappa también lo mueve el Puerto, el vapor de la carrera, el velerío que trae naranjas y sandías. En las barrancas, el paseo de la Alameda, al final, de las Ondinas, los fondines. Su instinto mercante lo induce a exteriorizar una fluvialidad acriollada -inherente a descendientes de hijosdalgos que avizoraran puertas a la tierra- y descompone en varias tomas la zona.

Porque el imaginario urbano de 1860 adosa a la atmósfera polvorienta, a las casas de tapias con traspatios de limoneros, el río. El río amable deglutien-



Pedro Tappa. Calle Rivadavia frente al Puerto. 1878. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

do la lenta procesión de ensabanados, el borde voluptuoso redituando fiesta. Aunque avisa *El Patriota* en 1859 que *donde se bañan las señoras hay curiosos del sexo feo y piden que esto se repare*. La prudencia de Tappa hurta la imagen onírica a salvo en literatura del goce de extranjeros: Lina Beck Bernard, William Mac Cann.¹⁰



Ernesto Schlie. Banco Nacional. Álbum de Vistas de la provincia de Santa Fe, República Argentina. 1889. Museo Etnográfico y Colonial "Juan de Garay" de la Provincia de Santa Fe.

Pero si Tappa fija la Santa Fe fundacional que filia a la vieja clase terrateniente en el poder (la Catedral, el templo y convento de San Francisco, el colegio jesuíta de la Inmaculada con el santuario de Nuestra Señora de los

¹⁰ El viajero inglés William Mac Cann visita Santa Fe en 1847 y luego de su viaje por Argentina publica en Inglaterra sus impresiones locales. Una década después arriba la alsaciana Lina Beck Bernard y hace lo propio en *Cinco años en la Confederación Argentina (1857-1862)*.



Ernesto Schlie. Calle Comercio. Álbum de Vistas de la provincia de Santa Fe, República Argentina. 1889. Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” de la Provincia de Santa Fe.

Milagros, los mojones de un ideologema tradicional), Ernesto Schlie¹¹ que viene de Esperanza y su gesta gringa a fines del 80^º, corre el telón y organiza jubiloso áreas laborales capitalinas. Con el comercio, la producción, anima los espacios y constituye el paisaje: panorámicas portuarias, galpones ferrocarrileros, Mercado, talleres, destilatorio. No se queda en detalles, no se pierde en anécdota. Foráneo, manipula suelto de pactos con el caserío del Sur.

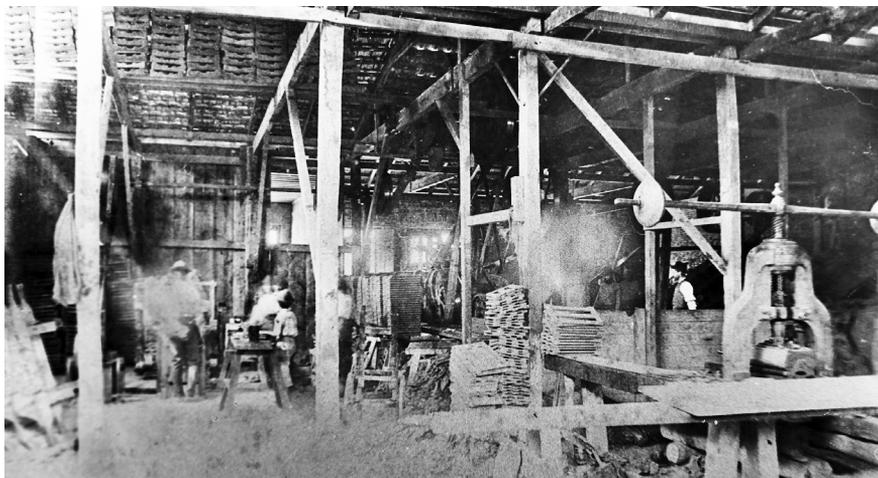
¹¹ Ernesto Schlie, fotógrafo de Esperanza, nacido en 1866. Autor del álbum *Vistas de la provincia de Santa Fe*, República Argentina, 1889.



Ernesto Schlie. Banco Provincial. Álbum de Vistas de la provincia de Santa Fe, República Argentina. 1889. Museo Etnográfico y Colonial "Juan de Garay" de la Provincia de Santa Fe.

Su mirada desautomatizada lo nuevo, glorifica el progreso, lo incrusta en sus placas y el sentido es irradiante: sus panorámicas sobrecogen. Frontalidad con perspectiva edilicia, el operador prefiere el eje de la imagen. Así, selecciona por el visor Bancos, con una presentación enfática y euforizante, que concreta efectos de monumentalización. Pero dúctil, interpreta también cómo en la trama de las esquinas que se empiezan a ochavar, se genera un espacio para la charla al descuido, de tópicos poco fundantes. Porque la intencionalidad originaria de control visual en el punto de cruce de las calles, se reinterpreta como dispositivo de acercamiento, y motiva un espacio de reunión. Y la esquina -constata Schlie- se pone íntima.

Con epicidad consagra la reciente ontología urbana mediante la organización conservadora y predominio de cámara baja subrayando la inaugurada majestad de molinos y aserraderos que se incluyen en la trama de los hábitos



Ernesto Schlie. Interior fábrica de tejas de Cervera. Álbum de Vistas de la provincia de Santa Fe, República Argentina. 1889. Museo Etnográfico y Colonial "Juan de Garay" de la Provincia de Santa Fe.

diarios. Con encuadre aclamativo la confitería La Camelia de Grillo y Moreira -luego sólo de José Moreira- se ofrece contundente a la admiración. Y también la fábrica de ladrillos perforados, baldosas y tejas francesas de Cervera -después, cuando la ciudad de consejas conspira y Gabino Ezeiza trae la seña de Alem, trinchera radical-.¹² Allí, y en el interior del taller mecánico de Cerana y en el aserradero a vapor de Bouvier y Carbone, ratifica el porcentaje de operarios niños, instancia usual en la provincia.

Si para Tappa el alboroto está en el río, para Schlie, en la fábrica. La productividad itálica desplaza el ocio hispano. Y las patriarcales Santas Siestas -que excitaran a tanto inglés y francés paseante- se recogen como mansa tropilla que se va por las calles de arena y -de paso- se lleva, también, las calles de arena.

¹² Gabino Ezeiza (1858/1916). Famoso improvisador o payador, dueño de un circo criollo ambulante.



Ernesto Schlie Ernesto. Exterior fábrica de tejas de Cervera. Álbum de Vistas de la provincia de Santa Fe, República Argentina. 1889. Museo Etnográfico y Colonial “Juan de Garay” de la Provincia de Santa Fe.

Si a fines del 80' entonces, para Schlie la rutina se fractura con las innovaciones tecnológicas, para el aficionado José María de Iriondo¹³ los días lineales se escinden con las festividades cívico-religiosas. Hombre mirando al futuro o al pasado, el fotógrafo pasa el ojo por el cuadrante. Porque el repertorio de símbolos con que la sociedad legaliza las imágenes de sí misma no es totalizador. De allí que los paisajes urbanos a fines del 80' cifren la coexistencia de dos imaginarios. Si Schlie apuesta una mirada corporativa, laica, gringa, Iriondo una visión de linaje, religiosa, hispana flexible a canon gálico. Sin sombras fuertes consagra las secuencias ceremoniales de los ritos católicos, las estaciones en los temples, promesantes: captura una ciudad simbólica, ceremonias,

¹³ José María de Iriondo, fotógrafo santafesino (1871/1940).

fiestas locales. La codificación escenográfica en las tomas de Iriondo recoge gallardetes, hábitos, uniformes, banderas papales, cruces, faroles procesionarios: los gestos congelados del patriciado sureño. Funcionalmente resalta la solemnidad inherente a la piedad y el civismo -orbe masculino excluyente- que se convierten en los auténticos protagonistas de la representación.



*José María de Iriondo. Procesión de Corpus Christi. 1900.
Museo de la Ciudad de Buenos Aires.*

Si Schlie es testigo que ve una parte de la fábrica, el adentro o el afuera, el picado de Iriondo desde los altos de su recova residencial, lo posiciona como narrador omnisciente: con mucha profundidad de campo ve el nudo de la procesión, los feligreses alejados y el descampado. Sus encuadres vivaces contemplan puntos de jerarquía dinamizantes -torres, aleros, coronamiento de balaustres, tránsito vehicular-. Con irrefutable fotogenia (iluminación, impresión, revelado, copiado) saca de su opacidad las costumbres del vecindario y las releva cristalizándolas. Infiltra el corte temporo-espacial de un suspenso



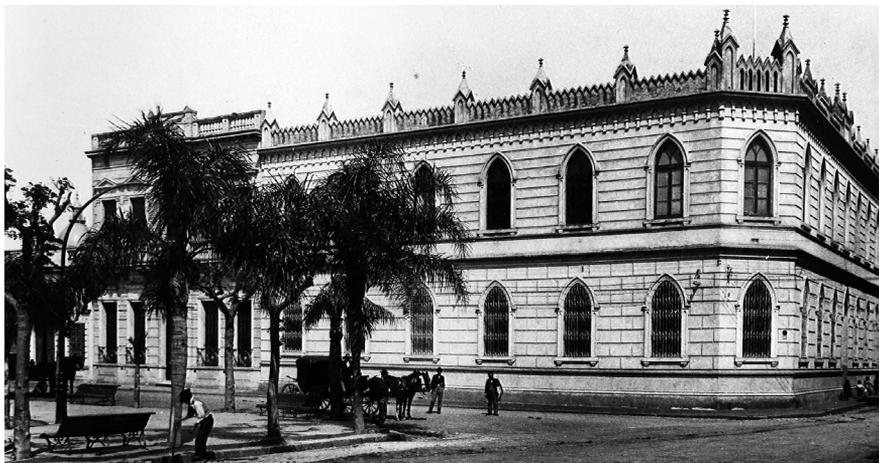
*José María de Iriondo. Mitín en la esquina de San Jerónimo y Gral. López. 1887.
Museo de la Ciudad de Buenos Aires.*

de mitin. Parcela y desmigaja lo real, troza la materia urbana e incita al ojo a recorrerla. Sus tomas son significantes porque aspiran el sentido de las tardes creyentes en el espacio público, lo absorben y lo atesoran. Comparte con Lina Beck Bernard la extranjería de la mirada ejercitada por el mundo, el punto de vista y la extracción. No toca las calles de ronda, las calles límite: no sale de la plaza, ni siquiera la cruza.

Miembro después de la prestigiosa Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, como la mayoría de sus miembros, está en relación directa con la dirigencia política. Singularmente, él ha nacido con imagen: es hijo del gobernador Simón de Iriondo, nieto del gobernador Urbano de Iriondo, bisnieto

del gobernador Francisco Candiotti, sobrino del gobernador Manuel Zaballa, y luego hermano del gobernador Manuel María de Iriondo. Asigna importancia al recuerdo privado, registrado en el ámbito de su estancia San Simón: grupos, paisaje rural, misas, disfraces, emergen con calma provinciana de sus negativos de vidrio en una mirada cariñosa y familiar. Son fotos de ese largo verano caliente de cuatro meses cuando los Iriondo vuelven a sus estancias, a Santa Fe, a los suyos. Con varias cámaras como las de Witcomb, básicamente hace fotos en Estación Iriondo para mostrar en Buenos Aires.

Pero a su vez ya desde 1885 el fotógrafo prusiano Augusto Lutsch¹⁴ viene capitalizando el anhelo de figuración de los grupos socioeconómicos que emergen con fuerza, riqueza y ansias de poder. Fotógrafo de galería, durante un cuarto de siglo sus placas tamizan la armonía y el equilibrio de una capital previa a la desestabilización institucional: graba gente sin entronque inmigratorio, sin ideas reformadoras.

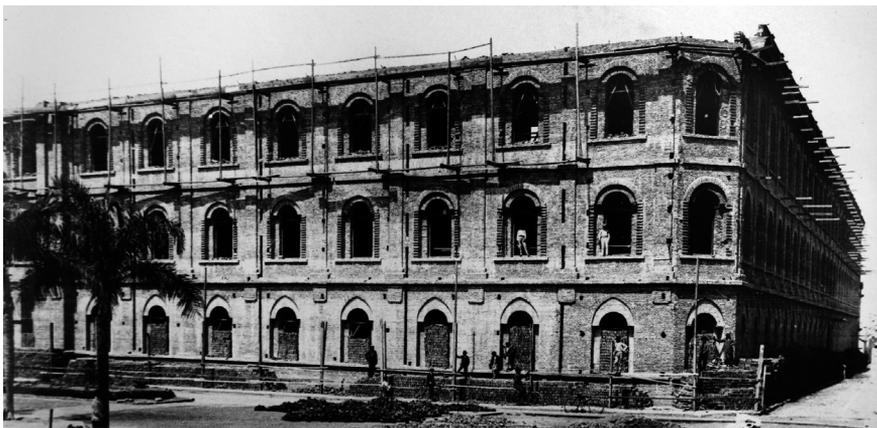


Augusto Lutsch. Universidad Provincial. 1902. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

¹⁴ Augusto Lutsch, fotógrafo prusiano (1856/1914), instaló una galería en Santa Fe a partir de 1885.

Identificado con la gestión urbanista oficial congela el pensamiento arquitectónico, los valores del liberalismo económico, político y cultural. Su mirada encuadradora pasa en limpio la comuna, ve el tema con claridad, de allí la plasticidad de sus tomas impregnadas de sensaciones tranquilizantes, estabilidad, decisión, que funcionan como imagen-símbolo de orden, traducidas en visiones de esplendor y modernidad. Imágenes representativas y significativas de una sociedad patriótica, propias de un vecindario tradicional, de un gobierno elegido por unos pocos, con predominio absoluto de normas prescriptivas, con estratos sociales rígidos y con la tierra como base del prestigio y el vigor social. Encuadres medidos para el frenal liberal -dominancia frontal, punto de vista normal- opta por lo asentado, lo concluido, lo cerrado, lo estable, lo tranquilizador, los monumentos, la edificación institucional: son tomas por encargo, miradas del poder, fotos para ser cobradas.

El gobierno pavimenta, mejora servicios eléctricos, instala obras sanitarias y agua corriente, amplía ramales ferroviarios. Santa Fe entra en el siglo XX floreciente y segura. Elocuentemente recibe el nombre de *granero de la república* y se activa la zona del Mercado. La *belle époque* local -macerada en el



Augusto Lutsch. Construcción edificio Colegio Inmaculada Concepción. 1910. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

proceso inmigratorio, el Puerto, el ferrocarril, la riqueza agropecuaria y una política apuntando al bienestar- fisura definitivamente la saga conventual e instaura una nueva estética de la existencia. Santa Fe se equipa con toda la estructura que reclama la vida institucional y cultural. Lutsch alienta y legitima en sus placas el proceso de reformulación urbano, el febril despertar edilicio de obras públicas y privadas. Expone cómo estas últimas hablan de las modas, los ocios y los goces en el recambio de siglo, incrustan en la ciudad aldeana espacialidad ajena, y entonces, tamiza certero modelos regionales europeos.



Augusto Lutsch. Municipalidad de Santa Fe. 1900. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

También hace visible las instituciones que dan cuenta del movimiento de la capital: finanzas, viajeros. El Grand Hotel de Carlos Carnelli que empezara a construir Manuel Cervera -con 40 habitaciones altas y bajas, salón de piano- da

banquetes para 500 cubiertos. Se ofrecen confiterías para *óleos*, *casamientos* y *natalicios*, se insiste en el surtido de conservas y licores y de *higos de Nápoles*. Y el operador confirma el arribo de forasteros prominentes a la Francesa -romántica, mudéjar, latón y almohadillado, con retreta los miércoles y viernes hasta las 23, por la banda de policía-. Cerca, la plaza España, donde en la París¹⁵ va a proyectarse pronto cine mudo con música de piano y cello, para el copetín, el vermut. Y frente a la París, bajo los gomeros, Venus sale del agua para los forasteros. Pero Lutsch celebra los gestos arquitectónicos jerárquicos y segrega las viviendas de inquilinato del radio, espacio paradigmático de los migrantes.

En un diseño urbano centrado en la escala peatonal, un pariente de Gálvez circula a caballo a velocidad por las aceras y *La Provincia* explicita las víctimas de estos *hípilo arranques* y *desordenados deseos*.¹⁶ Pero nadie le marca nada, por el parentesco. Sí, el fotógrafo oficial constata el arranque del edificio neo-románico de la Jefatura de Policía. Contiguo, luego, cae el Cabildo por la Casa Gris, relato moderno, en el marco de la utopía del futuro. Entonces, el espacio público se ajardina cuando las compañías líricas extranjeras arriban al teatro mayor y la ciudad de matriz hispana renueva su partitura urbana y trueca el espacio ceremonial despojado de la plaza española por aires de París: setos redondeados y rosales rastrosos. Allí, interpreta la retreta oberturas de ópera y marchas militares y giran los sexos en sentido opuesto para apreciarse las bondades. Pero en los bancos frente a la iglesia de Nuestra Señora de los Milagros se sientan los próceres de la ciudad, los principales médicos del Sur y conversan. Hay euforia de las ciencias químicas y en el Centenario, cuando pasa el Halley, de algunas farmacias salen con unos globos y los inflan porque aducen que el aire está electrizado. Cuando un miembro de la cofradía muere colocan una pequeña placa en el panteón con la leyenda *La Escuelita*.¹⁷

Su oficio le advierte al operador que hay lugares de la ciudad que van muriendo y se instalan trepadores otros predios. Hay un juego de desplazamien-

¹⁵ La París, confitería ubicada frente a la Plaza España, donde actualmente se asienta el bar Tokio Norte.

¹⁶ Periódico *La Provincia*, edición del 8 de febrero de 1889.

¹⁷ Testimonio oral brindado por el cronista y periodista santafesino Jorge Reynoso Aldao a la autora.



Augusto Lutsch. Casa del Director del Ferrocarril Francés. 1900. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

tos urbanos, se euforiza una porción, un fragmento y se narcotiza el resto. Se euforiza donde está el poder. Y separa la casa del director del Ferrocarril en el contrato comunicativo francés de los boulevares ceremoniales. El escenario para el exhibicionismo programado rompe con la noción de centralidad del espacio público tradicional y cristaliza la distinción. El boulevard Gálvez concebido como jardín botánico, espacio galante para juegos de miradas y juegos de la seducción. Ámbito propicio a la teatralidad del deseo: indolencia, ritmo aminorado, suspensión en los gestos, en los intercambios, ingravidez. Vestidos de plumetá, se saca una cita para después. Entonces, el boulevard recorrido con estaciones preparatorias, detenciones o aceleraciones -desvíos que modulan la espaciotemporalidad interna del discurso urbano- antes de entrar en contacto con el parque Oroño: francesa concavidad, retreta y fuente al atardecer, urna de piedra, pergolado. Con esculturas que manipulan las miradas en la microespacialidad del sendero con grava rosada.

Así, el imaginario municipal adherido a la imagen triunfalista, celebratoria de Lutsch, cruza el siglo XX desbloqueando antinomias: ni Sur ni Norte, ni hispano ni gringo, ni calma ni bullicio. Si Tappa ratifica la organización

funcional, la ciudad como lugar cualificado del territorio, el imaginario fundacional; Schlie la acumulación, la urbe como ámbito de la abundancia, la emblemización arquitectónica del nuevo poder. Iriondo opone el distrito como territorio del rito y del mito, mientras que Lutsch se encandila con el espectáculo, el espacio como lugar de la fiesta. Y matiza la maduración de la grilla y el parque en *tempo de allegro*.



Augusto Lutsch Augusto. Colocación piedra fundamental del nuevo edificio de la Jefatura de Policía. 1903. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

De esta manera, la fotografía patrimonial exhibe, oculta y configura Santa Fe a partir de la trama dinámica de representaciones colectivas, releva la ciudad desde su sistema de expectativas. Embalsama el imaginario pero a su vez lo construye. Irrefutablemente, hoy sólo conocemos las esquinas que a los profesionales les pareció bien mostrar. Porque los fotógrafos producen dentro de la sociedad su material, pero la circulación y el consumo de estos documen-



Augusto Lutsch. Cabildo. 1906. Colección Paredes. Museo Histórico Provincial "Estanislao López" de Santa Fe.

tos contribuye a construir la imagen del período. Los fotógrafos profesionales -según reseñamos- condensan la ciudad deseada, una importante localidad homogénea. Fabrican una imagen afirmadora mostrando dónde se producen los actos del estado, se pasea, se habita con rango. Exhiben fragmentos del tejido urbano, remarcan edificios, eludiendo contradicciones y contrastes. Y despuntando este siglo, reconciliando la bipolaridad Norte/Sur. Mientras que el fotógrafo independiente -fiel a la estética de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados- privilegia el color local de la usanza: la ciudad vivida, repetida, ritualística. Lo témporo vehemente avasallando al topos.

FUENTES

A.1 FUENTES DOCUMENTALES.

A.1.1. Colecciones Fotográficas

Album Schlie: *Vistas de Santa Fe y Esperanza*, 1889.

Colección Iriondo

Colección Paredes

Colección Peña

Repositorios Privados

A.1.2. Colecciones Gráficas

El Patriota –Santa Fe, 1859/1860.

El Pueblo –Santa Fe, 1868/1869.

El Tribuno –Santa Fe, 1884.

La Provincia –Santa Fe, 1888/1889.

La Unión Provincial –Santa Fe, 1900/1904/1907.

Nueva Época –Santa Fe, 1889/1893/1894/1895.

A.1.3. Inscripciones Manuscritas

Reverso fotográfico Colección Paredes

A.1.4. Censos, Digestos

1° Censo General de la Provincia de Santa Fe 1887 –Buenos Aires, Peuser.

Digesto Municipal 1900 –Santa Fe, La Unión, 1901.

A.2. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.

BECK BERNARD, Lina, *Cinco años en la Confederación Argentina 1857-1862*, trad. José Luis Busaniche, Santa Fe, Imprenta Oficial, 1991.

MAC CANN, William, *Viaje a caballo por las provincias argentinas*, Trad. José Luis Busaniche, 2ª Edición, Buenos Aires, 1969.

A.3. FUENTES TESTIMONIALES ORALES.

Brindados por Clorinda Freyre de Iriondo de Candiotti -familiar del fotógrafo Iriondo-, Jorge Reynoso Aldao y Rubén Rodríguez Aragón.

B. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BECK BERNARD Lina, *Cinco años en la Confederación Argentina 1857-1862*, trad. José Luis Busaniche, Santa Fe, Imprenta Oficial, 1991.

GÁLVEZ, Víctor, *Memorias de un viejo*, Buenos Aires, Solar, 1942.

GORELIK, Adrián, “Imágenes para una fundamentación mitológica. Apuntes sobre la fotografía de Horacio Cópola”, en: *Rev. Punto de Vista N° 53*, Buenos Aires, 1995.

La grilla y el parque. Espacio público y cultura en Buenos Aires 1887-1936, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

LÓPEZ ROSAS, Rafael, *La perenne memoria*, Santa Fe, Lux, 1999.

Santa Fe, aquel rostro, Santa Fe, Lux, 1997.

MANGIERI , Rocco, *Escenarios y actores urbanos del texto ciudad*, Caracas, Fundarte, 1994.

MONS, Alain, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994.

PÉREZ MARTÍN, José, *Itinerario de Santa Fe*, Santa Fe, Colmegna, 1965.

PRÍAMO, Luis, “Ernesto Schlie, Fernando Paillet y la leyenda de la colonización santafesina”, en: *Memoria de Jornadas de Conservación*

y preservación de la memoria visual, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1996.

REINANTE, Carlos María, “La arquitectura santafesina en sus tendencias”, en : *Nueva Enciclopedia de la Provincia de Santa Fe*, t. 3, Santa Fe, Sudamérica, 1991.

SALABERT, Pere, “La verdad en el espejo y la comida de aire”, Prólogo a XIBILLE MUNTANER, Jaime, *La situación posmoderna del arte urbano*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 1995.

SILVESTRI, Graciela, “La máquina en el desierto. Imaginario paisajístico y transformaciones del habitar en el litoral y sur argentinos”, en: *Nueva Historia Argentina 1853-1880*, t. 3, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

ZAPATA, Floriano, “La ciudad de Santa Fe”, en: *Nueva Época*, Santa Fe, 1899.

ZAPATA GOLLÁN, Agustín, *Obras Completas*, Santa Fe, Imprenta de la Universidad del Litoral, 1990.

LO REAL-MARAVILLOSO COMO CONCEPTO GENERADOR EN EL PENSAMIENTO DE ALEJO CARPENTIER.

Graciela Maturo *

Nuestro gran escritor y pensador Alejo Carpentier (1904-1980) se ha expresado a través de dos géneros que en su obra resultan complementarios: la novela y el ensayo. Vuelca en sus ensayos una densa reflexión filosófica y antropológica que halla su ahondamiento y ejemplificación en la trama y personajes de sus novelas. Resulta casi imposible referirse a uno solo de estos géneros, sin pensar en el otro.

Al estudiar su obra total, se hace visible la íntima unidad de sus novelas y ensayos. El ensayo es el corazón de algunas novelas, que sobrepasando la metáfora ficcional, instalan convicciones e ideas a través de sus personajes. En cuanto a su novelística, a partir de *Ecué-Yamba-O*, puede observarse el giro de un pensamiento naturalmente formado en el racionalismo occidental, -especialmente en la crítica marxiana a la etapa capitalista, pese a su inserción tam-

* **Graciela Maturo.** Doctora en Letras de larga trayectoria en la Universidad de Buenos Aires y en otras universidades del país. Profesora visitante en ámbitos de Europa y América. Sus publicaciones abarcan la poesía, la investigación literaria y el ensayo. Centro de Estudios Filosóficos “Eugenio Pucciarelli”, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Argentina. Miembro correspondiente por Buenos Aires del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

bién temprana en el Surrealismo- hacia la instalación de una *Razón Poética* (María Zambrano) acorde con una honda comprensión de la cultura popular, rica en devociones y milagros.

Su segunda novela, *El Reino de este Mundo*, en la que el escenario histórico haitiano viene a desplazar a la anterior observación de la cultura afro-cubana, da lugar a la generación de un soporte teórico que se expresa en el prólogo, verdadero manifiesto de lo real-maravilloso-americano, el cual será luego desplegado a modo de un más amplio ensayo, en su libro *Tientos y diferencias*. Nuestra intención es mostrar hasta qué punto ese ensayo se convierte en eje del pensamiento de Carpentier, al inducir un viraje (que podría ser asimilado a la *Kehre*, postulada por Martin Heidegger) hacia la antropología religiosa, hacia una comprensión amplia de la historia de América (en la que emerge la noción de “recurso” histórico, de Giambattista Vico) y hacia una crítica filosófico-política del concepto de Revolución.

Palabras clave: Alejo Carpentier - lo real-maravilloso - cultura latinoamericana - antropología religiosa - cultura popular – crítica de la Revolución.

1) INTRODUCCIÓN.

La formación de Carpentier ha sido rica y variada. Se inicia en un hogar de europeos cultos -madre rusa, padre francés- que le descubren el mundo occidental pero también le transmiten su curiosidad y respeto por la cultura popular cubana, formación que se continúa en estudios de musicología y arquitectura. Su militancia estudiantil contra el dictador Machado le valió unos meses de cárcel durante los cuales comenzó a redactar su primera novela *Ecué-Yamba-O*. Logró escapar de la prisión y embarcarse hacia Francia, su segunda patria, donde vivió años decisivos en contacto con grupos surrealistas, por entonces ligados, temporariamente, al socialismo. (De hecho André Breton puso su movimiento “*au service de la Révolution*” entre los años 29 y 35). Su regreso a Cuba, en 1939, lo colocó ante la realidad americana, que era, antes de su etapa en París, y sería por siempre, el centro de sus preocupaciones. Veía en América un Mundo Nuevo, traspasado de una experiencia surrealista,

mágica y real-maravillosa que los surrealistas europeos habían apenas intuido y predicado.

Vivió quince años en Venezuela dedicado a tareas de escritura, periodismo e investigación cultural, y volvió a Cuba en 1959; fue funcionario de la Revolución, y en 1961 se marchó a Francia, donde -después de su voluntario exilio- sería designado como representante diplomático de su patria. Murió en París en 1980.

Musicólogo, antropólogo por vocación, infatigable lector, Carpentier absorbió el pensamiento de Fernando Ortiz¹ y Juan Larrea². Ortiz había penetrado a fondo en la identidad cubana lanzando el fecundo concepto de transculturación, que explicaba el vodú y otros cultos americanos; Larrea, español exiliado en México y luego en la Argentina, postulaba a la América hispánica como “pueblo de Dios” destinado a cumplir las profecías de Israel. Otro factor que ha actuado en su comprensión de la realidad americana fue, a pesar suyo, el Surrealismo, al que denostó en nombre de un Superrealismo de otra estirpe.

2.- UNA MIRADA A LA PRODUCCIÓN DE ALEJO CARPENTIER.

Haré referencia a algunos ensayos y novelas de Carpentier, dentro de su amplia producción, en función del tema propuesto. Estimo que una revisión de esas obras, como asimismo de otras que integran su importante labor, muestra el coherente desarrollo de su americanismo, basado en su valoración del subcontinente como lugar mágico, predestinado, ecuménico, barroco, singular.

Las novelas, cuya *puesta en intriga* resulta -según Paul Ricoeur³- siempre heurística y reveladora, aplican a la vida americana una observación concreta que pasa por lo autobiográfico, lo histórico, la realidad natural, la vida social, el sustrato mítico de la cultura; los ensayos, a su turno, construyen un *specu-*

¹ ORTIZ, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Jesús Montero La Habana, 1940.

² LARREA, Juan: *Rendición de espíritu*. Cuadernos Americanos, México, 1943; *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Cuadernos Americanos, México, 1944.

³ RICOEUR, Paul: *Temps et Récit*. Éd. du Seuil, Paris, 1983-1985.

lum, una especulación intelectual, que expande la comprensión y explicitación de esos mismos aspectos.

En su primera novela *Ecué-Yamba-O*, publicada en Madrid en 1933⁴, puede apreciarse el temprano interés de Carpentier por la cultura popular afrocubana, y su valoración del factor religioso y sobrenatural en la formación del hombre americano. *¡Ecué-Yamba-O!* (inicialmente con signos de exclamación, que luego se suprimen), gira alrededor de un personaje popular, Ecué, que es iniciado en la cofradía de los ñañigos. La expresión ritual que da título a esta suerte de novela antropológica viene a significar: ¡Viva Ecué! Esa obra - que el escritor subestimó pero que adquiere su valor a una mirada hermenéutica abarcadora de su trayectoria- mostraba a la política como parte de la cultura, e implícitamente planteaba ya su interés por un sentido de lo mágico cotidiano que tiene su centro en la población mestiza de América.

El *Reino de este mundo* (1949)⁵ reafirma el carácter mágico del subcontinente, pero ya no solamente por la observación de los ritos populares sino atendiendo a sucesos históricos como los de la emancipación de Haití, traspasados de magia y espiritualidad religiosa. Esa novela es precedida de un prólogo que constituye un verdadero manifiesto del Realismo Maravilloso Americano, tema al que prestaremos especial atención.

En *Los pasos perdidos* (1953)⁶ -obra inspirada en un viaje a las fuentes del Orinoco, durante su residencia en Venezuela- Carpentier elabora el motivo mítico del viaje como símbolo de la transformación espiritual, configurando el trayecto iniciático de un personaje. El texto, además de elaborar una experiencia autobiográfica, amplía su significación emblemática al remitir a aquella transformación interior designada por Martin Heidegger como *die Kehre*⁷ en su famosa conferencia del año 49. Esta expresión ha sido mantenida en su idioma, junto con otras tres palabras, por la traductora argentina María

⁴ CARPENTIER, Alejo: *¡Ecué-Yamba-Ó!*, Editorial España, Madrid, 1933.

⁵ CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo*. EDIAPSA, México, 1949.

⁶ CARPENTIER, Alejo: *Los pasos perdidos*. EDIAPSA, México, 1953.

⁷ HEIDEGGER, Martin: *Die Kehre*, traducción al español (con título alemán) por María Cristina Ponce Ruiz. Alción, Córdoba, 2000.

Cristina Ponce Ruiz, por no satisfacerle ninguna de las traducciones ofrecidas en español: *vuelta*, *torna*, *viraje*; acaso podría proponerse la palabra *conversión*, por tratarse de la transformación (convertirse alguien a lo que realmente es en esencia) ya expuesta como *metánoia* en el mito griego.

Esa conversión, que deja transparentar el devenir espiritual del autor, fue refrendada en *El acoso* (1956)⁸, novela corta donde Carpentier -sin ahorrarse referencias autobiográficas- expone el martirio y conversión de un personaje que es enviado a prisión. En estas dos obras queda suficientemente asentada la transformación espiritual del escritor, que se manifiesta a partir de entonces en sus novelas, cuentos y ensayos. Cabe recordar que la construcción de la identidad narrativa puede ser considerada, siguiendo a Ricoeur, como vía oblicua, indirecta, en el descubrimiento de la *ipseidad* o núcleo óntico de la persona.⁹

El *Siglo de las luces* (1962)¹⁰, obra que puede ser leída a partir de la recuperación del Cristianismo, inaugura también lo que hemos llamado doble referencialidad, rasgo propio de la novela histórica cuando se convierte en texto crítico de la contemporaneidad política del autor. Más abajo me detendré en esta obra.

Algo similar cabe decir sobre *El Recurso del Método* (1974)¹¹, donde el autor invoca a Descartes al comenzar cada capítulo, para invertir el rumbo de su racionalismo en apelación a la antítesis *curso/recurso*, que en el decir de Giambattista Vico, vendría a alterar el curso lineal de la Historia. Aquí Carpentier da voz al Magistrado, nuevo modelo político-narrativo que reemplaza al déspota y se convierte en portavoz de una nueva teoría política americana. Por su parte *Concierto barroco* (1974)¹² exhibe un friso de conjugación de culturas en un ámbito aparentemente pasado como el Carnaval de

⁸ CARPENTIER, Alejo: *El acoso*. Novela corta. Losada, Buenos Aires, 1956. Incluida en la edición de *Guerra del tiempo*. México, 1958.

⁹ RICOEUR, V. Paul: *Soi même comme un autre*. Seuil, Paris, 1990.

¹⁰ CARPENTIER, Alejo: *El siglo de las luces*. México, 1962. Tengo a mano la edición cubana, Revolución, 1963.

¹¹ CARPENTIER, Alejo: *El recurso del método*. Siglo XXI, México, 1974. (fechada el 22 de abril de 1974)

¹² CARPENTIER, Alejo: *Concierto Barroco*. Siglo XXI, México, 1974.

Venecia, aunque transportable a una instancia futura bajo el signo triunfante del Barroco, que es para Carpentier el sello característico de América Latina. *La consagración de la primavera* (1978)¹³, que toma el título de una sinfonía de Stravinsky, reinterpreta con matices muy personales el triunfo histórico de la Revolución, mientras despliega su teoría de la novela.

Finalmente *El arpa y la sombra* (1979)¹⁴ hace de un supuesto juicio a Cristóbal Colón -construido teatralmente como una representación barroca y ultramundana- el motivo para la revisión histórica del Nuevo Mundo, reservada -nos dice- a los escaldas, es decir los poetas, los rapsodas.

Estas novelas son acompañadas por varios ensayos del autor, de gran solidez y penetración, que se inician con la *Historia de la música en Cuba* (1946) y continúan con los que reúne en el tomo titulado *Tientos y diferencias* (1964). Otros ensayos de Carpentier fueron publicados bajo los títulos *Literatura y conciencia en América Latina* (1969); *La ciudad de las columnas* (1970); *América Latina en su música* (1975); *Letra y solfa* (1975); *Razón de ser* (1976), *Afirmación literaria americanista* (1979), *Bajo el signo de Cibeles. Crónicas sobre España y los españoles* (1979); *El adjetivo y sus arrugas* (1980), *El músico que llevo adentro* (1980). Póstumamente se publican *La novela americana en vísperas de un nuevo siglo* (1981) y *Conferencias* (1987).

La ensayística de Alejo Carpentier -dejando por ahora de lado algunos temas particulares o circunstanciales- gira sobre el eje fundamental de América, comprendida e interpretada en su compleja formación cultural, destino histórico y singular expresión musical y literaria. Esa visión, que lo conduce a su revaloración del destino sincrético y expansivo de España, se centra en el concepto de lo Real-Maravilloso-Americano, el Barroco, y un género favorito, la Novela.

Podemos desglosar de esta formulación múltiples temas o subtemas que finalmente convergen en aquel, y que intento enumerar rápidamente: el hombre y su destino de salvación; el compromiso histórico; lo Real-Maravilloso como clave de comprensión del Cosmos, pero también de la Historia; la Razón

¹³ CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*. Siglo XXI, México, 1978.

¹⁴ CARPENTIER, Alejo: *El arpa y la sombra*, Siglo XXI de España, Madrid, 1979.

Poética; la crítica del marxismo; la postulación de una cierta filosofía de la Revolución; la confluencia de Oriente y Occidente en América; la misión de España en el destino americano; la literatura, la música y la arquitectura americanas; la novela, género total, como instrumento de autoformación personal y comprensión histórica; la misión de los intelectuales en el continente.

Tal como lo he propuesto en este caso, me detendré en el concepto de lo Real-maravilloso-Americano, al que considero clave de la evolución teórica de Alejo Carpentier, y generador de consecuencias notables en el campo de su interpretación cultural, estética y política de América.

3.- LA TEORÍA DE LO REAL-MARAVILLOSO-AMERICANO.

Este concepto es enunciado por Carpentier en un artículo periodístico, un año antes de ser incorporado al prólogo de su segunda novela, *El Reino de este mundo*. Es en este ensayo, luego ampliado e incorporado en *Tientos y diferencias*, donde vemos aflorar plenamente la concepción de lo Real-Maravilloso-Americano, a la cual considero clave para la evolución del pensamiento de Carpentier. Esa concepción ha madurado a partir de varias fuentes convergentes: la primera, consultada antes del viaje a Francia, ha sido su temprana compenetración con el *vodú*, cargado de signos y ritos mágicos que sincretizan la cultura africana con el cristianismo en los estratos populares de Cuba. La segunda, ampliamente percibida y compartida en su contacto con los surrealistas -luego repudiados- dentro de la implícita y explícita condena que éstos hicieron de la Europa moderna. En determinado momento los surrealistas ampliaron sus preocupaciones por el sueño y el automatismo psíquico e incorporaron una temática spengleriana, de crítica a la civilización occidental por su destrucción de lo mágico y religioso en función de ideales científicos y utilitarios -pese a la corriente romántica, que inició un cierto *recurso* en el sentido de Vico- hecho que poco a poco genera el apartamiento surrealista con relación al progresismo político, asentado en una visión positivista de la realidad.

En Carpentier iba germinando cierta postura ligada al tema del ocaso de Europa, que no derivaba por cierto en ningún anti-europeísmo absoluto. Recordemos que Oswald Spengler, discípulo de F. W. Nietzsche, había publi-

cado entre 1918 y 1922 los 4 tomos de su obra *La decadencia de Occidente*, tempranamente traducida en España y América.¹⁵ El clima creado por esta obra nutrió, sin duda, algunos movimientos políticos europeos, y ciertas tendencias de las artes. No puede negarse que el Surrealismo se colocó en esa vertiente, de allí el error de identificarlo en la producción artística con vanguardias progresistas como el Futurismo ruso, o próximas a las novedades técnicas como el Futurismo italiano.

Quiero recordar que Pierre Mabille, amigo de Carpentier y uno de los más relevantes teóricos del Surrealismo francés, publica dos obras netamente spenglerianas, que son *Le miroir du merveilleux*, 1939, con prólogo de André Breton, y *Egrégories ou la vie des civilisations*, 1940. La segunda de ellas llevaba una faja con el título tremebundo: *Mort de l' Occident*. Por su parte Alejo Carpentier, que vuelve a América con los inicios de la Segunda Guerra, publicó en 1941, en la revista *Carteles* de La Habana, seis artículos breves bajo el título “El ocaso de Europa”.¹⁶ No olvidemos tampoco el (tardío) interés del grupo surrealista por la América hispánica. André Breton visitó México en 1938, y opinó que México era un país surrealista, apreciación que tanto Carpentier como Asturias sustentaron con relación a todo el subcontinente.

No obstante lo dicho, Carpentier acusa al Surrealismo de los franceses de ser un “Surrealismo de laboratorio”. De modo similar, el bilbaíno Juan Larrea, que había escrito su obra poética en francés hasta el año 32, se había alejado de los franceses para conformar una suerte de Surrealismo profético, con elementos hispánicos e hispanoamericanos.¹⁷

¹⁵ SPENGLER, Oswald: *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Buenos Aires, Calpe, 1925.

¹⁶ SALOMON, Noël, en su ensayo “El Siglo de las Luces: historia e imaginación”, publicado en volumen de varios autores sobre *El Siglo de las Luces*, París, 1972. (pp. 395-428), se refiere a estos artículos, publicados en revista *Carteles* (La Habana). Completamos esa referencia con los siguientes datos: pp74-75: 16 nov., 1941; pp36-37: 23 nov., 1941; pp44-45: 30 nov., 1941; p44-45: 7 dic., 1941; p36-37: 14 dic. 1941; p36-38: 21 dic., 1941 (datos extraídos de “Una aproximación bibliográfica a las crónicas históricas de Alejo Carpentier” de Araceli García Carranza)

¹⁷ LARREA, Juan: obras citadas

América sería para el autor cubano el lugar en que la categoría estética y cultural de lo Real-Maravilloso se hace plenamente presente. Esto lo conduce a descalificar -algo excesivamente- al Surrealismo francés:

...Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los Caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobrementemente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria (...) lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse. La vieja y embustera historia del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección, generadora de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. (...) Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas (...)

Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual, o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con singular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu conducido a un "estado límite". Para empezar, la sensación inserta en texto más amplio- ión de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos (...) De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento, como lo hicieron los surrealistas durante tantos años, nunca fue sino una artimaña literaria (...) No por ello va a darse la razón, desde luego, a ciertos partidarios del retorno a lo real -término que cobra entonces un significado gregariamente político- que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato "enrolado" o el escatológico

regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, (...) sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe.¹⁸

En ese famoso ensayo, Carpentier contrapone “lo maravilloso- real- americano” a “lo maravilloso” tal como se presentaba en la literatura europea de los últimos treinta años, en particular por los surrealistas.

Acierta Carpentier (y desconcierta a algunos críticos) al definir lo maravilloso como un *milagro* (*miracle, miraculus*, admirable), el fruto de una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación subjetivo-objetiva, inusual, una ampliación de las escalas y categorías del conocimiento, en virtud de una *exaltación del espíritu* que lo conduce a un cierto *estado límite*. “*La sensación de lo maravilloso presupone una fe.*” Una segunda línea de interpretación pasa por el mestizaje americano que vincula imágenes, símbolos y ritos de diferentes pueblos. El cristianismo es en América la doctrina amalgamante de pueblos y tradiciones disímiles, y -a pesar de algunas intransigencias eclesiales- respeta el milagro, los santuarios, las devociones populares, sin las cuales no se comprende la cultura indo- hispano-afro--americana.

El autor cubano iniciaba, con plena conciencia, un rumbo de pensamiento que lo colocaba lejos del experimentalismo literario así como del realismo supuestamente comprometido del siglo XX, por considerarlos el fruto de una cartilla ideológica o estética, y no de una lealtad a los fenómenos de la realidad, y a los mecanismos profundos de la creación poética.

Lo maravilloso venía a ser definido: a) como condición de la realidad misma, y no como artificio; b) como un modo de conocimiento de lo extraordinario que se hace posible en niveles de exaltación espiritual; c) como lo propio y natural de América - se sobreentiende, la América Latina, y no la dominada

¹⁸ CARPENTIER, Alejo: Prólogo a *El reino de este mundo*. Edición de la Librería del Colegio con Estudio Preliminar de Florinda Friedmann de Goldberg, Buenos Aires, 1975. (pp. 51-57).

por los anglosajones, ajenos a esta dimensión - por ser esta América el “lugar” de lo real-maravilloso.

La teoría de “lo real maravilloso”, sustentada por Carpentier a partir de 1948, fue reiterada a lo largo de toda su labor. El mismo artículo, fue nuevamente publicado por su autor- inserto en texto más amplio- veinte años después, y reiterado en una entrevista del 77, recogida en el tomo de *Conferencias*.

Ciertamente, la crítica dedicada a Carpentier pocas veces ha penetrado en su visión del mundo y el arte, a raíz de prejuicios que nacen de un subyacente positivismo filosófico, cuya consideración se muestra ajena a lo poético. En un prolijo estudio, que continúa las recetas del efectismo surrealista, el profesor Paul Verdevoye¹⁹ persigue los modos buscados por Carpentier para “lograr que la realidad de sus novelas tenga visos maravillosos”. Es el suyo un enfoque típicamente divorciado del sentido de lo real- maravilloso. Lo maravilloso sería un efecto buscado por el escritor, y no una condición emergente de la realidad misma. Luego pasa a examinar los “signos exteriores” que en la obra de Carpentier trasuntan la realidad maravillosa. Otros signos de lo maravilloso serían el léxico impresionista del escrito, su “deseo de embrujar al lector”, el uso de nombres insólitos (*Ecué-Yamba-O*) o de palabras -claves que, por su repetición, darían una significación fuera de lo común a situaciones o personajes. Verdevoye comenta el texto de Alejo Carpentier mostrando su propia distancia: “*se subraya, sin que Carpentier se dé cuenta de ello tal vez (!) el carácter subjetivo de una definición de la realidad que estriba en un fervor personal.*”

La importancia del método fenomenológico en el trabajo del escritor, así como la legitimidad de su opción religiosa, pasan desapercibidas para el respetable profesor francés, que cuestiona el realismo maravilloso de Carpentier y se revela alejado de su verdadera raíz. Aproxima el realismo mágico americano - que tampoco coincide totalmente con el concepto carpenteriano, pues hace hincapié en un modo típicamente literario de presentar lo insólito- a aquel otro difundido por el libro de Roh sobre el post-expresionismo pictórico ale-

¹⁹ VERDEVOYE, Paul: “Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa”, en *Revista Iberoamericana*, 118-119, en/jun. 1982.

mán. Reconoce no obstante las diferencias aportadas por la fe y el “telurismo”, sin advertir su continuidad en una perspectiva espiritual, que otorga significación a la naturaleza, el entorno en que el hombre se halla situado.

Una intransigencia similar provino del crítico argentino Enrique Anderson Imbert²⁰, con quien mantuve una respetuosa polémica sobre el tema, pero no quiero detenerme en ella por no exceder los límites de esta disertación. A ellos podríamos agregar a Seymour Menton, Emir Rodríguez Monegal y Rafael Gutiérrez Girardot, entre otros comentaristas y críticos que rechazaron o desconocieron la postulación del realismo maravilloso de Alejo Carpentier.

4.- LA CONVERSIÓN PERSONAL Y LA CRÍTICA A LA REVOLUCIÓN

Como hemos dicho ya, la conversión del escritor fue expuesta en dos novelas, *Los pasos perdidos* y *El acoso*, que tipifican en la trayectoria de Carpentier una *Kehre* o conversión personal en el sentido heideggeriano; ese cambio interior, conscientemente asumido, se corresponde con el devenir de sus ideas y acompaña a su teoría de la sociedad y de la Revolución, que se seguirá expresando en sus novelas y ensayos.

Era previsible que, a partir de esa conversión personal y del despliegue de su convicción acerca de la decadencia del Viejo Mundo, sumado a su creciente fe en el destino singular de América, debía surgir en Carpentier una mirada crítica acerca del marxismo, que se instala a partir de 1959 como fundamento de la Revolución Cubana. *El siglo de las luces*²¹ es la obra clave que expresa la tensión política generada en el seno de la Revolución Cubana y determinante del retiro de Carpentier. La obra, llamativamente, tiene dos ediciones en el año 1962: la primera en francés, y en París; la segunda, a pocos meses de la primera, en México. Aunque no será posible en esta ocasión referirme extensamente a esta novela, quiero dejar anotada mi personal lectura acerca de la

²⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique: *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila, Caracas, 1976. Ver nuestro artículo “La polémica sobre el Realismo mágico”, en Graciela Maturó: *La literatura hispanoamericana. De la utopía al Paraíso*. García Cambeiro, Buenos Aires, 1983.

²¹ CARPENTIER, Alejo: *El siglo de las Luces*. México, 1962. Nos hemos manejado con la edición cubana: Ed. Revolución, La Habana, 1963.

doble referencialidad que he postulado (acaso vista también por otros críticos y silenciada por ellos).

El personaje Víctor Hugues, cuya historicidad ha sido plenamente demostrada²², es presentado como el exponente de la Revolución Francesa que asume el poder en la isla de Guadalupe y se convierte en déspota; por mi parte entiendo que apunta con agudeza al líder cubano Fidel Castro y a la Revolución del 59, pese a la anotación final del libro, que dice: *La Guadalupe, Barbados, Caracas, 1956-1958*.²³ El autor remite su composición al año 56, y a Venezuela. (En libro todavía en curso extendiendo esta interpretación, basada en una lectura hermenéutica de la obra, a la luz de su contexto de producción).

Bastará por ahora recordar que los dos personajes: Esteban -que representa visiblemente al autor, entre otras cosas por llevar el nombre de San Esteban, que corresponde en el santoral al 26 de diciembre, fecha del natalicio de Alejo Carpentier- y Sofía, cuya textura arquetípica puede conducir al lector hacia la imagen de la Virgen (imagen presente de un modo u otro en casi todas sus novelas) han escuchado el llamado histórico de Víctor Hugues, y lo han seguido con admiración; pero dejarán de acompañarlo cuando éste se coloca la *chaqueta de Robespierre*. Las referencias a este último personaje, cuyo nombre evoca el periodo del Terror en la Francia revolucionaria, abundan en ciertas páginas de la obra acentuando su doble referencialidad dirigida a tiempos y lugares diferentes, a figuras distintas pero similares en su modo de actuar. El propio autor se encarga de dar pistas en esa dirección, hablando de *trajes, disfraces y máscaras*, y señalando *otras* analogías históricas. El relato se colma de presencias alegóricas, alusiones a símbolos y juegos intencionados como por ejemplo: (en el Hospital) *habían reaparecido unos Frailes Dominicanos misteriosos (...) pronto seguidos de una reaparición de crucifijos y santos oleos...*²⁴ *El viento de Thermidor soplabá sobre muchas conciencias. Las críticas que algunos habían guardado para sí empezaban a expresarse en conciliábulos,*

²² Véase Noël Salomon, antes citado. El autor, en prolijo artículo, revisa fuentes históricas de Carpentier, sin acceder a una referencialidad contemporánea del asunto o del personaje invocado.

²³ Ed. 1963, pág.417.

²⁴ *El siglo de las luces*, ed. cit. p. 162.

*desconfiados de quien demasiado se acercara.*²⁵ Y podríamos seguir ampliando los ejemplos, que incluyen las declaraciones del personaje autobiográfico Esteban sobre la Cruz, ligada al Mástil, el Arado y el Árbol: *Recordaba su texto de San Hipólito... He aquí mi angosta senda: he aquí mi camino angostado: escala de Jacob en cuya cima está el Señor:...*²⁶ Por otra parte Carpentier ha creado un personaje, el Dr. Ogé, mulato cultivado que emite continuamente sus opiniones críticas sobre los modos y contenidos de la Revolución.

Su visión crítica marcha unida a la valoración de lo Real-Maravilloso-Americano que sólo superficialmente ha sido para Carpentier una categoría estética: constituye, en su interpretación, el trasfondo de la cultura popular del continente. Para el escritor cubano se hace evidente que la teoría revolucionaria debe ser gestada desde el sustrato cultural latinoamericano y no desde las postrimerías críticas del mundo occidental, momento al que Heidegger considera el enjuiciamiento ético de la Modernidad, y a la vez su culminación.

Todo esto puede ser profundizado y ampliado en el cotejo con los ensayos de Alejo Carpentier. No diré que haya encarado expresamente una crítica del marxismo, cuya parcial validez no se trataría de negar. Pero su juicio por la aplicación de recetas euocéntricas desentendidas de la cultura de los pueblos se hace evidente de un modo u otro. A la Francia enciclopedista, que enalteció a la Diosa Razón, le contrapone Carpentier la España humanista, la de Juan el Romero que transita el camino de Santiago y se reencarna en otros personajes americanos, la de sus crónicas de “España y los españoles”, etc. Pero la misma posición subyace a otros escritos, como por ejemplo, *La ciudad de las columnas*²⁷, que además de ser un relato descriptivo de la Ciudad Vieja de La Habana, constituye un admirable ensayo sobre la cultura hispanoamericana, en la cual -como lo señala en forma incisiva- se perfila la impronta del clasicismo grecolatino sembrado por España en las ciudades americanas: Carpentier propone *leer* a la ciudad como un *texto* histórico, redescubriendo

²⁵ Ed.cit p.188-9

²⁶ Ed. cit.p.194. Esta lectura es ampliada en libro iniciado en 1972, aún inédito, que he decidido publicar.

²⁷ CARPENTIER, Alejo: *La ciudad de las columnas*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1982.

las columnas, los arcos de medio punto, los arquivoltas, los patios rodeados de claustros y balaustradas, los zaguanes con su puerta cancel, o el “lugar del fresco”, que invita al recogimiento contemplativo del alma hispánica.

La singularidad de América, su peculiar fusión de Oriente y Occidente, su cierto anacronismo y distancia de la Modernidad, se perfilan en páginas inolvidables del autor cubano. En ellas asoma su revaloración de España, y del Reino de Indias, ajenos a la mentalidad de la Ilustración y al progresismo moderno. A ellos ha dedicado ensayos, crónicas y cuentos que colocan al Mundo Nuevo un paso atrás de la Modernidad a la cual sin embargo - señala el escritor- no ha repudiado sino absorbido parcialmente dentro de sus propios límites. Esto hace que América no pueda ser entendida dentro de los parámetros de la Revolución Francesa, como tampoco de la Norteamericana, ni de la Revolución Rusa que vino a imponer más adelante su modelo, por ser todas ellas ejemplo de una mentalidad que ha privilegiado la racionalidad y la ciencia sobre el conjunto de la cultura, y que en definitiva han traicionado sus propósitos humanitarios instalando en ciertos casos la persecución, la guillotina o los crímenes políticos. Considero que de la obra de Carpentier, en su conjunto, emerge la relegación de esos modelos, tomados en diferentes épocas por las dirigencias latinoamericanas, y la inclinación hacia una perspectiva americana, humanista e inclusiva de pueblos, etnias y modalidades propias de este subcontinente.

Carpentier es un filósofo de la Historia, a la cual no visualiza desde la superficie del tapiz, sino desde los planos ocultos de su trama, revelando su dibujo intrahistórico. Desde su obra *El reino de este Mundo* en adelante, varias veces nos hizo ver cómo las revoluciones nacen santas, engendran castas de poder y finalmente se enquistan como gobiernos totalitarios que giran alrededor de prebendas y favores mutuos. La corte de Henri Christophe es un ejemplo de traición a los ideales revolucionarios de los liberadores de Haití, pero halla otros ejemplos en la Historia.

En otra línea ubica a la figura de Santiago, el apóstol que ha presidido la Conquista, justificando hasta cierto punto su orientación, no sus excesos. Ve el movimiento recurrente de la Historia dentro de un amplio movimiento ha-

cia el ecumenismo, hacia el *concierto barroco* que sería el encuentro de los pueblos. Su visión coherente despliega un americanismo que algunos podrán considerar “reaccionario” solo porque lo miden desde la teoría europea, - y no totalmente, porque en Europa también se han perfilado maestros que han abierto caminos, rompiendo con prejuicios positivistas y eurocéntricos. En su caso, se trata de la fidelidad al *ethos* de los pueblos americanos, que encierra gérmenes universalizantes para la humanidad, hoy sumida en la crisis más profunda de su historia.

El americanismo de Alejo Carpentier viene a integrarse con una ancha corriente a la que han aportado grandes novelistas, antropólogos, filósofos y educadores: Asturias, José María Arguedas, Uslar Pietri, Lezama, Octavio Paz, Fernando Ortiz, Scalabrini, Rodolfo Kusch, Manuel Gonzalo Casas, Ernesto Mayz Vallenilla, Alberto Wagner de Reyna, Helio Jaguaribe, Walter Rela, Washington Reyes, Alberto Methol Ferré. Con ellos, el pensador cubano nos incita a pensar a América, y sobre todo, *a pensar desde América*.

**LOS BAILES DEL CLUB DEL ORDEN.
FORMAS DE SOCIABILIDAD EN SANTA FE
COMIENZOS DE SIGLO XX.**

*María Gabriela Pauli **

Los bailes del Club del Orden han sido algo más que un momento de entretenimiento de la elite santafesina. Las características y el prestigio de la Institución hicieron de ellos un emblema de los usos y costumbres de la alta sociedad capitalina. Como otras actividades, los bailes legitimaban la pertenencia al círculo de notables, y servían para entretejer alianzas familiares, hacer negocios, discutir candidaturas y acordar decisiones políticas.

El objeto de este trabajo es indagar en torno a la relevancia de estas prácticas para la elite santafesina, a la vez que revisar en qué medida este tipo de acontecimientos nos permite acercarnos a prácticas sociales y sistemas de relación más complejos. La Historia de la Vida Cotidiana, resulta una interesante puerta de ingreso al estudio de los vínculos sociales, las representaciones que los actores han tenido acerca de la sociedad y los valores que se legitimaron en distintos momentos del pasado.

* **María Gabriela Pauli.** Profesora de Historia (Universidad Nacional del Litoral), Doctora en Educación (Universidad Católica de Santa Fe), Doctora en Historia (Universidad del Salvador). Profesora de nivel secundario y docente en las carreras de Historia y en Educación. Publicó libros y artículos académicos sobre temas históricos.

Nos proponemos abordar la élite santafesina como un modo de aportar a la comprensión de una serie de vínculos sociales que se conformaron al interior del grupo privilegiado de la sociedad santafesina, pero también entre este grupo y otros sectores. Es decir que, mirar a la élite local es un modo de contribuir a la historia santafesina de principios de siglo XX. Hemos circunscripto el análisis a periódicos que se editaban en la capital provincial en 1904 y 1916, que proporcionan ejemplos de las prácticas del Club del Orden, particularmente las reuniones danzantes que la institución organizaba. Además de los artículos periodísticos, ha sido de enorme ayuda el trabajo de Bernardo De Diego compilando datos de las actas de reuniones del Club del Orden.¹

ALGUNOS DATOS SOBRE EL CLUB DEL ORDEN.

El Club fue fundado el 27 de febrero de 1853, en tiempos de debates constituyentes en la ciudad de Garay, y desde entonces, es un espacio de sociabilidad distintivo de la élite local.

La creación del Club del Orden puede inscribirse en el marco de un movimiento asociacionista que reflejaba nuevos modos de vinculación social en el siglo XIX. Sandra Fernández, caracteriza en estos términos a ese movimiento:

[...] la actividad asociativa funcionaba como una trama de características muy asimétricas a través de la cual los distintos sectores de la población podían intentar satisfacer necesidades concretas surgidas de las nuevas relaciones económicas y sociales: construir lazos de pertenencia y solidaridad; representar y defender intereses sectoriales; desarrollar actividades recreativas, festivas y culturales; actuar colectivamente en el espacio público. Esta variedad de circunstancias en los objetivos de reunión reforzaban el control social entre sus miembros

¹ DE DIEGO, BERNARDO. Club del Orden. Anales. Contribución a la Historia de Santa Fe. Santa Fe, Macagno, 1990.

pero además hacia el resto de la sociedad en función de distintos procesos de legitimación.²

Desde luego, la pertenencia a la institución no estaba habilitada para cualquiera, el Club era un reducto de lo más selecto de la sociedad santafesina, y como señala Reginald Lloyd: “*El Club del Orden es la institución más exclusiva de su clase en Santa Fe, pues la mayoría de sus socios están relacionados con el Gobierno o pertenecen a las mejores familias [...]*”³

El Acta de fundación expone los objetivos y características de la entidad y de su accionar público. En ella se expresa que:

El Club no tiene tendencia alguna política, sino meramente social. Él es un ensayo práctico del principio de asociación entre los miembros de una sociedad que comienza a disfrutar del beneficio de la quietud y de la seguridad individual.⁴

La elite santafesina ha logrado una curiosa conjunción de tradición y progreso. Sin renegar de los valores de la tradición colonial hispano católica que tuvieron la ciudad en sus orígenes, adoptó ideas de la Ilustración y en particular, para fines de siglo XIX del positivismo en boga en Europa. En el fragmento precedente puede apreciarse la influencia del pensamiento liberal especialmente en la enunciación de principios vinculados a los derechos individuales y al orden social como beneficios deseables para Santa Fe y la Nación que comenzaba a constituirse. Cabe aclarar que a pesar de la declaración que excluía fines políticos de la institución, ella constituyó un centro de gran influencia política, debido al carácter prominente de sus asociados.

² FERNÁNDEZ, SANDRA. “Las formas de sociabilidad en Santa Fe”, en BARRIERA, DARÍO (dir). *Nueva Historia de Santa Fe*. Tomo I: Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860 -1930). Rosario, Prohistoria – La Capital, 2006. pp. 15 – 16-

³ LLOYD GREATHER BRITAIN PUBLISHING COMPANY. *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte*. Londres, 1911. p,594.

⁴ DE DIEGO, BERNARDO. op. cit. p. 5.

Bernardo De Diego desliza un dato muy significativo: diecinueve de los presidentes del Club del Orden en el período 1853 – 1990, fueron “[...] *gobernadores de la provincia o destacadas figuras del quehacer comunitario.*”⁵ Si contabilizamos además a otros que se desempeñaron en cargos en la gestión del gobierno municipal o provincial, u ocuparon bancas legislativas tanto a escala provincial como nacional, el número de socios vinculados a la política crece exponencialmente. Esto da cuenta de la relevancia política y social de la institución, y nos permiten situarla en el contexto de la vida de la ciudad de Santa Fe.

Los bailes eran una de tantas actividades sociales que el Club del Orden llevaba a cabo, y que generaban expectación social, hecho que quedaba plasmado en la prensa.

Los periódicos que se editaban en Santa Fe por entonces, no sólo informaban sobre las actividades de asociaciones como la que nos ocupa, sino que además ponderaban las mismas dando cuenta de su trascendencia en el imaginario de los santafesinos. Eso nos posibilita analizar más allá de las prácticas, las representaciones sociales y los sistemas de creencias⁶ que ellas conformaron, e indagar en los modos en que se construía un discurso que legitimaba un orden social deseado por el sector de los notables santafesinos.

La extensa trayectoria del Club del Orden nos impone la necesidad de un recorte temporal. Las primeras décadas del siglo XX resultan particularmente interesantes en virtud de las transformaciones que se producían a escala nacional y provincial con el advenimiento de las clases medias al poder y las nuevas formas políticas y sociales que se comienzan a desplegar. En ese contexto, el Club del Orden cobró una muy especial significación como espacio de pertenencia y ámbito de acción de la elite santafesina.

La circunstancia provincial del ascenso al poder de la Unión Cívica Radical en 1912 implicó un cambio en los modos de hacer política, a pesar de que hay continuidades que jalonan el proceso político provincial de esos primeros

⁵ DE DIEGO, BERNARDO, op. cit. p. 2.

⁶ Para ampliar en relación a estas categorías de análisis, remitimos al trabajo de ALEJANDRO RAITER Y OTROS. Representaciones sociales. Buenos Aires, Eudeba, 2002.

años.⁷ Por ello es que decidimos tomar dos momentos: 1904, año del inicio de las obras del puerto de Santa Fe, y 1916, cuando se conmemoraron los cien años de la declaración de Independencia. Ambos sucesos ameritaban un especial lucimiento de la institución y nos permiten ver algunos rasgos constantes y también rupturas en las prácticas sociales del Club del Orden, y por ende de la elite santafesina, así como en el modo en que esas prácticas se reflejaron en el discurso periodístico.

LA VIDA SOCIAL SANTAFESINA Y EL CLUB DEL ORDEN. BAILES Y TERTULIAS.

Desde sus inicios, la asociación se conformó como un espacio de sociabilidad que reconocía entre sus prácticas habituales aquellas vinculadas al ocio y al entretenimiento. El Acta de fundación establecía que:

Los miembros del CLUB DEL ORDEN, como padres y como hermanos y esposos, aspiran a que la mujer santafesina tenga ocasión de mostrar el relevante mérito que debe a la naturaleza y a la educación: a este fin establecerá reuniones de baile, e implorará de las señoras y señoritas su cooperación para hacer a los desgraciados alguna ofrenda de beneficencia en determinados días del año.⁸

El documento es muy expresivo no sólo en orden a las finalidades de la institución, sino a la concepción en torno a los hombres y las mujeres que subyace en el discurso. Los socios del Club del Orden eran hombres – y así será hasta avanzado el siglo XX –. Estos caballeros se interesaron en conformar una institución que sea a la vez espacio de sociabilidad para ellos, centro de

⁷ Sobre este punto remitimos a los trabajos de BERNARDO CARRIZO, especialmente el artículo titulado “El caleidoscopio Radical, 1912- 1914”, en *Historiapolítica.com*, Programa Buenos Aires de Historia política del siglo XX.

⁸ DE DIEGO, BERNARDO, op. cit. p. 5

difusión de cultura, ámbito donde las damas de la elite pudieran mostrar sus condiciones y su educación.

El imaginario en torno a lo femenino, asociaba a las mujeres con las *reuniones de baile* y con la *beneficencia*, porque estas prácticas se reconocen como propias del sexo débil. Las representaciones sociales imperantes en el círculo notabiliar y que explicitaba la prensa identificaban a las damas con el ocio. Eran mujeres que no trabajaban y que se ocupaban de cultivar algunas habilidades musicales, plásticas o manuales, tales como el bordado y la costura; siempre para destinar el tiempo a alguna *labor*. También las asociaba a las formas de la caridad, que era un espacio privilegiado de actividad femenina, más allá de que las damas contaran con el auxilio de los caballeros cuando las circunstancias lo requerían.

También el documento fundacional del Club del Orden refleja una representación social en torno a lo masculino. Al hombre le corresponde *naturalmente* el espacio público, y debe ocuparse de propender al progreso del país, de favorecer el desarrollo del Comercio y de la Industria (con mayúsculas en el documento), así como también de ofrecer hospitalidad a los extranjeros siempre que fueran honrados, laboriosos y proviniesen de Europa. Todo esto establecía el acta de fundación como prácticas propias de los asociados. En relación a la política, si bien se declara la prescindencia de la institución en ese campo, se referencia que el Club daría su *apoyo moral* a los gobernantes respetando las *determinaciones legítimas* que éstos tomaran.⁹

Constituía una función masculina también el cuidado y la protección de las damas de la sociedad, de ahí que la institución previera espacios para el esparcimiento, tal como los bailes, que el Club del Orden propiciaba con asiduidad. En algunos casos, los eventos danzantes se organizaban para conmemorar fiestas cívicas como el 25 de Mayo o el 9 de Julio, en otras para festejar su aniversario, o bien en ocasiones especiales como la visita de algún funcionario del gobierno nacional¹⁰, o la inauguración del puerto. En el baile del 25 de Mayo

⁹ Idem, p. 5.

¹⁰ En 1902 se realizó un evento para homenajear al entonces presidente Julio Roca, que visitó la ciudad. El acto incluyó previamente un almuerzo. En 1916 la llegada de Saavedra Lamas,

se acostumbraba además a hacer la presentación en sociedad de las jovencitas, según nos cuenta Bernardo De Diego.¹¹ La presentación en sociedad, constituía un rito de iniciación que marcaba el paso de la niñez a la vida adulta, y eso lo convertía en una instancia relevante de la vida de las muchachas y sus familias.

REGISTROS PERIODÍSTICOS DE LOS BAILES DEL CLUB DEL ORDEN.

Los periódicos de principios de siglo surgieron como instrumentos políticos, con la finalidad de imponer alguna candidatura o construir la voz de algunos dirigentes. Eran herramientas para la propaganda de la obra de gobierno, pero además, recogían en sus páginas informaciones útiles para sus lectores, tales como los horarios de los trenes, los remates de ganado, noticias sobre disposiciones municipales, como también horarios de misa y actos de culto, avisos clasificados ofreciendo productos o servicios que incluían ofertas de trabajo (jardineros, caseros, amas de leche, modistas, herreros, entre otros), tratamientos médicos y clases de música. Librerías, farmacias, comercios publicitaban desde tónicos para fortalecer la salud hasta sombreros o cigarros, pasando por una interesante variedad de productos.

Había un cuerpo dedicado a noticias internacionales (generalmente las dos primeras columnas de la primera página) y a noticias nacionales y locales con profusos editoriales; y también una sección dedicada a la cultura y la vida social. Allí se transcribían a veces fragmentos de alguna obra literaria e invariablemente novedades en torno a los actos culturales y las reuniones sociales de la elite de la capital provincial.

Podemos suponer que el público lector estaba compuesto fundamentalmente por el sector notabiliar santafesino, ya que la información de los diarios respondía a sus intereses y necesidades. Cuando analizamos el discurso periodístico, identificar a sus destinatarios es tan importante como determinar quienes producen esos discursos. En relación a esto último, los directores de los periódicos fueron miembros de la elite. Tanto Juan Arzeno (director de

ministro de Instrucción Pública de la Nación fue motivo de una reunión danzante en el Club del Orden.

¹¹ Ver DE DIEGO, op. cit. p. 140. La referencia aparece en el texto como nota del autor

Nueva Época) como Domingo Silva (director de *Unión Provincial* y más tarde de *Santa Fe*) fueron funcionarios públicos y socios del Club del Orden. Es decir que estas publicaciones reflejan la lógica discursiva de la elite santafesina.

Veamos a continuación de qué modo se referían a los bailes del Club del Orden.

En 1904, el inicio de las obras para la construcción del puerto de la ciudad de Santa Fe fue motivo más que suficiente para la organización de un festejo danzante, al que *Unión Provincial* aludía así:

En el Club del Orden se trabaja con incansable actividad transformando la casa de modo que se pueda bailar en dos grandes salones [...]

Los salones de baile tienen capacidad para cien personas y en el comedor pueden sentarse 250 comensales á la vez.

Este baile será todavía más regio que el que se ofreció al general y que costó 35.000 nacionales.

Todos los gastos corren por cuenta del gobierno.¹²

La ocasión del inicio de la obra de un puerto de ultramar para Santa Fe, por la que habían bregado los dirigentes locales durante algunos años, era de enorme importancia para la ciudad, ya que Rosario construía su nuevo puerto en esos años y no debía quedar la capital provincial ajena al ímpetu del progreso. Desde luego, ameritaba cena y baile en el aristocrático club. La mención al costo del evento que dos años antes se había ofrecido a Julio Roca, entonces presidente de la Nación, es un dato que daba cuenta de la magnitud de aquel acto. El baile de 1904 habría de ser aún más suntuoso y suponemos que más caro. De acuerdo con la información que proporciona el correspondiente libro de Actas del Club del Orden, el sarao había sido solicitado por el gobierno

¹² AGPSF, *Unión Provincial*, viernes 7 de octubre de 1904. Año XI, Nº 3068, p. 1. Rollo 547. Roca visitó la ciudad en 1902 con ocasión de la inauguración de la estatua del Gral. San Martín, y fue agasajado con un baile en la institución.

provincial y esto explica la razón por la cual detalla *Unión Provincial* que los gastos corrían por *cuenta del gobierno*.

Es interesante ver cómo funcionaba todo un entramado de relaciones en el seno de la elite capitalina. Así, el gobernador Rodolfo Freyre y prácticamente todo su gabinete, eran socios del Club del Orden. Para ellos, la institución constituía una prolongación del espacio de la gestión pública, y a la inversa: el poder político no era sino la expresión de estos notables que asumían que *naturalmente* les correspondía hacerse cargo de la cosa pública, ocuparse del bienestar de la población y del progreso tanto de la ciudad como de la provincia.¹³ Nada hay de extraño entonces en que confundieran el límite de lo público y de lo privado, financiando el Estado Provincial actividades recreativas de una asociación social que ni siquiera estaban pensadas para el público de toda la ciudad, sino para un grupo selecto de notables.

Las fiestas de carnaval eran otro momento propicio para la organización de bailes. Todos los años los bailes de carnaval, ocupaban también las páginas de los periódicos. En estas ocasiones, el tono de la información reflejaba claramente la frivolidad propia de las circunstancias. En 1904, *Unión Provincial*, destacaba que:

Contra todas las opiniones pesimistas que circulan, podemos asegurar á nuestras amables lectoras, pues así nos lo afirma un miembro de la comisión directiva de este centro social, que el club ofrecerá en los próximos días de carnaval, un suntuoso baile á las familias de sus socios.

Nuestro informante nos manifiesta que actualmente se está preparando todo lo relativo á la fiesta que se realizará y no nos cabe la menor duda que esta noticia ha de ser agradablemente recibida por todas nuestras simpáticas lectoras.¹⁴

¹³ Sobre esta cuestión remitimos a nuestro anterior trabajo. La cabeza piensa y ordena y los brazos ejecutan. Santa Fe, UCSF, 2016.

¹⁴ AGPSF. *Unión Provincial*, sábado 16 de enero de 1904. Año XI, N° 2857, p. 1. Rollo 546.

La noticia estaba dirigida a las damas, asumiendo el redactor que eran ellas las interesadas en el baile. Los calificativos de *amables* y *simpáticas* con que se alude al público femenino desnudan un tono condescendiente que colocaba al cronista y a los socios del Club en una posición de superioridad: estos últimos porque accedían a complacer un deseo fútil de las damas, y el primero en tanto les comunicaba la tranquilizadora novedad.

El encabezado de la noticia es elocuente también en relación a quienes son destinatarios de la prensa. Va dirigido a nuestras *amables lectoras*, asumiendo que el público al que llegaba el medio gráfico era la elite santafesina. No se refiere a algunas o a un grupo de lectoras, sino a *las* lectoras. Este dato sirve para reforzar nuestra presunción inicial en torno a que eran escritos por integrantes de la elite provincial y a la vez, los medios gráficos reclutaban sus lectores en este mismo sector social.

Como todos los eventos organizados por el Club del Orden, este habría de ser también un baile *suntuoso* debido a la dedicación con que se lo preparaba, pero fundamentalmente a sus participantes: las familias de los socios. De nuevo encontramos el mecanismo de doble legitimación al que hemos hecho referencia antes; el evento se prestigia con sus asistentes y estos con su pertenencia al selecto círculo de elite de los socios del Club del Orden.

En ocasión de conmemorarse el centenario de la declaración de la independencia, en 1916, se organizaron en Santa Fe numerosos y variados eventos sociales por parte del gobierno provincial y municipal, como también de diversas organizaciones sociales. Entre ellos el Club del Orden organizó el correspondiente baile. De todo ello dan cuenta los periódicos. El ejemplar de *Nueva Época* del lunes 26 y martes 27 de junio anunciaba, entre una lista de preparativos el baile del Club del Orden, con estas elocuentes palabras:

La comisión directiva del Club del Orden, asociándose a los festejos del Centenario dará en sus salones un gran baile, sin que todavía se haya determinado la fecha exacta de su realización.

Teniendo en cuenta los prestigios de que goza este centro en nuestra capital, es de presumir que el baile que se anuncia será un verdadero acontecimiento.¹⁵

Conviene prestar atención a la connotación de esas breves líneas destinadas al evento social. Se trata de un *gran baile* que seguramente será un *verdadero acontecimiento* debido al *prestigio* de la institución. Como se aprecia, es la reputación del Club del Orden el que garantiza la calidad del baile y permite presumir que será un acontecimiento grato de la vida social santafesina.

El periódico *Santa Fe*, después de una lista más extensa de festejos, provee una información similar, pero que precisaba la fecha del baile. Bajo el título En el *Club del Orden*, leemos:

El 8 por la noche, la aristocrática sociedad de esta capital, tendrá oportunidad de ofrecer como en otras oportunidades, un cuadro suntuoso de elegancia, en ocasión del baile que ofrece en sus salones, el primer centro social local cuyo nombre consignamos en el título de las siguientes líneas.

Los preparativos que se hacen para el sarao aludido, prometen revestir la fiesta de todas las exigencias en detalles que son necesarias para el mejor lucimiento del acto.¹⁶

La pluma de Julián Tolrá Silva – medio hermano de don Domingo Silva, el fundador del periódico – es más efusiva en la ponderación del evento dispuesto por el Club del Orden para la *aristocrática sociedad*; baile que, desde luego, se habría de distinguir por la suntuosidad y elegancia propias del *primer centro social* de la ciudad fundada por Garay.

¹⁵ Los periódicos se editaban de martes a domingo y desde principios de siglo XX apareció la costumbre de fecharlos así. AGPSF. Año XXXI, N° 9700. p. 4. Rollo 62.

¹⁶ AGPSF. *Santa Fe*, jueves 29 de junio de 1916. Año VI, N° 2541. p. 4. Rollo 634.

Es notoria en todos los diarios la presunción de que tratándose de eventos del Club del Orden los caracterizaría la elegancia y el buen gusto de organizadores y asistentes; y a su vez, el hecho de que la concurrencia era selecta, daba un toque de distinción a los bailes.

A medida que la fecha se aproximaba, los periódicos daban más precisiones sobre las actividades previstas, en particular el baile. El ejemplar del 6 de julio del *Santa Fe*¹⁷, anunciaba para las 11 p.m. del 8 de julio el compromiso danzante del Club del Orden.

El mismo 9 de julio, refería a lo acontecido en la víspera en los salones de la señera institución santafesina:

El Club del Orden, que dignamente preside don Manuel J. Echagüe, abrió anoche sus salones a las familias de sus asociados, festejando el centenario de la jura de la independencia.

Los elegantes salones y el “hall” ofrecían un aspecto muy animado.

Numerosas damas y niñas, participaron de esta exquisita reunión social, durante la cual se bailó con entusiasmo hasta las primeras horas del día de hoy.

La orquesta, el ambigú, y otros detalles indispensables en una fiesta de carácter resultaron muy interesantes.

El presidente de tan distinguida institución social puede sentirse satisfecho por el éxito obtenido, pues pocas veces ha reinado tanta animación entre los asistentes como durante el baile anoche, que constituye la nota saliente de los festejos patrios.

Hubiéramos querido hacer crónica destacada de la fiesta pero nos lo impide la rigurosa tirantez de espacio.¹⁸

¹⁷ AGPSF. Año VI, N° 2548. p. 2. Rollo 634

¹⁸ AGPSF. *Santa Fe*, domingo 9 de julio de 1916. Año VI, N° 2551. (edición de 12 páginas) p. 6. Rollo 634.

El baile, exclusivo para las familias de los socios, constituía una *exquisita reunión social*, que se caracterizó por la *elegancia* de los salones, el entusiasmo con el que se bailaba, la *animación* de los asistentes, en fin, por lo *destacado* de la fiesta.

Se trató de la *nota saliente de los festejos patrios*, aún cuando el programa de ellos incluía innumerables actos públicos, conferencias, tedeum, actos en las plazas con los niños de las escuelas entonando el Himno Nacional, carrozas y desfiles, fuegos artificiales, entre otros eventos. Sin embargo, ninguno resultaba tan destacado para el cronista como el baile del Club del Orden, y por ello mismo éste lamenta no contar con espacio suficiente para dedicar al magno suceso.

En los ejemplares de los días sucesivos, el periódico dedica parte de sus líneas a ilustrarnos sobre los asistentes al baile y se detiene en particular en las damas y sus atuendos. Esto último resulta novedoso, ya que no lo hemos encontrado en los periódicos del año 1904. Tal vez las circunstancias de un gobierno radical en la Provincia hicieron necesario mostrar de un modo más explícito la distinción y el boato de la sociedad santafesina. A modo de ejemplo transcribimos un fragmento del diario del 13 de julio:

Todos los comentarios que se han hecho en los principales círculos de esta capital referentes al baile que últimamente se realizara en los aristocráticos salones del Club del Orden están contentos en afirmar que el sarao ha sido en todas sus proyecciones una espléndida y magnífica manifestación de suprema distinción.

La nota altamente simpática y digna de la fiesta fue el canto del Himno Nacional por la concurrencia antes de la cena.

Nuestras más distinguidas damas y señoritas entonaron la canción de la patria con acompañamiento de la orquesta y fueron calurosamente aplaudidas.

Como en nuestra última edición nos vimos obligados por la falta absoluta de espacio a postergar la nómina de señoras y señoritas que par-

ticiparon de dicha fiesta, hoy tenemos el gusto de hacerla conocer a nuestros lectores.

Hela aquí:

Señoras: Laura Cullen de Echagüe, de tul y liberty negro, adornos jaiscollar de perlas [...] Mercedes Aliaga de Cabal, de taffetas negro drapeado gargantilla brillantes; Rosario Lassaga de Parpal, de encajes chantilly negro adorno verde en el corsage [...]

Señoritas: Dorita Cullen, de rosa velado tul y encaje [...] blanco; María Teresa Cabal, de taffetas rosa drapeado y adornos tul [...]¹⁹

La lista de las señoras incluye a María López de Pujato, Amelia Paz de Aguirre, Matilde Irurueta de Mántaras, Ángela L. de Lavallois, Matilde Aguirre de Aragón, Dora Brühl de Norman, Josefa S. de Sañudo, Margarita Ferré de Silva y Matilde Denner de Trucco, cada una con detalle del atuendo. Entre las señoritas, además de las citadas, la crónica del baile menciona a Beatriz Brühl, Laura Pujato, María Isabel Rodríguez, Laura Echagüe Cullen, Delia y Sarita Aldao, Sara Carreras, Mercedes Sandaza Iturraspe, María Delia Rodríguez, Adelina Saurit, Lidia Cullen, María Cristina Cabal, Mercedes Paz, Blanca Esther Pérez, María Elena Anelo, María Adela Cervera, María Eugenia Benot, Ana Matilde Barrios, Esmeralda Mántaras Galisteo, Sara Mosset, Matilde Trucco, Marina Parpal y Carmen ... (el apellido de esta última joven resulta ilegible en la copia periodística). También en el caso de las muchachas se describe el atuendo de cada una, con referencias a los tules, tafetas o crepes de los vestidos, y a detalles como rosas rococó, collares de perlas, broches u otro tipo de adornos que las engalanaban.

El espacio destinado a las damas y sus atuendos es significativo, y si bien no ocupa la primera plana, sí lo hace con la parte inferior de la tercera página, a continuación de las noticias internacionales sobre la “Gran Guerra” que por entonces se peleaba en Europa. ¿Qué nos aportan estos datos para una investigación historiográfica? En primer lugar, la lista de las señoras, casi todas con su apellido de soltera y de casada, permite identificar la filiación y los vínculos

¹⁹ AGPSF. *Santa Fe*, jueves 13 de junio de 1916. Año VI, N° 2553. p. 3. Rollo 634

entre los miembros de la elite santafesina. Por otro lado, era una práctica común en los periódicos santafesinos desde fines de siglo XIX, la enumeración de los integrantes de la elite cuando participaban de eventos sociales. Estar incluido en esas listas resultaba un modo de pertenencia al círculo de los notables santafesinos, y a su vez, apellidos ilustres legitimaban a dicho círculo.

La exhaustiva descripción de la vestimenta daba cuenta además de la holgura económica de la clase acomodada de la capital provincial y era un elemento más para marcar la *elegancia y distinción* que con tanta efusividad el periódico *Santa Fe* quería resaltar. La mujer cumplía en este entorno social un rol estético importante, podríamos decir que su presencia *decoraba* los eventos sociales, aportando una nota de *simpatía*, tal como se menciona en relación con la entonación de la canción patria. Por eso es que ellas declamaban, cantaban o tocaban el piano en diferentes oportunidades, para amenizar las reuniones. La política y las ideas, en cambio estaban reservadas a los caballeros.²⁰

El canto del Himno Nacional inscribe a este evento dentro de la lógica de una serie de prácticas cívicas destinadas a reforzar el sentimiento patriótico. Esta fue una de las tareas que la elite santafesina se asignó a sí misma: fortalecer el sentimiento patrio y la idea de que servir a la Patria en tiempos de progreso finisecular era trabajar para incrementar la riqueza. De este modo, el sentimiento patriótico se asoció a la idea de orden, de trabajo y de progreso.²¹

LOS BAILES DEL CLUB DEL ORDEN Y SU APORTE A LA HISTORIOGRAFÍA.

A modo de síntesis final, queremos reflexionar en torno a qué aportan datos como las crónicas que hemos ido desgajando en estas páginas a la construc-

²⁰ De esto dan cuenta las referencias en los actos patrióticos a las conferencias, que estaban a cargo de personalidades públicas o estudiantes de Derecho. Tan sólo las maestras podían disputar este espacio más académico

²¹ Hemos podido leer acerca de este planteo en el manual que publicó Domingo Silva en 1910, titulado *Moral Cívica y Política*, y que fue una síntesis de sus clases en el Colegio Nacional de Santa Fe.

ción del relato histórico. Esto es sustancial para evitar caer en la mera crónica y el recuerdo con cierta nostalgia para algunos de tiempos idos.

Desde luego aparece claro la contribución de esta información a los estudios sobre vida cotidiana, ya que dan cuenta de una serie de prácticas y de valores socialmente legitimados y posibilitan comprender cómo eran las costumbres hace algo más de una centuria entre los sectores acomodados de la sociedad santafesina.

También las crónicas sobre los bailes muestran todo un entramado de relaciones sociales y de formas de ejercicio del poder, y una concepción social fuertemente jerarquizada, en la que esta elite guardaba celosamente sus privilegios y generaba mecanismos que le permitían diferenciarse del resto de la sociedad. Entre estos últimos, la pertenencia al Club del Orden y los eventos exclusivos que la asociación proporcionaba a sus socios, fueron algunos de los más preciados.

Es interesante notar que en las noticias que hemos reseñado se habla de la *sociedad santafesina* para referirse a la elite y no a todos los habitantes de la ciudad. Alguna pervivencia de aquella concepción hispana de la *parte sana* y *principal* de la sociedad está presente en esta idea de que estos notables – que lo son porque integran la elite local ya sea por linaje, por matrimonios o por negocios – eran los verdaderos exponentes del *deber ser* del resto de los pobladores, y eran además, quienes por derecho tenían que ejercer el poder, pero eso sí, asumían también que les cabía una responsabilidad: la de cuidar el orden social y a esos otros que no accedían al círculo privilegiado.

Los bailes del Club del Orden no eran tan sólo un evento social recreativo; y más allá de las expresiones de Domingo Silva, Juan Arzeno o Julián Tolrá Silva que los asociaban a satisfacer las aspiraciones de las damas, eran un espacio de sociabilidad importante también para los hombres. En los *saraos* de la prestigiosa institución se anudaban matrimonios, alianzas políticas y negocios; se definían estrategias de gobierno a la vez que servían como *vidriera* para los miembros de *la sociedad*, permitiéndoles mostrar su poder, su buen pasar, su linaje o sus dotes al servicio de ese círculo privilegiado.

De hecho, es interesante la permeabilidad del Club en cuanto a incorporar socios ya que no sólo aparecen vinculados a la entidad apellidos tradicionales como Echagüe, Cullen, Rodríguez Galisteo, López o Leiva entre otros, sino algunos como Maciá, Norman, o Crouzeilles, que provenían del ámbito de los negocios, o los Arzeno y Silva que desde el periodismo constituían la voz de la elite de la capital provincial.

Finalmente diremos que expresiones como la que hemos citado antes en la que el redactor afirma que la noticia de un baile sería *agradablemente recibida por todas nuestras simpáticas lectoras*²², nos proporciona otro dato: los periódicos tenían por destinatarios a los integrantes de la elite local, que veía reflejadas en sus páginas su vida social; y eran escritos por miembros del mismo grupo social, o bien, por quienes – como Silva o Arzeno – si bien no pertenecieron por linaje, fueron incorporados a la elite debido a sus servicios periodísticos y su militancia política, e incorporados al Club del Orden, de modo de sellar esa filiación social.

Como podemos apreciar, la crónica de los bailes del Club del Orden facilita múltiples posibilidades de lectura y análisis a los historiadores, no sólo referidas a la vida cotidiana, sino también a las relaciones sociales y a los modos de ejercicio del poder.

²² Idem.



Teresa de Iriondo, Sarah C. de Aldao, Matilde P. de Molinas, Amelia C. de Navarro, y otros en el club del Orden. La imagen, de 1919, ilustra a caballeros y damas de la elite santafesina con sus atuendos de gala, apropiados para eventos como eran las tertulias y los bailes de la prestigiosa y exclusiva entidad.

Fachada del edificio del Club del Orden en 1904. La casa, propiedad de Eliseo M. Videla y sita en calle San Martín 488 fue alquilada a su propietario hasta que, en abril de 1907 el Club del Orden adquirió su propia sede.



BIBLIOGRAFÍA:

CARRIZO, Bernardo. especialmente el artículo titulado “El caleidoscopio Radical, 1912- 1914”, en *Historiapolítica. com, Programa Buenos Aires de Historia política del siglo XX*.

DE DIEGO, Bernardo. *Club del Orden. Anales. Contribución a la Historia de Santa Fe*. Santa Fe, Macagno, 1990.

FERNÁNDEZ, Sandra. “Las formas de sociabilidad en Santa Fe”, en BARRIERA, Darío (dir). *Nueva Historia de Santa Fe*. Tomo /: Sociabilidad, corporaciones, instituciones (1860 -1930). Rosario, Prohistoria – La Capital, 2006.

LLOYD GREATHER BRITAN PUBLISHING COMPANY. *Impresiones de la República Argentina en el Siglo Veinte*. Londres, 1911.

PAULI, María Gabriela. *La cabeza piensa y ordena y los brazos ejecutan*. Santa Fe, UCSF, 2016.

RAITER, Alejandro y otros. *Representaciones sociales*. Buenos Aires, Eudeba, 2002.

FUENTES:

AGPSF. Nueva Época, lunes 26 y martes 27 de junio de 1916. Año XXXI, Nº 9700. Rollo 62.

AGPSF. Santa Fe, jueves 29 de junio de 1916. Año XI, Nº 2541. Rollo 634.

AGPSF. Santa Fe, jueves 6 de julio de 1916. Año VI, Nº 2548. Rollo 634.

AGPSF. Santa Fe, domingo 9 de julio de 1916. Año VI, N° 2551. (edición de 12 páginas). Rollo 634. AGPSF. Santa Fe, jueves 13 de junio de 1916. Año VI, N° 2553. Rollo 634.

AGPSF, Unión Provincial, viernes 7 de octubre de 1904. Año XI, N° 3068. Rollo 547.

AGPSF. Unión Provincial, sábado 16 de enero de 1904. Año XI, N° 2857. Rollo 546

Fotos del Banco de Imágenes “Florián Paucke”, del Archivo General de la Provincia de Santa Fe

CASA ISRAELITA. MONIGOTES. ANÁLISIS DE UNA FOTO.

Luis Priamo*

- I -

Ernesto H. Schlie fue uno de los fotógrafos argentinos más importantes del siglo XIX. Su obra se condensa en varios álbumes dedicados a ciudades, pueblos y colonias agrarias de la provincia de Santa Fe, editados entre 1889 y 1895 aproximadamente, donde figuran registros tomados en, por lo menos, cuarenta

* **Luis Priamo.** Investigador, historiador y editor de fotografía antigua argentina. Fue coordinador del Programa de conservación de fotografía patrimonial, patrocinado por la Fundación Antorchas, desde 1992 a 1997, y tuvo a su cargo la serie de libros sobre el tema publicados por la misma, algunos de cuyos títulos son: *Fernando Paillet. Fotografías 1894-1940. Archivo fotográfico del Ferrocarril de Santa Fe 1891-1948. Los años del daguerrotipo, 1843-1870. Una frontera lejana. La colonización galesa del Chubut, 1865-1935. Aborígenes del Gran Chaco, 1858-1964, de Grete Stern.* También editó, entre otros: *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina, para el Fondo Nacional de las Artes. Buenos Aires, memoria antigua. Fotografías 1850-1900*, para la Fundación CEPPA. Realizó investigaciones sobre historia de la fotografía en la provincia de Santa Fe y sobre las colecciones fotográficas de las empresas del estado nacional antes de sus privatizaciones. Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Nació en Franck, Santa Fe, en 1941 y vive en Buenos Aires.

y seis localidades, desde Florencia, en el extremo norte, hasta Casilda, en el sur, y desde las más importantes ciudades de la costa del Paraná, como Rosario y Santa Fe, hasta Colonia Josefina, en el límite con Córdoba. Fue un gran proyecto de reportaje fotográfico, similar al que pocos años antes se propusiera Christiano Junior con su Álbum de la República Argentina –que no pudo concluir–, aunque, en el caso de Schlie, acotado a los límites de la provincia y dedicado específicamente a los logros de la colonización con inmigrantes europeos, iniciada en Esperanza en 1856.

Con su álbum titulado *Vistas de la Provincia de Santa Fe*, de 1889 –que se encuentra en el Museo de la Colonización de Esperanza y es el único fechado de todos los conocidos–, Schlie participó en la Primera Exposición Industrial de Rosario llevada a cabo en ese mismo año, donde ganó el segundo premio, según consta en las medallas impresas en el dorso de sus cartones comerciales.

Al año siguiente, un número no determinado de sus fotos, junto con otras de Alejandro Witcomb tomadas en Buenos Aires, fueron seleccionadas para ser expuestas en el Pabellón Argentino de la Exposición Industrial de París¹. Dicho conjunto estaba evidentemente destinado a transmitir una imagen del desarrollo económico y social producido en la Argentina en esos años, donde las fotos de Witcomb reflejaban la modernidad urbana y las de Schlie la rural. El destino posterior de ambos fotógrafos fue muy diferente. Mientras Witcomb constituyó en pocos años lo que sería el mayor emporio fotográfico de Buenos Aires y el país, Schlie abandonó Esperanza por razones personales y siguió su carrera profesional en Entre Ríos, donde no dejó nada similar a los álbumes santafesinos, y su archivo desapareció.

Schlie nació el 11 de marzo de 1866 en Esperanza. Era el primer hijo de un matrimonio de origen alemán recientemente llegado a esta colonia. Los nombres con que fue anotado en el *Registro de confirmación de la congregación*

¹ Debemos esta información al investigador Roberto Ferrari, a quien agradecemos

evangélica de Esperanza fueron Ernest Helmuth. Para 1887 ya estaba casado con Magdalena Ott, vivía en su ciudad natal y era *comerciante*, según consta en las cédulas del primer Censo Provincial, realizado en ese año.

No sabemos cómo llegó a la fotografía ni quién le enseñó el oficio. Lo cierto es que dos años después ya tenía su estudio instalado en calle Rivadavia 33 de Esperanza, y sucursales en Reconquista y Rafaela, según consta en una etiqueta adherida a la tapa del álbum de 1889 antes mencionado. Dichas sucursales eran simples galerías de pose provisionarias que el fotógrafo instalaba en ocasión de las visitas periódicas que hacía a las localidades. Era un procedimiento similar al de los fotógrafos ambulantes. Con la diferencia de que Schlie ofrecía una atención regular, algo que fue posible –y muy común– sólo después del tendido ferroviario que interconectó la provincia a partir de 1885.

Schlie fue el primer fotógrafo con estudio instalado en Esperanza. Antes de él Pedro Tappa, de Santa Fe, visitaba el poblado regularmente –tenía allí una sucursal como las de Schlie en Rafaela y Reconquista–. Los primeros retratos de vecinos de Esperanza, como así también las primeras vistas del poblado que se conservan, son de Pedro Tappa. Durante un par de años, hasta 1892, Schlie trabajó asociado con Felipe Polzinetti, que venía de Rosario. A partir de esa fecha y hasta 1897, cuando dejó de publicitar su negocio fotográfico para emigrar a Entre Ríos, Schlie fue el fotógrafo más importante que tuvo Esperanza. Sin embargo su gran obra fueron las *Vistas de la Provincia de Santa Fe*, que reunió en álbumes más o menos voluminosos y, hasta donde sabemos, a pedido de clientes, excepto el de 1889 que compuso para la exposición de Rosario.

La producción de álbumes por encargo presenta algunos problemas para el investigador. Por un lado la edición no pertenece estrictamente al autor, o al menos no es seguro, ya que previsiblemente eran los clientes quienes elegían las fotos. De modo que no podemos inferir de los materiales incluidos y el orden o combinación con que fueron dispuestos ningún interés o propósito especial de su parte. Además, como no eran producidos en serie, siempre puede

aparecer algún álbum “nuevo” de Schlie donde haya fotos que no se encuentran en ninguno de los conocidos hasta ese momento². Por otra parte, es posible que haya fotos importantes del autor que no fueran incluidas en los álbumes.

En todos los volúmenes de Schlie que conocemos, por ejemplo, no hay ninguna foto de los edificios públicos notorios de la ciudad de Santa Fe, como el Cabildo o la Catedral. Algo inusual en los fotógrafos de vistas urbanas del período. Sin embargo, entre las fotos sueltas que guarda el Museo Histórico Nacional descubrimos una vista del Cabildo de Santa Fe firmada por Schlie. La explicación más plausible de esa ausencia es que ninguno de los clientes que le encargó los álbumes, que nosotros conocemos y utilizamos para la investigación, le pidió que incluyera la foto del Cabildo.

Este tipo de situaciones debe advertir al investigador de formular interpretaciones concluyentes a partir de los materiales conocidos, porque revelaciones posteriores pueden echarlas por tierra. De todos modos, la orientación temática de la obra de Schlie es tan insistente y masiva que habilita algunas deducciones e hipótesis de orden cultural e incluso político.

En efecto, los temas dominantes tienen que ver con los colonos inmigrantes, sus logros y actividades, y el consecuente desarrollo social y económico de la región: molinos harineros, fábricas de licores, curtiembres, talabarterías, cervecerías, saladeros, fábricas de aceite, elevadores de granos, talleres metalúrgicos, puertos, instalaciones ferroviarias o de *trawways*, iglesias y colegios religiosos –todos nuevos o en construcción, lo que habla del fervor religioso de los habitantes y también de su poder económico–. Grandes casonas de empresarios e industriales con apellidos europeos de emigración reciente y chacras de colonos agricultores. Es decir, unidades productivas típicas de la *pampa gringa* y antítesis de la estancia ganadera que siempre identificó a la Argentina pastoril. Dos fotos muestran máquinas agrícolas inventadas por colonos de la zona del cereal, subrayando el espíritu industrial y renovador de los agricultores-mecánicos santafesinos. En contrapartida, hay pocas o ninguna imagen que refleje a la cultura pastoril e hispano-criolla preexistente,

² Hace pocos años salió a remate en Buenos Aires un álbum suyo llamado Vistas del Rosario, donde había más de quince imágenes de interiores de fábricas de esa ciudad, que desconocíamos.

que si bien ya no era dominante en la provincia, resalta por su ausencia en los álbumes de Schlie.

A todo esto, en esos años un fotógrafo amateur santafesino, José de Iriondo –hijo de Simón de Iriondo, importante caudillo político conservador– que integraba la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, primer club fotográfico del país, documentaba la actividad de la estancia familiar San Simón, al norte de la provincia, y episodios de la vida política oficial de Santa Fe.

Otros aficionados porteños, Francisco Ayerza y Leonardo Pereyra, también pertenecientes a la burguesía ganadera criolla y fundadores de la S.F.A. de A., realizaban un proyecto hoy célebre en la historia de la fotografía argentina: la ilustración fotográfica de una edición de lujo del *Martín Fierro* que se imprimiría en Francia –cosa que finalmente no ocurrió–, para lo cual tomaron fotografías de gauchos inspiradas en pasajes del libro de Hernández, obviamente teatralizadas.

Otros fotógrafos costumbristas contemporáneos de Schlie, como Samuel Boote, Samuel Rimathé o Harry Grant Olds, también se ocuparon del mundo rural, y lo hicieron al modo de los aficionados de la S.F.A. de A. Es decir, poniendo el énfasis en la actividad ganadera y su personaje típico dominante, el gaucho. En la obra de todos estos fotógrafos son raras las imágenes con tema rural que registren otras actividades que no sean pecuarias. De hecho, no hemos visto allí fotos de molinos harineros, destilerías o fábricas y talleres, que justamente menudean en los álbumes de Schlie. En suma, el mundo rural que toda la producción fotográfica contemporánea a la de Schlie nos ha dejado es absolutamente diferente al suyo, como si pertenecieran a dos países –e incluso a dos épocas– diferentes.

Es interesante subrayar, no obstante, que tanto la obra de *Paco Ayerza* y Leonardo Pereyra para la ilustración de *Martín Fierro*, como la de Schlie sobre la colonización agraria, fungen como vanguardia cultural en el tratamiento de los temas que desarrollan.

En efecto, las fotos de los aficionados porteños se adelantan veinte años a la consagración oficial del *Martín Fierro* como libro canónico de la cultura argentina, que Lugones realiza en sus conferencias de 1913 (compiladas más

tarde en su libro “El Payador”). Mientras que las de Schlie aparecen más de treinta años antes que las primeras poesías de José Pedroni, adelantándose veinte años a la primera manifestación escrita en nuestro país con tema similar: *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff, editado en 1910 como homenaje al Centenario de la Revolución de Mayo.

No obstante, hay una diferencia importante entre este último y Schlie: *Los gauchos judíos* son el elogio de la *integración* de los inmigrantes europeos al nuevo país. Las fotos de Schlie, en cambio, elogian la colonización y sus logros sin más, como si la provincia de Santa Fe fuera un país en sí mismo. Tal actitud tenía, a nuestro juicio, una connotación política confrontativa y militante.

A ese respecto y de un modo breve - porque no es el tema de este trabajo-, es válido considerar que por la época se había desarrollado una movilización social y política importante de los colonos europeos y sus descendientes en el centro de la provincia de Santa Fe, con eje en Esperanza, donde la Unión Cívica de Leandro N. Alem tenía una fuerte y masiva adhesión. La revolución del 90 activó esa militancia, y en 1893, cuando se produjo la revolución radical, los centros más dinámicos de la revuelta en la provincia estuvieron en Rosario y Esperanza. En el mes de julio los batallones esperancinos combatieron para lograr la caída del gobernador Cafferatta y poner en su lugar al radical Mariano Candiotti. Y también lo hicieron contra el ejército de línea enviado por el Ministerio del Interior nacional para remover al gobierno de Candiotti, dos meses después. Al final fueron dispersados y luego reprimidos, pero Esperanza siguió siendo uno de los centros del nuevo poder político, rápidamente acrecentado después de los episodios revolucionarios.

No fue sorpresa, por lo tanto, que el segundo gobernador electo de la provincia, en 1916, fuese el radical Rodolfo Lehmann, de Esperanza. Como se ve, los enfrentamientos entre el poder conservador y la nueva oposición surgida en la provincia a finales de los años ochenta no sólo fue prolongada, sino violenta. Y si tenemos en cuenta que la idea de oposición política en Santa Fe, en esos años, era sinónimo de “gringos”, creemos que es razonable y legítimo proponer el trabajo de Schlie no sólo como un homenaje a los fundadores del nuevo

país triguero y progresista, sino también como un gesto de militancia política anticonservadora.

La obra de Schlie, en resumen, es la única en el siglo XIX que formula un claro elogio de la modernidad rural argentina, centrada en la colonización con inmigrantes europeos en la provincia de Santa Fe. Lo hace, repetimos, *por saturación temática en todo el territorio provincial*, y también por omisión de motivos pastoriles e hispano-criollos. Con lo cual sus fotos adquieren, como conjunto, un carácter cultural y político simbólico poderoso, aunque ignorado por nuestra cultura histórica y por lo tanto desvanecido en el tiempo. En el marco de esa obra y de esas implicancias, analizamos en detalle una de las fotos más relevantes del conjunto: *Casa israelita. Monigotes*.

- II -

Diversos documentos y testimonios señalan que las personas que posan en la foto pertenecen a las familias de Hirsch Guibert y Jacobo Leibovitch. Venían de Besarabia e integraban un pequeño grupo cuyo viaje fue organizado por la *Alliance Israélite Universelle*, institución de apoyo a los judíos radicada en París, que llegaron a Buenos Aires en el invierno de 1888. Fue un proyecto de emigración colonizadora similar, pero independiente del que lideró el rabino Aarón Goldman con los futuros fundadores de Moisesville, arribados al país al año siguiente a bordo del vapor *Wesser*, hoy legendario.

Según recuerda Adolfo Leibovitch, –hijo de Jacobo, de dieciocho años por entonces y autor de un libro de memorias, “Apuntes íntimos”–³, su padre viajó a Esperanza, un centro colonizador bien conocido de la época, para gestionar tierras de cultivo con algún terrateniente o empresa, objetivo que la comunidad judía de Buenos Aires se había mostrado incapaz de conseguirles. Allí

³ Un fragmento de este libro, del que se han extraído las citas aquí vertidas, se encuentra en: SENKMAN, Leonardo (Selección y Prólogo), *La colonización judía*, en: *Historia testimonial argentina, Documentos vivos de nuestro pasado*, N° 27, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991, p.25-29.

contactó a Alberto Gaffner, representante del Banco Colonizador de Álvaro Istueta.

“que poseía tierra en el departamento San Cristóbal, no muy lejos de una proyectada estación Monigotes (línea del F.C.C.A. a Tucumán, que estaba en construcción) y que las ofrecía en condiciones liberales, con tal de formar un núcleo agrícola con un cierto número de familias. Con esta propuesta concreta y habiéndosenos agregado también la familia de mi tío Guibert, nos trasladamos a Sunchales, que entonces era ‘punta de rieles’, donde nos esperaba mi padre.

En el lugar que les adjudicaron –“*una zona completamente inculta, cubierta de monte, cañadas y tacurusales*”– no había más que una pulpería, cuyo dueño era Gaffner, y un aserradero que fabricaba durmientes para el ferrocarril. Después de unos días en Sunchales, que se encuentra al sur de Monigotes, ambas familias viajaron en carro hasta allí, donde fueron alojados en dos ranchos próximos al aserradero. En este punto y posiblemente recién instalados, los encontró Ernesto H. Schlie.

Ignoramos si el largo y esforzado viaje en carro de Schlie entre Esperanza y Monigotes se debió al interés específico de fotografiar a los inmigrantes recién llegados, aunque es dudoso. Un poco más al norte de Monigotes está San Cristóbal, donde Schlie tomó una importante cantidad de fotos, y es posible que, informado en Esperanza sobre la presencia de las dos familias en Monigotes, se detuviera allí para fotografiarlas camino al norte de la provincia.

Conocemos tres fotos tomadas por Schlie en Monigotes. En una vemos al aserradero ya mencionado, cuyos dueños eran de apellido Tissieres; y dos muestran a los Guibert y los Leibovitch. De éstas la más importante es *Casa israelita. Monigotes*, así titulada por el fotógrafo para ser incluida en su álbum de 1889, cuya única copia conocida se encuentra en el Museo de la Colonización de Esperanza. La otra es un plano general que muestra los dos ranchos con sus respectivos habitantes, en primer plano el de los Leibovitch

y al fondo el de los Guibert –que será el motivo de Casa israelita–. De esta toma se conocen dos copias, una se encuentra en el Museo de Moisés Ville, donada por la familia Nissensohn, la otra fue donada por descendientes de la familia Leibovitch al Museo Judío de Buenos Aires. Ambas donaciones hacen evidente que las dos familias recibieron por lo menos una copia cada una, seguramente obsequiadas por Schlie.

Al respecto no debemos olvidar que el fotógrafo viajaba con sus enseres de laboratorio para revelar y, eventualmente, imprimir el material que iba registrando. Pues debía asegurarse que sus tomas habían salido bien para no tener que regresar al lugar y, asimismo, poder ofrecer las copias en venta para ganar algún dinero. De cualquier modo, si necesitáramos alguna prueba de la determinación de Schlie por fotografiar a los colonos recién llegados como parte



*Casa israelita. Monigotes, 1888.
Museo de la Colonización de Esperanza.*

de su proyecto, la inclusión de *Casa israelita. Monigotes* en su álbum de 1889 sería suficiente.

En ambas fotos llama la atención la ausencia de los jefes de familia. Esto es más evidente en *Casa israelita*, pero en el plano general también observamos que la señora Leibovitch está sentada sola y aparte, algo que no sucedería si hubiese estado presente su esposo Jacobo. Al respecto, Adolfo Leibovitch recuerda que por entonces se habían quedado sin recursos, de modo que, “*para ganar el sustento, mi padre y yo conseguimos trabajo en el aserradero como ‘hacheros’, ganando a razón de \$ 1,50 cada uno*”. (No menciona que su tío Guibert hiciese lo mismo, lo cual nos sugiere que estaba ausente por otro motivo). Es posible, entonces, que ambos hombres estuviesen hachando en el monte, quizá lejos de las casas, y las mujeres no hayan considerado prudente distraerlos de su trabajo. Aunque seguramente debe haberlas sorprendido la llegada de un fotógrafo a esos parajes y su pedido de tomarles fotos. Es evidente que ellas accedieron de buen grado, y quizá decidieran por sí mismas ponerse sus mejores ropas para las tomas.

El nombre que Schlie eligió para la foto que lo representó en la exposición de Rosario es interesante por varios motivos. Hasta después de 1890, cuando la fundación de Moises Ville fue un hecho más o menos notorio, el título de la foto: *Casa israelita. Monigotes*, debe haber resultado hermético incluso para los propios santafesinos.

De hecho hoy mismo lo es para quienes ignoran que Monigotes fue el primer asentamiento de judíos inmigrantes, antes que el contingente del Wesser se instalara en las tierras de la futura Moises Ville. Y no son pocos los que lo ignoran, incluso entre santafesinos. De hecho, fue lo que nos sucedió cuando conocimos esta imagen: sabíamos de la fundación de Moises Ville, pero no de la estada previa de colonos en Monigotes. Llamar casa israelita a una tapera clásicamente criolla es también otro detalle excéntrico e incluso irónico, aunque es evidente que no era ese el propósito de Schlie.

En suma, el título era bien referencial y aludía de un modo inequívoco al hecho que documentaba. Pero la llegada reciente de esas dos familias judías asentadas provisoriamente en un paraje extremo del desierto santafesino era



*Ranchos de las familias Leibovitch y Guibert. Monigotes, 1888.
Museo Histórico Comunal y de la Colonización Judía de Moisés Ville.
En primer plano se observa el rancho de la familia Leibovitch –donde
hay hombres que evidentemente no pertenecen al grupo familiar– y al
fondo el de los Guibert.*

un hecho ignorado por la mayoría de los lectores de la foto, con lo cual el título y la propia imagen se hacían inteligibles *sólo después de tener información sobre quiénes eran las personas que posaban y por qué estaban allí*. También hoy lo es, desde luego. Pero ahora esa información no sólo aclara las circunstancias del documento, sino también la densidad simbólica que tomó la imagen a lo largo del tiempo. Esta evidencia, que a simple vista parece una obviedad, debe ser subrayada, porque no siempre se tiene en cuenta la necesidad estricta de referenciar con cuidado a las fotografías antiguas para habilitar una lectura acabada de las mismas.

La fotografía, imagen literal o analógica de lo real, como decía Barthes, se confunde con su referente –sobre todo en la fotografía “sin estilo” del siglo

diecinueve, donde se mostraba al objeto en su totalidad, sin escorzos o recortes forzados— de tal modo que cualquier significado ulterior que podamos encontrarle depende en buena medida de la información precisa sobre hechos, lugares y personas fotografiados que podamos disponer. Y con más razón, si el título que eligió el autor para su foto da por supuesto que el lector conoce dicha información. Esto nos deja frente a una paradoja: la más “clara” y directa de las representaciones visuales, la de superficie menos dificultosa de leer y descifrar, puede resultarnos por eso mismo tan hermética como un ideograma. Fotos antiguas como ésta, sin referencias y data que las ubiquen históricamente y nos permitan comprenderlas, suelen resultarnos una entelequia.

Las fotografías tomadas por Schlie a las familias Guibert y Leibovich en Monigotes son las más antiguas imágenes que se conservan de colonos inmigrantes recién llegados de Europa al territorio nacional en el siglo XIX. Es decir, que esta foto alude, en general, a la inmigración aluvial que modificó a nuestro país en el momento de la organización nacional. Pero en particular, a la colonización del territorio, y asimismo, a nuestro mundo rural tradicional, del que toma uno de sus signos más notorios y representativos: la humilde vivienda criolla que oficia de fondo al grupo retratado.

En efecto, lo que primero nos impresiona (al menos esa fue nuestra experiencia con respecto a esta imagen que conocemos desde hace más de cuarenta años) es el encuentro o yuxtaposición del grupo claramente extranjero sobre el fondo casi simbólicamente criollo. Impresión acentuada por el título: Casa israelita, que hace del rancho en medio de la pampa una vivienda judía.⁴ Las dos mujeres en primer plano —sentada la señora Guibert y de pie la señora Leibovich— resultan particularmente extrañas por su atuendo pequeño burgués, donde el detalle de ambos sombreros, que la primera lleva puesto y la

⁴ En rigor, la foto de Schlie retrata lo que fue norma en los inicios de la colonización de nuestra llanura: el primer techo de los recién llegados fue siempre el rancho criollo, vivienda que habitaron hasta que pudieron arraigar y prosperar. *Cuando llegaban inmigrantes para colonizar* —dice Gastón Gori refiriéndose a las primeras colonias santafesinas— *lo común era que se hallaran en medio de la pampa sin refugio donde vivir o con los pocos ranchos que les construyeran y que debían pagar con el total del contrato. Los esperábamos así en estas regiones cuando se inició el movimiento colonizador de la pampa: sin techos o con las construcciones de barro que nuestros campesinos pastores e indios sabían construir con la armonía y el equilibrio impuesto por su rusticidad.* (GORI, Gastón, *La pampa sin gaucho*, Eudeba, Buenos Aires, 1986, p. 24.)

segunda sostiene en su mano izquierda, sugieren surrealísticamente que acaban de volver de paseo o de compras por alguna ciudad. Asimismo, el grupo que está detrás no es menos excéntrico, por sus rostros y apariencia, en su relación con el rancho. Es como si estas personas hubiesen bajado hace apenas unos minutos del carro que los trajera hacia este lugar, desde el puerto donde arribaron de Europa. O al revés: Bien podríamos imaginar que es un retrato que se tomaron en Besarabia, antes de partir hacia la Argentina, en un estudio donde el telón de fondo de la galería de pose tenía este rancho pintado...

En suma, el trasplante abrupto que significó la inmigración europea a nuestro país está representado aquí de un modo tan límpido y rotundo, que si nos dijeran que fue creado deliberadamente nos parecería plausible. Para sentir claramente ese efecto, bastaría imaginarnos que se trata de una pintura hiperrealista hecha por algún artista a mitad del siglo pasado, cuando la leyenda de la colonización ya era un hecho consolidado de nuestra cultura. Pero esto no era así cuando se hizo la foto. Ese anacronismo es, precisamente, una de las razones de la impresión que nos produce esta imagen y también de su potencial simbólico.

Schlie tomó esta fotografía sirviéndose de los datos y las circunstancias que la realidad inmediata le brindaba. La familia Guibert vivía evidentemente en la tapera que está detrás, y sus integrantes, junto con la señora Leibovich, tuvieron el cuidado de vestirse con sus mejores ropas para el retrato que les propuso Schlie. Obviamente, todos asumen poses de estudio a pedido del propio Schlie, lo cual agrega su propio aire de irrealidad al ya extraño fondo de la tapera criolla convertida en *casa israelita*. Pero todo esto, en el momento en que se hizo la foto, en cualquier caso era tan extraordinario como los hechos que se estaban produciendo y que la imagen representaba: Es decir, el arribo masivo de inmigrantes europeos de orígenes diversos que modificaba rápida y dramáticamente el paisaje y el mundo pampeano.

Es evidente que Schlie no se propuso hacer un *ícono simbólico* de la colonización con inmigrantes europeos componiendo la foto como lo hizo, aunque ese era el gran tema de su reportaje fotográfico. El carácter representativo y trascendente de la imagen *sedimentó con el tiempo que transcurrió después de la toma*, con la colonización concluida y la Argentina moderna en marcha. Fue lo real en su devenir, por fuera de la fotografía, por así decir, lo que le dio

densidad expresiva y significativa a la imagen y espesor simbólico a la combinación de sus signos.

Por otra parte, los descubrimientos histórico fotográficos realizados *un siglo después de tomada la foto* intensifican el efecto, pues el hecho de que hoy podamos, retrospectivamente, constatar que estamos frente al más antiguo documento de inmigrantes europeos recién llegados al lugar preciso del desierto que colonizarían (y que su registro fuese producto de una concurrencia de hechos en sí mismos extraordinarios), carga también a esta foto de un aura excepcional. Para glosar a Cartier Bresson podemos decir que la imagen ha fijado un *momento decisivo*, pero en este caso localizado no en el presente sucesivo, en el tiempo en decurso, sino en el tiempo *histórico*: el momento que *representa simbólicamente a la Argentina moderna en su gestación*.

Ahora bien, *sentir* más o menos la fuerza representativa de esta imagen es una *posibilidad* de nuestra percepción sensible que depende de la relación que mantenemos con el mundo cultural al que la foto refiere. A una relación más familiar e íntima, corresponde una disponibilidad anímica e intelectual mayor para establecer con la imagen un intercambio emocional y conceptual vigoroso. E inversamente, a una relación distante, un intercambio más débil. A quienes nacimos y nos criamos en la pampa gringa, la foto puede sugerirnos asociaciones que tienen ese tono de intimidad.

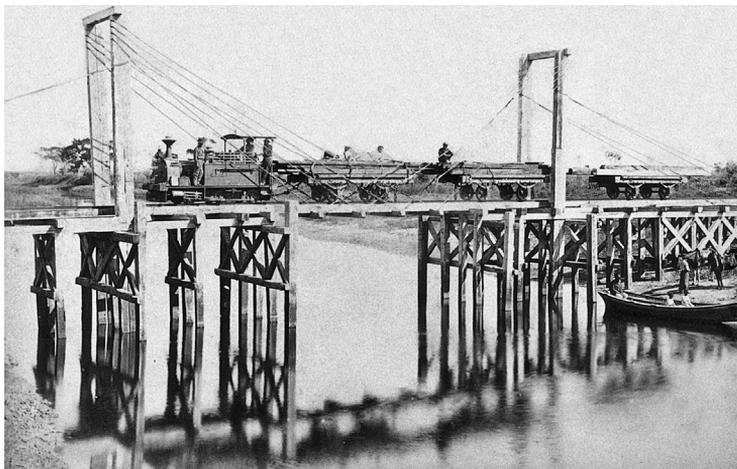
La niña de la izquierda, por ejemplo, siempre nos recuerda a nuestra abuela materna Josefa Bianciotti, que en ese momento tenía aproximadamente los años de esta chica judía y vivía a cien kilómetros al sur de Monigotes, en Colonia Margarita, cerca de San Vicente. En nuestra familia no tenemos fotos de la nona a esta edad, ni tampoco de su juventud, pues tenían que darse circunstancias excepcionales para que tal cosa sucediera. En ese entonces las colonias del oeste santafesino eran muy recientes y los poblados escasamente habitados, de modo que no había fotógrafos instalados Y los fotógrafos ambulantes llegaban raramente por allí, excepto que fuesen llevados por razones extraordinarias, como sucedió con Schlie. En tal sentido no es casual que en

pueblos como Franck, San Jerónimo Norte o Armstrong, según pudimos constatarlo, las fotos tomadas por Schlie sean las más antiguas que se conocen. Por todo esto, nuestra imaginación afectiva siempre proyecta en la imagen de esta niña el rostro desconocido de la nona Josefa.

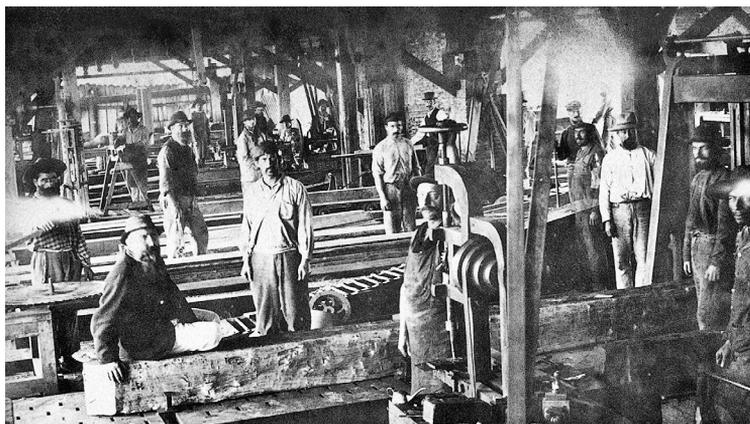
Proyección que se abre a otro territorio, esta vez comparativo y cultural. La nona había llegado al país ocho años antes y, seguramente, todavía su lengua cotidiana seguía siendo el piamontés, ya que vivían en el campo rodeados de vecinos de ese origen. De la misma manera, esta “rusita” recién llegada, no hablaría más que el idish entre los suyos. Es decir, que ambas –tan cercanas y tan distantes–, llegaban simultáneamente al desierto santafesino desde mundos completamente diversos para conformar el popurrí cosmopolita en el cual nos reconocemos, y que hasta hoy constituye una de las características decisivas de la cultura de la pampa gringa.

Un cosmopolitismo rural y relativamente aislado, es decir, de integración lenta y de naturaleza diferente al urbano (sobre todo el porteño, cuya metamorfosis combinatoria fue vigorosa y rápida), pero igualmente característico de la Argentina moderna; razón por la cual podemos suponer que *Casa israelita. Monigotes* puede mantener su fuerza de conmoción identitaria y evocativa mucho más allá del ámbito regional al que alude de un modo inmediato y directo. Más allá de nuestras fronteras y nuestra cultura, incluso, si pensamos cuán marcada está por las grandes migraciones humanas la historia planetaria de los dos últimos siglos.⁵

⁵ Agradecemos a la profesora Eva Rosemberg, del Museo Histórico de Moisés Ville; al Dr. Uriel J. Sevi, que fuera director del Museo Judío de Buenos Aires; y a la Lic. Liliana Olmedo de Flugelman, Directora Ejecutiva y Curadora actual de esta última institución, por la colaboración brindada para la composición de este trabajo.



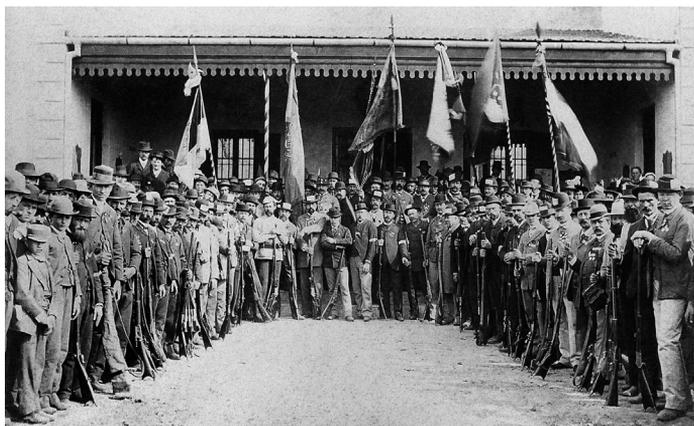
*Puente Brillante. Paraná Mini. Colonia Florencia, Chaco, ca. 1890.
Colección Biblioteca Nacional.*



*Interior del aserradero E.M.Langworthy,
Colonia Florencia, Chaco, ca. 1890. Colección Biblioteca Nacional.*



Molino Angelita, Bosch, Stoessel y Cía. Pueblo Esperanza, ca. 1890. Colección Museo de la Colonización de Esperanza.



*Día de la inauguración del stand. Colonia San Jerónimo.
Colección Museo de la Colonización de Esperanza.
El stand del Tiro Suizo fue inaugurado el 8 de septiembre de 1892.*



*Estación Ferrocarril a las Colonias, ca. 1890.
Colección Museo de la Colonización de Esperanza. Este edificio fue demolido hacia
1960 para construir la actual estación terminal de ómnibus.*



*Casa habitación de Juan Boidi. Colonia Armstrong, ca. 1890. Colección Museo
Etnográfico y Colonial "Juan de Garay". Santa Fe*



*Casa y Depósito Escocés de Guillermo Kirk. Puerto San Martín, ca. 1890.
Colección Museo Etnográfico "Juan de Garay". Santa Fe*

FUENTES FOTOGRÁFICAS:

SCHLIE, Ernesto, *Vistas de la Provincia de Santa Fe*, Esperanza, 1889.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GORI, Gastón, *La pampa sin gaucho*, Eudeba, Buenos Aires, 1986.

SENKMAN, Leonardo (Selección y Prólogo), “La colonización judía”, en: *Historia testimonial argentina, Documentos vivos de nuestro pasado*, N° 27, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.

ARQUITECTOS E IDÓNEOS ITALIANOS EN LA ARQUITECTURA DE LA CONFEDERACIÓN

*Carlos María Reinante**

LOS MODOS DE PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Desde hace algún tiempo a esta parte venimos investigando la temática de los arquitectos y constructores de origen italiano que trabajaron en nuestro país, particularmente en la región litoral en tiempos de la Confederación Argentina. De dichos estudios histórico-arquitectónicos surgieron escritos y comunicaciones públicas que se dieron a conocer en coincidencia con celebraciones y actos culturales realizados por asociaciones italianas de Santa Fe y Entre Ríos. En ellos se puso de manifiesto la particular trascendencia que adquieren hoy las obras realizadas por italianos tanto se refieran a la cultura material como a la cultura simbólica emprendidos por ellos en Argentina y otros países de la región. Resulta importante destacar que por fuera de la gran producción

* **Carlos María Reinante.** Arquitecto (Universidad Nacional de Rosario). Profesor de Bellas Artes y especialista en Restauración de Monumentos (Universidad Politécnica de Cataluña). Ex profesor e investigador de la Facultad de Arquitectura y Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral. Delegado por Santa Fe de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de número del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

realizada por profesionales e idóneos de origen itálico -desde las primeras construcciones erigidas en el período de dominación hispánica hasta las más recientes intervenciones actuales en edificios privados y públicos,- muchas de ellas son fruto de circunstancias y factores de tan variado espesor histórico que exigiría se analizaran en un trabajo específico, de modo poder dar cuenta cómo cada una en su propio carácter asume un ideario de representación e identidad socio-cultural que la vuelve merecedora de valor y reconocimiento para la cultura argentina. Y es así porque la arquitectura- más allá de su función práctica o utilitaria- desoculta una entrañable vocación simbólica, le asiste una irrefrenable voluntad de comunicación y producción de sentido. Por propia naturaleza ninguna arquitectura por práctica, simple o intencionalmente retórica que sea está desprovista de una existencia significativa; por ello, hasta en las formas menos pensadas en términos de lenguaje se advierte una acción concreta en el significado.

Resulta por lo mismo imposible no comprender esta asunción conceptual desarrollada por la arquitectura en todos los tiempos: la rica acentuación figurativa que acompañó la evolución de los estilemas arquitectónicas desde la alfabetidad clásica hasta los diseños paramétricos o líquidos del SXXI. Seguramente el excesivo uso y abuso simplificado de los *ismos* estéticos como categorías del arte y la arquitectura hoy ya no referencien con la objetividad de antaño las cualidades de una obra, sin embargo, aquellos que permanecen inalterados resultan aún hoy inconfundibles al momento de provocar la representación semántica del arte y la arquitectura. Y son justamente estas cualidades enunciativas y sus dispositivos retóricos lo que permite reconstruir la participación de profesionales y de constructores de origen italiano en la concreción de importantes arquitecturas realizadas en tiempos republicanos y confederales, trátase de las que se erigieron por vía de una actividad profesional o “cultá” - en el sentido que fue producto de autores con una formación académica-, y obras que fueron el resultado de una acción “empírica”, es decir que surgieron de experiencias y circunstancias vinculadas a las prácticas de los oficios y como respuesta al mundo de los útiles. Sin embargo- y pese a las diferencias que se puedan encontrar en cada caso en particular, ambos sistemas revelan una manifiesta voluntad de inscripción figura a partir de formas

-que como veremos- fueron extraídas de la tradición arquitectónica clásica o italianizante: dimensiones de singular incidencia en la realización de las arquitecturas construidas desde finales del período hispánico hasta prácticamente los inicios de la república liberal.

Sin considerar las herencias peninsulares, sin tener en cuenta el tradicional acervo gestado a través del tiempo por movimientos, escuelas, tendencias y procedimientos ocurridos en diferentes momentos históricos realizado por artistas, arquitectos, academias, mecenas, gremios y todo cuanto ha confluído a generar el ambiente cultural e intelectual donde se irían reproduciendo las ideas y las prácticas de la arquitectura italiana, sería imposible comprender la real significación que alcanzarían las producciones concretadas por los profesionales e idóneos de origen peninsular que trabajaron en el territorio del Río de la Plata. Son justamente estas características las que permiten reconstruir la participación de italianos en ciertas arquitecturas paradigmáticas de la región, sabiendo que el valor de la tradición reviste un factor sin parangón en todo lo que se refiere a la historia del arte italiano: un caudal ininterrumpido de formas identificables en la producción de la arquitectura desde siempre. Códigos artísticos, herencias figurativas y modos constructivos que como el *opus longobardum* –signo característico del arte lombardo- aparece diseminado en arquitecturas de toda Europa, del mismo modo lo hicieron otras tradiciones regionales peninsulares como la toscana, que alcanza a definir incluso un tipo de arquitectura.

PRÁCTICAS Y APRENDIZAJES

Es conocido por diferentes fuentes y documentos que al promediar la Edad Media la producción de obras de arquitectura fue realizada por expertos vinculados a las artes de la construcción, la carpintería o el trabajo en piedra (estereometría), y que la dirección de las mismas estuvo en manos de *caementarius*, *lathomus*, *magister operis*, *capudmagister*, etc. cuyos equivalentes significativos en los idiomas europeos representan diferentes rangos y categorías establecidas en los gremios dentro de la práctica de los oficios utilizados en la producción arquitectónica. (S. Kostof, 1984).

Estas orientaciones y modos de realización que provenían del antiguo núcleo de las *Artes Liberales*, debieron afianzarse e identificarse una vez transcurridos largos períodos de prácticas y aprendizajes desarrollados por maestros y constructores en el marco de los *gremios*: institución creada justamente para fomentar la formación artesanal y para defender los intereses de artesanos y trabajadores calificados. Como se sabe, uno de los fines perseguidos por los gremios fue justamente brindar enseñanza en talleres artesanales y escuelas de oficio a las asociaciones y corporaciones que los integraban, para impulsar de un modo sistemático el aprendizaje de las prácticas y las teorías que exigían dichos oficios. Al mismo tiempo, el gremio como institución corporativo-laboral, se reservaba el derecho de regular y establecer el control efectivo para el ejercicio del oficio en cuestión, marcar las reglas de dicha práctica y todo cuanto debía observarse para el control y buen desempeño de un campo específico de actividad social.

Otro camino de formación artesanal que traduce la presencia de una tradición es la herencia del oficio como *práctica familiar*: una consuetudinaria transmisión de aprendizajes ancestrales realizados por las familias y cultivados por siglos en determinados centros peninsulares. En muchos casos las escuelas y talleres familiares (*faber familiae*) se remontan a la época gótica, coincidente con el período comunal y también con la de la influencia de los gremios, por lo que se puede afirmar existen probadas relaciones entre estos diferentes núcleos de desarrollo artesanal y las formas características que asumían y reproducían los trabajos realizados.

Asimismo, el aprendizaje en el taller se concretaba mediante un *constructo de factura*, esto es realizar y comprender la *praxis* como meta principal del oficio y como técnica y herramienta de creación. Con esta concepción vemos que toda experiencia de aprendizaje no es independiente del hecho productivo, es más, se creía firmemente que la ideación y realización de obras artísticas o arquitectónicas pensadas en las escalas y complejidades correspondientes, se irían dando en paralelo a las instancias propias del aprendizaje, como maduración, conocimiento y competencias propias de todo aprestamiento. De manera que la ideación y prefiguración de una obra como de un edificio, arrancaba su proceso de materialización ensayando principios y preceptivas relacionadas

con cuestiones de forma, tales como orden, simetría, composición, armonía, etc., para continuar luego con factores físicos de materialidad, sostén, estabilidad, constructividad, etc. La afirmación “no hay teoría sin práctica ni práctica sin teoría” proviene justamente del proceso llevado a cabo por maestros, discípulos, aprendices y operarios inmersos en el mencionado “constructo de factura”, tarea básicamente productiva pero que incluía necesariamente reflexiones y teorías imposibles de escindir del hecho fáctico que significaba concretar una obra de arte o de arquitectura.

¿DE QUÉ MODO LAS TRADICIONES DE UN LUGAR SE CONVIERTEN EN PRÁCTICAS DE LA ARQUITECTURA?

Para responder la pregunta nos apoyamos en D. H. Sobrón (1997), quien rastreando la producción del arquitecto jesuita Giovanni Andrea Bianchi que trabajó en el Río de la Plata y Córdoba entre 1717 y 1740 y comprobar que había nacido en Campione en el valle de Intelvi, junto al Ticino, reconoce que “este hecho permite colocarlo dentro de la más rica tradición del arte de construir que quizá se haya dado en una región de Italia como constante histórica”, y de por sí lo “cualifica desde el punto de partida”, sean cuales fueran sus méritos personales posteriores.

El citado autor, analizando la producción de los maestros *comascos* o *comacines*, (del renacimiento y el barroco), recuerda que si bien la región de Como no tuvo una escuela particularmente importante en una determinada época, surge allí “un caudal ininterrumpido de arquitectos y artesanos que se mantiene a lo largo de siglos”. Respecto de los arquitectos contemporáneos de Giovanni Andrea Bianchi, afirma: “Doménico Fontana es de Mélide, Carlo Fontana, de Brusatta, Carlo de Maderno de Capolargo, Ercole Ferrata de Pelliio Inferiore, Antonio Raggi, de Vico Morcote, Stefano Maderno y Francesco Borromini- el más importante de este período- de Bissone. Todas localidades que asoman o están directamente sobre el lago de Lugano, y que distan, en línea recta, de dos a ocho kilómetros de Campione, de allí su nombre” (Op. cit, Pág. 35).

Asimismo, en relación a la *maestranze comacine*, (maestranza comancini) el estudioso uruguayo Aurelio Luchini, (1969) afirma que es una asociación de carácter corporativo creada en el medioevo en la región de los lagos de Como y Lugano con el fin de conservar una tradición constructiva. Los componentes del grupo estaban unificados por un estatuto y transmitían sus conocimientos empíricamente de padres a hijos mediante la obra y el taller. “Conformaron así un conjunto de familias practicantes de un arte que entonces era también un oficio, al que se correspondía un modo adecuado de formación persistente en el tiempo. Esta manera de organizarse se completó con otra de ejercer el oficio. Como procedían de tierras pobres emigraban periódica o definitivamente a las zonas de Italia que, por su desarrollo económico y consiguiente acumulación de riquezas, resultaban propicias a la contratación de su habilidad artesanal, apta para levantar edificios importantes” (Op. Cit).

El ejemplo de los *comacines* pone de relieve cómo la tradición familiar y el lugar geográfico se ven implicados en la “existencia de saberes y de prácticas” cultivados socialmente por una determinada comunidad. Dichos conocimientos constituyen valores de un acervo cultural establecidos muy tempranamente en Italia por vía de los artesanos agremiados, las *logias* y las *corporaciones* y una “matriz” de formación artística y artesanal conculcada en el taller que reproduce la consuetudinaria relación” maestro-discípulo: estructura institucional que recién va eclosionar bien avanzada la Revolución Industrial con la división internacional del trabajo.

Como queda dicho, el aprendizaje de un oficio y las reglas del arte, no fueron prácticas independientes de la producción del arte y la arquitectura, de allí que en ese contexto productivo hayan surgido entonces no solo aquellos principios y preceptivas relacionadas con aspectos disciplinares, compositivos o tecnológico-constructivos, sino que la praxis servía para establecer los grados y los roles propios del oficio, como instruir, aprender, dirigir, ejecutar. De este modo, maestros, discípulos, aprendices, operarios... estaban inmersos en facturas y reflexiones imposible de escindir, por lo que el trabajo “personal” de un artista o arquitecto era asistido y completado por quienes secundaban al maestro encargado de la concepción y ejecución de la obra. Particularmente la arquitectura, por cuanto ordinariamente necesita de la participación de los

gremios que colaboran en la materialización de los edificios como albañiles, silleros, tejeros, carpinteros, fontaneros, tallistas, pintores... Todos oficios cuyas especialidades iban acompañando los sucesivos procesos constructivos, pero que por lo mismo, estaban muy al tanto de los “criterios del arte” y de los aspectos generales vinculados a la creación arquitectónica. Acaso, ¿enseñar el arte no es connatural al arte? , o bien, ¿hacer arquitectura no significa también aprender a ser arquitecto?. Seguramente estos interrogantes se respondan mejor con la conocida sentencia aristotélica, aquella que señala el carácter constructivo de las ideas, y que toda forma es fruto de saberes y de técnicas previamente adquiridas en orden a transformar la materia conforme a un fin predeterminado.

LA REVOLUCIÓN DE MAYO: TIEMPO DE PERSISTENCIAS Y RENOVACIONES

Ya desde fines del período hispánico la arquitectura construida en nuestro país reflejaba visibles diferencias entre las formas cultas adoptadas por las instituciones y las viviendas opulentas y las formas empíricas de carácter urbano o rural. Mientras las primeras denotaban la influencia de un neoclasicismo “oficial” que importaba de un modo adaptado las exigencias de la Corona en tiempo de los borbones ilustrados, las segundas discurrían sobriamente fieles a soluciones simples y prácticas de un continuo y experimentado devenir constructivo.

Diríamos que en el período republicano se conjugan ciertas persistencias y renovaciones producto de circunstancias y factores históricos que llevaron a extender el fenómeno poscolonial como una forma de vida propiamente característica. Entre otros efectores destacamos la condición periférica de una colonia española independizada sobre la base de antagonismos y diferencias que la llevaron en poco tiempo a décadas de guerras y enfrentamientos. Regiones muy vastas del país separadas de Buenos Aires por ideologías y posiciones políticas, composiciones sociales, estructuras económicas... se combinan con distancias incommensurables, poblaciones incipientes y un puerto en Buenos Aires que centró gran parte de las disputas históricas desarrolladas por déca-

das en la Argentina. Nada hace suponer en este contexto que la arquitectura pudiera sustraerse de dichas circunstancias, salvo, como veremos, en los pocos ejemplos donde analizaremos la obra de profesionales de origen italiano venidos a nuestro país en tiempos de Rivadavia y Rosas y hasta el momento en que el ciclo termina con el pronunciamiento de Urquiza.

Por cierto no son solo italianos los profesionales que actuaron en el Río de la Plata después de la Revolución de Mayo, en la lista encontramos un nutrido grupo llegado de diferentes puntos de Europa en tiempos de Rivadavia, quien entre otras iniciativas había creado en 1821 el Departamento de Arquitectos e Ingenieros, organismo nacional responsable de la arquitectura cuyo cometido era “formar los planos y presupuestos de toda obra pública, y ejecutar y dirigir toda construcción de objeto público”. En principio nos referimos a los profesionales Pedro Benoit y Felipe Senillosa, incorporándose luego Próspero Catelin, Santiago Bevans, Carlos Juan Rann, Carlos Caccianiga, Carlos Enrique Pellegrini, Ricardo Adams y Carlos Zucchi: todos con actuación en la incipiente transformación de la obra pública y privadade Buenos Aires.

Llegados de diferentes procedencias y poseedores de muy variada formación, encontramos a estos profesionales e idóneos desarrollando un sinfín de obras y proyectos relacionados con agua potable, alumbrado y empedrado público, saneamiento de arroyos, puertos y muelles, loteos y poblados, mensuras y cartografía, ferrocarriles, arquitectura civil y religiosa, etc. Obsérvese que en el conjunto de trabajos mencionados se pondera un mayoritario número de realizaciones técnicas ejecutadas por fuera de la arquitectura, hecho que viene a comprobar -en general- la capacitación general y específica de estos profesionales al momento de involucrarse en labores de tan variada naturaleza.

LA ARQUITECTURA NEOCLÁSICA EN TIEMPOS REPUBLICANOS

Tal cual afirma M. Buschiazzo,(1971), “el medio siglo que va desde la Revolución de Mayo hasta la reincorporación de Buenos Aires a la Confederación Argentina fue poco propicio para el desarrollo de las artes. Las luchas por la independencia, la anarquía, la tiranía, la secesión provin-

cial bonaerense, configuraban un clima por demás tenso y bélico, adverso a las manifestaciones del espíritu. La literatura tuvo algunas pocas expresiones valiosas, casi todas ellas originadas por la lucha contra la tiranía de Rosas; la pintura sólo recuerda uno que otro nombre de extranjeros que registraron, de paso, nuestras costumbres y se fueron, y la escultura estuvo mediocramente representada por las estatuas que se agregaron a la Pirámide de Mayo o los bajorrelieves del tímpano de la Catedral, obras todas del francés Joseph Dubourdieu”. Respecto a la arquitectura, Buschiazzo sostiene que esta no podía rayar a gran altura por razones obvias, pero ello no justifica la posición de historiadores argentinos que hasta ahora han ignorado por completo este período. Se refiere por cierto al momento del escrito, año 1971, ya que como se sabe, la arquitectura del período republicano fue estudiado luego en profundidad por diferentes autores.

Sería injusto no reconocer que la renovación figurativa operada en el Río de la Plata arranca con las ideas de cambio impuestas para el virreinato por la ilustración borbónica en el último tercio del siglo XVIII. Tanto en obras realizadas por arquitectos académicos, por ingenieros militares o por idóneos, se advierte una fuerte impronta neoclásica transmitida tanto por las academias de arte y los institutos militares como por las naturales formas de difusión que aparecen en toda América. En ese contexto destacamos la obra de Tomás Toribio (1756-1810), arquitecto neoclásico graduado en la Real Academia de San Fernando quien llega en 1779 al Río de la Plata realizando importantes obras en Montevideo, como las recovas de la Plaza Mayor (1804); casas capitulares (1804), el Cabildo (1804) – su obra más importante- etc. Ya en Buenos Aires proyecta el Teatro de Comedias (1805), el frontis y la portería de San Francisco, entre otros trabajos. La obra de Toribio en Buenos Aires fue continuada por el Maestro Mayor Francisco Cañete, que construye la casa del Consulado (1805) y a quien vemos junto a otros idóneos como Agustín Conde y Juan Baustista Segismundo actuando en la antigua recova de Plaza de Mayo (1804). Obsérvese que todas las obras mencionadas corresponden a la primera década del siglo XIX y anteriores a la Revolución de Mayo, destacándose que en ellas predomina una intencionalidad figurativa derivada del neoclasicismo. Ello obedece seguramente a factores constructivos y de materialidad que

impedía responder con los recursos tecnológicos utilizados tanto en Europa como los casos americanos de México o Chile (por caso la obra mexicana de Manuel Tolsá o la chilena de Joaquín Toesca). Mucho se ha dicho sobre este asunto, puesto que el neoclasicismo adaptado a soluciones manposteriles de muros encalados, techumbres planas, guardapolvos, cornisas, pertiles y pilastras... distan mucho de los modelos centrales. Sin embargo, todos tienen en común la búsqueda de una regularidad y racionalidad que se manifiesta excluyente frente a otras preceptivas de composición arquitectónica. Como bien se ha dicho, la clave de su difusión obedeció a su fácil adaptación frente a distintas situaciones funcionales: una geometría de volúmenes simples que bien pudo ser manejada por operarios de limitada formación profesional.



*La Plaza de Mayo en 1882.
Fotografías AHN*



Plaza de Mayo en 1881

ACUMULACIÓN CLASICISTA EN PLAZA DE MAYO

Si bien las fotografías de 1881 y 1882 documentan el estado de la Plaza de Mayo treinta años después de finalizado el período Confederal, luego de la batalla de Caseros, las imágenes exhiben con precisión la situación original de los edificios construidos en su entorno en clave clasicista, detacándose en

la primera (de izquierda a derecha): el frontis de la Catedral de Buenos Aires de los constructores Catelín y Benoit (1822-24); Palacio Arzobispal de Pedro Fossati (1858); antiguo Teatro Colón de Carlos E. Pellegrini (1855); Recova Nueva de Francisco Cañete (1817-19) y del mismo autor la Pirámide de Mayo (1811), obra que celebra el primer aniversario de la Revolución de Mayo.

Respecto a la segunda fotografía, vemos en ella (de izquierda a derecha) las torres de la iglesia colonial de San Ignacio; la casa de bajos y los “altos” de la familia Alzaga; el Cabildo y la Pirámide de Mayo. Visto en conjunto,- y pese a la remodelación de una plaza que modifica su fisonomía hispánica al recibir elementos y ornatos de tradición ecléctica,- se advierte una gran unidad de formas y volúmenes producto de las coincidencias estéticas existentes entre la arquitectura hispánica de tradición clasicista del Cabildo, la impostación neoclásica del frontis de la Catedral, la Recova y la Pirámide, el tratadismo italianizante del Palacio Arzobispal y las derivaciones clasicistas que se observan en la composición figurativa del Teatro Colón. Toda esta armonía simple derivada de esquemas geométricos y proporciones matemáticas de sus fachadas, convive con persistencias funcionales y partidos espaciales que viniendo del período hispánico se combinan con las nuevas tipologías y lenguajes.

Como se dijo, las corrientes neoclásicas impuestas en la arquitectura de las colonias españolas a partir de Carlos III, llevó a que al abandonarse el barroco apareciera una estética simplificada y racional cuya fisonomía bien puede apreciarse en las imágenes de la Plaza de Mayo.

LA ACTUACIÓN DE UN PROFESIONAL ILUSTRADO: CARLOS ZUCCHI (1789-1849)

Carlo Zuchi fue un profesional que ocupó un lugar privilegiado en los círculos de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro donde desarrolló su actividad. Había nacido en Reggio Emilia al norte de Italia, un territorio ocupado por Austria y Francia hasta la reunificación del Reino de Saboya. Por participar como oficial en el ejército de Napoleón y actuar luego en la resistencia ello le marcó su destino. Desconociéndose su formación, se sabe fue escenógrafo

y grabador y muy ligado al ambiente artístico de París y Milán, sospechándose incluso haya podido frecuentar las Academias de estas ciudades. Dice al respecto C.J. Loustau (1990).”No se conocen documentos que atestigüen a cuál centro de instrucción superior acudió, el Arq. Carlos Perez Montero afirma que fue a l’Ecole des Beaux Arts pero más bien nos inclinamos a suscribir la tesis sustentada posteriormente por el Prof. Aurelio Lucchini de que fue en el Politécnico de París donde recibió los conocimientos técnicos”. (op.cit).

Como le sucediera a Felipe Senillosa -el arquitecto que construyera para Rosas el caserón de San Benito de Palermo (1838)-, la adhesión de Zucchi a la política napoleónica lo obligó a emigrar a América una vez vencido Bonaparte. Previo a ello (comenta Fernando Aliata, 1998), Zucchi cumple una condena en 1822 en Milán por actuar con los carbonarios italianos, condena que fue conmutada a cambio del exilio. Previo a su llegada al Río de la Plata en 1826 y a una estancia que duraría más de 30 años, Zucchi reside en París desconociéndose qué trabajos desarrolló en ese tiempo.

Respecto a la arquitectura de Zucchi podemos afirmar se trata de una arquitectura culta que si bien recorta los saberes ilustrados propios del neoclasicismo, los detalles de su producción principal corresponden a la estética conocida como Estilo Imperial. Un momento de la arquitectura francesa donde se alhajan las formas racionales y regulares neoclásicas con detalles de fausto y ornamento propios de una corte imperial como fue la de París en tiempos de Napoleón Bonaparte. Por cierto, las arquitecturas de Zucchi en nuestro medio estuvieron lejos de parecerse a las de Vignon, Percier (conocido de Zucchi) u otros arquitectos del período. Sin embargo, son visibles en algunos de sus cuidados dibujos la existencia de una impronta de signos y símbolos que se superponen a las superficies regulares, distanciando y combinando así las formas de una pura racionalidad con el gusto por lo decorativo. Una novedad en el Río de la Plata que destaca la obra de Zuchi, es la particular preocupación por el diseño urbano en su conjunto, es aquí, justamente, donde ensaya para el espacio público una integralidad y proyección que recuerda los modelos parisinos de Fontaine. Hablamos de los proyectos de 1837 para la Galería para la Plaza de la Victoria en Buenos Aires y la Plaza Independencia de Montevideo, incluida en ella la casa de Elías Gil con su extensa fachada de arcadas romanas. Son

también muy coincidentes y originales los proyectos realizados por Zuchi de arquitectura efímera y monumental, trátase de catafalcos, columnatas, arquerías y galerías o decoraciones celebratorias como las realizadas para la Plaza de Mayo en fiestas mayas o el monumento mortuorio de Dorrego. Pero es el proyecto de 1831 para el Hospital de Ambos Sexos de Buenos Aires, seguramente el diseño más ambicioso realizado por Zucchi para Rosas: un conjunto de dos manzanas resuelto en pabellones de dos plantas simétricas que incorpora en su desarrollo la antigua iglesia de San Pedro Telmo. Dicho proyecto, lamentablemente no ejecutado- fue desarrollado en varios meses de trabajo e incluyó estudios y detalles de asoleamiento y ventilación tendientes a incorporar al hospital de los modernos adelantos higienistas en pos de coadyuvar a la salubriedad de los espacios.

Con referencia a la Iglesia Matriz, actual Catedral de Santa Fe, hoy se sabe luego de largos años de dudas respecto al autor de su inconclusa fachada y de otras modificaciones, que estas fueron realizadas por el italiano Carlo Zucchi. Fuentes documentales consultadas por el arquitecto Luis María Calvo en 1994 en el Archivo de Estado Reggio Emilia, Italia, dejó develado que la obra santafesina se volvió a construir hacia 1830 sobre la base de un edificio heredado del siglo XVIII. Describe L.M. Calvo (1996) que en dicho reservorio halló tres planos de interés: uno es una planta de las refacciones de la iglesia, fechado el 29 de agosto de 1832; otro de la fachada principal de la misma y dos cortes transversales; y un tercero de una fachada lateral de la iglesia del lado de la calle y un corte. Entre otras importantes referencias sobre el tema, Calvo comenta que Zucchi llegó a Santa Fe enviado por el gobierno de Buenos Aires y que dos documentos permiten precisar el período de su estadía. El primero del 27 de julio de 1832 donde el ministro de gobierno de Buenos Aires le comunicadebe prepararse “para marchar a la provincia de Santa Fe con el cura de la Iglesia Matriz, Dr. D. José Amenabar”. Y uno segundo del 18 de setiembre del mismo año en el que el gobernador de Santa Fe, D. Estanislao López, le extiende un salvoconducto para que le facilite su tránsito de regreso a Buenos Aires, “después de haber llevado muy a satisfacción del gobierno los objetivos a que fue enviado” (Op cit).

Respecto a la arquitectura de la Catedral, queda evidenciado que su autor no se apartó de los cánones neoclasicistas que caracterizan sus obras. Por cierto que nuestro juicio se refiere en particular a la fachada que llega hasta el presente, ya que gran parte del edificio recibió importantes modificaciones en el SXX. De todos modos hoy podemos comparar el partido axial de una torre central proyectada por Zucchi con los dos campanarios simétricos que realizaron Juan Gollan y los seguidores de su fábrica. Una duplicación que no obstante significar un cambio en el tratamiento edilicio, mantiene en su escala y lenguaje las preceptivas del dibujo original del autor. Por lo mismo, la obra tal cual llega a nosotros responde en gran medida a los cánones utilizados por Zucchi en otros trabajos, no obstante presentar las modificaciones planteadas.



*La Matriz s/dibujo de Zucchi. Fotografías LM Calvo.
Fotografía actual de la Matriz CMR.*

Como un aporte a la visualización del edificio catedralicio-narrada veinte años después de su reconstrucción-, resulta de interés la descripción que realiza en 1858 Germán Burmeister (2008).

“La nueva Matriz, de construcción sólida y arquitectónicamente bien ejecutada, ocupa la esquina noroeste de la plaza y no desmerece en nada al Cabildo,

pero sobrepasa mucho en elegancia y aspecto agradable; puede calificársela realmente de construcción nueva y muy buena, la cual, como lo indica la inscripción del vestíbulo, procede de 1838. Dos lindas torres de tres tramos, que terminan en cúpulas redondas y están adornadas con ventanas de arcoredondo, se levantan en las esquinas de la fachada, y encierran entre ellas un frontispicio griego, chato, que descansa sobre dos pilares y está interrumpido por medio de tres entradas de arco; una puerta adecuada conducía al interior, dividido en tres naves con techo chato, las que recibían la luz que penetraba por las ventanas laterales de estilo de arco redondo, mientras que las paredes estaban decoradas con pilares y molduras proporcionadas y de buen gusto. En una de sus naves laterales observé también un techo muy antiguo, estucado y de construcción rara, con tirantería transversal de cantos vivos, entre los que se extendían estrechas bovedillas semicirculares; una construcción semejante volví a ver en Córdoba, en el edificio de la Universidad, antiguo colegio de los jesuitas, que probablemente pertenece a la misma época, porque ese colegio fue construido entre los años 1666 y 1675 y precisamente entonces (después de 1651) fue trasladada la actual ciudad de Santa Fe al sitio que hoy ocupa. Otras decoraciones, como ricos altares o buenos cuadros, no poseía la iglesia; por dentro estaba blanqueada con la misma sencillez que por fuera; aún en el altar mayor poco se había gastado en adornos. Algunos edificios nuevos al lado de la iglesia, entre un antepatio y un jardín, servían de morada a los sacerdotes. Estos edificios eran igualmente sólidos y de buen gusto como la iglesia, que parecía ser muy opulenta, pues de lo contrario difícilmente habría podido terminarse hace veinte años una obra tan costosa, por lo sólido y elegante, en una ciudad tan pobre”. (Op. Cit)

Prosiguiendo con el derrotero de Carlo Zucchi en el Río de la Plata, se sabe que se traslada a Montevideo, presumiblemente por desacuerdos con Rosas, y que va a permanecer en Uruguay desde 1836 hasta 1842 realizando en esos pocos años varios encargos. Por fuera de la ya citada sistematización de la Plaza Independencia y la casa de Elías Gil, luego transformada en Palacio de Justicia, -ambas de 1837- Zucchi va a construir la vivienda de Juan Francisco Giro (1840) en la calle Cerrito: una interesante propiedad organizada en dos plantas en torno a patios techados con claraboyas, y una rica fachada con bal-

cones, pilastras, guardapolvos y cornisa decorados. Pero será el Teatro Solís (1841), el trabajo de mayor envergadura realizado en Uruguay y el mayor de sus sinsabores como autor, puesto que “se llegó al punto de negársele la paternidad de la idea” (C. J. Lousteau, Op Cit). Como expresa el Arq. Pérez Montero, “El trabajo que realizó el arquitecto Zucchi en Montevideo, durante los seis años de su permanencia, fue verdaderamente extraordinario. No se trata solamente de su actividad como funcionario público, por su esfuerzo privado le debemos nada menos que el Teatro Solís, cuyo proyecto, salvo ligeras modificaciones, es obra suya, lo cual lo hemos comprobado, aunque otro se llevó los laureles y los honorarios profesionales, pues Zucchi no percibió un solo centésimo por su trabajo: ni aún los gastos” (citado por Lousteau; Op.cit).



*Fotografía actual del Teatro Solís.
El tramo central corresponde a la obra de Zucchi*

El camino de Zucchi continúa hacia Río de Janeiro, en 1842, allí reside un tiempo y realiza algunos trabajos de orden urbanístico y monumental- entre otros- un proyecto de Monumento Nacional para el emperador de Brasil Pedro II y otros diseños que se exhiben en una exposición realizada en Río de Janeiro por la Academia Nacional de Bellas Artes en diciembre de 1843 y que comenta la prensa al año siguiente. Hacia 1845 llega a París vía Le Havre, allí realiza algunos bocetos y publicaciones durante sus años de estancia. Enfermo,

solicita en 1847 la vuelta a su patria; a fines de 1848 regresa definitivamente a Reggio Emilia y fallece el 9 de setiembre de 1849. (AAVV.1998 “Carlo Zucchi/Cronología”).

PARANÁ CAPITAL DE LA CONFEDERACIÓN

La Constitución Nacional sancionada en Santa Fe en 1853, luego que el Ejército Grande liderado por J.J. de Urquiza triunfara en la batalla de Caseros derrocando a J.M. de Rosas, estableció como capital nacional a la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, la separación del Estado de Buenos Aires del resto de la Confederación y su rechazo a la federalización de la ciudad y sus recursos, impidió se cumpliera dicho artículo constitucional decidiéndose que todo el territorio de Entre Ríos fuera federalizado y que Paraná se constituyera en su capital (1854-1861). Este hecho resulta relevante dado que es la causa de las transformaciones urbanas y arquitectónicas que sufriría la ciudad al ser sede del gobierno nacional y de sus reparticiones públicas, y de un sinfín de modificaciones producto de las nuevas circunstancias y roles asumidos. Así, durante los siete años en que la ciudad fue capital nacional, Paraná logra tener un desarrollo urbano destacado para el momento, con una obra pública y privada que significó el reconocimiento de viajeros nacionales y extranjeros. Pero no fue solo la ciudad física y el territorio lo que preocupó al gobierno confederal de Urquiza (1854-1860), también fueron relevantes las acciones referidas a educación, salud y cultura, radicación de científicos e inmigrantes, creación de colonias y poblados, construcción de ferrocarriles, radicación de industrias, etc.: un verdadero “proyecto modernizador” que permite hoy dimensionar un proceso de desarrollo inédito para la Argentina de mediados del siglo XIX.

LA PRECEPTICA CLASICISTA E ITALIANIZANTE DEL PERÍODO CONFEDERAL

La producción arquitectónica después de Caseros está principalmente en manos de arquitectos e idóneos italianos. Dado que en historia nada es fortuito, pensamos que no fueron casuales los puntos de contacto y las coincidencias

entre Justo José de Urquiza y la mayoría de los profesionales de origen italiano que trabajaron en época de su gobierno y el de Santiago Derqui. Conocida fue la participación de peninsulares de la “Legión Valiente” (con questa bandera vencerai) que integró el Ejército Grande y derrotó a Rosas en la batalla de Caseros. Se sabe que dicha legión estuvo formada por combatientes que habían escapado de Italia luego de las derrotas de la guerra de la Independencia y de la República Romana. Urquiza los convoca poniéndoles al mando a un ex oficial del ejército de Nápoles, Silvino Olivieri, elegido por sus pares. Dicho militar recibió el despacho de comandante por ser oficial e ingeniero egresado de la Academia Militar de Nápoles, la “Nunziatella“, una de las más importantes academias de Europa por entonces. Como segundo jefe de la Legión es nombrado Eduardo Clerici, natural de Milán donde había nacido en 1826 (Gaio Gradenigo, 1987).

A propósito de lo expresado, resulta probable que – conforme había sucedido con Giuseppe Garibaldi en Montevideo-, estos patriotas, militares, librepensadores, intelectuales..., hayan sido acompañados por arquitectos y por otros profesionales que buscaban en América el sitio donde enraizar la revolución imaginada por Giuseppe Mazzini, tal cual había sucedido con el arquitecto Santiago Danuzio, el que desempeñándose como músico de la “Legión Joven Italia”, va a tener luego una destacada actuación como arquitecto en obras de la Confederación Argentina.

Las que reciben particular mención son las que se ubican en el entorno de la Plaza 1° de Mayo, principalmente la Casa de Gobierno (1854-56) y Cámara de Diputados (1856): un conjunto de singulares proporciones y armonía ubicado en las actuales calles Urquiza y Corrientes, lamentablemente desaparecido al construirse la nueva Escuela Normal de Paraná. Frente a dicho edificio, situado en la parcela opuesta de la misma esquina, Danuzio delineó la Cámara de Senadores (1858) de la Confederación, el único exponente que sobrevivió reutilizado como dependencia del Colegio de las Hermanas del Huerto.

Sobre la misma calle a una cuadra hacia el sur y tomando la esquina sudeste frente a la Plaza 1° de Mayo, Danuzio construye la Residencia Presidencial(1855-58), más conocida como la casa de Urquiza por ser el pri-

mer gobernante que la habita durante su mandato presidencial. Una vivienda que luego de albergar a diferentes reparticiones públicas va a ser demolida para construirse el actual edificios de Correos.



*Casa de Gobierno y Cámara de Diputados.
Residencia Presidencial, Casa de Urquiza*

Para esta misma época Danuzio realiza también en Paraná el Mercado de la Paz y la casa de la familia Don Martín Berduc, interesante ejemplo de vivienda confederal que aún subsiste en calle San Juan esquina Uruguay. El listado de las obras de Danuzio en el Litoral parece cerrarse con un edificio construido en Rosario para depósito de la Aduana según Gutierrez y otros (1971), es una erigida en el año 1856.

Con respecto a las particularidades arquitectónicas de estos edificios, vemos se trata de partidos espaciales simétricos y organizados con volúmenes articulados por patios. El carácter italianizante, también calificado como perteneciente al neorrenacimiento italiano proviene justamente del uso de la preceptiva clasicista en la resolución de los estilemas, trátense de los decisivos tipológicos como del lenguaje. Conforme los casos estudiados vemos predominan las composiciones de ordenes yuxtapuestos y fachadas que luego se llamarían tipo “telón”, para denotar los detalles del ornato en balcones, guardapolvos, cornisas, pilastras, almohadillados, etc. Avanzado el proceso adaptativo de esta suerte de “tratadismo” manifiesto en la retórica edilicia, aparece la rejería: un atributo formal que viene a identificar fuertemente la fisonomía

de la arquitectura confederal. Desde esta conceptualización evolutiva podremos luego comprender el pasaje de estos elementos a la casa “chorizo”; una tipología que desde muy temprano atará sus vínculos con los modos productivos de las arquitecturas que venimos detallando.

Con referencia al valor alcanzado por la obra construida por S. Danunzio en Paraná vemos que se trata de una arquitectura de gran austeridad pero que, por el número de encargos realizados, corrección técnica e importancia institucional de las mismas son dignas de ponderación. En particular la Casa de Gobierno, obra que según Ofelia Sors (1981) surge de un concurso entre dos oponentes y que del análisis del decreto del 25 de Mayo de 1854 aparece que “visto el plano de la Casa de Gobierno, un proyecto presentado por el Ing. (Augusto) Reant y oído el dictamen de la Administración General de Hacienda, de que resulta que comparando dicho plano con el que había presentado en abril 20, don Santiago Danuzio y aprobado por la misma administración, se encuentra en este último detalles que lo hacen preferible al otro.”

La preferencia por el plano de Danuzio coincide con la descripción que hace G. Burmeister (2008), quien al observar el inmueble dice poseer una notable belleza arquitectónica y ser el más importante de la ciudad. “El cuerpo principal del edificio consta de dos pisos con siete ventanas en su parte superior, al que se agrega a ambos lados, dos alas de un solo piso con cinco ventanas, cada una de las alas tiene en lugar de una ventana central, una puerta, y el edificio principal dos entradas, una a cada lado de la ventana del medio. Esta obra de exquisita elegancia ha sido ejecutada en el estilo romano antiguo, ostenta en las alas pilastras jónicas y en la fachada del edificio principal, parte superior, corintias, debajo de éstas hay soportes de piedra labrada a la rústica y está acompañado en todo su frente por un balcón que descansa sobre ménsulas. Una hermosa reja de hierro sostenida y apoyada por pilares rodeaba el techo de ésta, construida en todo, conforme a las reglas del arte”.

Respecto a su funcionamiento, se sabe que en la planta alta estaba el Salón presidencial y el despacho del Presidente de la República, ocupado primeramente por Urquiza y luego por Derqui. Las demás habitaciones del inmueble distribuían los despachos en planta baja y alta de los diferentes ministe-

rios: Interior, Hacienda, Relaciones Exteriores, Justicia, Cultura y Educación Pública, y de Guerra y Marina. En el resto del edificio estaban instaladas las oficinas de Fiscalía, Contaduría, Tesorería, Inspección General de Armas, Comisaría General de Guerra, Departamento Topográfico, Intendencia General de Policía y Museo en las habitaciones del fondo. Asimismo, dicho inmueble poseía comodidades para que pueda residir allí el General Urquiza y su familia, “mientras tanto se construyera la Residencia Presidencial” ya comentada.

Por la actual calle Corrientes -y formando un solo cuerpo con la obra antes descripta- Danuzio realiza el edificio de la Cámara de Diputados: propiedad de una sola planta que disponía de ingreso, Sala de los Diputados y un buen número de habitaciones necesarias para el desarrollo de la actividad legislativa. Su fachada, presentaba una composición clásica de cuatro vanos coronados por arcos de medio punto que separados por pilastras, remataban en un entablamento y un frontis triangular de fuerte definición.

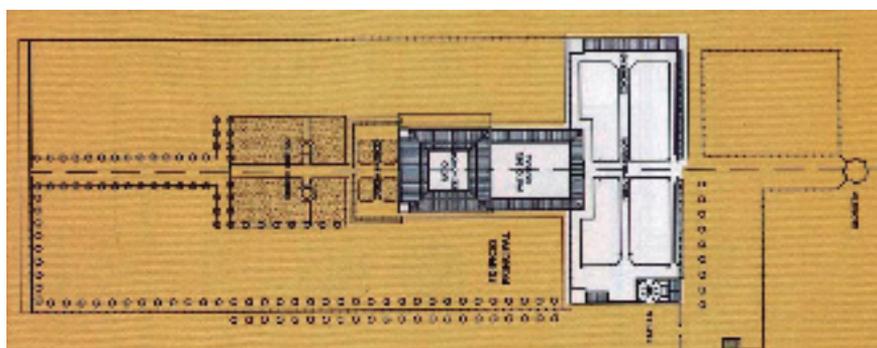
PRINCIPAL ARQUITECTO CONFEDERAL: PEDRO FOSSATI (1827-1903)

Es seguramente P. Fossati el profesional que reviste mayor trascendencia considerando el número y calidad de las obras realizadas. Según Elisa Radovanovic (op.cit), había nacido en Turín, Italia, y graduado de ingeniero-arquitecto llega a nuestro país a mediados del siglo XIX. Radicado en Buenos Aires integra el Consejo de Obras Públicas (1854), participa en las obras de la iglesia de San Nicolás de los Arroyos, el Palacio Arzobispal de la Curia Metropolitana (1858) frente a la Plaza de Mayo, el Hospital Italiano de Montevideo y el de Buenos Aires (1855), esta última, finalizada por el arquitecto José Canale, entre otros encargos.

La relación laboral de Fossati con J.J. de Urquiza se cree obedece a una recomendación hecha por el Cónsul del Reino de Cerdeña quien conocía los antecedentes del arquitecto por su intervención en la construcción de un palacio para Mehemet Alí, virrey de Egipto.

La llegada de Fossati a Entre Ríos y radicación en Concepción del Uruguay data de 1848, fecha en que reemplaza al maestro de obras Jacinto Dellepiane en los trabajos del Palacio de San José.

Historiadores entrerrianos afirman que el partido general del palacio ya había sido esbozado y construido en parte, y que por la lentitud en que se concretaban las obras Urquiza decide cambiar de profesional. Es el momento en que presumiblemente Fossati realiza algunas transformaciones dando así forma definitiva al diseño que finalmente se construyó entre 1848 y 1858.



*Palacio San José . Concepción del Uruguay
DMPdig -50- Planta del complejo*

Ubicado en pleno campo de dos mil quinientas hectáreas cerca de Concepción del Uruguay, el conjunto arquitectónico distingue un edificio principal organizado en torno a dos patios, además de capilla, pulpería, palomares, tamar, parques y jardines, y dependencias necesarias para la explotación agropecuaria.

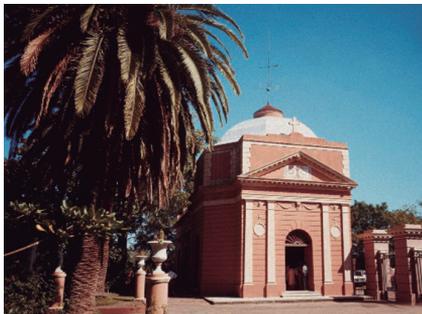
Sobresale por su armonía y proporciones el diseño que reciben tanto los espacios interiores como exteriores, sumado al cuidado puesto en el tratamiento del lenguaje arquitectónico. Hay autores que ven en San José a villas palladianas adaptadas a la tradición hispano criolla, seguramente por la existencia

de un cuerpo central de una planta simétrica rematado por sendas torres-miradores de tres tramos. Pero también, por la presencia de patios y galerías que articulan y jerarquizan los espacios, particularmente la secuencia que ofrece el eje, jardín, cortile de ingreso, portal de entrada y patio de honor, este último organizado por cuatro galerías en clave toscana que lo convierten en el centro principal del palacio. El tono italianizante o clasicista del lenguaje se advierte en toda la composición, aunque de modo singular en la capilla exenta que se alinea al borde del segundo ingreso. Responde a una planta central cubierta por una bóveda de gajos octogonaes; hacia el interior, el cielorraso acusa pinturas al fresco realizadas por Juan M. Blanes cuando sólo tenía 27 años, además de altares de cedro y balcones tallados por los españoles José Clusellas y Pedro García. (Manuel E. Macchi, S/F).

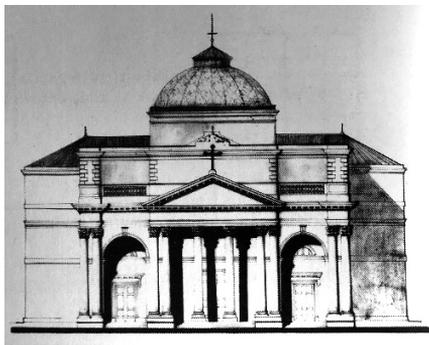
Corresponde destacar también las soluciones tecnológicas aplicadas al palacio conforme a los adelantos en materia de aguas corrientes, instalaciones sanitarias, alumbrado..., muchos de ellos traídos del extranjero al igual que los materiales de construcción usados en la edificación. Un capítulo especial merece la rejería, una cualidad distintiva del palacio que trasciende lo puramente utilitario. Fue obra de otro italiano, Tomás Benvenuto, autor de las pajareras de cobre con rosetones de latón del jardín exótico, la resolución del original parral del patio homónimo como de los demás forjados realizados en rejas, portones, cancelas, pretilos y demás elementos metálicos visibles en la obra. Otro tanto podemos decir de los jardines y los parques de San José, un conjunto paisajístico que acentúa los rasgos singulares de la arquitectura. Existe constancia que en 1860 Urquiza contrata los servicios del jardinero francés Avice Marin, quien se desempeñó por muchos años en las tareas botánicas del palacio. Para ello, llegaban de Francia gran cantidad de especies frutales, de adorno, semillas de legumbres y una extraordinaria diversidad de plantas de jardín que surtían el horticultor Dupuy Jamain y el paisajista Alfonse Lavisse. Desde distintos países americanos llegaban a San José plantas de todo género, y ya en nuestro país, se mencionan las que mandara a Urquiza el naturalista Eduardo Holmberg o que intercambiara con José Gregorio Lezama (Manuel E. Macchi, op. cit).



*Vista aérea del palacio,
al fondo el Tajamar*



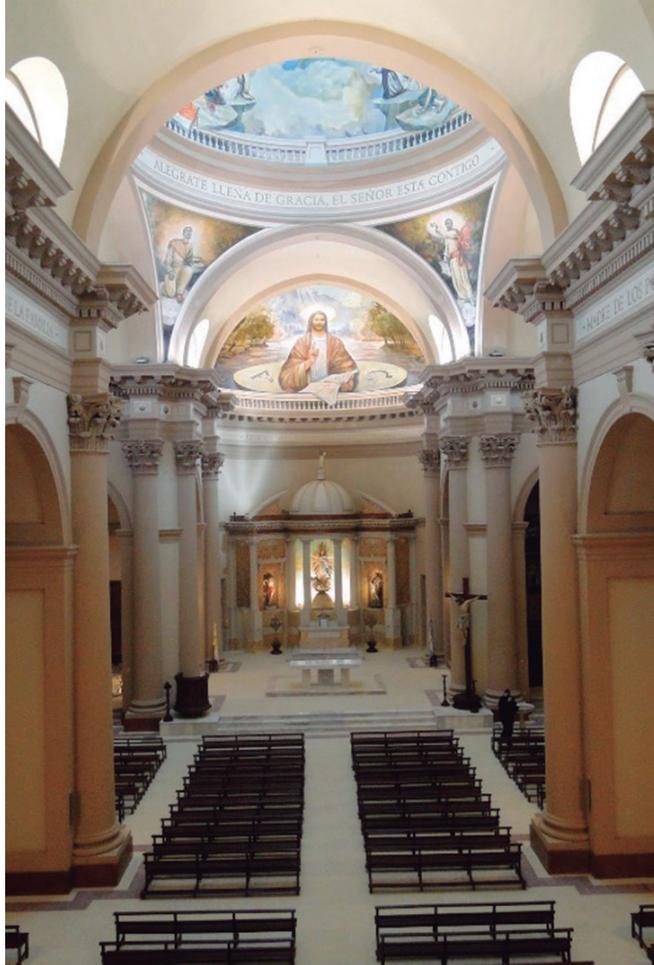
*Ingreso secundario
CEDODAL*



*Iglesia de la Inmaculada
Concepción. CEDODAL*



*Fotografía reciente de la iglesia.
CEDODAL*



Fotografía reciente del interior. CEDODAL

Finalizamos este apartado haciendo referencia al tercer encargo realizado por Urquiza al arquitecto Fossati, hablamos del Saladero y Palacio de Santa Cándida (1860-1865): un conjunto industrial y vivienda ubicados al sur de Concepción del Uruguay, cuyo embarcadero se hallaba en la desembocadura del arroyo de La China. El citado establecimiento industrial fue iniciado por su propietario hacia 1850, llegando a ser uno de los más importantes del país. “Estaba compuesto por una playa con muelle propio, barraca de salar carne y cuero, grasería, almacén de sal, herrería, carpintería, casa de prensado, fábrica de jabón y velas, curtiduría, tonelería, pileta y bomba de agua, viviendas para empleados, cocina, panadería y pulpería. Trabajaban unos trescientos empleados, y además poseía un tren que llevaba los productos a los barcos a través de un puente de 153m. de largo por 4,50 de ancho que llegaba hasta el arroyo” (M. Morasan, op cit). Para tener una idea acabada de la economía que generaba Santa Cándida, existe constancia “que en su última faena lo hace con 50.000 animales y cuyo movimiento de capital que provoca, -calculándose doce pesos de producto de bestia-, es superior al presupuesto que entonces tenía la provincia (de Entre Ríos); en determinado momento exportó carne envasada a Inglaterra en instantes en que los mercados europeos no admitían la carne salada o tasajo; ya se aprovechaba íntegramente el vacuno con la producción de carne, cuero, sebo, grasa, hueso, ceniza, asta, cerda, jabón y vela de sebo, además de productos de equino y del ovino” (Macchi, M. op. Cit.)

Sirva este breve comentario para poner de relieve la condicionante físico-productiva de una importante estructura industrial, particularmente en lo que se refiere a los edificios e instalaciones funcionales, obras que si bien no llegaron en su totalidad a nuestros días, bien se puede valorar por lo que ha quedado plasmado en la arquitectura del palacio construido por Fossati.



*Antigua vista de Santa Cándida desde el arroyo de La China.
Foto ciudad del uruguay.com.ar*

Son muy diferentes los partidos espaciales usados por Fossati en San José y Santa Cándida, mientras el primero define una clara estructura de sendos patios con galería y parral, el segundo se organiza de modo compacto y simétrico a partir de volúmenes yuxtapuestos. En clara sintonía con los dispositivos que utilizó Palladio en las villas del Véneto, existe una manifiesta relación entre los locales escalonados que definen la forma, y los tratamientos que aplica el lenguaje en paramentos y fachadas. En cada caso predomina la idea de acentuación figurativa a partir de almohadillados, cornisas, guardapolvos, pilastras y un sin número de estilemas aplicados al muro. En este sentido, se impone ponderar el ingreso al cuerpo principal del edificio: una suerte de nártex o galería que deriva hacia el exterior en forma escalonada, componiendo una fachada de tres vanos y hornacinas enmarcadas con pilastras, óculos y un pretil de hierro que vuela sobre la cornisa del conjunto. Hacia atrás, en el plano que corresponde a la segunda planta, la composición se completa con una loggia resuelta con columnas compuestas y arcos de medio punto: un verdadero logro.



*Vista del ingreso del Palacio y fachada lateral.
Fotografías CEDODAL*

Todo en Santa Cándida parece responder a un diseño pensado integralmente, ya que cada parte se corresponde con las demás de un modo unitario; ello queda reflejado en los locales y espacios que se distribuyen próximos al edificio principal, incluidos pabellones, gazebos, hornacinas y remates escultóricos que se distribuyen en el jardín y el parque. Por cierto que el Palacio de hoy dista bastante de ser como el de los tiempos de Urquiza. Primero el abandono y después el cambio de propietario, hizo que luego de la resignificación concretada para convertirlo de vivienda palaciega en hotel de alta gama, aparecieran importantes transformaciones. No obstante, los nuevos usos explotaron la condición de “monumento” de Santa Cándida, procediéndose a realizar los arreglos necesarios e incluir equipamientos afines a la nueva función y a la jerarquía del inmueble. Ello significó que en dormitorios, comedor, salas, baños y demás dependencias, se incluyeran muebles, arañas, cuadros y objetos acordes a la época de Urquiza.

Digamos finalmente que los historiadores Oscar Urquiza Almandoz y Mario A. Morasan (op.cit), consignan a P. Fossati como autor de obras realizadas en la ciudad de Concepción del Uruguay. Se refieren a la primera Escuela Normal, el Teatro 1º de Mayo (1867), el Banco de Entre Ríos (estos últimos demolidos), la Pirámide que recuerda a Francisco Ramirez en la plaza homónima y la Columna conmemorativa de la plaza de la Constitución. Otro tanto

se puede afirmar respecto de otros encargos concretados en el interior entrerriano, como la escuela y capilla de Villa Urquiza (1860) y la Escuela Pública de Nogoyá (1849-53).

Como sucede con otros autores del período confederal, hay un momento en que desaparecen las certezas sobre las autorías y los derroteros finales de estos profesionales. Sería el caso de Juan Fossati (1822-...), "Ingeniero, arquitecto y escultor italiano. Hermano de Pedro, autor y constructor del proyecto del Teatro 1° de Mayo (1867) de Concepción del Uruguay. Militó en la Masonería local y fue vicepresidente de la primera Comisión Directiva de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos "La Benevolenza" (1874-75)". (Morasan, op cit). De este modo hoy se sabe que el autor del Teatro 1° de Mayo es obra de Juan y no de Pedro Fossati, y que como queda explicado existen documentos que así lo comprueban. Coincidente con ello, otras referencias incluyen a un tal Baltasar Fossati, que al parecer estuvo vinculado al "contrato de construcción en Santa Cándida de un muelle y un puente de madera así como un ferrocarril que sirve para la carga de buques". El arquitecto Carlos Canavessi (1986) sostiene que fallecido Urquiza, desaparecen los hermanos Fossati de toda referencia y sin que ninguna bibliografía los vuelva a nombrar.

OTROS PROFESIONALES VINCULADOS CON J. J. DE URQUIZA

Retomando nuestro planteo inicial sobre las formas de producción de la arquitectura realizada por los comacini e idóneos en el siglo XIX, corresponde ahora destacar que buena práctica de dicha experiencia se vió complementada y ampliada por los saberes teóricos y artísticos de origen académico. Como pudo comprobarse en las arquitecturas realizadas por los autores estudiados, vemos que la perspectiva productiva de algunos de ellos fue decisivamente profesionalizada luego de frecuentar las escuelas de arquitectura, de ingeniería o por virtud de la educacación recibida en las academias militares o de bellas artes. Para el caso del norte de Italia y el Ticino -lugar que como se dijo, provenían mayoritariamente los citados hacedores- la influencia de la Academia de Brera tuvo capital importancia como centro irradiador. Creada por María Teresa de Austria en 1776 con la idea de mejorar la formación artística lom-

barda, su plan de estudios arranca con un esquema ilustrado, toma luego el dominante sesgo neoclásico de la etapa napoleónica, para centrarse después en los tratadistas italianos del renacimiento y el manierismo. Esta situación curricular se mantiene prácticamente con pocas variantes durante todo el siglo XIX hasta la renovación modernista encarada por el magisterio del arquitecto Camilo Boito en Brera. Obsérvese entonces que por vía académica o por la acción de influencias empíricas, el carácter que asumen los encargos americanos estuvo siempre atravesado por el clasicismo. Un clasicismo que como se afirmó, se ve morigerado o simplificado en su realización fáctica por virtud de las adaptaciones y las reinterpretaciones a que estaban sujetos los modelos europeos.

Siguiendo con nuestro desarrollo nos ocuparemos ahora de los hermanos Bernardo y Francisco Poncini, arquitectos naturales de Ticino, cantón italiano de la Confederación Helvética, quienes llegados al Río de la Plata a mediados del siglo XIX van a desarrollar una reconocida labor profesional en Montevideo y Paysandú (ROU) y la provincia de Entre Ríos. Posiblemente educados en la Academia de Brera, y en coincidencia con el cuadro general precedente, vemos que la formación y los modos de trabajar de los hermanos Poncini queda plasmado en las obras que los tuvieron como proyectistas o constructores. En Montevideo, Bernardo participa como arquitecto municipal desarrollando una reconocida actuación en la remodelación de la Catedral, el rediseño de la Plaza Independencia -cuya sistematización había proyectado C.Zucchi-, el plan del Cementerio Central y su Rotonda (1858.1863), el Hospital de San José y la Caridad, hoy Maciel, etc. Se destaca por su adhesión a la preceptiva clasicista el edificio de la Rotonda, actual Panteón Nacional. Su planteo espacial y estético remite al típico esquema del clasicismo peninsular: planta central, simetría, cubierta semiesférica y una retórica en el lenguaje que traduce los códigos del arte italiano. Su hermano Francisco radicado en la ciudad uruguaya de Paysandú, realiza allí una importante obra, como la Iglesia Nuestra Señora del Pilar (1862), la Jefatura de Policía, el portal del Cementerio Viejo y casas particulares entre otros proyectos. Seguramente la iglesia parroquial de Paysandú expresa ser su mejor trabajo: una estructura

neoclásica precedida de un nartex hexástilo sobreelevado, acusa en su fachada dos torres y en el crucero una cúpula de armoniosas proporciones.

Respecto a la obra de los hermanos Poncini en la provincia de Entre Ríos, rescatamos la referencia que realiza el estudioso uruguayo Aurelio Lucchini (1969), quien afirma que “trabajaron en Montevideo, y parecen haberlo hecho en Entre Ríos para Urquiza, en el Palacio de San José y en Concepción del Uruguay”. La hipótesis se completa con datos que proporcionan E. Radovanovic (op.cit) y el arquitecto R. Gutierrez (op.cit)) cuando afirman que “radicado en Entre Ríos (se refiere a Bernardo Poncini) proyecta la iglesia de la Santa Familia de Gualaguay (1860-63) y la iglesia parroquial de Colón (1862-64), - ambas construidas por el ticinence Luis Sessarego, entre otros edificios; y que también “tuvo a su cargo las obras del teatro, las capillas de San Justo y Pastor y la iglesia de Gualaguaychu”. Digamos por último que Francisco Poncini fallece en Paysandú en 1883 y que Bernardo abandona Montevideo para proseguir su carrera artística en otros países.



*Francisco Poncini.
Iglesia Parroquial de Paysandú (ROU)*



*Bernardo Poncini. Rotonda
Cementerio Montevideo*

Como epílogo a la fecunda acción desarrollada por italianos en la región, se impone ponderar, en primer término, la ferrea voluntad de Urquiza por erigir prácticamente en toda la provincia de Entre Ríos, poblados, colonias agrícolas y

militares, iglesias, colegios y escuelas, cementerios, teatros, mercados, etc. Una obra que como se dijo, fue principalmente realizada por profesionales de origen peninsular y que se vió bruscamente interrumpida por la muerte de Urquiza ocurrida en San José, Concepción del Uruguay el 11 de abril de 1871. Y en segundo término, señalar que por la orientación que dimos a nuestro trabajo dejamos fuera del análisis a autores provenientes de un sin número de lugares fuera de Italia y la zona de el Ticino, autores que como Augusto Reant, Jonás Larguía, Pedro Renom, Felipe Senillosa, José Guirce y muchos más, también construyeron relevantes obras de arquitectura para Urquiza en tiempos de la Confederación Argentina, tema que seguramente merecerá otro trabajo.

REFERENCIAS SOBRE LOS AUTORES CITADOS

KOSTOF, Spiro, (1984) *El arquitecto, historia de una profesión*. Ed. Ensayos Cátedra. Madrid.

SOBRÓN, Dalmacio H., (1997) *Giovanni Andrea Bianchi, un arquitecto italiano en los albores de La arquitectura colonial argentina*. Ediciones Corregidor. Buenos Aires.

BUSCHIAZZO, Mario,(1971) *La arquitectura en la república argentina 1810/1930*. Ed. Mac Gaul. Buenos Aires.

LOSTAU, César J.(1990) *Influencia de Italia en la arquitectura uruguaya*. Instituto de Cultura Italiana del Uruguay. Montevideo ROU.

ALIATA, Fernando (1998). *Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata*. En título homónimo de Aliata, F. y Munilla Lacasa, M. (comp) Ed. Eudeba, Buenos Aires.

CALVO, Luis María (1996). *Iglesia Matriz: fin de una incógnita*. Diario *El Litoral* Santa Fe, 16/4/96

BURMEISTER, Germán (2008) *Viaje por los Estados del Plata. Academia Nacional de la Historia. Impresiones*. Dunken Buenos Aires.

AAVV Carlo Zucchi/*Cronología (1998)*. En Aliata, F. y Munilla Lacasa, M. (compiladores). Carlo Zucchi y el Neoclasicismo en el Río de la Plata. Ed. Eudeba, Buenos Aires.

GRADENIGO, Gaio (1987) *Italianos entre Rosas y Mitre*. Ediciones Edilibia, Buenos Aires.

RADOVANOVIC, Elisa (2004). *Italianos y ticinenses en la Argentina. En Ramón Gutierrez y Otros Italianos en la arquitectura argentina*, Ediciones CEDODAL, Buenos Aires.

GUTIERREZ, Ramón, de Paula, Alberto y VIÑUALES, Graciela (1971) *La arquitectura de la Confederación Argentina en el litoral fluvial*. Ediciones de la UNNE, Resistencia Pcia del Chaco.

SORS, Ofelia (1981) *Paraná: dos siglos y cuarto de su evolución urbana; 1730-1955*. Librería y Editorial Colmegna SA Santa Fe.

MACCHI, Manuel E. (S/F) *Palacio de San José. Museo y Monumento Nacional "Justo José de Urquiza"*. Guía ilustrada editada por la Asociación Cooperadora Amigos del Palacio de San José.

MORASAN, Mario Alberto. *La Histórica; patrimonio, monumentos y escultura pública de Concepción del Uruguay, 1783-2011*. Editorial Dunken, Buenos Aires.

CANAVESSI, Carlos (1986) *Pedro Fossati*. Ficha Revista Summa Nº 229. Setiembre de 1986.

LUCCHINI, Aurelio (1969) *Ideas y formas en la arquitectura nacional*. Fascículo Nº6 Editorial Nuestra Tierra. Montevideo ROU.

**EN SU BICENTENARIO
PROCESA SARMIENTO, UNA GRAN PROPULSORA
DEL ARTE ARGENTINO¹**

*Por Jorge M. Taverna Irigoyen **

Sucedió un día de otoño del año 1884, en la pequeña ciudad de San Juan. Movilizó comentarios de admiración y fue, en la región cuyana, un acontecimiento que agitó conductas, siendo escuchado hasta en la misma Buenos Aires. Inaugurado este Salón en los aposentos de una casona colonial, albergó 89 pinturas y dibujos de jóvenes artistas y alumnos aventajados. La sorpresa ocupó las páginas de algunos diarios de Chile y Argentina y fue la inesperada simiente cultural que caería en un gran surco abierto.

Detrás de estas inesperadas acciones en torno al arte, estaban miembros de una familia nativa. Los Sarmiento Albarracín: José Clemente y doña Paula conformaban un sólido núcleo familiar de quince hijos, la menor de los cuales fue bautizada como Procesa del Carmen, habiendo nacido el 22 de agosto

* **Jorge Taverna Irigoyen:** crítico e historiador de arte. Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes, institución que presidió, y de numerosas fundaciones culturales del país. Miembro fundador del Centro de Estudios Hispanoamericanos.

¹ El Salón de Pintura de San Juan constituyó un homenaje a Sarmiento con motivo de su última visita al terruño.

de 1818. Dicen antiguas crónicas y cartas que aprendió a leer con su hermano Domingo. Sin embargo, de niña estudió en el Colegio Santa Rosa de San Juan.² Sus aprendizajes y perfeccionamientos continuarían en Chile y en su propio país, a lo largo de años. Formación que la ubicaría, para la época y el provincianismo, en una mujer de particular valor protagónico: maestra, pintora, escritora, desde ángulos sociales diversos.

SARMIENTO Y EL ARTE

Para comprender la importancia que significó el hogar de los Sarmiento Albarracín, cabe referir –aún sucintamente- en qué medida influyó Domingo Faustino. Afirmar que amó tanto el dibujo como las palabras que dieron cuerpo a sus ideales y sus luchas fervorosas. Amó el dibujo y supo transmitir ese amor con clara elocuencia. Porque el arte resumía para él la más profunda de las sabidurías. Tan acendrado estaba en él ese concepto, que prácticamente a lo largo de toda su vida dará ejemplos de su admiración por el arte, de su reverencial deslumbramiento por los grandes artistas, del deseo de estimular el desarrollo estético a diversos niveles.

La bibliografía ha recogido esta convicción artística de Sarmiento con aportes desde Alberto Palcos, Leopoldo Lugones, José León Pagano, Ricardo Rojas y Ezequiel Martínez Estrada, hasta Mathus Hoyos, Carlos Massini Correas, Jorge Max Rohde, Eduardo Raúl Storni y César H. Herrero. Sin embargo, fue seguramente el crítico J.A. García Martínez quien más profundizó conceptos, no sólo respecto a su inclinación en la disciplina³, sino en lo específico del arte⁴ y en la pintura como materia, logrando ubicar esa preocupación tan firme de nuestro prohombre que mantuvo durante décadas, quizá desdibujada por sus otras actividades.

Los generosos carriles para estudiar y valorar la afición artística sarmientina pueden seguirse desde algunos capítulos de su vida, con no pocas anécdotas,

² Colegio fundado por Domingo Faustino Sarmiento.

³ García Martínez, J.A., *Orígenes de nuestra crítica de arte*, Buenos Aires, 1970.

⁴ García Martínez, J.A., *La vocación secreta de Sarmiento*, Buenos Aires, 1970.

hasta testimonios de su obra escrita. Por ambas vías se puede arribar a una misma e irrefutable conclusión: Sarmiento fue un artista nato, que no llegó a expresarse por la fuerte imposición de sus otras facetas. Su vida y su obra llevan esa impronta tan suya por la pintura, ese interés por la enseñanza artística, ese celo por ayudar a interpretar la obra de creación, ese fervor por abrir museos. ¿Quién que no hubiera estado consustanciado íntimamente con el *credo estético*, que no hubiera vivido alguna vez la felicidad especialísima de estructurar una forma reconocible sobre la superficie del papel o de emocionarse frente a una obra maestra, podría haber sembrado tanto en el más absoluto silencio?

Se debe aclarar que el hermano de Procesa no fue un erudito, ni un experto, ni un profesional (el teórico Fermín Fèvre lo ubicó, no sin justicia, como el primer crítico de arte argentino). Tampoco, de manera alguna, es ubicable dentro del diletantismo esa pasión suya por la línea, el color y la forma. Sí, en cambio, cabe todo ello en un caudal sensible muy singular que hará que Lugones afirme que Sarmiento pinta escribiendo. Y que, años más tarde, José León Pagano apunte sobre el calor y el color de su prosa desbordante. Y Avellaneda remate, después de unas vibrantes reflexiones: *¡Cuánta facilidad tiene su pluma para convertirse en pincel!*

Desde que arribó a San Juan de regreso de Chile, en 1836, se ligó a los ambientes artísticos acompañado por su adolescente hermana Procesa. Durante cuatro años disfrutará del teatro y de la plástica, a partir de su nombramiento como decorador del Salón de la *Sociedad Dramático Filarmónica* (formaron un pequeño grupo con Antonio Aberastain y Benjamin Franklin Rawson, todos dentro de un fermento que pronto fructificará en conductas). Y al llegar el pintor francés Amadeo Gras⁵ se da el milagro: *Domingo me enseñó a escribir* –dirá ella años después– *Gras a manejar los pinceles*. En este ámbito, Manuel Quiroga Rosas, arquetipo del intelectual moderno, incentivaría aún más los entusiasmos.

⁵ Amadeo Gras (Francia 1805-Entre Ríos 1871) estudió música y pintura en Amiens y en París. En 1832, segunda residencia en Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile y provincias argentinas, donde pinta cerca de 2000 retratos que constituyen un documento de época.

Es la época en que se suma al grupo la hermana Bienvenida, también amiga de los pinceles y de los bordados.⁶ Y los tiempos de viajes y de exilios en los que, siempre acompañado por Procesa, conocen a grandes artistas viajeros de la talla de Fernando García del Molino⁷ y de Mauricio Rugendas.⁸ Música, teatro y danza, lo impulsan al periodismo y al comentario de espectáculos –*El Mercurio*, de Valparaíso, *El Progreso*, de Santiago de Chile - así como a la creación de escuelas en Mendoza, San Juan y pequeñas poblaciones del interior chileno.

Cabe destacar, asimismo, que en el año 1845 realizó su primer viaje global a Europa, comisionado por el gobierno chileno. Descubrirá el arte mayor de los grandes maestros y acuñará en su interior el deseo de crear un gran museo en Argentina. En el año 1872, durante su presidencia, enviará al italiano José Aguyari para que adquiriera obras que integrarán el naciente acervo. Después de un año de tales tareas, al regreso de Aguyari, Sarmiento había concluido su mandato presidencial.

PROCESA: MAESTRA, PINTORA, ESCRITORA

Los tiempos civiles y políticos nada fáciles, hicieron que los exilios de los Sarmiento tuvieran cierta prolongación hacia Chile y, en oportunidades –al menos en dos circunstancias- se reiteraran.⁹ En Santiago de Chile, Procesa Sarmiento fue designada precursora e integrante del Grupo de los Artistas

⁶ Las hijas mujeres de Paula Albarracín aprendieron con ella, su mayoría, las artesanías del tejido y el bordado

⁷ Destacado artista chileno (1813-1899), maestro de Carlos Morel, Ignacio Baz y Miguel Cané. Realizó los retratos de Juan Manuel y de Manuelita Rosas.

⁸ Pintor y grabador alemán de gran prestigio (1802-1858), graduado en la Academia de Munich. Trabajó y enseñó en Río de Janeiro, Montevideo, Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile. Realizó lo que se conoce como “La epopeya de las pampas” con 25 óleos de la llanura y sus personajes. Asistió como cronista a los campos de batalla de Chacabuco y Maipú. Pintó centenares de retratos en América.

⁹ El primer exilio fue motivado por una persecución de Rosas. Posteriormente, huyen del gobernador Benavidez.

Viajeros. Una agrupación conspicua, por sobre todo por la categoría de algunos extranjeros, caso del afamado Raymond Monvoisin, entre otros.¹⁰

En San Juan, Mendoza y Santiago de Chile, Procesa trabajó como maestra en enseñanza de primeras letras, así como de Dibujo y Pintura. En el taller comenzaron a aparecer tablas con flores, algún paisaje y composiciones de interior, así como varios retratos de familia y de personajes de la época. El retrato del presidente chileno Manuel Montt tanto como el de Juan María Gutiérrez le significaron especial satisfacción. Y con los años, continuaron –a veces pasando, a veces no- el Gral. Juan Gregorio de las Heras, Vicente Fidel López, el afamado pintor Mauricio Rugendas.

Algunas miniaturas y no pocas escenas religiosas aparecieron en sus regresos a San Juan, como un tributo diferente al terruño. En uno de esos regresos conoció al ingeniero politécnico francés Jean-Michel Lenoir, con quien en casó en 1850 y de quien tuvo dos hijas: Sofía y Victorina.¹¹ De esta última hizo un bello retrato.

La vida de los Lenoir Sarmiento se deslizó apaciblemente en diversas residencias cuyanas y chilenas, hasta que un accidente sufrido por el esposo lo dejó ciego. Los trabajos de taller ocuparon las horas de Procesa, secundada por Benjamín Franklin Rawson¹² y el mendocino Gregorio Torres. Comenzaron a conformar la base del patrimonio de un museo de arte, mientras se integraban nuevos discípulos. A la muerte de su esposo en 1878, Procesa intensificó el ritmo del taller y agregó al mismo la instrucción de idiomas.

¹⁰ Pintor francés (1790-1870), considerado el más importante de los europeos que vinieron a América del Sur en el siglo XIX. Graduado en Burdeos, fundó en Valparaíso, Chile, la Escuela de Artes. Pintó a Juan Manuel y a Manuelita Rosas. Vivió en Chile más de 15 años. En 1858 regresó a Francia, pintando en París su memoria americana. Bonifacio del Carril es autor de un libro sobre su vida y obra.

¹¹ Dedicada a la docencia, escribió un Compendio de Historia Argentina desde los Orígenes hasta la Unión Nacional, que se publicó en 1881. Se convirtió en la segunda mujer en lanzar una obra de estas características, después de Juana Manso.

¹² La importancia de este artista en su obra y en su acción cultural fue intensa en San Juan y daría finalmente su nombre al Museo de Bellas Artes de esta ciudad..

Una sobrina, Eugenia Belin Sarmiento¹³, fue por entonces su alumna predilecta y ayudante en las tareas formativas. Adquirirá muy buena técnica y en calidad de nieta de Domingo, lo acompañará en su ancianidad por los talleres de grandes maestros argentinos.¹⁴ Algunos escritores consideran que debió al abuelo y a sus críticas su maestría como retratista.¹⁵ Lo captó en diversas oportunidades, con serena dignidad y relieve técnico. Asimismo pintó a Dominguito, el hijo inolvidable. Sin embargo, cabe reconocer que toda la formación de Eugenia Belin y su rigor estético lo recibió en San Juan, entre los alumnos de Procesa, así como de manos de algunos de los pintores viajeros ya citados.¹⁶

UNA DE LAS PRIMERAS PINTORAS ARGENTINAS

Domingo Faustino, el hermano consejero, le enseñó a valorar perceptualmente una obra maestra. En los diálogos familiares, le aconsejaba ver con pasión el Moisés de Miguel Ángel o La Transfiguración de Rafael. Profundizar la mirada y penetrar el análisis por fuera del fluir del tiempo. Con él también se entusiasmó en comenzar a iniciar el patrimonio de un futuro museo de bellas artes para San Juan.

Es fundamental ubicar el trabajo académico de Procesa en una capital de provincia, hacia la época. Con escaso aporte de libros, sin el aprendizaje visual que dan los viajes, con limitadas posibilidades de mostrar la obra propia y abrir diálogos. Mujer de claros principios humanísticos, cifró sus acciones con una generosa disposición para dar, para volcarse. Sembradora. Y esa actitud es la que, por antonomasia, la que refuerza su condición de una de las primeras pintoras argentinas, dentro de la proyección pública. La que ubica su propio quehacer –naturalmente limitado al retrato, la imagen religiosa y la composi-

¹³ San Juan 1880-Buenos Aires 1952. Hija de Julio Belin y de Faustina Sarmiento,.

¹⁴ Pinta a su abuelo con singular soltura y es uno de los varios retratos que, en vida, le realizaran Genaro Pérez, Eduardo Sivori, Martín Boneo y Gregorio Torres, entre otros.

¹⁵ En 1887, cuando un amigo le solicitó una fotografía suya, Domingo Faustino le respondió con un óleo realizado por su nieta.

¹⁶ Residió en Buenos Aires a partir de 1884.

ción de interior- en una propuesta social. Sabía de Delacroix y de Gericault, pero sus pinceles respondían a otra naturaleza ética y estética, propia de su condición de mujer de familia.

El arte del siglo XIX le tiende las corrientes del Romanticismo y quizá las del índice clasicista. Pero *la manera propia*, esa corriente amigable, es la que en ella fluye de las lecciones y consejos de los maestros consagrados que conoció en su tiempo: Monvoisin, Rugendas, Gras, el propio García del Molino.

Los retratos ya aludidos observan, fuera de temperamentalidades, un sereno tratamiento. Su sarmientina formación liberal la guía fuera de preferencias y más bien la afirma académicamente en la férrea voluntad del trabajo. No llega a saber de corrientes posteriores como el impresionismo francés (1874-1886), que sí avalará su sobrina-nieta al incursionar con el abuelo por el taller de Eduardo Sívori, pero su obra va madurando por propia autocrítica. Entre los retratos ya citados, se pueden valorar los dedicados a la familia (María Amelia y María Luisa Klappenbach, Dominguito, Eugenia Belin, Librada Leticia Albarracín), que revelan cierto ingenuismo en la elaboración.

Las obras de Rawson¹⁷, Procesa Sarmiento y Gregorio Torres son consideradas como las más importantes realizadas en la Argentina postrosista. Y si bien las de nuestra precursora están mayoritariamente en la ciudad natal, poseen obras cuyas diversos repositorios y museos de Chile, Mendoza y Buenos Aires, así como algunos coleccionistas privados. Dentro del plano religioso pintó algunas estampas destacables. El San Francisco de Asís es una de ellas. Y la Virgen del Perpetuo Socorro, que se conserva en la iglesia de Santo Domingo, de San Juan¹⁸ es otra imagen de buena resolución.

Cuando se considera a Procesa del Carmen como una de las primeras pintoras argentinas de proyección pública, no se debe dejar de lado su fuerte pronunciamiento pedagógico. Creó escuelas e institutos de enseñanza con su hermano en la región de Cuyo y en Chile, y enseñó en todos con verdadero

¹⁷ Se lo considera en el libro *100 obras maestras de 100 pintores argentinos (1810-1994)* editado por la Fundación Konex para la II Bienal, 1994.

¹⁸ Valeria Sacchi, investigadora de la Casa Histórica de Sarmiento, la ubica como una de sus últimas obras.

ahínco, no obstante la precariedad de algunos. Ese fervor por enseñar constituyó, en verdad, una modalidad que nunca dejó de impartir, como que hasta su ancianidad –murió a los 81 años- su taller fue una pequeña colmena de valores.

HONORES Y RECONOCIMIENTOS

Murió en su amada San Juan, el 15 de septiembre de 1899. Procesa del Carmen Sarmiento de Lenoir fue sepultada en el panteón familiar. La Sociedad de Beneficencia de San Juan, que fundara en 1878, le rindió honores de presidenta. Una escuelita ubicada en San Felipe de Aconcagua, Chile, también la distinguió en las primeras horas. Otras escuelas como la 129 de Maipú, Mendoza, impusieron su patronímico al establecimiento. Un barrio de Copiapó, Chile, y otro de Las Chacritas igualmente la recuerdan.

Entre agosto de 2007 y el mismo mes de 2008 fue declarado el *Año Procesa Sarmiento* en su homenaje, efectuándose varias muestras, encuentros docentes y culturales. En 2016, la Presidencia de la Nación, juntamente con el Museo y Biblioteca Sarmiento de San Juan, concretaron interesantes muestras de obras y documentos.

El 22 de agosto es, en la provincia de San Juan, una efeméride que recuerda su nacimiento. En el actual bicentenario de su nacimiento, su figura torna a alentar los reconocimientos a nivel nacional.



Inés Navarro Clark. *Retrato de Procesa Sarmiento*, ca.1930. Lápiz.



Retrato de Raymond de Monvoisin, ca. 1840. Dibujo.
Colección particular.



Retrato de Dominguito, ca.1845.Óleo.



Retrato de María Amelia Klappenbach, ca. 1860. Óleo.



San Francisco de Asís rezando, ca. 1865. Óleo.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomos I, II, IV y V, Buenos Aires, 1980/ 90.

CLAVEL, Elizabeth, “Procesa Sarmiento: mujer pionera del arte nacional y provincial Siglo XIX”, 2° Congreso Internacional de Artes, Buenos Aires, 2014.

GARCÍA MARTÍNEZ, J.A., *Sarmiento y el arte de su tiempo*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1979.

Sarmiento y la pintura. Orígenes de nuestra crítica de arte, Ed. del autor, Buenos Aires, 1968.

GUERRERO, César H., *Mujeres de Sarmiento*, Artes Gráficas Chiesina, 1960.

LUGONES, Leopoldo, *Historia de Sarmiento*, Ministerio de Educación de la Nación, 1911.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Sarmiento*, Ed. Losada, 1942.

NEWTON, Lily SOSA de, *Diccionario de mujeres*, Ed. Plus Ultra, 1972.

PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, 1945.

PALCOS, Alberto, *Sarmiento*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1962.

ROJAS LÍBANO, Macarena, *Estudio de la pintura chilena siglo XIX*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2006.

TAVERNA IRIGOYEN, J.M., *Sarmiento y el arte*, Instituto Sarmientino de Santa Fe, Santa Fe, 1976.

“Sarmiento en las Artes”, Diario El Litoral, Santa Fe, 8 de Marzo de 2011.

SANGUINETTI, Horacio, *Sarmiento y el arte*, S.E.D.I., Universidad de La Plata, La Plata, 2011.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Recuerdos de provincia*, Imp. Bellino, 1° edición, Mendoza, 1850.

ZUMEL, Blanca Romera de, *Apuntes para una Historia del Arte de la provincia de San Juan*, Mendoza, 1964.

LAS FOTOGRAFÍAS FUERON RECUPERADAS DE:

<http://vocesparalelas.com.ar/sitio/2018/08/19/muestra-del-bicentenario-del-natalicio-de-procesa-del-carmen-sarmiento/>

<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/>

<https://www.telesoldiario.com>

<http://www.diariohuarpe.com/cultura/muestra-en-honor-al-bicentenario-del-natalicio-de-procesa-sarmiento>

12.11.2018.

Se terminó de imprimir
en el mes de noviembre de 2018
en los talleres gráficos de IMPRESOS S.A.
Vera 3825 -3000 Santa Fe
República Argentina
info@impresossa.com

