

La ciudad en blanco y negro

MEMORIA FOTOGRÁFICA DE SANTA FE
EN EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN URBANA

Luis Müller
(coordinador)



GOBIERNO DE LA CIUDAD
DE SANTA FE

SANTA FE
CIUDAD

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**



Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Laura Prati

© Ediciones UNL, 2025.

—
Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Müller, Luis
La ciudad en blanco y negro : memoria
fotográfica de Santa Fe en el proceso de
modernización urbana / Luis Müller.
- 1a ed. - Santa Fe : Ediciones UNL, 2025.
Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-517-1

I. Título.
CDD 720

©Luis Müller, 2025.



La ciudad en blanco y negro

MEMORIA FOTOGRÁFICA DE SANTA FE
EN EL PROCESO DE MODERNIZACIÓN URBANA

Luis Müller
(coordinador)

Realización

Secretaría de Cultura (UNL)

Programa Proyectos CreAr (edición 2004)

Consultor editorial

Luis Priamo

Asesoramiento

Graciela Horna, Alberto Monge

Equipo de investigación

María Martina Acosta

Cecilia Parera

Lucía Espinoza

Agradecimientos

El editor agradece a Stella Scarciófolo y Sergio Peralta (Archivo y Museo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral), María de los Ángeles Tevez (Archivo diario *El Litoral*), Ángel Stamati, Adriana Collado, Ricardo Rojas Molina, Carlos Falco, Ysabel Tamayo, María Eugenia Simón, Manuel Canale, Ricardo Ibarlucía, Adrián Gorelik.

Índice

La fotografía y el pasado	7
Prólogo por Raúl Beceyro	
Imágenes encontradas	11
Luis Müller	
Fotografía y ciudad	11
La ciudad en blanco y negro	17
Acerca de las fotografías	18
Acerca de la estructura del libro	20
La ciudad	21
El edificio del Rectorado	
de la Universidad Nacional del Litoral	23
Fotografías	
Rectorado UNL	27
Sur	33
Puerto	47
Centro	57
Parque Garay	75
Boulevard	83
Entorno de la Costanera	95

Abreviaturas

GH

Colección Graciela Hornia

IS

Colección Ing. Stamati

EL

Colección diario *El Litoral*

AH/UNL

Archivo Histórico UNL

MOP

Ministerio de Obras
Públicas de la Nación

Nota:

Para una mejor ubicación
del lector, en los epígrafes
figuran los nombres
actuales de las calles.

La fotografía y el pasado

Prólogo por Raúl Beceyro

La fotografía, se sabe, nos muestra algo que existió. Roland Barthes ya estableció, a lo largo de sus ensayos dedicados a la fotografía, y sobre todo en *La cámara lúcida*, donde desarrolla detalladamente la teoría del “esto ha sido”, que lo que distingue a la fotografía es que certifica la existencia, en el pasado, de lo que estamos viendo ahora.

Y esto sucede aun en circunstancias en las que pareciera, casi, que se produce una coincidencia entre este presente de nuestra mirada con el presente de lo que muestra esa fotografía. Antes, cuando se miraba por primera vez una foto Polaroid, o ahora, cuando se mira, segundos después de haberla hecho, una fotografía digital, parecía antes y sigue pareciendo ahora que, efectivamente, estamos viendo algo que, debido a que acaba de suceder, pertenece a una temporalidad presente. Pero en ese caso, aun cuando sea mínima, la distancia temporal es absoluta. El gesto, pasado, de la persona que todavía está ahí nomás, cerca, nos remite a algo que, inevitablemente, sucedió. (Obviamente cuando volvemos a ver, después, esa foto, la incertidumbre que podía plantear sobre la temporalidad desaparece, y la Polaroid o la foto digital se suma a la pila de todas las fotos, las normales, en las cuales, sin duda, la imagen nos muestra ahora algo que pasó hace tiempo.)

En esto la fotografía se distancia, de una manera absoluta, del cine. No es una cuestión de matiz sino de naturaleza. El cine nos muestra

algo que está sucediendo. Sobre este “presente” el cine construye todo lo que cuenta: el espectador (cada uno de nosotros) teme lo que va a pasar en el futuro; sabe lo que pasó en el pasado, mientras ve lo que está sucediendo ahora. Cuando quiere contar algo que pertenece al pasado, un filme tiene que hacer algo (cambiar del color al blanco y negro, producir una imagen difusa, o lo que sea) para que el espectador acepte la convención de que eso que está viendo pasó, porque sólo en esos casos excepcionales el cine abandona el terreno del presente.

Es posible que el movimiento, la restitución del movimiento que opera el cine (no olvidemos que en su materialidad el cine no es sino una serie de fotografías), resulta decisivo. Eso que estamos viendo moverse, desplazarse, eso que está sucediendo ante nuestros ojos, al reiterar, durante la proyección, el presente del registro, de la filmación, nos ubica, como espectadores de cine, en un eterno presente.

El desplazamiento temporal que experimentamos viendo una fotografía, ese pasado que se nos aparece, se refiere, en primer lugar, al propio tiempo. Sea lo que fuere que estemos viendo, vemos el pasado. Es cierto que también vemos un objeto, un lugar, una persona, mostrados en su pasado.

Eugène Atget, cuando hacía fotografías de escaparates o fachadas y luego se enteraba de que ese lugar que él había fotografiado ya no existía, anotaba el dato de la desaparición al dorso de la copia. De esa

manera la fotografía se zambullía doblemente en el pasado: en el tiempo que había pasado y en el objeto que no estaba más.

Las fotografías que pueden verse en este libro, fotografías de lugares de la ciudad de Santa Fe tomadas hace tiempo, nos colocan, a los que vivimos en Santa Fe ahora, en una situación particular.

Todo espectador de una fotografía la enfrenta con su “saber”; no sólo con sus conocimientos y sus ideas, sino también con sus prejuicios y sus ignorancias. El “saber” de un santafesino, en este caso, consiste en que conocemos cómo son ahora los lugares que muestran estas fotos y sabemos que algunos de estos lugares, edificios, calles, ya no están más o ya no son así.

En la misma situación nos encontramos respecto de la narrativa de Juan José Saer; también en este caso conocemos los lugares en los que Saer se basó para desarrollar sus textos, o sabemos en qué personas de la realidad Saer se basó para construir sus personajes. Es cierto que la literatura no hace lo que sí hace la fotografía, que muestra, para que nosotros veamos, lugares o personas, pero también es cierto que la literatura de Saer, por su meticulosidad en la descripción (recordemos, por ejemplo, las veintiuna cuerdas que recorren los personajes de *Glosa*), nos coloca quizá en una situación similar a la de la fotografía.

Poseer ese saber particular con el cual los santafesinos miramos estas fotografías no es ni una ventaja ni una desventaja (no vemos ni mejor ni peor estas fotos que un espectador que no sepa nada de estos lugares): más bien es una fatalidad. Todo espectador de una fotografía sabe algo e ignora otras cosas entre lo que esa fotografía muestra, suscita o despierta.

Ningún saber es “completo” (nadie sabe todo lo que se refiere a esa fotografía) y nadie es totalmente ignorante; algo siempre se sabe.

La figura del hombre

Las fotografías de este libro registran lugares, edificios, calles. Y en este tipo de imágenes siempre se plantea una tensión entre esos edificios y calles y la figura humana. Como lo que se quiere mostrar son los lugares o los edificios, entonces el plano resulta casi siempre demasiado “ancho” para la figura humana. Porque no se busca que el hombre aparezca, y se puede pensar que es más bien un estorbo.

Pero a veces, aunque diminuta, la figura del hombre, aparece, y entonces es ella la que termina organizando la imagen. El hombre acodado al borde del río, aunque lejano, se convierte en personaje central.

Otras veces hay una presencia implícita del hombre que, aunque ausente en la fotografía, puede casi “verse” en esos lugares (edificios, calles) que sólo tienen sentido si son recorridos, usados, por el hombre.

A veces, también, los lugares aparecen “vacíos”, como exhibiendo una carencia. Algo le falta a la imagen; es esa ausencia del ser humano.

La distancia

En la fotografía lo central es, siempre, la cuestión de la distancia. Robert Cappa decía que si la foto que se hacía no era buena era porque el fotógrafo no se había acercado lo suficiente. Como fotógrafos afe-

cionados que todos hemos sido alguna vez, sabemos lo difícil que es acercarse a las personas que uno procura fotografiar. Y que a veces, cuando fotografiamos lugares (“paisajes”), la distancia supone una especie de protección que el fotógrafo procura conseguir. Cartier-Bresson solía utilizar teleobjetivos para las fotos de paisajes como una forma de concentrar la imagen, de “acercarse” a esos lugares.

El problema inicial que se le plantea a todo fotógrafo, y que debe tratar de resolver, es entonces el problema de la distancia respecto del objeto. Para eso dispone de algunas fórmulas ya estandarizadas, y que parecen estar como esperándolo. Una de esas “soluciones” es suministrada por la retórica de la foto periodística: el fotógrafo se acerca lo más que puede al objeto y de esa manera casi participa en el acontecimiento del cual es al mismo tiempo espectador. Pero su ubicación, muy cercana al objeto, plantea un problema técnico que el uso del gran-angular permite solucionar.

La utilización del gran-angular tiene entonces en su origen una razón meramente práctica, ya que hace posible que el fotógrafo, a pesar de estar casi pegado al objeto, logre ver todo lo que pasa frente a él. Pero el neutro procedimiento técnico que permite solucionar un problema práctico transforma profundamente el carácter de la imagen: el gran-angular deforma la fotografía, dramatiza, exaspera la actitud de los personajes u otras imágenes en las cuales el fotógrafo está también demasiado cerca son esas fotografías familiares, sacadas en interiores y en las cuales algunos personajes aparecen incompletos; y esas narices o esos brazos de las personas cercanas a la cámara y fuera de su eje indican la presencia del pariente o del amigo.

Pero si miramos las fotografías familiares, tomadas por aficionados que desean conservar así las imágenes de padres, hermanos o parientes, pero, sobre todo, si miramos las fotografías hechas por un fotógrafo inexperto, lo que se tiene frecuentemente es la impresión de que el fotógrafo está demasiado lejos del personaje, que se pierde así en un vasto conjunto de elementos insignificantes.

Otras veces (y en fotografías no siempre hechas por aficionados inexpertos) cuando, por ejemplo, vemos a una lejana figura inscrita en un plano general, lo que se busca es también protección. El ser humano, elemento siempre imprevisible, es así neutralizado por ese fotógrafo que, desde arriba y desde lejos, controla todo. En ese plano general en el que el personaje es sólo un elemento más del decorado, el fotógrafo busca una protección, digamos, retórica, se separa del objeto y lo domina desde lo alto.

En las fotografías de este libro, de lugares, calles, edificios, siempre la distancia (a la que se colocaba el fotógrafo para poder registrar en su integralidad calles o edificios), esa distancia literal, real, establecía una “distancia” entre fotógrafo y personas. Pero para poder seguir hablando del hombre (¿y de qué otra cosa la fotografía puede hablar, aun cuando muestre calles o edificios?) debe buscarlo toda vez que sea posible, aunque sea a la distancia. Y aun en las fotos de lugares “vacíos”, en un rastro de su paso por ahí, o en la simple posibilidad de que recorra esos lugares, el hombre debe seguir siendo buscado para que finalmente pueda aparecer, en todas partes, omnipresente, justificando cada una de las imágenes.

Vista elevada de calle
Mendoza hacia San Martín.
Al centro, las formas modernas
de la tienda La Tropical y detrás
el edificio de José Rodríguez.
GH

Imágenes encontradas

Luis Müller

Fotografía y ciudad

La fotografía surge como posibilidad al mismo tiempo que las ciudades europeas enfrentaban grandes transformaciones como consecuencia de las crisis engendradas por procesos de expansión y crecimiento, tan vertiginosos como descontrolados. En este sentido, ambas cuestiones comparten su origen en la modernidad industrial que, con el despliegue de sucesivos desarrollos científicos y técnicos, hizo posible la captura de imágenes fotográficas perdurables, a la vez que los problemas urbanos acumulados exigían nuevas estrategias de control.

Esta doble condición con el tiempo abriría camino a uno de los aspectos más transitados por fotógrafos profesionales y aficionados: la documentación de la vida urbana.

El nuevo medio de representación se instaló con fuerza y rapidez a pesar de los inconvenientes técnicos que presentaron sus primeros pasos, e inauguró una nueva forma de conocimiento del mundo. Su generalizada aceptación tiene raíces profundas en la búsqueda de perfección que acompañó hasta ese momento al dibujo y la pintura como representación de la realidad aparente. La mimesis como valor con la fotografía adquiere un grado máximo de veracidad, una condición aparentemente inapelable en la que se funda su credibilidad y a partir de la cual desplaza a las artes tradicionales de una función en la que, hasta entonces, reinaban sin competencias.



A medida que los avances técnicos prosperaban, las aplicaciones se multiplicaban. Las tomas fotográficas desde el aire realizadas en globos cautivos permitieron por primera vez al gran público acceder a puntos de vista hasta el momento impracticables, que hicieron posible apreciar de otro modo las dimensiones y características de las ciudades. Es pionero en este aspecto el trabajo de Nadar (París, 1820-1910), que desde su doble condición de fotógrafo y aeronauta (tripulante de globos aerostáticos), en 1855 patentó la idea de la fotografía aérea con fines cartográficos.

Al mismo tiempo, en Italia, a partir de un pequeño laboratorio instalado en 1852 por Leopoldo Alinari, al constituirse en sociedad con sus hermanos Giuseppe y Romualdo, se funda en 1854 la casa de fotografía “Fratelli Alinari”, que desde su sede en Florencia pronto adquirió prestigio internacional y desarrolló una extensa trayectoria. Los Alinari realizaron catálogos, campañas por encargo y otras misiones fotográficas que implicaron, en muchas ocasiones, la documentación de los principales monumentos históricos, edificios y obras de arte de ciudades italianas en particular y europeas en general, logrando construir un enorme archivo de imágenes de gran calidad.

Pero sería la figura de Eugène Atget (Mairie de Libourne - Gironde, 1856-1927),¹ que con sus vistas de París marcaría el camino de la documentación fotográfica de la vida urbana impulsado por distintas motivaciones profesionales y encargos comerciales.

Desde 1898 y hasta el fin de su carrera, Atget fotografió sistemáticamente la arquitectura anterior a la época de 1789, en los sectores conocidos como “le Vieux Paris”.² Incontables escenas de los barrios que guardaban las imágenes de la ciudad olvidada, los viejos suburbios y sus caserones avejentados, las tiendas y sus escaparates, vendedores ambulantes, paseos, mercados y cafés, construyeron un monumental documento que recién sobre los últimos años de su vida empezó a ser reconocido.

Man Ray (Filadelfia, 1890-1976) descubre y valora el trabajo del francés, pero cuando publica sus imágenes en *La Révolution Surrealiste*, el mismo Atget prefiere quedar en el anonimato y, con pudor, explica

que él nunca pretendió ser un artista, ya que entiende que sus fotografías no son otra cosa que “documentos”.³

Sería una alumna de Man Ray, Berenice Abbot (Springfield, 1898-1991), quien por intermedio de su maestro conoce a Atget y se constituye en una persona clave para cimentar su definitivo reconocimiento. Abbot, luego de trabajar junto a Atget en los últimos años de su vida, rescata y lleva a los Estados Unidos una gran cantidad de fotografías y negativos de su obra, que hoy integran la colección del MoMA⁴ y contribuyen a abrir el camino para su merecida entrada a la historia de la fotografía. La misma Abbot, en la década de 1930, llevó adelante en New York un programa semejante al de Atget, proponiéndose captar el pulso de la ciudad a través del objetivo de su cámara.

Si bien son muchos los grandes fotógrafos que tomaron este camino, no puede dejar de mencionarse a un argentino que, casi simultáneamente, realizaba un trabajo semejante en la capital de su país: Horacio Cópola (Buenos Aires, 1906). Como bien lo sintetiza Adrián Gorelik, “*en apenas diez años, entre 1927 y 1936, Horacio Cópola construye una mirada sobre Buenos Aires de larga productividad en el imaginario urbano. Podría decirse que fue la primera mirada moderna sobre Buenos Aires, traducida sistemáticamente en imágenes; la construcción de una Buenos Aires moderna que todavía hoy tiene la capacidad de parecernos actual*”.⁵ En 1936, Cópola publica *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica*, edición a cargo de la misma Municipalidad. Aquí encontramos nuevamente una visión programática, un modo de ver la ciudad que, en este caso, contiene no sólo una mirada estética de alto vuelo sino también la búsqueda de claves

para pensar la modernidad urbana porteña. El mismo Cópola lo reconoce del siguiente modo: *“el libro de 1936 de alguna manera fue el fin de un ciclo en mi relación con Buenos Aires y su fotografía”*.⁶

Y lo fue, además, porque ese ciclo coincidió con un momento preciso e irrepetible de la ciudad; y ese material constituye un documento único, *“tal vez —como manifiesta Ernesto Schoo— porque supo retratar a la ciudad en el momento, irrecuperable (1936, celebración del Cuarto Centenario de su primera fundación por don Pedro de Mendoza), en que se hizo definitivamente moderna, en el sentido que ese calificativo tenía en los años treinta, cuando irrumpieron los rascacielos —modestos, por cierto, comparados con Manhattan, pero colosales en el contexto porteño de entonces—, comenzó a abrirse la anchísima, excesiva Avenida 9 de Julio y se erigió el Obelisco de la Plaza de la República, primer monumento enteramente abstracto ofrecido al estupor, la chanza y por fin la aceptación de los ciudadanos”*.⁷

Cada uno de los fotógrafos mencionados remite directamente a pensar en los términos que hacen a una ciudad específica y constituyen una particular visión que se condensa sobre la misma, en un proceso en el que se realimentan mutuamente, algo que resulta difícil de asumir en este libro ya que se desconocen los autores de una gran mayoría de las fotografías reproducidas. En este recorrido que involucra a Atget, Abbot y Cópola, también es justo reconocer que no son los únicos que podrían mencionarse entre quienes hicieron de la ciudad, aunque fuera en una etapa de sus vidas, el principal objeto de sus fotografías; pero también, es importante decirlo, no hay dudas de que

los suyos han sido los trabajos que marcan el rumbo y establecen una línea cronológica que, con el libro de Cópola, se detiene en el centro mismo del recorte temporal que toman estas fotografías de Santa Fe ahora publicadas.

Objetivos e intereses temáticos

Sin dudas, más allá de estas figuras centrales, la asociación entre ciudad y fotografía creció incesantemente en diversas líneas de trabajo y temáticas,⁸ algunas de las cuales podemos enunciar a continuación:

- *Documentación de transformaciones y cambios ante reformas inminentes.* Fijar para la posteridad el estado de un sector de la ciudad que se perderá o será alterado por una transformación urbana estuvo en el centro de interés de los fotógrafos y no pocas veces fue un encargo oficial. Es conocido que antes de emprender el extenso plan de obras que cambiaría definitivamente a París, Haussmann solicitó una documentación fotográfica de todos los sectores afectados para conservar hacia el futuro un registro de la ciudad que desaparecería para siempre.

- *Observación de la novedad.* Así como se fotografía lo que va a desaparecer, también se lo hace con lo nuevo, lo que irrumpe en escena para quedarse y modifica la percepción de los espacios y el aspecto de un sector. Las inauguraciones de edificios, puentes e infraestructuras, desde el advenimiento de la fotografía no pueden imaginarse sin la presencia de una cámara. También distintos organis-

mos oficiales (municipios, ministerios, direcciones de parques y paseos) montaron sus departamentos fotográficos con el objetivo de documentar los cambios en las ciudades y las transformaciones urbanas. En nuestro país, lamentablemente, en muchas ocasiones los archivos no han sido conservados de manera adecuada, con la consiguiente pérdida para la memoria colectiva y los estudios históricos.

- *Registro de los bienes culturales y simbólicos que integran el paisaje urbano.* A medida que la conciencia sobre el valor del patrimonio edilicio y urbano se fue incrementando, los inventarios de estos bienes fueron cada vez más frecuentes como instrumento de documentación, conocimiento y divulgación, a los cuales la fotografía realiza un aporte sustancial.⁹

- *Documentación de sectores de la ciudad que conservan la memoria de tiempos pasados.* Ya sea por motivos personales que movilizan a una persona (fotógrafo profesional o aficionado), o por políticas culturales o de promoción turística, la toma de fotos de sectores urbanos tradicionales, que guardan el aspecto y características de otros tiempos, constituye un tópico ineludible que será utilizado tanto para documentar situaciones como para difundir su imagen y atraer visitantes.¹⁰

- Reconocimiento de las características propias y particulares que definen la identidad paisajística y cultural de las ciudades, en general, o de determinados sectores en particular.¹¹

- Relevamiento del estado de situación del progreso de una ciudad con motivo de su exhibición, ya sea en las frecuentes exposiciones industriales realizadas en las primeras décadas del siglo en nuestra región o para la edición de publicaciones especiales relacionadas con aniversarios importantes.¹²

- *Producción de postales o reportajes fotoperiodísticos.* Distintas motivaciones hacen que las imágenes distinguidas por su originalidad sean publicadas en postales y artículos periodísticos: ya se trate de escenarios históricos, sociales y culturales o la exaltación de la novedad, desde ambientes producidos por la decantación de siglos de anónima construcción colectiva a, por el contrario, la obra de arquitectos y/o artistas relevantes, o bien la relación pintoresca de lo urbano con accidentes naturales, se multiplican y hacen conocer los ambientes típicos fuera de sus fronteras.

- *Registro de viajes.* El viajero y el turista desde hace décadas tienen incorporada una cámara fotográfica en su equipaje y los paisajes urbanos de las ciudades que recorren son unas veces fondo y otras motivo central de sus fotografías. Mucho antes de la disponibilidad de cámaras portátiles y personales que hicieran posible la fotografía *amateur*, muchos fotógrafos profesionales emprendían recorridos con el objetivo de realizar colecciones fotográficas, a veces por encargo y otras por decisión propia, con el objetivo de generar un producto original para luego comercializarlo.¹³

- *Manifestación de puntos de vista originales y detalles poco vistos.* Una de las condiciones propias de los artistas, y entre ellos los fotógrafos, se manifiesta en su particular punto de vista, que selecciona y recorta aspectos de la realidad que, en general, pasan inadvertidos para el común de la gente y producen imágenes que resaltan por la capacidad de extrañamiento que provocan en el espectador. Éste es un criterio fotográfico que se desarrolló con posterioridad a las imágenes aquí publicadas y actualmente ocupa un sector importante de la fotografía contemporánea.

- *Registro de hechos inusuales o acontecimientos imprevistos.* Lo efímero, lo extravagante, lo inesperado o anormal, recibe siempre la atención del observador y seguramente será registrado fotográficamente. Así, acontecimientos climáticos, desastres naturales, accidentes, fiestas cívicas o populares, manifestaciones sociales o individuales, o la intrusión en la escena urbana de objetos, vehículos o elementos extraños a ella, serán seguro motivo de interés para su registro fotográfico. En este aspecto, la fotografía de prensa ocupó este lugar a partir de las primeras revistas ilustradas a principios del siglo XX para más tarde incorporarse a la información visual de los periódicos.¹⁴

- *Producción de material de apoyo para trabajos de arquitectura e ingeniería.* La documentación fiel y precisa que ofrece la imagen fotográfica rápidamente ganó la confianza de los profesionales de la construcción, que adoptaron su utilización directa como un elemento más de su trabajo, registrando situaciones para estudiar la incorporación

de una nueva construcción, documentando el avance de las obras o problemas originados en las mismas, o verificando su terminación e incorporación al entorno urbano, entre otros usos.¹⁵

- Por último, y sin por ello considerar agotada la enumeración de posibilidades que hacen a la relación entre fotografía y ciudad, no puede dejar de mencionarse una de las más personales y heterogéneas: *la de expresar la sensibilidad artística del autor.* El ambiente urbano, en todas sus dimensiones y particularidades, desde los inicios de la fotografía en adelante, nunca dejó de cautivar a los artistas de la fotografía, que siempre encuentran en el mismo una fuente inagotable de inspiración.

Así, entre el testimonio y la creación, resulta obvio —y a la vez ocioso— pretender demostrar el interés que ofrece la fotografía para el estudio de la historia urbana y la importancia que adquiere la conservación de los fondos documentales. Sin embargo, en nuestro país son incontables los archivos —tanto públicos como privados— que han sido extraviados o directamente eliminados, por lo que las generaciones actuales y futuras se ven privadas de tener una documentación visual de su propio pasado. La pérdida de placas, negativos, copias e índices, es un lugar común que sería deseable evitar y por ello también es importante reconocer la positiva labor de coleccionistas, fundaciones, museos e instituciones y un sinnúmero de personas que, desde hace ya un tiempo, advirtieron esta situación y se vienen ocupando del rescate y conservación de estos valiosos documentos patrimoniales.¹⁶

El historiador —y aquí conviene distinguir a quien hace historia y se vale de las fotografías de aquel que hace historia de la fotografía— encontrará siempre un motivo de estudio en una imagen fotográfica que, no pocas veces, vendrá en su ayuda para resolver un enigma, proponer una hipótesis o afirmar una idea. El tiempo suspendido e inmóvil que captura una fotografía acumula información tal vez ya desaparecida y así permite interrogar al pasado desde un lugar único y de otro modo inaccesible.

Sin embargo, la confianza ciega y absoluta en una presunta neutralidad de este medio conspira contra el éxito de la investigación. Por el contrario, la información que contiene el encuadre de la fotografía es una selección deliberada que realiza el fotógrafo: lo que registra es tan importante como aquello que deja afuera. El punto de vista de lo que se muestra y lo que se oculta es determinado por la subjetividad del autor y por lo tanto constituye un modo de ver e interpretar. Como lo enuncia Boris Kossov: “*el fotógrafo siempre manipuló sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente. El producto final —la fotografía— es el documento que hoy tenemos delante nuestro para estudiar: ‘interpretado’ en el pasado, antes aun del acto de efectuar el registro y a lo largo de las sucesivas etapas de su materialización*”.¹⁷

De allí que una imagen fotográfica no sólo admite múltiples interpretaciones, sino que, en sí misma, es el objeto de una primera interpretación: aquella que realizó el fotógrafo sobre su motivo y que es la que emite una primera dotación de sentido. Tal como lo expresa

Raúl Beceyro: “*condicionado por la ‘humilde actividad’ del fotógrafo, por la luz, el encuadre, la distancia, la actitud del personaje o el aspecto de un objeto, ese personaje o ese objeto significan siempre, obligada e inevitablemente, más que sus simples apariencias*”.¹⁸

La cada vez más acelerada y amplia divulgación de las imágenes fotográficas, facilitadas por las permanentes innovaciones técnicas —que alcanzan también a la industria gráfica y periodística—, atraviesan hoy un nuevo umbral histórico con la tecnología digital.

En la ilimitada capacidad de multiplicación a la que accede la fotografía sin ver alteradas sus condiciones originales, anida el fenómeno de decadencia del “aura” de la obra de arte, aquel concepto definido por Walter Benjamin como la “*irrepetible aparición de una lejanía*”.¹⁹ Es decir, cuando el arte entra en la fase a la cual este autor llama “*la era de su reproductibilidad técnica*”, la fotografía contribuye a disolver la esencia de lo singular y, en consecuencia, lo único e inalcanzable se hace accesible para las masas, al menos visualmente.

Hoy, ya pulverizada esa inaccesibilidad de lo original, factor sobre el que tradicionalmente se construían los procesos “culturales” acerca de lo iconográfico, tanto la instantaneidad, como las inagotables posibilidades de manipulación y la infinita capacidad de reproducción y propagación que facilitan las nuevas tecnologías hacen que el hallazgo de un paquete de viejas fotografías desconocidas adquiera un significado inesperado y provocativo. Con su publicación, la circulación de estas imágenes comienza ahora un ciclo nuevo, abierto e impredecible.

La ciudad en blanco y negro

A veces, para intentar definir un producto, resulta más sencillo empezar por reconocer aquello que en sí mismo no es, aunque lo parezca.

En primer lugar, este libro no es un libro acerca de la fotografía, aunque su discurso esté básicamente apoyado en imágenes fotográficas. Tampoco es un libro de historia de la fotografía, aunque muchos de los ejemplos reproducidos bien podrían integrar una antología histórica sobre la actividad fotográfica en la ciudad de Santa Fe e incluso en el país, dada la calidad de algunas de las tomas publicadas.

Son muchos los trabajos producidos en el ámbito nacional en los últimos tiempos –y la mayoría de gran calidad–, que se ocupan de presentar colecciones fotográficas, la obra de un determinado autor o desarrollar un análisis histórico sobre ciertos aspectos de un período o situación. Frente al rigor y especificidad que muestran tales publicaciones, lejos estaría el presente libro de pretender instalarse en esos registros.

Tampoco esta publicación se establece en el ámbito de la historia urbana o de la historia de la arquitectura. Si bien el motivo de las imágenes que la constituyen es, casi con exclusividad, tomado del ambiente ciudadano o de los edificios que lo configuran, la intención que moviliza a su realización no está fundamentada en la presentación de un trabajo histórico. También son numerosos los estudios sobre la arquitectura y las ciudades de nuestro país que, con gran esfuerzo de investigación y producción intelectual, se han publicado últimamente. Ni los procesos metodológicos que fueron utilizados para guiar esta producción ni los breves textos que la

integran se corresponden directamente con lo que puede esperarse de un trabajo histórico.

Sin embargo, el resultado que se pone en circulación a través de este libro obedece, en parte, tanto a una como a otra de las lógicas enunciadas. Toma de la historia el interés por referir a una situación determinada, relativamente acotada y alejada en el tiempo, para producir una nueva mirada sobre ella; y de la fotografía el material básico para articular un relato con imágenes. Así, en una zona gris, un tanto indefinida, se encuentran parcialmente superpuestas las prácticas habituales de quienes hacen historia urbana, de la arquitectura o de la fotografía, con las de aquellos que simplemente disfrutaban del goce estético de apreciar una toma fotográfica bien lograda.

Por lo tanto, se trata de un libro de fotografías –en su mayoría hasta el momento inéditas– de alto valor histórico en general y artístico en muchos casos que reúne un conjunto de imágenes proveniente de diversas colecciones y que da cuenta del proceso de transformación de la ciudad de Santa Fe en pleno período de modernización, ocurrido entre fines de la década de 1920 y mediados de la década de 1950.

El material reproducido, sin pretender una visión abarcativa y total de la ciudad, ofrece un registro visual de calles y paseos destacados, edificios singulares, establecimientos productivos y enclaves de infraestructura encuadrados en la dinámica urbana propia de la época, con su movimiento de gente y vehículos, lo cual permite ubicar a las imágenes en su contexto.

Por lo sistemático de las series fotográficas obtenidas y la oportunidad en que fueron tomadas, al reunirse en un conjunto ordenado (según un criterio que impone su propia lógica por sobre las miradas parciales) se configura un registro único y novedoso que aporta interés a cada una de las áreas involucradas.

De tal modo, se constituye una memoria visual de la vida urbana de gran parte de la capital santafesina, un registro del “estado de las cosas” en un período en el que la ciudad se encontraba en plena renovación y reconfigurando su imagen a partir de cambios que resultarían decisivos con la incorporación de los aportes de la nueva arquitectura y los impulsos modernizadores.

Acerca de las fotografías

Si en la tarea del investigador las búsquedas en archivos y repositorios documentales a veces proveen magros resultados, otras ofrecen sorpresas que se presentan donde menos se las espera.

Durante un tiempo bastante prolongado, como parte de un trabajo de investigación subsidiado por la Universidad Nacional del Litoral,²⁰ un equipo de investigadores tuvo entre sus tareas la pesquisa de registros fotográficos sobre la ciudad y su arquitectura que hubieran sido tomados en el período estudiado, debiendo contentarse con transitar lugares comunes y ejemplos ya conocidos a través de sucesivas publicaciones. La oportunidad de lograr algún aporte original la mayoría de las veces se mostró esquiva.

Sin embargo, una consulta orientada en otra dirección terminó posibilitando una apertura inesperada.

Recurriendo a la habitual generosidad de la profesora Graciela Hornia (reconocida coleccionista de antiguas postales iluminadas, es decir, aquellas que fueron coloreadas mediante un proceso posterior a la fotografía), y requerida sobre la disponibilidad de algunas postales que nos permitieran ilustrar una publicación, su respuesta fue que no disponía de postales de esta época porque ya después de 1905 no se producían del tipo que interesa a su colección, pero que sí podía ofrecer una serie de fotos. Unas noventa fotografías en muy buen estado de conservación, que daban cuenta de muchos de los aspectos que interesaba destacar en nuestro trabajo, y una oportunidad más para resaltar la importancia que adquiere la conservación de archivos y colecciones y la recuperación patrimonial en general.

De este hecho casual, y del entusiasmo inevitable, surgió la idea de producir una publicación que permitiera mostrar este material, que a simple vista resultó de un gran valor e interés. La presentación de un proyecto para tal efecto, realizada en la primera convocatoria de Proyectos CreAr, de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral, lo hizo posible.

Finalmente, luego de una selección y del proceso editorial, aquellas fotografías no fueron publicadas en su totalidad sino que, por diversos motivos, algunas quedaron descartadas. Si bien las que quedaron seleccionadas se integraron con otras obtenidas en distintas colecciones, sin lugar a dudas constituyen la columna central que sostiene este trabajo.

Estas fotos que posee la profesora Hornia introducen algunas incógnitas. Más allá de haber sido adquiridas por ella en Buenos Aires —hace más de una década a un proveedor de postales antiguas—, no hay más datos sobre su procedencia.

A partir de un análisis integral del material, se pudieron establecer algunas conjeturas. En principio, se trata de un conjunto de 98 fotografías de 11,5 x 17,5 cm que, a pesar de la homogeneidad que aparenta en una primera visión desprevenida, demuestra estar conformado por al menos entre tres o cuatro series de tomas distanciadas en el tiempo, que van desde fines de la década de 1920 a mediados de los años '50.

A pesar de las anotaciones manuscritas en lápiz al dorso de cada copia, que indican el lugar de la toma, ninguna revela la fecha en que fue realizada, las diferencias inferidas a través de observaciones sobre elementos significativos tales como edificios, vehículos, carteles publi-

citarios, la vestimenta de las personas o el tamaño de los árboles, permiten distinguir el paso del tiempo entre una y otra imagen y hacen posible una datación cronológica aproximada.

Por otra parte, distintos modos de encuadre, tratamiento de la luz o incluso la forma de clasificación, hacen pensar que tampoco los fotógrafos han sido los mismos, por lo que se estaría en presencia del trabajo de al menos tres personas diferentes, todas con cierta pericia en el oficio y la voluntad de registrar sistemáticamente ciertas áreas de la ciudad, lo cual permite también preguntarse si no se trataría de relevamientos realizados por encargo, ya sea de algún organismo oficial o empresa privada, ya que en general las imágenes captadas se alejan de la típica foto del turista de paso o del visitante ocasional para aproximarse más a un reconocimiento de tipo documental.

Un efecto que podría esperarse a partir de esta publicación es que la circulación que tengan estas imágenes posibilite su llegada a personas capaces de reconocerlas, y de ese modo obtener información que permita llegar al dato de sus autores, ya que, hasta el momento, debemos considerarlas anónimas.²¹

El segundo conjunto pertenece a la colección de la empresa de los ingenieros Ángel y Carlos Stamati, una de las constructoras de más larga tradición e importancia en la región que, por generaciones, ha venido realizando importantes encargos y obras públicas en la ciudad. Algunas de las fotografías conservadas, que documentan estas obras, corresponde al período estudiado y por ello fueron incluidas. La mayoría pertenecen al trabajo del estudio fotográfico de González

Acha, quien por entonces era fotógrafo oficial de la Dirección de Obras Públicas de la provincia.²²

Finalmente, el material que se incluye a modo de complemento, sobre todo para ilustrar la construcción del edificio del Rectorado de la UNL, se ha reunido entre el material disponible en el archivo del diario *El Litoral*, el Archivo y Museo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral y la Dirección Nacional de Arquitectura.

A todos ellos, que generosamente aportaron sus materiales, corresponde un particular agradecimiento, pues de otro modo no existiría este libro.

Acerca de la estructura del libro

Como se ha dicho, esta publicación no pretende instalarse en el género “historia de la fotografía” ni tampoco en el de “historia urbana”, sino en un registro que ofrece una memoria visual de la ciudad en una época pasada que, aunque fragmentario e incompleto, da cuenta de la apariencia de algunos sectores, edificios particulares, espacios públicos y monumentos, así como de su dinámica, aspectos de la actividad productiva y de las transformaciones en marcha.

En este sentido, constituye un material que por su mirada abarcadora y ordenada resulta único y valioso, ya que al momento sólo se contaba con fotografías dispersas en distintos repositorios y muy pocas de ellas han sido publicadas. Así, estas fotografías, reunidas con un cierto orden, se potencian en el interés particular que ofrece cada una y a la vez elevan el de todo el conjunto al mismo tiempo, ofreciendo a los santafesinos un apreciable registro visual de la ciudad que habitan y, a quienes no lo son, la posibilidad de aproximarse a ella y a su historia desde los distintos aspectos que la constituyen.

Al momento de decidir una estrategia de presentación de las fotografías y su ordenamiento, se descartó la opción de una secuencia cronológica debido a la imposibilidad de establecer con certeza la época precisa en que fue realizada cada toma.

De este modo, la alternativa que surgió como más elocuente fue la de organizar las fotografías por medio de un criterio geográfico, por sectores o recorridos. Así, en razón del material disponible, se configuraron distintas áreas que se establecen como unidades en sí mismas, designándolas simplemente para diferenciarlas: “Sur, Puerto, Centro, Parque

Garay, Boulevard y Entorno de la Costanera”. Un mapa de ubicación señala sintéticamente el área aproximada que cubre cada zona.

Un pequeño apartado se establece como un capítulo recortado en sí mismo refiriéndose al edificio del Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral, dada su importancia institucional y su condición de sede de este proyecto. Con ello, puede pensarse a la Universidad desde una situación que la pone en perspectiva junto a la ciudad que la contiene: coincide con el momento en que la Casa de Estudios construía su edificio más representativo y materializaba su imagen institucional ante la región.

Un breve texto se ofrece como reseña de las condiciones que presentaba Santa Fe en esta época, como simple referencia contextual para una mejor comprensión de las vistas fotográficas, así como el capítulo anterior intenta explicar algunos aspectos de las relaciones que pueden establecerse entre la ciudad, la historia y la fotografía.

Por último, las imágenes reproducidas son acompañadas por un mínimo comentario a modo de epígrafe, hecho con el solo objeto de ubicar el motivo representado pero sin pretender explicarlo y sosteniendo la intención de permitir que la imagen establezca su propio relato en relación con el observador.

La ciudad

Las décadas de 1930 y 1940 son fundamentales para comprender a la ciudad actual, ya que en aquel breve período la imagen urbana fue receptora de una inusitada cantidad de edificios de gran calidad y que aportaron propuestas renovadoras, así como de importantes transformaciones de sus espacios públicos, que establecieron nuevas relaciones espaciales y determinaron configuraciones simbólicas que aún hoy persisten en la trama urbana y sus representaciones.

A fines de la década anterior, se construyó un elemento de infraestructura que, por su potente y singular apariencia, no sólo vino a resolver cuestiones funcionales sino que también emergió como símbolo ciudadano indiscutible: el Puente Colgante.

La modernización aparejada a sus estructuras metálicas, herederas de la revolución industrial, tuvo un correlato a partir de la arquitectura moderna. Desde 1935 esta arquitectura se manifestó a través de un despliegue de obras públicas y particulares que, por su calidad y cantidad, dan cuenta de uno de los episodios más ricos de la historia santafesina que aún hoy se hace presente.

En apenas una década se produjo una transformación que imprimió a la ciudad una impronta de modernización visible tanto en las formas como en el desarrollo espacial, que asimiló definitivamente a los edificios de altura como un elemento implícito de la trama urbana, cambiando para siempre las percepciones tradicionales de su imagen.

El impulso proveniente de las operaciones transformadoras ocurridas en las dos primeras décadas del siglo tomó entonces una energía y velocidad nunca antes experimentadas.

De los 59.574 habitantes contabilizados en el censo de 1914, dos décadas más tarde se saltaba a 136.180²³ y, en 1947 a 168.791, lo cual revelaba un fuerte crecimiento poblacional y toda una serie de cambios concomitantes: expansión del trazado sobre el territorio, crecimiento edilicio y de infraestructura, modificaciones en los modos de percibir la vida urbana y nuevas representaciones que se incorporaban desde el imaginario de la modernización.

Edificios abstractos de geometrías simples y despojadas, de líneas puras y planos limpios resaltados por tersos revoques blancos, sumaron sus expresiones a las configuraciones plenas de ornamentos que provenían del historicismo de fin de siglo, adquiriendo materialidad y presencia para hacerse parte indiscutible de la ciudad.

Edificios como la escuela Cristóbal Colón, la sede del actual Ministerio de Agricultura, los edificios de rentas que emergen en las esquinas de calle San Martín en sus intersecciones con las calles Salta y Mendoza, el Hospital Psiquiátrico, el Automóvil Club Argentino, el cuartel de Bomberos Zapadores, la cabina de control caminero en la “Boca del Tigre”, el Palacio Municipal, los elevadores de granos del puerto o el Correo Central son sólo los ejemplos más evidentes de una importante cantidad de escuelas, edificios públicos, comercios y residencias que produjeron un giro modernizador, tanto en la imagen urbana como en su estructura, incorporando nuevos tipos espaciales y funcionales y sustituyendo a los conocidos por experiencias renovadas.

Al igual que la prolífica producción de obra pública sumó edificios de una modernidad infrecuente, una intensa acción del municipio, a

finis de la década de 1930 y principios de la siguiente, se hizo cargo de la transformación de los espacios públicos. Así, del mismo modo que se aprecia en la arquitectura, se reconoce en esta época una gran capacidad transformadora en términos urbanísticos, que incidió tanto en la escala de la ciudad como sobre su estructura.

El salto cuantitativo implicó también un cambio en la percepción de la ciudad, que había pasado de su condición de capital aldeana a incorporar los deseos propios de una urbe populosa, que había recibido una importante y diversa inmigración extranjera e iniciado una fase de acelerada expansión.

Como parte constitutiva de estos desarrollos se produjeron transformaciones y nuevas incorporaciones en el sistema de plazas y paseos, tanto en el centro como en los barrios.

Asimismo, el despliegue de infraestructuras posibilitó una importante modernización técnica, reforzando la sensación de progreso y permanente renovación que conlleva todo proceso modernizador.

Y como la población se había multiplicado, se verificó un extraordinario incremento del tránsito vehicular: de los 300 vehículos automotores que circulaban a principios de la década de 1920, en los inicios de la siguiente la suma superaba los 4.000. Anualmente cientos de automotores se integraban al tráfico, sumándose a un sistema de transportes que aún conservaba unas decenas de coches a caballo, tranvías y las distintas redes ferroviarias que conectaban a la capital de la

provincia con el territorio nacional. Por ese tiempo también se una notable obra vial en la red de caminos que abrió nuevas posibilidades para el desplazamiento terrestre y multiplicó la conectividad de la ciudad con su región y el resto del país. El Puente Carretero sobre el río Salado se inauguró a fines de los años '30 y reforzó estas perspectivas.

La mancha urbana se expandió hacia el norte y el oeste, superando largamente los respectivos umbrales del Boulevard y la Avenida Freyre para ir colmando la capacidad de soporte del tejido urbano entre sus límites físicos y continuar su crecimiento a modo de derrame.

Sin dudas, se trata de un período en el cual la ciudad en su conjunto y muchos de los elementos que la constituyen, no sólo adquirieron una nueva fisonomía, sino que también incidieron en el imaginario social al renovar sus percepciones acerca de la vida urbana y la imagen de la ciudad capital.

Dicho esto, el título de estos textos, "Imágenes encontradas", adquiere una doble significación: alude al casual hallazgo de estas fotografías y también refiere a otro sentido, en tanto estas imágenes, en su encuentro en el escenario de la ciudad, no dejan de traslucir ciertas fricciones, tensionadas entre dos fuertes extremos y sus representaciones: las permanencias tradicionales y las palpitaciones aceleradas de la modernización.

El edificio del Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral

Contando como antecedente a la Universidad de Santa Fe (creada en 1890 y nacionalizada en 1919), surge la Universidad Nacional del Litoral, que primeramente funcionó en un edificio alquilado frente a la Plaza de Mayo. La necesidad de contar con una sede propia llevó a que en 1926 se decidiera la adquisición de un predio sobre el Boulevard, en una zona de la ciudad jerarquizada y en franca expansión, a los fines de construir el Rectorado.

A tal efecto, la Dirección Nacional de Arquitectura preparó un proyecto que incluyó a la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, bajo la conducción del arquitecto español, nacionalizado argentino, Manuel Torres Armengol. Este profesional, egresado de la Universidad de Buenos Aires en 1905, anteriormente había sido jefe de Arquitectura del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Santa Fe y luego había pasado a trabajar en la repartición nacional como jefe de Proyectos.

El planteo del edificio, que ocupa todo el perímetro de la manzana, fue resuelto con un esquema de patios interiores de fuerte organización simétrica y según modelos academicistas, logrando una fachada continua en sus cuatro frentes y consiguiendo con ello una fuerte presencia. Todo el conjunto responde a estas características compositivas y el resultado es ecléctico, ya que se reúnen elementos provenientes del neorrenacimiento e influencias de la arquitectura de origen árabe en España, en tanto que algunos detalles refieren a variaciones estilísticas de la vertiente neocolonial, que por entonces cultivaban varios arquitectos en el país como una de las opciones modernistas

frente al historicismo del siglo anterior, todavía activo. Aun avanzadas las obras, seguía prevaleciendo en el proyecto la idea de cubrir el gran salón de actos con una cúpula, elemento que luego sería reemplazado por una cubierta plana.

Entrado el año 1928 no se habían comenzado los trabajos, ya que el predio continuaba ocupado por el Club Atlético Unión, que tenía su cancha en el lugar.²⁴ Hacia fines de ese año, según consta en la placa que hoy se encuentra al frente del edificio, se habrían iniciado las obras, dato que resulta coincidente con la noticia periodística que anunciaba: “*Se dará comienzo al Palacio de la Universidad*”.²⁵ Sin embargo, en las memorias del interventor nacional Dr. Roque Izzo²⁶ se menciona el mes de febrero de 1929 como comienzo de la construcción y, asimismo, que en abril de 1930 se habilitaba un sector de la planta baja para albergar provisoriamente a los cursos de la Facultad de Derecho. Al respecto, se haría notar que las condiciones no eran las óptimas, ya que el edificio tenía por delante mucha obra por construir y aun lo que se ocupaba se encontraba sin terminar, pero que, con todo, sería apropiado parcial y gradualmente en la medida en que fuera posible.²⁷

El Salón de Actos, o “Paraninfo”, fue inaugurado el 23 de abril de 1938 recibiendo destacadas notas de la prensa local,²⁸ lo que permite considerar que, más allá de las ocupaciones parciales, casi una década fue el tiempo que demandó la construcción del Rectorado, en tanto que para la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, cuya sección se inició más tarde, la obra se extendió hasta 1942.

Resulta significativo señalar que en el período que media entre el comienzo y la culminación de las obras, la ciudad había sido objeto de una importante transformación a partir de renovadas formas construidas, las cuales configuraron, en pocos años, una actualizada representación de la modernidad, emergente en una importante cantidad de edificios públicos y particulares que, entre 1935 y 1943, incorporaron las nuevas formas arquitectónicas provenientes del racionalismo abstracto, tal como lo estaban haciendo las grandes ciudades del país y de otras partes del mundo.

De este modo, el proceso que va desde el proyecto a la finalización del edificio de la Universidad señala el punto justo en que se renuevan las formas urbanas y, si bien la sede universitaria se inicia como una expresión absolutamente contemporánea, de acuerdo con las tendencias que actuaban en su momento, la finalización de la primera etapa coincide con la introducción de los primeros edificios plenamente modernos; y la instancia en la que fueron concluidas las obras en su totalidad se encuentra con que prácticamente ya se habían construido los más importantes ejemplos del nuevo lenguaje, que en ese breve pero prolífico período transformó la imagen de la ciudad instalando un imaginario de modernización vinculado a la era maquinista.

En ese contexto de contrastes, la sede universitaria emergió con una fuerte imagen propia que, frente a las novedosas formas arquitectónicas, devino tradicional apenas inaugurada.

¹ LEROY, Jean: *Atget, magicien du vieux Paris*, París, Pierre Jean Balbo editeur, 1975.

² MARTÍNEZ, Romeo – POUGETOUX, Alain: *Atget. Voyages en Ville*, París, Chêne/Hachette, 1979.

³ KRASE, Andreas: *Eugène Atget's París*, Colonia, Taschen, 2001, p. 24.

⁴ Asimismo, en Francia, el Museo Carnavalet atesora un importante número de placas de Atget, con lo cual su trabajo se ha multiplicado en estudios y publicaciones.

⁵ GORELIK, Adrián: “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Cópola”, *Punto de Vista* N° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, p. 20.

⁶ COPPOLA, Horacio: “Testimonios”, en GORELIK, Adrián, ob. cit. p. 25

⁷ SCHÖO, Ernesto: “Horacio Cópola”, en: MONZÓ, Josep Vicent, *El Buenos Aires de Horacio Cópola*, Valencia, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996, p. 23.

⁸ A fines del siglo XIX, por ejemplo, se instalaron en la ciudad de Buenos Aires algunos fotógrafos que, según Luis Priamo, “dejarían las imágenes urbanas clásicas del período, reunidas, principalmente, en álbumes. Eran Samuel Boote, L. Wallace Chutte, E.C. Moody, S. Rimathé, Eduardo Ferrari, Arthur Boote y Alejandro Witcomb. En 1889 se fundó la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, cuyos integrantes realizarían, durante los quince años siguientes, un relevamiento fotográfico sistemático de la evolución de la ciudad”. En PRIAMO, Luis, *Fotografías de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antorchas, 1997 p. 15.

⁹ Para Santa Fe es de fundamental importancia el inventario realizado por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral: AAVV, *Inventario. 200 obras del patrimonio arquitectónico de Santa Fe*, Santa Fe, FADU/UNL, CAPSF y otros, 1993.

¹⁰ En la provincia de Santa Fe, un ejemplo de esto sucede durante la gobernación del Dr. Manuel Ma. de Iriondo, con la creación de la Dirección Oficial de Turismo de Santa Fe, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento. Entre las principales decisiones que enuncia el decreto de creación de este organismo constan la de propulsar una inmediata y completa nómina y archivo fotográfico de sitios de interés histórico y/o paisajístico de la provincia y la constitución de un servicio de prensa orientado específicamente al efecto.

Fuente: *Decretos del Ministerio de Instrucción Pública y Fomento*. Tomo abril a diciembre de 1937. Decreto 103, Santa Fe, noviembre 8 de 1937, Folios 209 y 210 – AGPSF.

¹¹ En la región, un caso excepcional es el de Fernando Paillet, que dejó una extraordinaria obra fotográfica en la cual registró la vida urbana y rural en la

región de Esperanza y otras colonias agrícolas a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Ver PRIAMO, Luis, *Fernando Paillet, fotografías, 1894 -1940*, Buenos Aires, Antorchas, 1987.

¹² Como ejemplo de edición de aniversario es de gran importancia la documentación fotográfica que se aporta en GUIDOTTI VILLAFANE, Eduardo: *La provincia de Santa Fe. Primer Centenario de la Independencia Argentina*. Buenos Aires, Rosso, s/f. ca. 1916. Una importante selección de fotografías que dan cuenta de los procesos productivos y materiales se halla en: CICHERO Marta (ed.): *Producción y trabajo en la Argentina. Memoria fotográfica, 1860-1960*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes - Banco Bice, 2002.

¹³ El caso que menciona Priamo, referido a H. G. Olds, es significativo. En 1901, el fotógrafo Harry Olds, norteamericano instalado en Buenos Aires, realizó una serie de expediciones fotográficas con el fin de ampliar su colección de negativos mientras iba aceptando encargos “al paso”. Entre sus planes estaba viajar por el río Paraná y fotografiar Rosario, Paraná y Santa Fe para luego internarse en el Gran Chaco con la expectativa de “fotografiar indios”. Según parece, hizo 25 negativos en Paraná y luego partió hacia el Chaco. En PRIAMO, Luis: *H. G. Olds. Fotografías, 1900 - 1943*, Buenos Aires, Antorchas, 1998.

¹⁴ Según Priamo: “Después de la primera década del siglo, las tomas hechas por fotógrafos profesionales disminuyeron significativamente –a causa, tal vez, de la aparición de Caras y Caretas, en 1898, y de PBT, en 1904, revistas semanales que publicaban con regularidad fotos de costumbres y actualidad urbana–”. En: PRIAMO, Luis: *Fotografías de Buenos Aires*, ob. cit.

¹⁵ Un importante ejemplo de esto en Santa Fe lo constituye el archivo fotográfico del Ferrocarril Santa Fe a las Colonias (Ferrocarril Francés), material que tiempo atrás fuera rescatado y en gran parte restaurado. Una selección de estas fotografías ha sido publicada en PRIAMO, Luis (edit.), *Archivo fotográfico del Ferrocarril de Santa Fe, 1891 - 1948*, Buenos Aires, Antorchas, 1991.

Asimismo, en la ciudad pueden destacarse el seguimiento de las obras del Rectorado de la Universidad Nacional del Litoral, por parte de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, y de la construcción del puerto por parte de la Dirección de Puertos y Vías Naveglables, así como, entre otros, el proceso de trabajos preliminares y montaje del Puente Colgante de Santa Fe. Para este último caso, puede verse, MÜLLER, Luis y COLLADO, Adriana: *El puente colgante de Santa Fe. Historia, materia y símbolo*, Santa Fe, APSF - El Litoral, 2000.

¹⁶ En Santa Fe, además de unos cuantos particulares que coleccionan y conservan fotografías de gran valor, se destaca la labor de distintas instituciones, como el Museo Etnográfico y de Estudios Coloniales, el Museo de la Ciudad, el Museo Histórico, el Archivo General de la Provincia y el recientemente creado Archivo y Museo Histórico de la Universidad Nacional del Litoral, dependiente de la Dirección de Cultura de la UNL.

¹⁷ KOSSOY, Boris: *Historia y fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2001, p. 84.

¹⁸ BECEYRO, Raúl: *Ensayos sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 22.

¹⁹ BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, ob. cit., p. 75.

²⁰ Este libro es deudor del proyecto CAI+D “*Arquitectura Moderna en Santa Fe. (1935-1955) Ciudad, modernización y sociedad en la Práctica Arquitectónica Santafesina*”, continuado y ampliado actualmente en el proyecto “*Configuración del campo profesional de la arquitectura en Santa Fe, 1923-1985*”, ambos con dirección de Luis Müller y un equipo de investigadores conformado por las arquitectas María Martina Acosta, Lucía Espinoza y Cecilia Parera en el segundo mencionado, en el primero por las mismas y también María Laura Tarchini.

²¹ Ya prácticamente concluido el proceso de edición de este libro, nuevamente la casualidad acude en nuestro favor.

Revisando un antiguo libro que había sido obsequiado por un colega: *Historia de los Ferrocarriles Argentinos* (una obra oficial firmada por Emilio Vassallo Rojas y Carlos Matus Gutiérrez, publicada en 1947 e impresa en Santiago de Chile), vemos que en él se encuentran reproducidas tres fotografías de estas colecciones, dos de ellas incluidas en este trabajo. Las mismas son: una vista de la Casa de Gobierno con la iglesia de Santo Domingo al fondo y otra del Puente Colgante tomado desde la ribera este, mostrando parte de la avenida costanera; y una tercera que, a pesar de haberse observado en el reverso de la copia disponible una leyenda manuscrita en lápiz que indicaba “Santa Fe - Pérpola en el Boulevard Gálvez”, fue descartada por no encontrarse en esta imagen indicios históricos referidos a tal ubicación; finalmente, en la publicación sobre los ferrocarriles, la misma aparece con un epígrafe que indica que se trata del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba.

Tal hallazgo, si bien no nos revela la identidad del autor (o los autores) de las fotografías, ya que no aparecen mencionados los créditos, nos confirma la hipótesis de haber sido estas realizadas como producto de un determinado tipo de encargo (oficial en este caso).

²² Algunas publicidades decían textualmente: “*González Acha. Fotógrafo oficial de la Dirección de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe*”, consignando

teléfono y dirección sobre calle San Martín. Fuente: *Boletín de la Dirección de Obras Públicas de la Provincia de Santa Fe*, Año 1, Nº 2, Santa Fe, junio de 1940, p. 52.

²³ *Anuario Estadístico de la Municipalidad de Santa Fe - Año 1936*, Vol. XXVIII, Castellví, 1935.

²⁴ IZZO, Roque A. (1930): *Memoria del Interventor Nacional Dr. Roque A. Izzo*. Santa Fe, Imprenta UNL, pp.169 -171.

²⁵ Diario *El Litoral*, Santa Fe, 19 de diciembre de 1928, p. 6.

²⁶ IZZO, Roque A., op. cit.

²⁷ Diario *El Litoral*, Santa Fe, 3 de mayo de 1930, p. 8: “Se iniciaron ayer los cursos anuales en la facultad de derecho”.

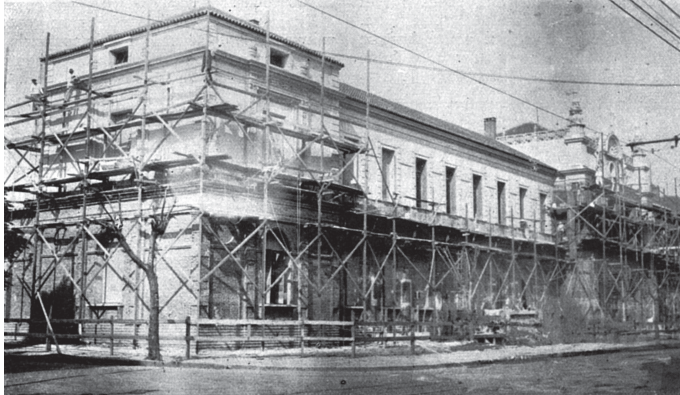
²⁸ Diario *El Litoral*, Santa Fe, 22 de abril de 1938, p. 4: “Será inaugurado mañana el Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral”.

Rectorado UNL

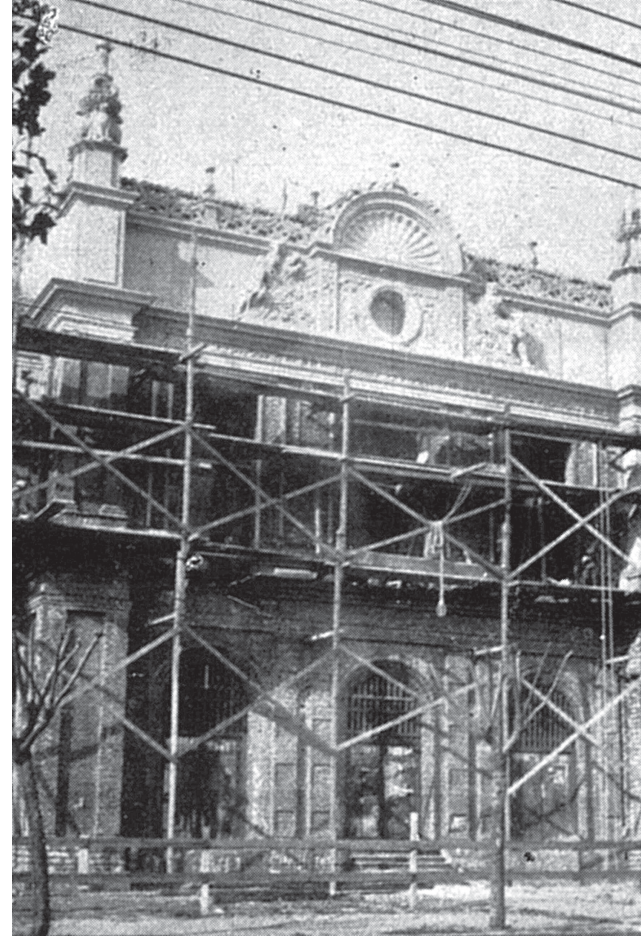


Vista aérea. En primer plano y a la izquierda, las obras del Rectorado de la UNL; a continuación, sobre el boulevard, el flamante edificio del Sanatorio Médico Quirúrgico Santa Fe (construido entre 1935 y 1936) y detrás del mismo los galpones para depósito de tranvías. Más allá, el molino y el barrio Candiotti.

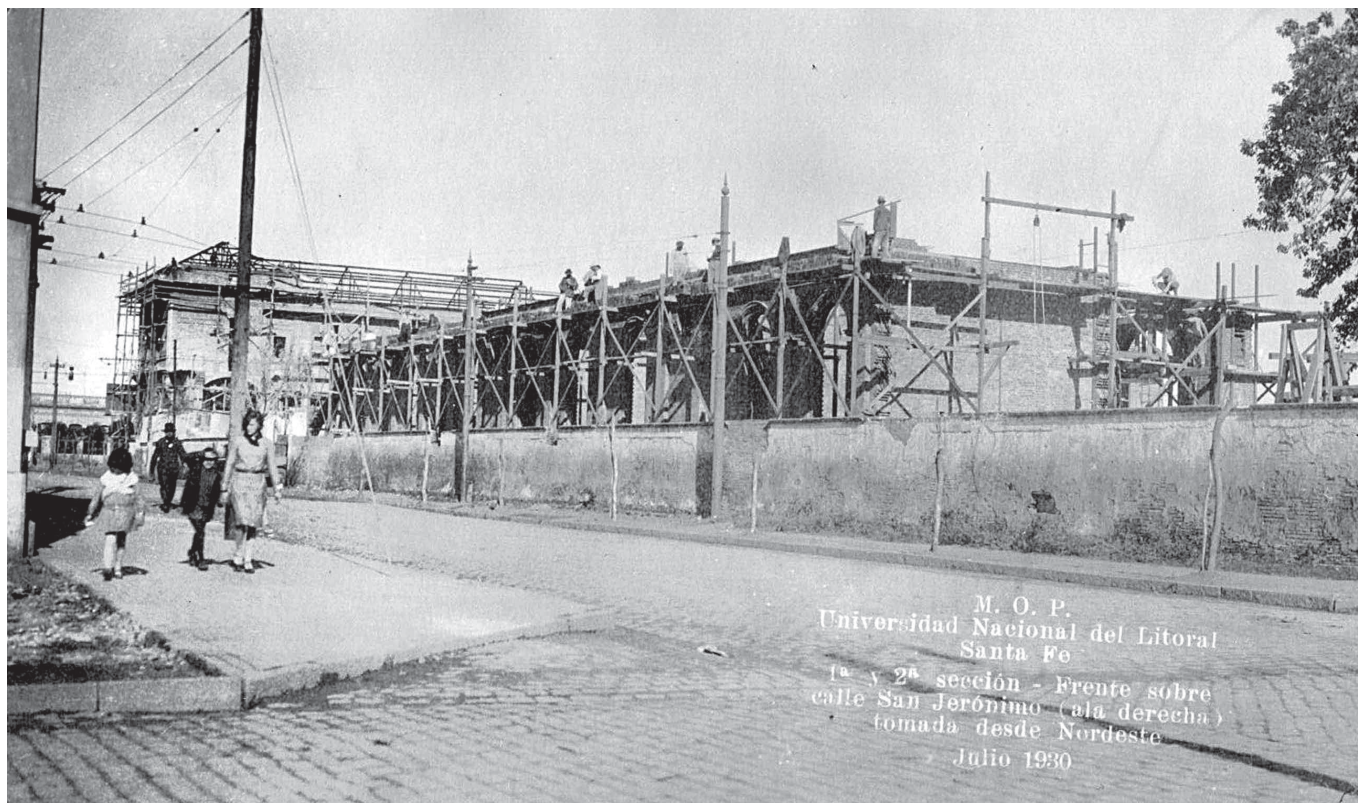
EL



La esquina de Boulevard
Pellegrini y 9 de Julio con los
andamios de la construcción.
AH/UNL



El cuerpo central de la fachada principal
con sus ingresos recibiendo el tratamiento
de terminación de frente.
En archivo figura fechada en 1929.
EL - AH/UNL



El borde sobre calle San Jerónimo,
en instancias en que las obras de la Facultad
de Ciencias Jurídicas y Sociales aún no habían
comenzado y los cursos de Derecho
se dictaban en el sector ya construido.
Fecha en julio de 1930.

MOP - AH/UNL



Fachada principal del edificio del Rectorado.
Se observa que originalmente no contaba
con las rampas de acceso vehicular,
que fueron incorporadas con posterioridad.
EL

Sur



Como puertas entre las ciudades vecinas, se alzan sobre el río Salado los arcos del puente que une Santa Fe con Santo Tomé, obra de la segunda mitad de la década de 1930.

GH



Una vista de la llegada a la ciudad desde Santo Tomé a principios de la década de 1940. La única silueta que sobresale del aplanado horizonte es la de los elevadores del puerto en construcción. Poco después, sería acompañada por la torre del Palacio Municipal.

GH



La Casa de Diez de Andino,
de finales del siglo XVIII,
recorta su arquitectura colonial
sobre el fondo del Colegio
de la Inmaculada Concepción,
de los primeros años del siglo XX.

GH



La escala del espacio urbano colonial puede apreciarse en la relación que establecen las galerías de la Casa de Díez de Andino y la Iglesia de San Francisco.

GH



Galería y acceso lateral
de la Iglesia de San Francisco.

GH



Interior de la Iglesia de San Francisco
(fines del siglo XVII), destacando el altar
y el admirable artesanado de
madera de inspiración mudéjar.

GH



Fachada de la Iglesia de San Francisco según había sido remodelada en 1918. Hacia 1940 se le devolvió su aspecto original.

GH

La Catedral, iglesia matriz colonial que recién recibió su fachada clasicista casi a mediados del siglo XIX, ocupa su sitio de privilegio frente a la plaza principal.

GH





Fachada colonial de la Iglesia de Nuestra Señora de los Milagros, resuelta en un primer cuerpo central hacia 1700, y la torre agregada medio siglo después.

GH



Vista del sector de la Plaza 25 de Mayo que refleja la alta concentración simbólica en el centro de poder de la ciudad, reuniendo a la Casa de Gobierno, los Tribunales de Justicia (aún con su tejado) y al fondo las torres de la iglesia de la orden dominicana.

GH



Iglesia de Santo Domingo, construida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX con una arquitectura clasicista de canon académico.

GH



Ocupando el sitio en el que se emplazaba el Cabildo colonial, la Casa de Gobierno, realizada a principios del siglo XX, ofrece una magnífica fachada ecléctica.

GH



Edificio de la Legislatura provincial
construido a principios de la segunda
década del siglo XX según una composición
clasicista que refuerza su carácter
al disponer de una plaza anterior
que ordena las vistas.

GH



El Palacio de Justicia, construido entre 1926 y 1934, cuando aún conservaba su tejado, que fuera reemplazado a mediados de la década de 1950 por la ampliación de un piso superior de cubierta plana.

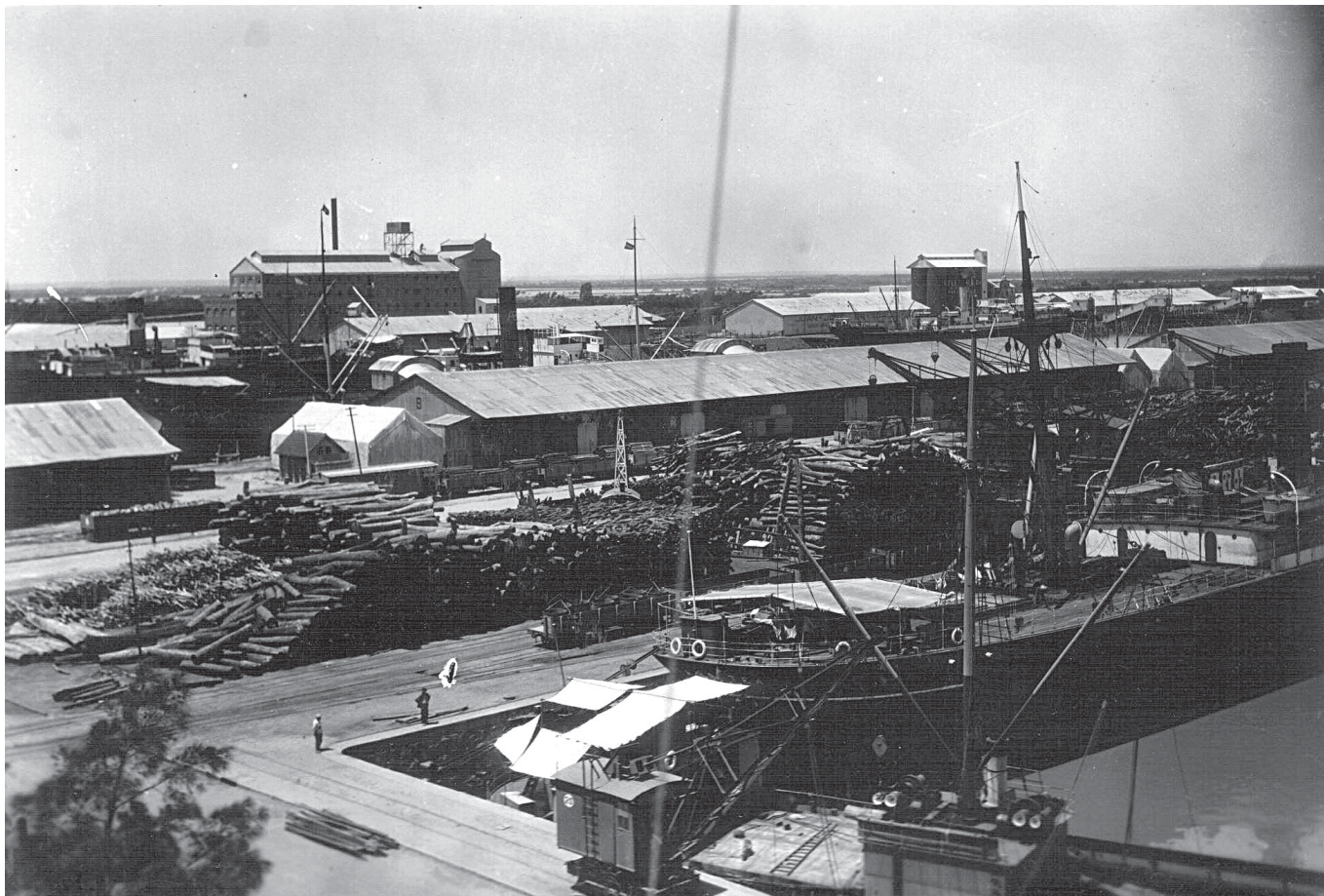
GH

Puerto



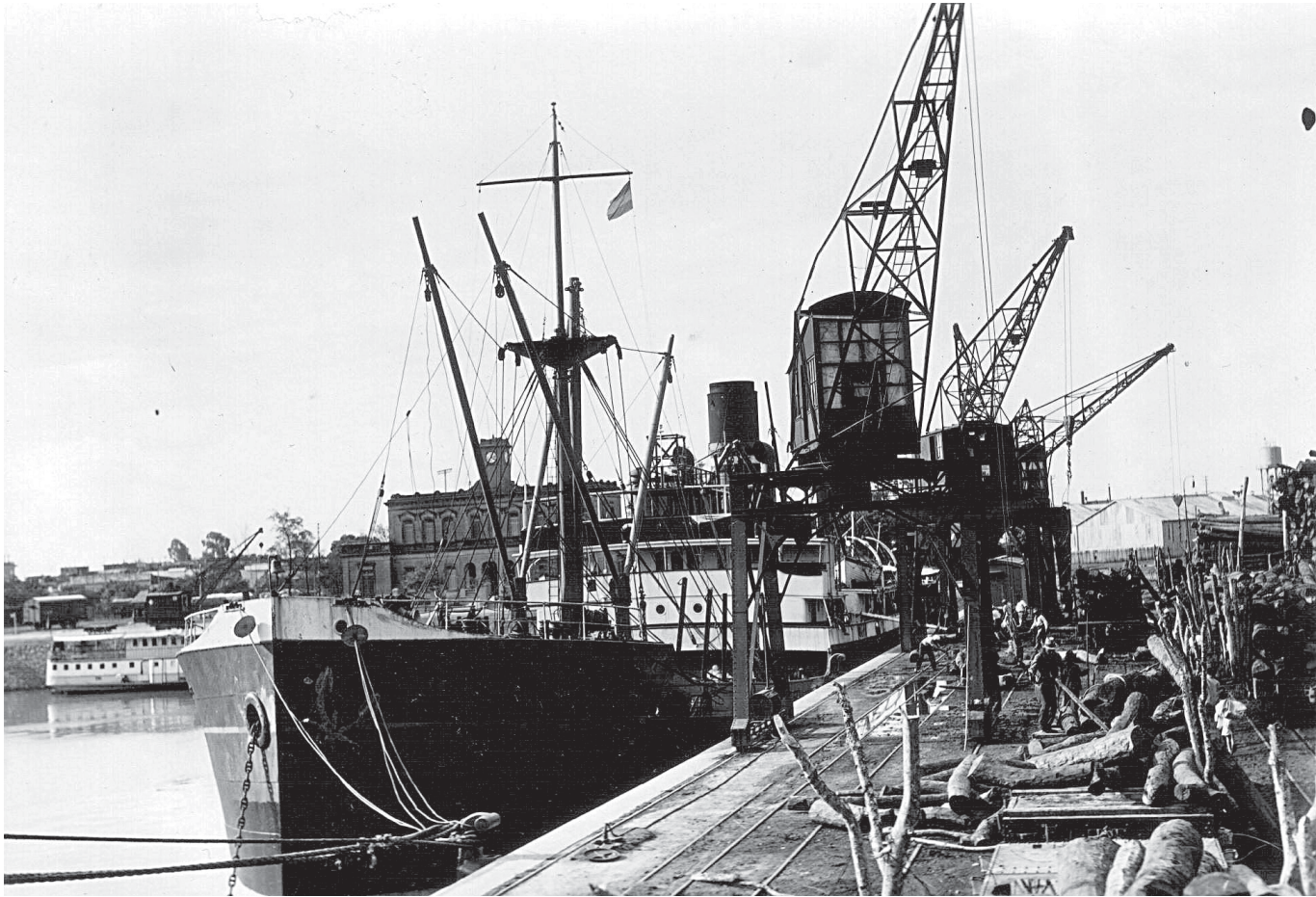
Vista del dique 1 del puerto tomada desde los altos del edificio de la administración portuaria hacia el sudoeste. Detrás del primer plano de los barcos, emergen hacia el fondo la Casa de Gobierno y la Iglesia de Santo Domingo, destacándose en la chata línea del horizonte urbano.

GH



Vista tomada desde los altos
del edificio de la administración
portuaria hacia el sudeste.
Se visualiza el acopio para la carga
de gran cantidad de rollizos
de madera. Más atrás,
las instalaciones y molinos.

GH



Actividad de carga de rollizos
de madera por medio de grúas.
Entre los aparejos del barco,
atrás se visualiza el edificio
de la administración del puerto
sobre un fondo despejado
de otras construcciones.

GH



Vista del dique 1,
al fondo la administración
y a la derecha
los elevadores de granos
de una importante cerealera.

GH



Las grúas del dique 1 en acción,
moviendo gruesos rollizos de madera
acopiados para su transporte.

GH



Trasbordo de bolsas
desde un vagón de carga ubicado
en el dique 1 hacia la bodega
de un vapor de ruedas de paletas,
bajo la atenta mirada de un marinerito.
GH



Los elevadores de granos del puerto
construidos por el Estado nacional
en la década de 1940.

La fotografía, tomada en un momento
ya avanzado de su largo proceso
de construcción, refuerza con su punto de vista
la monumental y rotunda geometría.

GH



Vista de los elevadores del Estado durante su construcción, aproximadamente hacia la segunda mitad de la década de 1940. Faltan aún concluir la torre principal y el puente que la vincula con los silos.

GH

Centro



Vista elevada desde el edificio ubicado
en San Martín y Mendoza en dirección sudeste.
Las emergentes formas modernas
se elevan sobre el zócalo bajo
de la ciudad tradicional: en primer lugar,
la blanca silueta del edificio Primicias
y más atrás los elevadores
del puerto en construcción,
dato que permite situar la fotografía
en la segunda mitad de la década de 1940.

GH



Vista elevada en dirección oeste.
Sobresalen, a la izquierda, la capilla
del Colegio Nuestra Señora del Huerto,
y en el margen derecho las modernas
líneas del Palacio Municipal.

GH



Vista elevada de calle Mendoza
hacia San Martín. Al centro, las formas
modernas de la tienda La Tropical
y detrás el edificio de José Rodríguez.

GH



Calle San Martín entre Mendoza y Cortada Falucho vista hacia el sur. En la esquina resalta el edificio de José Rodríguez, una de las primeras casas de renta modernas en altura.

GH



Esquina de las calles
Tucumán y 25 de Mayo,
mirando hacia el oeste.
En primer plano la sede del Banco
de la Provincia de Santa Fe.

GH



Calle San Martín esquina Salta.
Se destacan las limpias
y novedosas formas curvas
del edificio Primicias.

GH

Calle San Martín entre
Irigoyen Freyre y Eva Perón,
vista hacia el sur. A la izquierda
se eleva el Ritz Hotel, al fondo
las torres de la Iglesia del Carmen.

GH





Calle San Martín esquina Eva Perón,
vista hacia el sur. A la derecha
el moderno edificio de La Continental,
al centro y atrás una torre
de la Iglesia del Carmen.

GH



Calle San Martín
esquina Hipólito Yrigoyen,
hacia el sur.

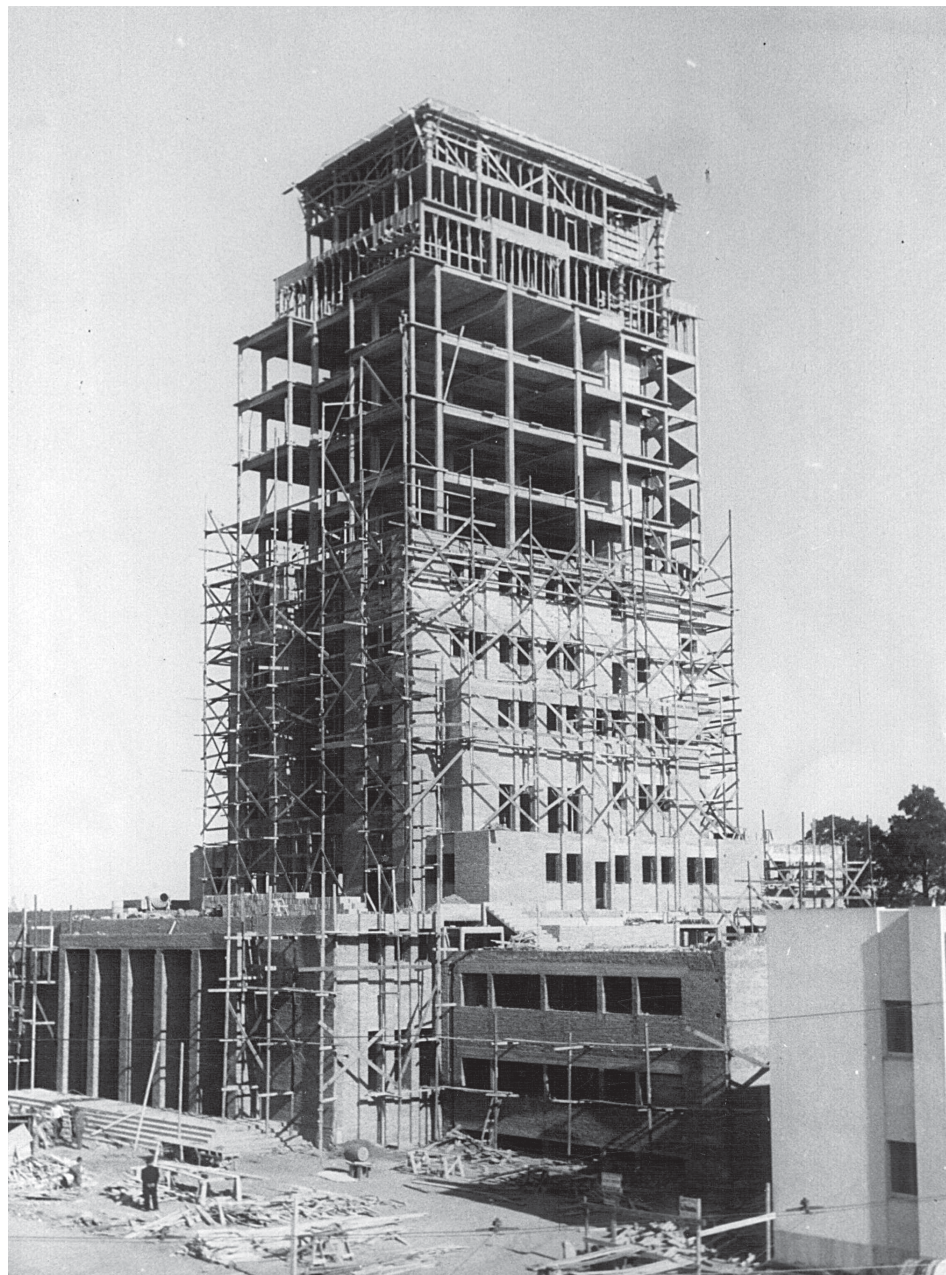
GH



Calle Hipólito Yrigoyen esquina Rivadavia, vista hacia el oeste. En el centro el edificio de José Mai y a la derecha la Escuela Bustos, percibiéndose el vacío de Plaza España.

GH

Edificio de la
Municipalidad
de Santa Fe en
construcción.
Por encima de los
andamios se eleva
la estructura de
hormigón armado.
Foto de González Acha.
IS





El flamante Palacio Municipal, único edificio de altura en la zona, se recorta limpiamente sobre un cielo surcado por los cables del tranvía.
Foto de González Acha.

IS

El edificio del Cuerpo de Bomberos recientemente inaugurado. Una de las mejores obras de la arquitectura moderna en la ciudad.

Foto de González Acha.

IS



Construcción del edificio para el Cuerpo de Bomberos. La obra de ladrillo anticipa la rigurosa geometría del moderno proyecto.

Foto de González Acha.

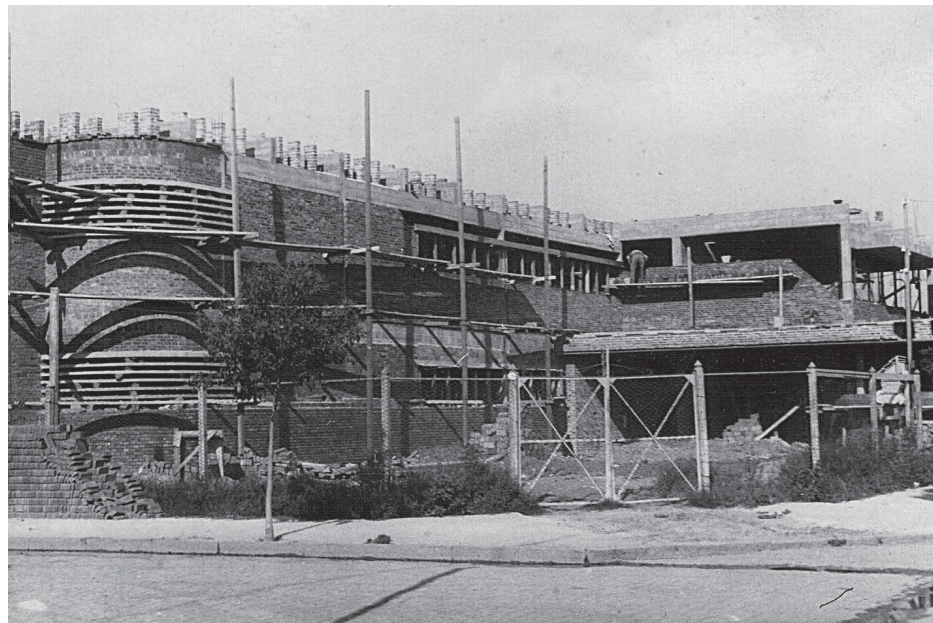
IS





La Escuela Normal de la Nación apela al neocolonial como expresión arquitectónica, a diferencia de las escuelas provinciales que para la misma época se realizan en clave moderna. Foto de González Acha.

IS



La construcción de la Escuela Vicente López y Planes introduce el lenguaje moderno consolidando la expansión de la ciudad hacia el oeste. Tarjeta postal.

IS



Moderno edificio del diario *El Orden*
(demolido), extendido sobre calle Suipacha
entre las esquinas de San Martín y 25 de Mayo.
Foto de González Acha.

GH



Las estaciones de servicio se integraron al paisaje urbano como parte de la modernización de la ciudad. Este novedoso equipamiento acompañó el creciente proceso de motorización de la sociedad expresándose, en este caso, con líneas arquitectónicas cercanas al *art déco*. El ejemplo se ubicaba en la intersección de las avenidas Urquiza y General López.
Foto de R. Clement, fechada en 1942.

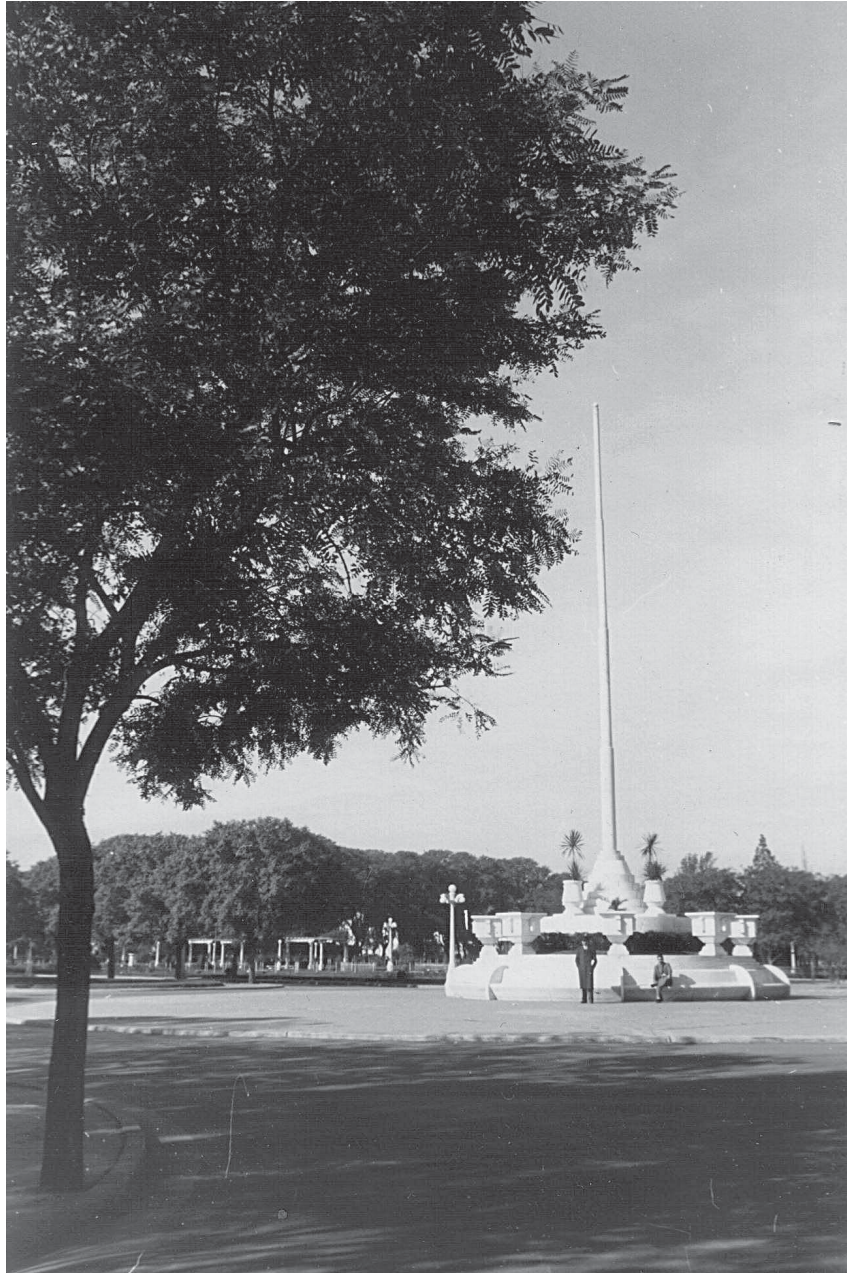
IS

Parque Garay



Arcos del Parque Juan de Garay
(inaugurado en 1939); marcaban
su eje principal alineando la monu-
mental entrada con el mástil de la
rotonda central.

GH



Mástil de la rotonda,
centro de la composición
del parque.

GH



Cursos de agua,
puentes y sauces,
integrando el paisaje
con vocación pintoresquista.

GH



El motivo del agua y los pergolados
como recurso para otorgar
calidad paisajística al paseo.

GH



Bucólica escena que se anexa a la ciudad
en un área que por entonces se encontraba
en franca consolidación.

GH



La estética modernista
del equipamiento del Parque Garay
presenta claras referencias *art déco*.
GH

Boulevard



Los nuevos centros de salud, como el Sanatorio Médico Quirúrgico Santa Fe, se construyeron en líneas modernas mostrando la correspondencia de la corriente funcionalista en la arquitectura con los criterios de eficiencia higienista de las ciencias médicas.

GH



Edificio de la Maternidad,
construido a principios de la década de 1940;
presenta tanto una intención de manifestar
un carácter moderno como la necesidad
de comunicar su condición de obra pública
con cierta monumentalidad en sus formas.

GH



El boulevard, constituido ya
como el paseo más importante
de la capital santafesina.

GH



Boulevard Gálvez
en su cruce con Vélez Sarsfield.
La ciudad se aproxima a su laguna,
de la cual emergen las torres del Puente
Colgante recientemente construido.
GH



Fachada de la estación del Ferrocarril
Central Norte, construida entre 1912 y 1919,
en momentos en que registra
una gran actividad.

GH



Hall de boleterías
de la estación ferroviaria
mostrando un activo
movimiento de pasajeros.

GH



Nave de la estación de ferrocarril
en la que se destaca su estructura metálica,
elocuente ejemplo de la arquitectura
de la revolución industrial.

GH



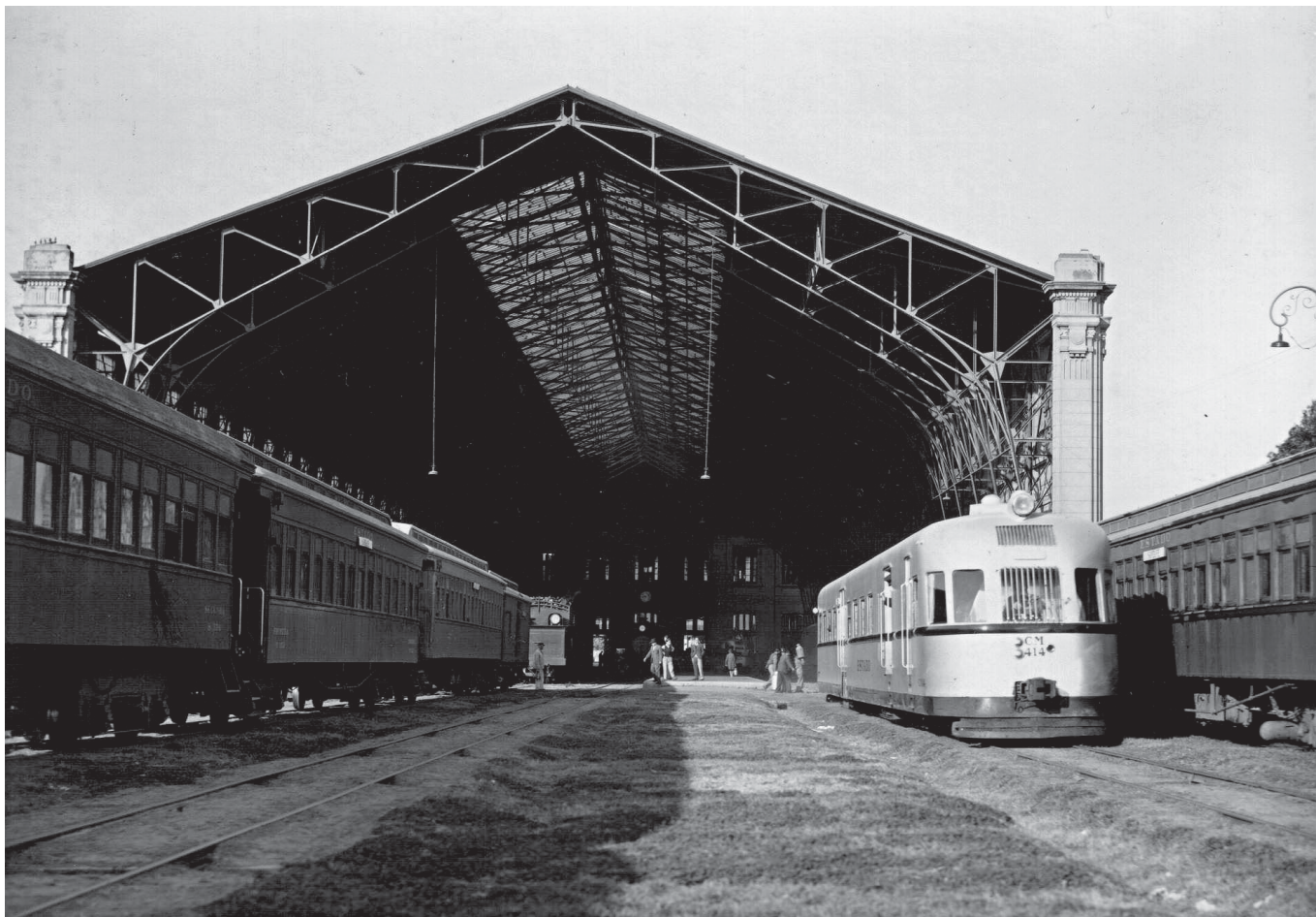
La luz, materia del trabajo del fotógrafo, ofrece un rotundo contraste de claroscuro para exigencia técnica y goce estético.

GH



Movimiento de trenes y pasajeros
en la boca de la nave de la estación ferroviaria,
puerta de llegada a la ciudad
para quienes venían desde el norte.

GH



La estructura de la nave de la estación mostrando toda su amplitud y esbeltez. A la derecha, se destaca con sus brillos plateados el llamado "coche-motor".

GH

Entorno de la Costanera



Sede del Club de Regatas Santa Fe,
construida a principios de la década de 1930,
que ofrecía una nueva intermediación
entre la ciudad y el río.

GH



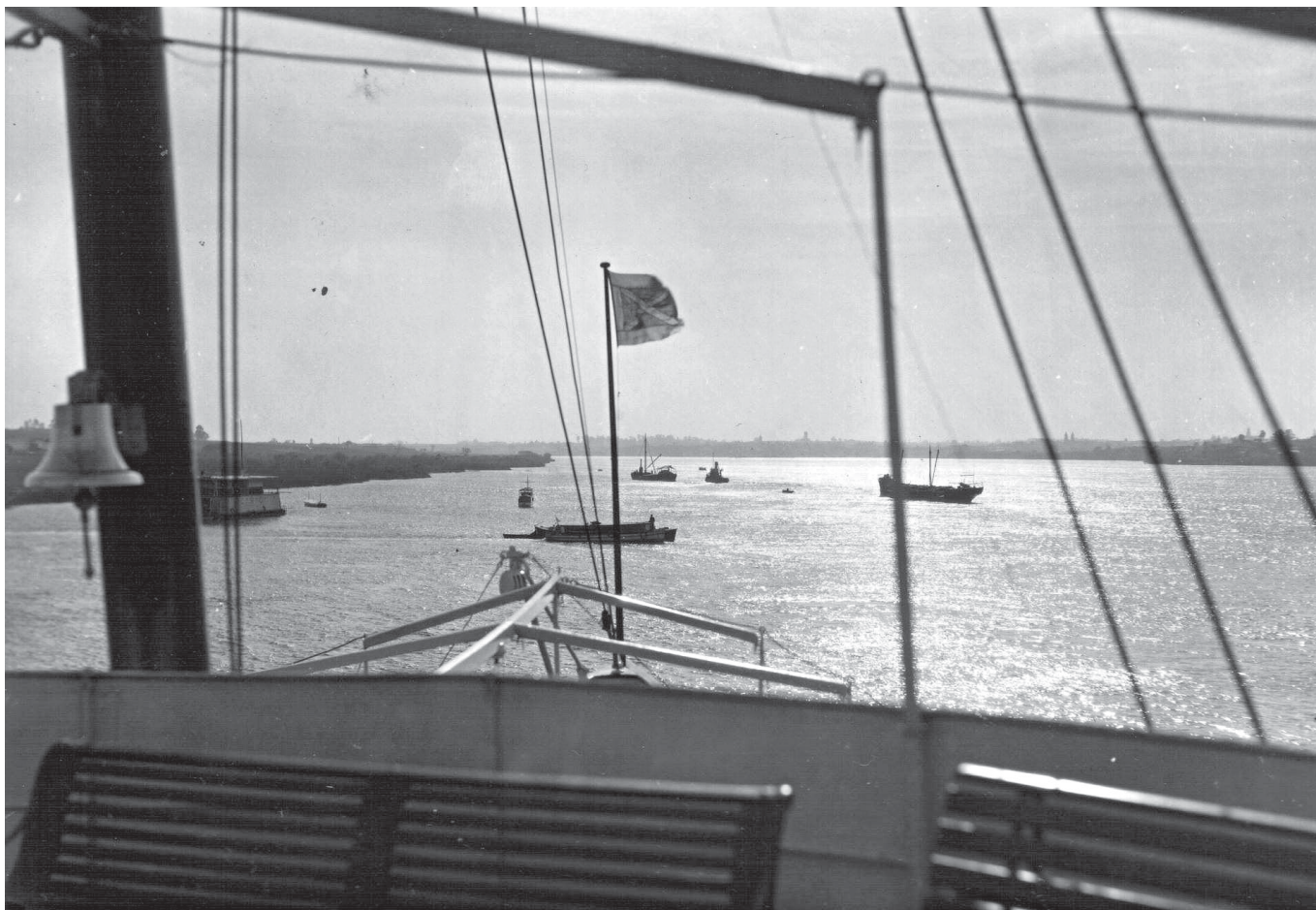
En primer plano, las barcas
en los muelles flotantes del Club de Regatas;
más atrás, el atracadero de la embarcación
(balsa) que cumplía el servicio de viajes
a Paraná y, al fondo, emerge la silueta
de los elevadores de granos del Puerto,
mostrándose aún en construcción.

GH



Partida de la balsa
hacia Paraná.
Al fondo, la silueta de
los elevadores de granos.

GH



Vista del canal de comunicación entre Santa Fe y el río Paraná, tomada desde la embarcación que ofrecía el servicio público de transporte entre las capitales vecinas.

GH



El primer plano del Puente Colgante,
tomado desde la margen este de la laguna,
deja ver, al fondo, la Costanera santafesina.

GH



Las pérgolas del Parque Oroño
enmarcan al Puente Colgante,
haciendo jugar el contraste
entre la versión romántica
del paisajismo y la obra de ingeniería
propia de la revolución industrial.

GH



El Puente Colgante,
integrado a la ciudad como símbolo,
transformó el horizonte de la laguna
modificando el paisaje y su interfase
entre lo natural y lo urbano.

GH



El balcón de la ciudad sobre el río,
escenario para la actitud contemplativa,
aparece dominado por la figura del puente,
que ya luce pintadas políticas.

GH



La laguna, los amplios veredones
de la Costanera y el Puente Colgante
arman la postal del paseo santafesino
que cada fin de semana se renueva
como un ritual.

GH



Ciudad y río se reúnen
en una Costanera amplia y despejada,
rápida avenida para el automóvil
y sosegado camino para el paseante.

GH

A veces, para intentar definir un producto resulta más sencillo empezar por reconocer aquello que en sí mismo no es, aunque lo parezca. En primer lugar, este libro no es un libro acerca de la fotografía, aunque su discurso esté básicamente apoyado en imágenes fotográficas. Tampoco es un libro de historia de la fotografía, aunque muchos de los ejemplos reproducidos bien podrían integrar una antología histórica sobre la actividad fotográfica en la ciudad de Santa Fe, e incluso en el país, dada la calidad de algunas de las tomas aquí publicadas.

Tampoco esta publicación se establece en el ámbito de la historia urbana o de la historia de la arquitectura. Si bien el motivo de las imágenes que la constituyen es, casi con exclusividad, tomado del ambiente ciudadano o de los edificios que lo configuran, la intención que moviliza a su realización no está fundamentada en la presentación de un trabajo histórico.

Sin embargo, el resultado que se pone en circulación a través del mismo obedece, en parte, tanto a una como a otra de las lógicas enunciadas. Toma de la historia el interés por referir a una situación determinada, relativamente acotada y alejada en el tiempo, para producir una nueva mirada sobre ella, y de la fotografía el material básico para articular un relato con imágenes. Así, en una zona gris, un tanto indefinida, se encuentran parcialmente superpuestas las prácticas habituales de quienes hacen historia urbana, de la arquitectura o de la fotografía, con las de aquellos que simplemente disfrutan del goce estético de apreciar una toma fotográfica bien lograda.

Por lo tanto, se trata de un libro de fotografías —en su mayoría hasta el momento inéditas— de importante valor histórico en general y de alto mérito artístico en muchos casos, que reúne un conjunto de imágenes proveniente de diversas colecciones y que da cuenta del proceso de transformación de la ciudad de Santa Fe en pleno período de modernización, ocurrido entre fines de 1920 hasta mediados de 1950.