

Tesis doctoral

Doctorado en Historia con especialización en Historia del Arte

Instituto de Altos Estudios Sociales

Universidad Nacional de San Martín

**El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina:  
tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación  
(1910-1955)**

Doctorando: Lic. Pablo Javier Fasce

Directora: Dra. María Isabel Baldasarre

Julio de 2017

<b>Índice</b>	
<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	6
Antecedentes.....	7
Enfoque y estructura.....	10
<b>Capítulo 1: El noroeste como polo de atracción. Ideas, imágenes e itinerarios durante la primera mitad del siglo XX</b> .....	15
El Centenario de Mayo como punto de partida. Nuevas ideas para la definición de un arte nacional.....	18
Artistas en movimiento: primeros itinerarios e imágenes del mundo andino .....	25
La consolidación de las instituciones y la oficialización de la mirada hacia América	35
Disputas por la identidad en la diversificación del escenario argentino.....	39
Conclusiones.....	45
<b>Capítulo 2: Elites, región y poder. El museo y la escuela de Bellas Artes en el proyecto político-cultural de la Generación del Centenario de Tucumán (1908-1936)</b> .....	47
Primeros pasos en la formación de una escena cultural en Tucumán .....	48
Universidad provincial, escuela americana .....	53
La puesta en marcha de la escuela y la llegada de Atilio Terragni .....	61
La inauguración de las instituciones artísticas en el marco de las celebraciones del Centenario de Julio .....	65
Crisis política y fin del proyecto cultural .....	71
Conclusiones.....	73
<b>Capítulo 3: Institucionalización en dos tiempos. El museo y las escuelas de Bellas Artes de Salta entre los gobiernos radicales y peronistas (1928-1930, 1945-1953)</b> . 75	
Salta y las instituciones artísticas en las disputas del radicalismo .....	76
La creación de la Escuela de Dibujo y Pintura y el Instituto de Música y Declamación .....	79
Gestiones para la creación del Museo de Bellas Artes .....	84
La inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes y el fin del ciclo político .....	89

<i>Ángulo</i> y la renovación de la escena plástica salteña .....	94
La organización de la educación artística durante el primer gobierno peronista de Salta .....	99
Conclusiones.....	104
<b>Capítulo 4: El Museo Municipal de La Rioja, entre la tradición local y la consagración nacional (1949-1960)</b> .....	106
Joaquín V. González y los antecedentes de una tradición riojana.....	107
Las elecciones provinciales y la política cultural del peronismo .....	109
Primer escalón: el Salón Provincial de Verano de Artes Plásticas Regionales .....	113
El Salón Joaquín V. González, escenario provincial del arte nacional .....	117
El homenaje al salón de <i>Continente</i> y el fin del proyecto de Vargas .....	121
La revista <i>Calíbar</i> y la inauguración del Museo Municipal de La Rioja .....	126
Conclusiones.....	130
<b>Capítulo 5: El Instituto Superior de Artes en el proyecto de modernización de la Universidad Nacional de Tucumán (1946-1952)</b> .....	132
El proyecto universitario de Descole.....	133
La propuesta del Instituto Superior de Artes .....	138
Impacto e irradiación del Instituto Superior de Artes.....	144
El cierre de la gestiones de Descole y Parpagnoli, balances de un proyecto .....	150
Conclusiones.....	154
<b>Capítulo 6: Tácticas modernas. Artistas y gestores culturales en Catamarca, Humahuaca y Santiago del Estero</b> .....	156
Laureano Brizuela y el Museo Provincial de Catamarca .....	158
Francisco Ramoneda y el museo-estudio de Humahuaca .....	161
Ramón Gómez Cornet y el Museo Provincial de Santiago del Estero .....	165
Tácticas y contextos.....	170
Fortunas historiográficas .....	174
Conclusiones.....	179
<b>Capítulo 7: el <i>Monumento a los Héroes de la Independencia</i> entre las ideas del Centenario de Mayo y el peronismo</b> .....	181

Los debates parlamentarios .....	182
El concurso y la traducción material de la propuesta .....	189
La trayectoria de Soto Avendaño y la visibilidad del monumento.....	196
El rescate y apropiación de Soto Avendaño durante el peronismo .....	201
La inauguración del monumento como reinscripción en el presente .....	204
Conclusiones.....	209
<b>Conclusiones.....</b>	<b>212</b>
<b>Fuentes y bibliografía.....</b>	<b>218</b>



## **Agradecimientos**

Esta investigación fue posible gracias a una beca interna de formación doctoral que me fue otorgada por el CONICET durante el período 2013-2018. Muchas personas fueron parte imprescindible del desarrollo de este trabajo. El apoyo de mi directora, María Isabel Baldasarre, fue fundamental desde el primer día; su lectura minuciosa y la libertad que siempre me dio para desarrollar mis ideas hicieron posible la feliz concreción de este trabajo. Cristina Rossi me invitó a dar mis primeros pasos en la investigación continúa impulsándome a continuar en esta vía. Andrea Giunta me permitió incorporarme a la cátedra de historia del arte americano 2 de la Universidad de Buenos Aires, espacio en el que sigo formándome y ampliando mis horizontes de investigación. Silvia Dolinko me acompañó en seminarios de grado y posgrado y fue una interlocutora atenta y generosa a lo largo del desarrollo de este trabajo. Juan Suriano y Laura Malosetti Costa me aconsejaron en numerosas oportunidades a lo largo de mi paso por el doctorado.

El arduo trabajo de archivo fue posible gracias a la generosidad de una gran cantidad de personas que me recibieron con amabilidad y entusiasmo en cada una de las provincias en las que trabajé. Afortunadamente, la lista es muy extensa: Graciela Pernasetti en Catamarca, Luis Ramoneda en Jujuy, Gregorio Caro Figueroa en Salta, Martín Fringes y Alberto Tasso en Santiago del Estero, Cecilia Matzkin en La Rioja, Darío Albornoz, Verónica Estevez y Marcela Vignoli en Tucumán, Graciela Haksten, Juana Molina, Chunchuna Villafañe, Fabiana y Leonardo Molmenti en Buenos Aires. Todos ellos, junto con el personal de los archivos y bibliotecas a los que acudí, fueron imprescindibles para poder construir este relato.

Muchos amigos y colegas están presentes en estas páginas. Agustín Diez Fischer, Juan Cruz Andrada, Catalina Fara, Carolina Vanegas, Emiliano Clerici, Giulia Murace, Aldana Villanueva, Lucila Iglesias y Milena Gallipoli compartieron conmigo aulas de grado y posgrado, congresos y mesas de bares en las que las ideas de este escrito crecieron. Los seminarios del doctorado me permitieron encontrarme con Esteban Pontoriero, Hernán Confino, Rodrigo González Tizón, Sabrina González, Paula Luciani, Agustín Cosovschi, Lucía Quaretti, Daniel Schteingart, Cinthia Balé, Gabriela Tavella, Lucía Cañada y Santiago Garaño, responsables de que el IDAES se transformara en un espacio de afectos. Sebastián Cohen fue un interlocutor constante y

siempre dispuesto a dedicar horas a deconstruir conceptos y analizar contextos. Federico Romero, Mauro Giormenti, Matías Ridolfi, Santiago Sahagún, Tomás Lukin, Bruno Nuger, Nahuel Sanguinetti y Manuel Platino me rodearon de su amistad en los momentos más complejos, como lo hicieron toda la vida.

Mis padres, Alberto Fasce y Gabriela Kriscautzky, me transmitieron el amor por el arte y el pensamiento, sin el cual este trabajo no habría podido comenzar. Mi hermano Julián Fasce supo volver a darle un norte al mundo cada vez que el peso del trabajo me agobió.

Larisa Mantovani me dio el inusual privilegio de encontrar en ella una colega, una lectora y una compañera. Una de las mayores satisfacciones que me dio este trabajo fue realizarlo al abrigo de su amor.

## Introducción

Entre 1910 y 1955 el mapa de las instituciones artísticas del país cambió drásticamente. Partiendo de un escenario inicial en el que solo se contabilizaban unas pocas entidades oficiales (el Museo Nacional y la Academia de Bellas Artes entre las más relevantes) radicadas en Buenos Aires, hacia el final de este período una extensa red de museos provinciales y municipales y de academias y escuelas de enseñanza se extendió por todo el territorio nacional, generando así las plataformas y espacios que durante mucho tiempo habían sido reclamadas por artistas, críticos e intelectuales. El noroeste argentino fue una de las regiones donde el proceso tuvo una de sus mayores intensidades. Durante esos años se fundaron los museos provinciales de Bellas Artes de Tucumán, Salta, Catamarca, Santiago del Estero y el museo municipal de La Rioja, junto con varias academias, escuelas de enseñanza y salones de Bellas Artes; estos desarrollos estuvieron acompañados por la circulación de obras y de artistas que recorrieron la región y, en muchos casos, se arraigaron en ella.

Esta tesis se avoca al análisis del proceso de institucionalización de las artes en el noroeste argentino, estudiado a partir de los vínculos, intercambios y tensiones establecidos entre los escenarios provinciales y los organismos nacionales. El análisis se enmarca en la circulación de discursos acerca de la idea de modernidad entendida como proyecto por realizarse en el territorio nacional. Desde finales del siglo XIX, la necesidad de crear instituciones específicas para las artes fue justificada por la idea de que ellas formaban parte de un proceso de desarrollo social: desde esa perspectiva, la creación de museos, colecciones públicas y establecimientos educativos ayudaría a estimular el desarrollo de la actividad artística, lo que repercutiría en el progreso espiritual del país y el afianzamiento de su identidad nacional.

El análisis comienza en el año 1910, punto que la historiografía ha considerado como el momento de la primera etapa de consolidación del campo artístico porteño; durante esos años la pregunta por las características del arte nacional llevó a artistas e intelectuales a concentrar su mirada en el noroeste, donde creyeron encontrar un sustrato cultural con el que podrían construir una plástica de esencia argentina. Las décadas posteriores vieron la irrupción de los artistas que habían entrado en contacto con las vanguardias europeas e introdujeron al ámbito local los debates y lenguajes del arte moderno; cautivados por las manifestaciones estéticas de las culturas

precolombinas, muchos emprendieron viaje hacia la región y algunos continuaron su camino hacia el norte, en búsqueda de una tradición estética de raíz americana.

El proceso de institucionalización de las artes no fue impulsado solamente por los organismos de dependencia nacional. A lo largo del período los distintos grupos de artistas, intelectuales y políticos de cada provincia tomaron iniciativas con el objetivo de concretar la creación de instituciones orientadas a la consolidación de un espacio específico para la actividad artística; esto los llevó a vincularse con agentes externos a las provincias (como el Museo Nacional de Bellas Artes) y a establecer lazos que permitieron la llegada de algunas de las colecciones fundadoras de los museos provinciales. El recorrido cierra tras el fin del segundo gobierno peronista, momento en el que el imperativo de internacionalización se volvió central en la escena artística argentina, que comenzó a referenciarse en los mapas del arte global de la segunda posguerra.

Teniendo en cuenta estas condiciones, me propongo reconstruir las principales características del proceso de creación de las instituciones artísticas en el noroeste, atendiendo a los sentidos construidos alrededor de ellas por los actores sociales involucrados y a la participación de estas plataformas culturales en programas más amplios de modernización social. Así, la creación de plataformas para la actividad artística formó parte de un conjunto de proyectos que buscaron la integración entre región y nación.

## **Antecedentes**

Tal como consignaron María Isabel Baldassarre y Sivilia Dolinko (2011) la historiografía del arte argentino desde sus inicios hasta la actualidad ha abordado en pocas ocasiones al arte de las provincias y su vinculación con la capital. En relación al período y al área geográfica de este proyecto, las historias “generales” del arte argentino trabajaron de manera parcial el tema. Tanto en los textos fundadores de la disciplina como los de José León Pagano (1937), Cayetano Córdova Iturburu (1978) o Romualdo Brughetti (1991) hasta los más contemporáneos como López Anaya (1997 y 2005) o el proyecto editorial de la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA, 1982-2005), el arte en las provincias fue analizado o bien desde una perspectiva biográfica, centrada exclusivamente en la obra de los productores considerados por los autores como los más relevantes de cada zona, o tomando a la región como una categoría cerrada en sí misma,

desvinculada de los procesos de la capital y de otras problemáticas sociales, económicas y políticas que atraviesan el período. Los ejes propuestos para nuestro análisis no han sido puestos en relevancia en los textos recién mencionados: lo técnico y estilístico-formal priman por sobre la historia de las instituciones y los proyectos que las sostuvieron. Casi no existen trabajos sobre el tema producidos desde las provincias; solamente un trabajo de Celia Terán (2000) ensayó un abordaje de la historia de las artes plásticas en la región, aunque desde un enfoque asimilable al de los textos ya citados.

No obstante, si bien la zona geográfica y el período temporal delimitados por este proyecto no han recibido un abordaje extenso, existen antecedentes del enfoque planteado para esta investigación aplicado a otras zonas y momentos de la historia del arte del país. Los dos volúmenes de la *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política* dirigidos por José Emilio Burucúa han sido considerados como la primera oportunidad de llegada a un público más extenso de un proyecto editorial enfocado desde las problemáticas de la historia social del arte (Burucúa, 1999). Pueden mencionarse los trabajos de Laura Malosetti Costa (2001), Miguel Ángel Muñoz (1998 y 1999) y la obra colectiva *Tras los pasos de la norma* (Wechsler y Penhos, 1999) como ejemplos de una vía de reflexión en la que la conformación de redes profesionales y plataformas de visibilidad (tales como la Exposición Internacional de Artes del Centenario, el Salón Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes, entre otros) fue considerada central a la hora de comprender la constitución del campo. El enfoque del libro dirigido por Burucúa es el mismo que le da marco al trabajo de Baldasarre y Dolinko citado anteriormente y que encuadra los dos tomos existentes del proyecto editorial *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*; los dos tomos de la obra reúnen las producciones de varios investigadores de todo el país en función de romper con la hegemonía casi exclusiva de Buenos Aires en los estudios hasta la fecha (Baldasarre y Dolinko, 2011 y 2012).

Dentro del enfoque mencionado en el párrafo anterior, algunos trabajos han abordado de manera relativa algunos de los aspectos sobre los que se centra esta tesis. En el libro *Cuzco-Buenos Aires*, una de las obras colectivas más extensas en este tema, los autores indagaron los vínculos culturales establecidos entre la metrópolis argentina y la antigua capital incaica en función de dar cuenta de la gestación de la circulación de publicaciones intelectuales entre ambos espacios (AAVV, 2008). Ramón Gutiérrez y Rodrigo Gutiérrez Viñuales investigaron el proceso de recuperación del arte

prehispanico por parte de artistas y arquitectos que durante el siglo XX buscaron en aquellas formas la fuente de una tradición americana (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2000). Roberto Amigo ha reconstruido los itinerarios de una amplia proporción de los artistas que recorrieron la región y la representaron en sus obras, a las que puso en vínculo con los debates estético-políticos de la época (Amigo, 2014). Marta Penhos ha estudiado la presencia de obras centradas en la representación del paisaje y los tipos regionales o indígenas en las disciplinas más importantes del Salón Nacional (Penhos, 1999). En relación a la institucionalización de las artes, Luna de la Cruz investigó los procesos de construcción del campo de las artes plásticas en Salta y los imaginarios visuales sobre los indígenas del Chaco entre 1930 y 1960 (De la Cruz, 2011). Carlota Beltrame ha indagado sobre la historia de la escuela de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán, centrándose en la construcción de un paradigma de enseñanza dinamizado a partir del accionar de Spilimbergo en la institución y su posterior cuestionamiento a partir de la práctica de artistas contemporáneos, vinculados a las problemáticas del arte conceptual y performático (Beltrame, 2012).

La historiografía del arte argentino también ha abordado el problema de la institucionalización de las artes en otros espacios provinciales. Ana Clarisa Agüero ha escrito acerca de la formación de las colecciones públicas de la provincia de Córdoba durante las primeras décadas del siglo XX, dinamizadas con la intención de constituir un polo de atracción alternativo (Agüero, 2011 y 2009). Marcelo Nusenovich investigó la primera conformación del campo en Córdoba a partir de mediados del siglo XIX, enfatizando en momentos fundantes como la Exposición Nacional de 1871 (Nusenovich, 2015). Tomás Bondone indagó en el funcionamiento y las políticas de las instituciones artísticas de la capital cordobesa hasta el inicio de la década de 1930 (Bondone, 2012). Los trabajos de Nicolás Boni sobre la institucionalización de las artes en Rosario a finales del siglo XIX han arrojado luz acerca de la circulación de artistas entre esa ciudad y Buenos Aires (Boni, 2008 y 2010). Diana Ribas ha indagado en la formación de la red institucional y el mercado del arte de Bahía Blanca a partir de los vínculos entre políticos, intelectuales y artistas locales y metropolitanos (Ribas, 2003 y 2012). Juliana López Pascual también abordó el espacio bahiense entre 1940 y 1970, recuperando las confluencias entre las políticas públicas estatales y los intereses de los sectores profesionales (López Pascual, 2016). El trabajo de Patricia Favre y Marcela Herrera ha dado cuenta de las características del proceso de institucionalización de las artes en las provincias de Mendoza y San Juan, desarrollados en vínculo pero con

diferentes ritmos (Favre y Herrera, 2012). Nuevamente en Mendoza, la indagación de Rubén Darío Romani ha dado cuenta de cómo la creación y subsiguientes modificaciones del Museo Provincial de Bellas Artes actuaron como signos de los diálogos y tensiones entre el campo artístico local y el de la capital (Romani, 2002).

Por último, desde la perspectiva más amplia de la historia cultural esta tesis puede ponerse en línea con las investigaciones que han estudiado la formación de museos como el etnográfico de Buenos Aires (Pegoraro, 2009), el Museo Histórico Nacional (Carman, 2013), el Museo Histórico y Colonial de Luján (Blasco, 2011) el Museo de La Plata (Farro, 2009) o los análisis sobre los museos de historia natural (Podgorny y López, 2008) (Achim y Podgorny, 2013); todos estos trabajos han contribuido a entender la formación de los museos como procesos inmersos en tramas históricas y en directa vinculación con la legitimación de capitales sociales, políticos e intelectuales, así como el afianzamiento de espacios de autonomía relativa que sustentaron prácticas profesionales específicas.

### **Enfoque y estructura**

El marco teórico-metodológico general del que hará uso esta investigación es el de la historia social del arte. Entre los principales referentes tomaremos a Timothy J. Clark, cuya propuesta a la hora de abordar el entorno de la obra plástica resulta esclarecedora para nuestro enfoque: según este autor el contexto no es una información lateral ni escindida de la forma artística, sino que se constituye como el medio más inmediato sobre el cual operan los creadores (Clark, 1981). Así, la indagación sobre la historia cultural argentina se presentará como una necesidad a la hora de definir el escenario sobre el que operarán los proyectos artísticos a investigar. Al interior del contexto, los proyectos y discursos de los gestores culturales de la época se constituirán como un elemento fundamental de estudio, ya que, siguiendo a Thomas Crow, son el “horizonte de expectativas” que interviene en la formación de la escena artística (Crow, 1999). También consideraremos las ideas de Tony Bennet en relación al funcionamiento del museo como dispositivo de disciplinamiento social, puesto que a partir de las prácticas que se llevan a cabo en ellos y los criterios que ponen en juego a la hora de coleccionar y exhibir el patrimonio se articulan los límites entre la cultura popular y la oficial (1995).

Asimismo, utilizaremos varios conceptos provenientes de la sociología de la cultura elaborada por Raymond Williams. Una de las nociones centrales en nuestro enfoque es la de hegemonía; de acuerdo con la lectura que Williams hace de Gramsci, la hegemonía se define como un conjunto de prácticas que reproducen la dominación de una determinada clase o cultura por sobre el resto de las formaciones que constituyen el entramado simbólico (Williams, 1977). Evaluar los vínculos establecidos entre las provincias y Buenos Aires en estos términos ayudará a identificar las prácticas orientadas a mantener la hegemonía y aquellas que intentan reprogramar el mapa de relaciones en otros términos. Otro concepto central de Williams que servirá para evaluar las relaciones en el campo es el de *tradicón selectiva*: es decir, la construcción de una mirada del pasado desde el presente en función de legitimar la situación de hegemonía (Williams, 1977). La tradición selectiva toma la forma de una negociación en la que la historia es convocada parcialmente, a partir de su posibilidad de sostener el estado de la relación de fuerzas de la actualidad; en este sentido, el concepto nos será útil a la hora de reflexionar tanto sobre la conformación de imaginarios visuales vinculados al noroeste como acerca de las operaciones realizadas entre las instituciones provinciales y nacionales a la hora de configurar un canon del arte argentino (por ejemplo, a través de los premios en salones y la construcción de los patrimonios de los museos). Por último, el concepto de formaciones, al que el autor comprende como los movimientos efectivos surgidos en la vida cultural y artística y con capacidad de influir en su desarrollo, será una guía a la hora de identificar y asociar a los agentes activos en la esfera cultural de las provincias (Williams, 1977).

Por otra parte, esta investigación plantea una discusión con el concepto de campo artístico de Pierre Bourdieu. El autor utilizó esta noción para referirse a una porción del entramado simbólico total (al que denomina “espacio social”) en el que un grupo de actores asumen posiciones de disputa alrededor de un capital específico, lo que resulta en la definición de un espacio semi autónomo con normas propias de legitimación y consagración (Bourdieu, 1996). Si bien esta idea ha demostrado una enorme productividad a la hora de interpretar los procesos de institucionalización de las metrópolis del país, su efectividad merma cuando se la emplea en casos como los de las provincias del noroeste, donde las condiciones para la formación de un campo no se cumplen: las contiendas entre distintas posiciones son escasas y las fronteras del espacio de las artes plásticas son más porosas, lo que permite el ingreso de agentes externos a él. Entonces, para complementar la teoría bourdieana, haremos uso de la conceptualización



de Cornelius Castoriadis acerca de la noción de institución (Castoriadis, 1975). Para Castoriadis la institución es un proceso de orden simbólico que hace valer estructuras significativas a través de las cuales se gestan entramados de significación que determinan las formas de las relaciones sociales. Ahora bien, en la génesis de la institución se encuentra la dimensión de lo imaginario: la formación de tramas simbólicas supone un proceso de invención y ficcionalización que opera sobre la realidad para dotarla de sentido. De este modo, toda sociedad posee un imaginario central que determina el ordenamiento de sus sistemas simbólicos y uno o más imaginarios periféricos que generan símbolos secundarios a partir de la lógica sistémica que parte del centro. Comprendidas de este modo, las instituciones son procesos culturales que dotan de significado al mundo producido por el hombre. Entonces, interpretaremos los proyectos de institucionalización de las artes como parte de la construcción de tramas simbólicas a partir de las cuales los actores sociales de los espacios provinciales buscaron darle sentido a su realidad: la participación del arte en imaginarios de comunidad fue lo que sustentó la necesidad de crear museos, salones y escuelas.

Algunas herramientas teóricas tendrán utilidad a la hora de comprender ciertos aspectos específicos de algunos casos a abordar. El concepto de “multiposicionalidad de la elite” de Luc Boltanski, que el autor define como la cantidad de capital específico que acumula en cada una de las posiciones sociales que ocupa y que determina su capital el campo del poder, será vital a la hora de comprender el accionar de algunos grupos sociales que actuaron en las provincias (Boltanski, 1978). Por otro lado, la distinción de Michel de Certeau entre tácticas y estrategias abona otra clasificación útil: la estrategia es una acción calculada llevada a cabo por un agente que se concibe aislado, posicionado desde un lugar que concibe como propio, mientras que la táctica es producida en terreno ajeno, en tensión con la legalidad y lo impuesto (De Certeau, 1996). Esta diferenciación será operativa a la hora de interpretar el sentido de las acciones de agentes que operaron por fuera de las estructuras del Estado para gestar proyectos institucionales.

Por último, los ejes del análisis serán puestos en diálogo con los debates producidos alrededor de la modernidad entendida como discurso. Como afirma Williams, entendemos que el valor del término “modernidad” es en realidad una construcción realizada a posteriori de aquel momento histórico en función de una posición específica; tal como señala este autor, la labor de los historiadores debe

consistir en la recuperación de tradiciones alternativas que, desde una mirada dialéctica, sirvan para ampliar la mirada sobre el pasado al que se remite este discurso (Williams, 1997). su posición coincide con la lectura de Frederic Jameson respecto del fenómeno que denomina “ideología del modernismo”: esta sería un relato específico dentro de las modalidades de narración de lo moderno, que liga indisolublemente este término con la autonomía de lo estético (Jameson, 2004). Tal como Williams, Jameson sostiene que la ideología del modernismo no fue contemporánea a la eclosión del arte moderno, sino que se constituyó como un modelo de interpretación de la dinámica de la historia cultural luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando la hegemonía artística se trasladó de Europa hacia Estados Unidos en el proceso de construcción de un nuevo paradigma de interpretación del arte moderno que describió Serge Gilbaut (1983) y que tuvo su correlato local en el ascenso del imperativo de internacionalización y la legitimación del enfoque teórico de Jorge Romero Brest (Giunta, 2001) (Giunta y Malosetti Costa, 2005). Entonces, esta indagación buscará desnaturalizar la idea de modernidad para poder así recuperar otros sentidos que circularon en el país antes de la constitución de la ideología del modernismo. Para ampliar los sentidos de la idea de modernidad tendremos en cuenta la diversidad de posiciones asumidas a través de los debates que suscitó el término: modernidad entendida como oscilación entre progreso y crecimiento y la amenaza de destrucción y disolución de todo lo conocido (Berman, 1982), modernidad como proceso multidireccional signado por las tensiones, conflictos y discontinuidades (Anderson, 1984), modernidad como proyecto inconcluso guiado por la voluntad emancipadora que cobró forma a partir del Iluminismo (Habermas, 1982).

La tesis se estructura en siete capítulos ordenados alrededor de distintos problemas de cada una de las provincias de la región, que plantean una cronología propia en diálogo con el marco general propuesto. El primero se aboca al análisis de la formación de modelos de representación del noroeste en el campo de los imaginarios visuales nativistas, que tuvieron una presencia constante en la producción plástica del período estudiado y sustentaron el interés por extender las redes institucionales del arte hacia la región. El segundo se centra sobre el surgimiento del museo y la escuela de Bellas Artes al interior de la Universidad de Tucumán, gestada por un conjunto de intelectuales y políticos provenientes de la industria azucarera en el contexto de la celebración del primer Centenario de la Independencia y orientada a legitimar un proyecto de modernización regional en oposición a la hegemonía del litoral. El tercero se avoca a la creación del Museo y la Escuela Provincial de Bellas Artes de Salta,

proceso que inició durante la gobernación radical de Julio Cornejo pero fue interrumpido por el golpe de Estado y solo pudo ser reanudado con la llegada del peronismo. El cuarto capítulo indaga sobre la formación del Museo Municipal de La Rioja, creado a partir de un salón auspiciado por el peronismo en el que se buscó construir una tradición local a partir de la filiación con la figura de Joaquín V. González. El quinto capítulo se ocupa de la creación del Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad de Tucumán en el proceso de la reorganización de la casa de estudios durante el peronismo, que pretendió transformar a institución en un centro de atracción regional y nacional en materia de formación de artistas. El sexto se centra sobre los casos de Laureano Brizuela, Francisco Ramoneda y Ramón Gómez Cornet, tres artistas que, frente a la ausencia de iniciativa estatal, optaron por transformarse en gestores culturales para dotar de plataformas para el arte a sus provincias. Finalmente, el séptimo recorre la historia del *Monumento a los Héroes de la Independencia*, obra del escultor Ernesto Soto Avendaño que tuvo su origen en las ideas del nacionalismo cultural y se inauguró durante el segundo gobierno peronista, lo que lo hizo objeto de interpretación de distintas tradiciones políticas e intelectuales.

## Capítulo 1: El noroeste como polo de atracción. Ideas, imágenes e itinerarios durante la primera mitad del siglo XX

En 1883, cuando Eduardo Schiaffino comenzó a publicar en *El Diario* su célebres “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires”, se propuso realizar un diagnóstico de la situación de las artes en la capital argentina. La serie cerró con una lista de directivas orientadas al establecimiento de una nueva política cultural:

Resumiendo lo que llevamos dicho en el curso de estos apuntes: la libre introducción de las obras de arte –o por lo menos: una sensible reducción en los derechos aduaneros – el establecimiento de una galería Pública de Pinturas, sobre la base regalada por el Dr. Sosa; la protección oficial más directa, a los artistas nacionales especialmente; y a los extranjeros [sic] establecidos en el país; y la protección del público a los artistas en general, aumentarán rápidamente el progreso y la riqueza de la República, y desarrollarán en pocos años, el arte nacional entre nosotros.<sup>1</sup>

Los textos de Schiaffino afirmaban la existencia de un vínculo entre el desarrollo de la escena artística y la intervención estatal en aquella arena, transformando así a la plástica en un asunto de interés público. Él y los artistas e intelectuales con los que había formado la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y que luego crearían el Ateneo le dieron forma a un proyecto de profesionalización y jerarquización de la actividad artística en el país que sentó las bases para el nacimiento de las primeras instituciones oficiales del campo<sup>2</sup>. Pero las palabras de Schiaffino revelan que sus reclamos no nacían de intereses meramente corporativos, sino que se sustentaban en el sentido social que le atribuía a la actividad artística. Desde una matriz de pensamiento positivista, el primer director del Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante, MNBA) y padre de la historia del arte argentino consideraba a las “actividades del espíritu” como el grado más

---

<sup>1</sup> Schiaffino, Eduardo, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires”, *El Diario*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1883.

<sup>2</sup> La Sociedad Estímulo se creó en 1876 y fue conformada por los hermanos Eduardo y Alejandro Sívori, Giuseppe Aguyari, Alfred Paris, Julio Dormal, Carlos Gutiérrez y Schiaffino; el Ateneo fue fundado en 1892 por un grupo de literatos notables y tuvo entre sus miembros fundadores a figuras de la talla de Rafael Obligado, Carlos Guido Spano, Lucio Mansilla, Calixto Oyuela, Ricardo Gutiérrez y Ernesto Quesada, a los que luego se sumó un amplio número de artistas, escritores y hombres de ciencia. Las exposiciones y actividades patrocinadas por estos grupos fueron el puntapié que llevó a la fundación de las primeras instituciones artísticas, siendo las más relevantes el Museo Nacional de Bellas Artes (creado en 1895 a partir de un decreto presidencial) y la Academia (gestada en 1905 a partir de la nacionalización de la escuela de la Sociedad Estímulo). El proyecto de esta generación de artistas ha sido minuciosamente reconstruido y analizado por Laura Malosetti Costa. Ver: (Malosetti Costa, 2001).

elevado del estadio civilizatorio de una nación. La consolidación de la actividad plástica a nivel local se traduciría en la conformación de una “escuela” con características propias que significaría un aporte a la constitución de la identidad argentina, lo que justificaba la necesidad del apoyo estatal en la materia. Así, el problema de la institucionalización de las artes y las discusiones acerca del “arte nacional” quedaron ligados desde sus orígenes.

En este capítulo me propongo abordar una de las facetas de esta relación en su devenir desde la segunda década del siglo XX hasta los años de gobierno peronista. Como veremos en las páginas que siguen, la generación que sucedió a la de Schiaffino planteó el problema del arte nacional desde un enfoque espiritualista que ligó a la definición de la identidad con elementos culturales a los que concebían inmanentes y atemporales; la traducción visual de estas ideas giró en torno a la representación de los paisajes y los tipos humanos “autóctonos” de las distintas regiones del país. Dentro de ese amplio abanico, me interesa definir y describir los matices de uno de los núcleos temáticos más importantes de la época: los imaginarios sobre el noroeste y sus pobladores.

Los trabajos que abordaron este universo de manifestaciones plásticas han utilizado distintos términos para nombrarlas y diferenciar sus variantes<sup>3</sup>. En este caso, optaré por utilizar un solo concepto para referirme a todas las parcialidades: la noción de nativismo. Esta decisión puede ser problemática y se me podría objetar la falta de una mayor variedad de categorías (nativas o analíticas) para producir una lectura más

---

<sup>3</sup> Entre los trabajos de la historiografía reciente, Marta Penhos ha utilizado el concepto de nativismo para referirse a un conjunto de obras de amplia presencia en las disciplinas más importantes el Salón Nacional, centrada en la representación del paisaje y los tipos regionales o indígenas (Penhos, 1999). Por otra parte, Ezequiel Adamovsky ha propuesto el término criollismo (tomado de los estudios de Adolfo Prieto sobre la literatura popular de finales del siglo XIX) para referirse a un conjunto de imágenes de diversa procedencia y circulación, todas ellas vinculadas a la caracterización del gaucho como tipo regional y étnico (Adamovsky, 2016). En el libro *Cuzco-Buenos Aires*, la obra colectiva que más extensamente ha trabajado este tema, los autores propusieron los conceptos de “hispanismo”, “indigenismo” e “incaísmo” (a veces suplantado por el más específico “cuzqueñismo”) para referirse a distintas modalidades de apropiación y representación de temas nativos en Argentina y Perú, donde cada uno de los nombres da cuenta del elemento sobre el que esa modalidad específica hace énfasis (AAVV, 2008). Roberto Amigo ha retomado estas categorías y ha planteado una diferenciación entre las ideas de indianismo (que supone una reconstrucción romántica e idealizada del pasado indígena) y el indigenismo (que trae hacia el presente el problema del indio y lo vincula con su condición de desposesión de la tierra) (Amigo, 2014). Si bien este capítulo se centra en la circulación de los imaginarios nativistas en Argentina, es necesario señalar que esta discusión se vincula directamente con la situación de otros espacios en Latinoamérica, donde los mismos temas fueron debatidos contemporáneamente. Para una perspectiva comparativa del uso del concepto de indigenismo en México y Perú, ver: (Majluf, 1994).

precisa del fenómeno<sup>4</sup>. Sin embargo, sostengo que existe una ventaja al abarcar con un único término a ese amplio conjunto de imágenes. Es cierto que el nativismo incluyó obras muy diversas y que incluso existieron tensiones en su interior, pero sus diferencias no fueron producto de programas ideológicos o normativos sino de elecciones de los agentes involucrados, que construyeron fronteras fluidas y circunstanciales en su práctica. En numerosas ocasiones nos encontramos en el discurso de los críticos de la época una valorización similar del paisaje andino, el pampeano o de la serranía cordobesa, así como artistas que pintaron de modo casi indistinto al indígena del altiplano, el gaucho del litoral o incluso a los campesinos españoles. En ese sentido, la amplitud del concepto de nativismo resulta operativa, puesto que permite dar cuenta de que el fenómeno que indagaré no fue una corriente artística unificada: en todo caso se trató de un campo temático en constante definición y que concentró la atención de un numeroso espectro de posiciones estético-políticas de la época.

Aun así, en este marco general existieron ocasiones en las que las representaciones del noroeste argentino se destacaron entre el conjunto de las variantes del repertorio nativista. Al observar las producciones del período no solo nos encontramos con una amplia proporción dedicada a la región de nuestro estudio, sino también con un gran número de variaciones sobre el tema; en el dinamismo de ese universo estético. Lo andino en sus múltiples encarnaciones disputó el centro de la escena<sup>5</sup>. La perspectiva que propongo para explicar el particular interés que suscitó el noroeste se centra en el hecho de que en él se pueden hallar todos los aspectos centrales sobre los que giraron las definiciones del nativismo: lo telúrico<sup>6</sup> (presente en los paisajes andinos), el componente humano (condensado en las figuras de indígenas y mestizos) y las huellas de un pasado todavía visible (que incluye tanto a la arqueología precolombina como a la arquitectura colonial).

A lo largo de este capítulo plantearé un recorrido por algunos aspectos de los imaginarios visuales sobre el noroeste. Creados durante los años de mayor vitalidad del nativismo. Partiendo del sustrato conceptual de la época del Centenario de la Revolución de Mayo, indagaré en el impacto que aquellas discusiones intelectuales

---

<sup>4</sup> Aquí me hago eco del acertado señalamiento de Amigo, que marcó la diferencia entre el sentido del término nativismo en Argentina y aquel empleado en Estados Unidos, donde el concepto fue cargado de xenofobia. Ver: (Amigo, 2014: 51).

<sup>5</sup> En este punto difiero con la posición de los autores de *Cuzco-Buenos Aires*, que afirman que el criollismo gauchesco hegemonizó la mirada sobre lo nativo, transformándose en emblema de la nacionalidad (AAVV, 2008: 13).

<sup>6</sup> Con este término refiero a una concepción de la geografía concebida como factor determinante de la cultura.

tuvieron en los artistas que eligieron recorrer la región y representarla en sus obras. Posteriormente estudiaré la vigencia de estos imaginarios a través de la primera mitad del siglo XX; tomaré en cuenta su vínculo con otros procesos culturales (como el afianzamiento de la arqueología y el folklore), la revalorización de la arquitectura colonial y las artes aplicadas y las nuevas lecturas del fenómeno identitario producidas por los artistas que atravesaron la experiencia de las vanguardias, los de militancia izquierdista y también por la llegada del peronismo a la escena política. Los itinerarios, ideas e imágenes sobre el noroeste dan cuenta de la particular atracción que la región generó en artistas e intelectuales de todo el país: como veremos en capítulos posteriores, el nativismo fue una de las temáticas predilectas durante la expansión de las redes institucionales del arte y formó parte de los discursos y prácticas de los agentes que pretendieron profesionalizar la labor artística en las provincias de la región.

### **El Centenario de Mayo como punto de partida. Nuevas ideas para la definición de un arte nacional**

Los rincones de la vieja colonia destacan en provincias la herencia práctica, efectiva, de un propósito de belleza que luego no supimos utilizar, sorprendiéndonos que contando con tantos elementos de comparación y de enseñanza en el estudio, caminemos de costado, como los cangrejos, sin saber mirar atrás...

(Ripamonte, 1926: 111)

Los años próximos a la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo son considerados una bisagra en la historia del arte argentino. Es ineludible referirse a la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910, el principal evento de esa coyuntura: fue la primera muestra oficial organizada por el Estado (antecedió en un año a la primera edición del Salón Nacional de Bellas Artes) y presentó una de las primeras oportunidades de comparación directa entre las escuelas artísticas de las naciones “civilizadas” y el incipiente desarrollo estético de nuestro país (Muñoz, 1999). La exposición también fue una de las primeras instancias en las que se planteó la necesidad de expandir las redes institucionales del arte hacia las provincias a partir de la compra de obras participantes en el certamen, aunque la iniciativa no prosperó<sup>7</sup>. Pero la muestra

---

<sup>7</sup> La Comisión Ejecutiva consideró que la exposición era una oportunidad singular para constituir un primer núcleo de museos provinciales y aumentar colecciones existentes, para lo cual redactó notas dirigidas a los gobernadores, intendentes, clubes sociales e instituciones culturales, además de delegar el

fue es un hecho aislado, sino que forma formó parte de un proceso de reconfiguración del mapa de las artes.

En esos años la generación del Ateneo fue perdiendo su centralidad tanto en la formulación del “arte nacional” como en la dirección de las instituciones oficiales: su reemplazo por una nueva camada de artistas, la mayoría vinculados al grupo Nexus<sup>8</sup>, marcó el primer signo de consolidación del campo, entendido (en términos bourdieanos) como un espacio relativamente autónomo de disputa alrededor de un capital específico (Muñoz, 1998). Si bien el enfrentamiento más evidente entre estas dos generaciones pareció tener su centro en la gestión de los organismos estatales<sup>9</sup>, el problema de la “escuela” argentina también fue un factor de división. Los ateneístas habían abogado por una plástica de espíritu cosmopolita alimentada por ideas positivistas, imbuida de la experiencia formativa en Roma y París como cimientos para la construcción de una estética nacional<sup>10</sup>. En contraposición, los artistas que alcanzaron la notoriedad en los años del Centenario de Mayo adoptaron un enfoque “espiritualista”: con otras referencias en mente (tales como la pintura del regionalismo español<sup>11</sup> y algunos

---

seguimiento de estas tareas a los delegados del interior que trabajaban en la organización; aunque una buena parte de las solicitudes fue bien recibida, las gestiones no pasaron de “patrióticas promesas”. Ver: *Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires, 1911, p. 51.

<sup>8</sup> El grupo Nexus estuvo integrado por Pío Collivadino, Carlos Ripamonte, Fernando Fader, Justo Lynch, Alberto M. Rossi, Arturo Dresco, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Rogelio Yrurtia; de corta vida, produjo tres exposiciones entre 1907 y 1908. Collivadino es quizás el que ocupó el rol institucional más relevante, ya que en 1908 reemplazó a Ernesto de la Cárcova como director de la Academia de Bellas Artes; poco tiempo después Ripamonte se le sumaría como vicedirector de la institución. Schiaffino, que dirigía el Museo y la Comisión Nacional de Bellas Artes (creada en 1897), también fue desplazado de sus cargos.

<sup>9</sup> Laura Malosetti Costa señaló que los miembros de Nexus y sus allegados establecieron una crítica velada (rastreada en cartas y escritos autobiográficos) a sus antecesores, centrada en la percepción de un agotamiento de sus gestiones, vitales a la hora de fundar las primeras instituciones pero restrictivas e improductivas en el nuevo contexto (Malosetti Costa, 2006: 73). Los hombres de la Generación del '80 no habían llegado incuestionados a ese momento, tal como lo ha demostrado Marta Penhos en su reconstrucción de los conflictos alrededor de la gestión de Schiaffino para el envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis de 1904 (Penhos, 1997). En ocasiones, la sucesión de cargos generó conflictos abiertos: tal fue el caso de la designación de Collivadino como director de la academia que, como ha señalado Larisa Mantovani, desató una huelga estudiantil causada por los cambios en los programas y reglamentos de la institución que aparentemente contó con el apoyo de Schiaffino (Mantovani, 2016a).

<sup>10</sup> Aunque esquemática, esta caracterización se ajusta a la percepción que de ellos tuvieron los artistas e intelectuales de la generación siguiente: en este sentido, la reconstrucción de los debates de la época que realizó Muñoz señaló cómo Schiaffino era señalado de manera peyorativa como un “afrancesado” por el crítico del diario *La Razón*, que en contraposición erige a Ripamonte como uno de los mayores valores de la plástica argentina (Muñoz, 1998: 55). No obstante, no debe dejar de señalarse que el interés por el problema del “arte nacional” en los artistas de la Generación del '80 tiene puntos de contacto con las posiciones de algunos de sus sucesores; al respecto, véase el análisis de Malosetti Costa sobre los debates entre Schiaffino y Rafael Obligado en torno a la cuestión del paisaje (Malosetti Costa, 2001: 337 a 347).

<sup>11</sup> El regionalismo español fue un movimiento pictórico vasto y relativamente heterogéneo, que tuvo lugar entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Tanto el regionalismo en la plástica como el regeneracionismo en el campo de las ideas están íntimamente vinculados con el contexto de la crisis suscitada por la disolución final del Imperio Español en 1898: la emancipación de Cuba llevó a los



aspectos de la técnica impresionista<sup>12</sup>) sus obras se avocaron a la representación del paisaje y los tipos regionales del país, temas centrales para definir un arte verdaderamente “argentino”.

Para comprender el giro nativista es necesario indagar sus vínculos con las ideas en circulación durante la época. El Centenario de Mayo también fue el momento de surgimiento de una generación que sentó las bases de una nueva tradición intelectual. Según Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1997) una serie de características comunes distinguió a estos escritores de los que los antecedieron: fueron los primeros en dedicarse de modo profesional a la escritura (lo que significó un aporte a la consolidación del campo) e introdujeron nuevas prácticas a la vida literaria (tales como la bohemia, los cafés literarios y las conferencias). Además, varios de los exponentes más importantes de esta generación se habían criado en las provincias y provenían de familias procedentes de las elites sociales. Posiblemente este pasado común, en conjunción con la atención que suscitaba la masiva inmigración que recibía el país<sup>13</sup>, hayan sido los factores determinantes en su acercamiento al problema de la identidad nacional. Los intelectuales de la generación del Centenario iniciaron el camino del primer nacionalismo cultural: para ellos la solución al problema de la identidad residía

---

intelectuales a asumir la situación de decadencia y la necesidad de redefinir la nación, en tanto que los pintores optaron por redirigir su mirada hacia la periferia rural del país en búsqueda del paisaje y las comunidades campesinas, elementos “esenciales” de la identidad española (Pena, 1996). El regionalismo español fue bien recibido en Argentina: María Isabel Baldasarre señaló que en los años próximos al Centenario de Mayo los pintores españoles encontraron en Buenos Aires un mercado altamente receptivo para los excedentes de Europa, convirtiendo a Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga en dos de las firmas más buscadas en nuestro ámbito (Baldasarre, 2005).

<sup>12</sup> La lectura y apropiación del Impresionismo en Argentina no se inició con los artistas de Nexus. Según José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, fue Martín Malharro el primero en incorporar algunos de sus elementos formales, a los que interpretó desde una perspectiva lírica vinculada al pensamiento anarquista; por el contrario, la agrupación encabezada por Fader propendió a una repetición de la modalidad impresionista hasta transformarla en un lenguaje cerrado en sí mismo y desvinculado del trasfondo positivista del movimiento europeo (Burucúa y Telesca, 1989).

<sup>13</sup> Así como mencionamos los antecedentes de los que partieron los artistas del Centenario, es necesario hacer lo mismo para los intelectuales. Ellos no fueron los únicos que reflexionaron sobre la problemática de la inmigración. Ya en los últimos años del siglo XIX se manifestó la preocupación por las consecuencias de este fenómeno: la seguridad de la generación del '37 sobre la necesidad de poblar el país con migrantes europeos fue suplantada por cierto temor al efecto “disolvente” que las tradiciones y costumbres de nuevos habitantes tendrían sobre la identidad nacional, posturas reflejadas en el pensamiento de Miguel Cané y de José María Ramos Mejía, entre otros. Para una síntesis de las ideas de fin de siglo XIX en Buenos Aires, ver (Terán O., 2000). Por otra parte, el espiritualismo ya formaba parte del universo de las discusiones. El célebre *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó, publicado al iniciar del siglo XX, planteó la necesidad de cultivar la actividad estética e intelectual en la juventud latinoamericana como oposición a la mentalidad del lucro, representada en el imperialismo norteamericano en desarrollo (Rodó, 1900). Según Daniel Lvovich, una parte considerable de los tópicos del nacionalismo cultural ya se encontraban planteados en el pensamiento de la década de 1890, por lo que la llegada de los intelectuales del Centenario no fue percibida en términos disruptivos (Lvovich, 2006: 18).

en la apelación a prácticas, valores y tradiciones del pasado para producir una nueva amalgama social. Esta posición ha sido interpretada como la reacción de una *intelligentsia* incipiente que, frente al “acoso” de las masas y la modernización, se escudó en la revalorización de la cultura de los sectores pobres nativos (Goebel, 2013: 57).

Los referentes más relevantes de esta tradición fueron Manuel Gálvez (1882-1962), Ricardo Rojas (1882-1957) y Leopoldo Lugones (1874-1938). Como ha señalado Fernando Devoto (2002), existen matices que distinguen a sus proyectos intelectuales entre sí. Gálvez fue el más hispanófilo: en *El diario de Gabriel Quiroga* y *El solar de la raza*, publicados en 1910 y 1913 respectivamente, planteó la necesidad de superar el creciente materialismo en el que estaba sumida la Argentina a partir de la recuperación de una matriz originaria compuesta por el catolicismo, la lengua y la tradición cultural española, elementos que permitirían nacionalizar a los inmigrantes. Rojas coincidía en el rol crucial que jugaba la educación en la construcción de la identidad (posición que dejó asentada en *La restauración nacionalista*, un extenso análisis del sistema escolar encomendado por el Estado y publicado en 1909); sin embargo, su interpretación del sustrato cultural argentino (plasmada en *Blasón de plata*, de 1910) se inclinaba hacia un enfoque más inclusivo, en el que la diversidad de grupos humanos como marca de origen permitiría la concordia del “crisol de razas”, hermanadas por el espíritu de la tierra (lo que habilita a Rojas introducir el aporte de los pueblos originarios, sintetizado en la idea de “indianismo”). En cambio, Lugones expresó un contundente rechazo a la religión católica y a la masa igualitaria de los inmigrantes; en *El payador* (publicado en 1916 a partir de las revisiones de las conferencias que había dictado tres años antes en el teatro Odeón) propuso una lectura del alma nacional que desdeñaba al mundo indígena y trazaba un camino que unía a gauchos y caudillos con el *Cantar del mío Cid* y los poemas homéricos. Las distancias entre estos tres autores se incrementaron a lo largo de sus trayectorias<sup>14</sup>. Aun así, coincidieron en un punto central: sin oponerse al proyecto historiográfico y educativo

---

<sup>14</sup> Las derivas en el campo de la política marcaron divergencias mayores, sobre todo entre Rojas y Lugones. Mientras que el primero se enroló en las filas del radicalismo yrigoyenista (lo que le valió el encarcelamiento en Tierra del Fuego tras el golpe de Estado de 1930) el otro se decantó por formas de gobierno autoritarias, posición que dejó plasmada en su criticado discurso de 1924 por el centenario de la batalla de Ayacucho, donde llamó a las fuerzas armadas a tomar el poder y restaurar las jerarquías sociales.

del liberalismo, fueron capaces de superarlo en la creación de una tradición cultural que definiera la “argentinidad”<sup>15</sup>.

La operación que los intelectuales del Centenario de Mayo hicieron sobre la literatura es conocida. Rojas y Lugones tuvieron un rol central en la elevación del *Martín Fierro* al pedestal más elevado del canon nacional: mientras el primero veía en su protagonista a un héroe cívico en cuya voz se fusionaban el romance caballeresco y la vida indiana de América, el otro sostenía que el texto debía ser considerado como el primer poema nacional del género épico<sup>16</sup>. La existencia de un género literario que se apropiaba de la voz del gaucho permitió que estos pensadores erigieran a las clases populares del mundo rural pampeano como el sujeto social más representativo del “espíritu” nacional<sup>17</sup>. No obstante, las artes plásticas plantearon otra situación. Si bien la llanura pampeana formó parte de los temas del paisaje nacional desde el siglo XIX, su asociación a la temática sarmientina del “desierto” le quitó protagonismo cuando la conflictividad social se trasladó a la ciudad receptora de la inmigración (Malosetti Costa y Penhos, 1991); además, la simplicidad y homogeneidad de su relieve y vegetación era un problema para las artes visuales, tal como lo había señalado Schiaffino en su polémica de 1894 con Rafael Obligado alrededor del paisaje nacional (Malosetti Costa, 2001).

Cuando los intelectuales del Centenario expresaron sus preferencias en materia de artes plásticas, en casi todas las oportunidades su mirada se dirigió hacia las obras que representaban temas del noroeste argentino. En un artículo publicado en *La Nación*, Lugones intentó replicar su operación sobre el texto de Hernández al afirmar que “(...) dentro de pocos años la pintura de Alfredo Gramajo Gutiérrez será al país lo que es la

---

<sup>15</sup> Devoto y Goebel coinciden en que los intelectuales del Centenario, por sus continuidades con el pensamiento liberal, en ningún momento proyectaron la impugnación o alteración del panteón de próceres mitrista. Esta operación no tendría lugar hasta el surgimiento del revisionismo como deriva de la tradición nacionalista (Devoto, 2002) (Goebel, 2013)

<sup>16</sup> La argumentación de Lugones alrededor de la voz del gaucho es quizás la más compleja: al rescatar la sensibilidad espiritual del gaucho en su faceta de cantor, organiza una cadena de correspondencias en la que se articulan rapsoda, payador, Hernández y él mismo. Ver: (Lugones, 1916) y (Rojas, 1917).

<sup>17</sup> En consonancia con la línea de continuidades que ya marcamos, es preciso señalar que la operación de los dos intelectuales se monta sobre una cadena de representaciones construida en el tiempo. En dos trabajos contemporáneos entre sí y ya clásicos, Josefina Ludmer y Adolfo Prieto estudiaron la función de la literatura gauchesca y sus imágenes del mundo popular. Desde la lingüística, Ludmer ha demostrado que el establecimiento del género gauchesco supuso una apropiación de la voz de los sujetos subalternos por parte de la cultura letrada, procedimiento lingüístico que se corresponde con el uso de los cuerpos de los gauchos que hizo el ejército a partir del mecanismo de la leva (Ludmer, 1988). Con una metodología sociológica, Prieto reconstruyó la circulación de los folletines criollistas y señaló su rol en la nacionalización de los contingentes de inmigrantes, la evocación nostálgica por parte de las poblaciones desplazadas del campo a la ciudad y la afirmación de la legitimidad de las elites tradicionales (Prieto, 1988).

poesía de Martín Fierro: una realización definitiva, un monumento fundamental.”<sup>18</sup> Para el poeta “(...) el artista nacional es aquel que sabe vivir la humanidad en la patria”, condición que encontraba en el modo de abordar el drama humano de las clases populares norteañas que caracterizaba a la pintura del tucumano. Gálvez, que se ocupó de la sección de pintura y escultura de la revista *Nosotros* entre 1912 y 1914, destacó las obras norteañas que Pompeo Boggio y Jorge Bermúdez presentaron en las distintas ediciones del Salón Nacional e invitó a artistas como José Antonio Merediz a replicar sus viajes por la región, ya que para el crítico “En aquellas ciudades pobres, humildes, silenciosas, todavía coloniales, vive el alma de nuestra raza argentina.”<sup>19</sup> De los tres intelectuales, posiblemente Rojas haya sido el que más se dedicó a reflexionar sobre las artes plásticas. En su conocido libro *Eurindia* elaboró un tratado de estética en el que presentaba tanto una evaluación del pasado y el presente de todas las disciplinas como una propuesta de futuro: el encuentro entre la herencia europea y el espíritu indoamericano para dar nacimiento a un arte con identidad propia (Rojas, 1924). En el relato del escritor, a las etapas primitiva y colonial las había sucedido un período cosmopolita de negación de las tradiciones y copia de las escuelas extranjeras; sin embargo, una nueva etapa nacionalista que ya estaba en sus comienzos venía a enmendar las desviaciones. En cada una de estas etapas, los ejemplos para las artes visuales están mayormente vinculados al noroeste: desde los pucarás, las iglesias coloniales y la cerámica calchaquí hasta los proyectos arquitectónicos de Martín Noel o la pintura de Bermúdez. La revalorización del pasado prehispánico y su vínculo con el presente, un rasgo distintivo del pensamiento de Rojas, se amplió en el *Silabario de la decoración americana*: un estudio de los diseños e iconografías de las culturas originarias del nuevo continente<sup>20</sup>, pensado para servir de cimiento para el desarrollo de las artes decorativas e industriales y que contaba al “estilo calchaquí” como el aporte más significativo del actual territorio argentino (Rojas, 1930).

---

<sup>18</sup> Lugones, Leopoldo, “El pintor nacional”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1920.

<sup>19</sup> Gálvez, Manuel, “Arte argentino. Exposición Merediz”, en *Nosotros*, año VII, n°52, agosto de 1913, p. 2010. Citado en: (Muñoz, 2012: 6). Posiblemente en esto haya un espejo de su experiencia personal: tal como consigna Devoto, el escritor viajó a las provincias del norte mientras trabajó como inspector de enseñanza y afirmó que allí comenzó a sentirse “argentino de veras” (Devoto, 2002: 50)

<sup>20</sup> Como ha señalado María Alba Bovisio, Rojas no se propone comprender los motivos e iconografías en su contexto de producción ni en vínculo con sus funciones y sentidos originales; por el contrario, el escritor propone a estas formas como el aporte americano al “concierto de la civilización humana” (Bovisio, 2015). En este sentido, el proyecto de Rojas es coherente a lo largo del tiempo: ya en *Eurindia* había afirmado que los artistas no debían copiar el arte del pasado prehispánico y colonial, sino usarlo como inspiración para crear el verdadero estilo americano.

También es necesario señalar el vínculo que existió entre el interés por el pasado prehispánico de algunos de los intelectuales del Centenario y el desarrollo de la arqueología en el contexto de los debates americanistas. A lo largo de las tres últimas décadas del siglo XIX los trabajos de Florentino Ameghino (1854-1911), Samuel Lafone Quevedo (1835-1920), Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917) y Adán Quiroga (1863-1904), entre otros, se concentraron en el análisis de los restos materiales de las culturas que habitaron la región; contrastando la información de las excavaciones con los registros etnográficos, el folklore y las fuentes históricas, estos investigadores confluyeron en la idea de que había existido una “civilización calchaquí” previa al período de ocupación inca, que había alcanzado los mayores desarrollos en metalurgia y alfarería pero había decaído para la llegada del español<sup>21</sup>. De este modo, los científicos argentinos se incorporaron a los debates americanistas que acontecían en Europa mientras le daban forma a los acervos de los museos locales en los que las colecciones calchaquíes tuvieron un lugar central<sup>22</sup>, como fue el caso del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires durante las gestiones de Ambrosetti y Salvador Debenedetti, que privilegiaron la investigación de las culturas arqueológicas del noroeste por encima de otras regiones del país<sup>23</sup> (Pegoraro, 2009). La dimensión visual de los objetos precolombinos cautivó el interés de algunos arqueólogos: Lafone Quevedo, Quiroga y Ambrosetti en varios de sus trabajos afirmaron que en las piezas calchaquíes podían encontrarse elementos de un lenguaje jeroglífico junto con

---

<sup>21</sup> Ameghino es el primero en proponer esta hipótesis: ya en el Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Bruselas en 1879 sostiene que los hallazgos arqueológicos de Loma Rica de Shiquimil, provincia de Catamarca, eran obra de un pueblo pre incaico cuyo dialecto venía del aymara y descendía de la civilización de Tiahuanaco. Por su parte, a partir de 1888 Lafone Quevedo sostuvo la hipótesis de que la “civilización calchaquí” habría sido invadida por tribus chaqueñas (lo cual se explicaba por la similitud de sus prácticas funerarias), resultando de su mezcla la cultura diaguita que conocieron los españoles. Entre los argumentos que sumó Ambrosetti posteriormente, se suma su observación de que los menhires de Taffí del Valle habían sobrevivido a la destrucción a manos de los jesuitas ya que en ese momento no eran venerados por los indios, indicio de que formaban parte de una cultura del pasado diferente a la de esos pueblos. Quiroga, por su parte, aportó observaciones para distinguir a la cultura de La Ciénaga del amplio conjunto de lo calchaquí. Ver: (Nastri, 2004).

<sup>22</sup> La historia del americanismo europeo comenzó en 1857 con la fundación de la Société Américaine de France, que comenzó a organizar congresos internacionales a partir de 1875. Entre otras consecuencias, el americanismo tuvo un rol significativo en la reformulación de los vínculos entre España y las naciones surgidas en sus ex colonias (Bernabéu Albert, 2007). Al mismo tiempo, el interés por formar colecciones precolombinas se despertó paralelamente a ambos lados del atlántico; para un panorama general, ver (Hill Boone, 1993).

<sup>23</sup> No obstante, las campañas de recolección etnográfica quedaron en un segundo plano, puesto que ninguno de los dos arqueólogos manifestó interés por los indígenas que les eran contemporáneos; en esta actitud hay una distancia con los artistas que, como veremos en el apartado siguiente, emprendieron viajes al noroeste para representar sus paisajes y pobladores. Aun así, también debe señalarse que la única misión etnográfica organizada por el Museo Etnográfico durante las primeras gestiones tuvo lugar en los ingenios azucareros de Jujuy durante 1909: dado que esos establecimientos utilizaban a los indios como mano de obra estacional eran considerados espacios privilegiados para el trabajo de los etnólogos.

iconografías con significados simbólicos precisos (Bovisio, 2014). Además, Lafone incluyó la perspectiva estética en su programa de la cátedra de historia de la arqueología americana de la Universidad de Buenos Aires (Pegoraro, 2009). Como veremos más adelante, los viajes de arqueólogos y artistas se enlazaron en más de una ocasión y el pasado que los primeros desenterraban se pondría a disposición de los segundos, que lo utilizaron como origen de una tradición visual a reconfigurar en el presente.

El recambio generacional en el ámbito de las artes plásticas produjo un giro en la pregunta sobre la naturaleza del “arte nacional”, que se alimentó de la perspectiva espiritualista de los intelectuales y de la cultura material puesta a disposición por los arqueólogos. En el noroeste se conjugaban distintos elementos atractivos para esta nueva búsqueda: un paisaje complejo en términos visuales, un conjunto de tipos humanos alrededor de los que se podía reconfigurar la definición del “nativo” o el “criollo” y un pasado estratificado en múltiples capas (precolombino, colonial, hispanoamericano). En ese contexto, no pasaría mucho tiempo hasta que los pintores y escultores fueran al encuentro de la región.

### **Artistas en movimiento: primeros itinerarios e imágenes del mundo andino**

En su libro *La inmortalidad de una patria* (1942), Atilio Chiáppori (1880-1947) (crítico de arte, y en ese entonces, ex director del MNBA) recordaba la situación a la que se habían enfrentado los artistas interesados por responder a la pregunta del arte nacional a partir de la segunda década del siglo XX:

Así les ocurrió a nuestros jóvenes pintores, en 1914, al repatriarlos sorpresivamente la guerra europea con las retinas todavía impregnadas de «il bel paese» de «le doux pays» o del dramático «retablo español»... Encontraron sucio el río, chata la ciudad; municipal la campiña; ázima y monótona la Pampa... ¿Tandil, las sierras de Córdoba, las barrancas del Paraná?... Sí, sí; pero eso ya estaba vulgarizado por las manchitas de los aficionados y las oleografías comerciales... Comenzó entonces, la carrera al Norte: Tucumán, La Rioja, Salta, Jujuy; ¡más arriba, aún, el Altiplano!... Y casi todos volvieron, después de tres o seis meses, con talentosos estudios de tipos indígenas, de escenas regionales – mercados, bailes, procesiones–, pero con muy escasos o ningún paisaje... Les resultó hermético dentro de su impotencia esquemática (...) Y la lección era convivir –no tres o seis meses o un año, sino hasta la identificación- con la

montaña, para arrebatarle, en un acto místico, no solo su secreto cromático, sino principalmente su secreto cósmico. (Chiáppori, 1942: 29-30)

La cita esconde varias claves de la atracción que generó el noroeste. El estallido de la guerra significó el fin de una primera etapa en la historia de las becas de formación europea, que se habían consolidado tras la formación de la Comisión Nacional de Bellas Artes (en adelante, CNBA) en 1897 y la creación del Patronato de Becados en 1909 bajo la guía de Ernesto de la Cárcova, que se vio obligado a regresar a la Argentina en 1914 al igual que los becarios (Baldassarre, 2016). No tenemos certeza de si este conflicto llevó en ese momento a la creación de programas de viajes formativos en el nuevo continente, pero lo cierto es que, con o sin apoyo de las instituciones oficiales, un número creciente de artistas comenzó a desplazarse hacia las provincias en busca de aquellos motivos en los que la crítica veía a la escuela nacional. Una de las opciones más frecuentes que coexistió a la del noroeste había sido el paisaje serrano de Córdoba: ya en 1897 Schiaffino había publicado una serie de notas en *La Nación* sobre los “tours artísticos” a la provincia, cuyo potencial turístico aún no se encontraba debidamente explotado (Malosetti Costa, 2001: 345). El interés por representar este territorio se prolongó durante casi toda la primera mitad del siglo XX y dio lugar a una tradición al interior del ámbito del nativismo, que tuvo a Fernando Fader como figura de mayor visibilidad y que configuró una imagen de las sierras como un espacio de naturaleza idílica y sosegada<sup>24</sup>. Esta caracterización quizás haya motivado que Córdoba fuera la elección más frecuente en la pintura de paisaje sin figura humana, concentrando alrededor de la mitad del volumen de obras de este género en el Salón Nacional durante desde sus inicios hasta 1950 (Penhos, 1999: 124). Sin embargo, la región central no disponía de un conjunto de tipos humanos a los que los artistas pudieran convertir en arquetipos del nativo “incontaminado”; en cambio, el norte era la única zona del país en la que se combinaban todos los factores. Además, la enorme extensión y altitud de los Andes los aproximaba a la idea de lo sublime: quizás por esto Chiáppori destacó la

---

<sup>24</sup> Siguiendo a Bárbara Chretien y Clementina Zablosky, la tradición de la pintura de paisaje cordobés se afianzó en la década de 1920 gracias al aporte de artistas como Francisco Vidal, José Malanca, Antonio Pedone, José Aguilera y Olimpia Payer; el primer premio que Guillermo Butler cosechó en la edición de 1925 del Salón Nacional habría sido el momento de mayor reconocimiento (Chretien y Zablosky, 2011). La imagen de las sierras como paisaje armónico y apacible también recibió aportes de las letras: escritores como Amado Ceballos, Juan José Vélez o el mismo Leopoldo Lugones dedicaron artículos, crónicas y poemas al ambiente cordobés y sus bondades (Bondone, 2009). La hegemonía de la pintura de paisaje en el campo artístico cordobés se mantuvo incuestionada hasta la década de 1940, cuando hizo eclosión una tradición alternativa centrada en el suburbio como escenario de tensión y conflicto social (Alderete, 2015). En relación a la figura de Fader (que residió en la provincia desde 1916 hasta su muerte en 1935) el análisis más completo de su rol y trayectoria fue realizado por Rodrigo Gutiérrez Viñuales (1998).

dificultad inherente en representarlos y afirmó la necesidad de alcanzar una “identificación” con la montaña que no era posible desde la perspectiva del turista. Muchos de los viajes a la región que los artistas encararon en ese tiempo estuvieron signados por la búsqueda de lo ancestral y lo enigmático.

Los primeros modelos visuales en la representación de temas norteños fueron establecidos por tres pintores que, hasta donde tenemos registro, iniciaron el ciclo de viajes a la región: José Antonio Terry, Pompeo Boggio y Jorge Bermúdez. Los dos primeros arribaron juntos a Tilcara en 1911 tras ser invitados por Ambrosetti y Debenedetti a sumarse a su expedición arqueológica dirigida a explorar el pucará de esa localidad<sup>25</sup>. Boggio fue el primero en cosechar el éxito de este encuentro: en el Salón Nacional de 1912 recibió el premio adquisición en pintura por su obra titulada *Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca* (Figura 1). Vale destacar que en ese galardón era la máxima distinción que podía obtenerse en el certamen en ese momento y que solo otros tres artistas lo habían recibido<sup>26</sup>, lo que demuestra que el nativismo en su variante andina conquistó un lugar central del Salón desde sus años iniciales. La obra de Boggio está dominada por las dos figuras en primer plano que ocupan aproximadamente dos terceras partes de la superficie pictórica: se trata de un hombre y una mujer, posiblemente un matrimonio, vestidos con ponchos norteños (el rojo es el elemento cromático más llamativo de la tela) que llevan dos grandes vasijas de barro cocido (él en sus manos, ella sobre su cabeza). El rostro de barba y piel oscura del varón indica que probablemente sean mestizos. En un plano posterior, alineada con sus cabezas se recorta la fachada blanca de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Tilcara, cuyo aspecto es inmediatamente asociable a los muchos ejemplos de arquitectura colonial de la Quebrada. Entre el edificio y la pareja se puede ver a un grupo de mujeres que podrían ser parte de una feria; la escena está enmarcada hacia el fondo por un cerco de montañas. Como indica el título, la pintura pretende constituirse como un muestrario de los pobladores del norte y sus costumbres tradicionales, expuestos a modo de arquetipos de una región sin tiempo. La trayectoria posterior de Boggio no ha sido indagada en

---

<sup>25</sup> Información biográfica presente en la carpeta de José Antonio Terry. Archivo del Palais de Glace (en adelante, APG).

<sup>26</sup> En las dos primeras ediciones del Salón Nacional, que tuvieron lugar en 1911 y 1912 respectivamente, solamente se otorgaron distinciones en la sección de pintura, quedando desiertas en ambas ocasiones las áreas de escultura, arquitectura y artes decorativas. En 1911 fue premiado Antonio Alice por su obra *Retrato de la Sra. A.B.P.*, mientras que en 1912 se condecoró a Alejandro Bustillo (por su obra *Autorretrato*), Alberto Rossi (por la pintura titulada *Buenos Aires*) y a Boggio. Padrón General del Salón Nacional, APG.



profundidad, por lo que desconocemos si realizó más viajes al noroeste<sup>27</sup>; no obstante, las obras nativistas que presentó en las siguientes ediciones del Salón Nacional dan cuenta del profundo impacto que el mundo andino tuvo en su poética<sup>28</sup>.

Terry llegó a Tilcara con una carrera artística en ascenso. Nacido en 1878 en el seno de una familia de la elite<sup>29</sup>, estudió en la academia de la Sociedad Estímulo entre 1895 y 1904, y viajó luego a Europa para continuar su aprendizaje en los talleres de Léon Bonnat y Lucien Simon, además de recorrer España. Su maestría en las convenciones del realismo le dio sus primeras distinciones: en 1908 expuso el óleo *Tipo napolitano* en el salón de la Societé des Artistes Francais y en 1910 recibió una medalla de plata en la Exposición Internacional de Arte del Centenario por la obra *Tipo salamanqueño*. Esa experiencia en la representación de tipos regionales europeos se trasladó su modo de pintar las escenas del noroeste. *En semana santa* (Figura 2) puede ser tomada como un ejemplo de sus composiciones de grupo: al frente se desarrolla una escena de feria similar a la que transcurría en el segundo plano de la pintura de Boggio, pero con evidentes diferencias formales. Terry adopta un dibujo más preciso que el de su compañero, deteniéndose en los diseños que llevan los textiles de las prendas y en las facciones de cada rostro, que permiten individualizar a cada personaje del conjunto; las posturas son mucho más rígidas y le dan a la escena cierto aspecto artificial, como si se tratara de figuras recortadas sobre una escenografía, efecto que es acentuado por el uso de una luz homogénea y una paleta apagada. Amigo señaló un posible vínculo entre la sordomudez de Terry y su tendencia a representar personajes que parecen aislados (Amigo, 2014: 38). Aunque esto no sea enteramente comprobable, resulta notorio que esta percepción se acentúa al enfrentarnos con sus pinturas de sujetos marcados por su condición física: en *El tuerto del Pucará* (Figura 3) el hombre situado en una calle vacía se toma levemente del tronco de cardón en un gesto de sutil fragilidad, mientras que en

---

<sup>27</sup> La historiografía ha dedicado pocas páginas a la obra de Boggio. Nació en Turín en 1880 y se formó en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes; el premio que recibió en el Salón Nacional indica que adoptó la nacionalidad argentina muy tempranamente. Sabemos que Boggio también visitó frecuentemente la ciudad de Chivilcoy en la provincia de Buenos Aires, donde participó de la fundación de la Sociedad Estímulo y la Academia de Bellas Artes de esa localidad. Falleció en Buenos Aires en 1938; en la actualidad el Museo Municipal de Bellas Artes de Chivilcoy lleva su nombre.

<sup>28</sup> En 1913 presentó los óleos *Cantando y bailando chichita me voy ganando* y *Vendedora de chica de Tilcara*; en 1914 envió *Tipo criollo del Norte* y *Mi estudio de Tilcara*; su última participación fue en 1921 con las pinturas *Puiska-chuspa y alforja* y *Hombre de la puna*. No hay registro de que Boggio haya ingresado al Salón Nacional con obra de otra temática que no fuera noroesteña.

<sup>29</sup> Su padre, José Antonio Terry, fue un destacado político que ocupó el cargo de ministro de hacienda durante las presidencias de Luis Sáenz Peña, Julio Argentino Roca y Manuel Quintana. Durante 1902 Roca le encargó provisoriamente el Ministerio de Relaciones Exteriores, lo que lo obligó a establecer su residencia en Chile; en ese tiempo su hijo continuó su educación artística bajo la supervisión de Pedro Lira en la Academia Nacional de Santiago de Chile.

*La enana chepa y su cántaro* (1923) (Figura 4) la pequeña anciana se mantiene estoica junto a la enorme vasija y el hombre alto de poncho rojo examina un cuenco a su lado sin prestarle atención. Con esta última obra Terry logró la consagración internacional, puesto que fue expuesta en París en 1924 y comprada por Leonce Bénédict para el Museo de Luxemburgo (cuya colección pasó luego al Musée National d'Arte Moderne, alojado en el Centre Pompidou)<sup>30</sup>. Aunque su obra circuló dentro y fuera del país, Terry eligió arraigarse definitivamente en Tilcara. En 1922 compró la casa frente a la plaza principal donde montó su taller en el que trabajó entre cuatro y seis meses al año; en ese mismo edificio se encuentra hoy el Museo Nacional que lleva el nombre del pintor y que fue creado en 1956, dos años después de su fallecimiento<sup>31</sup>. Si bien Terry formó parte de la tradición de tipos sociales atemporales que venimos describiendo, por momentos su afán de describir a las personas que retrataba lo hace romper la barrera de la idealidad. En la misma línea, quizás pueda interpretarse a los marcos de cardón de sus obras norteñas como una barrera simbólica que las separaba de las de los pintores a los que Chiáporri hubiera calificado de “turistas”.

De los tres pintores mencionados, Bermúdez seguramente fue el de mayor éxito profesional (algo que quedó parcialmente demostrado en los comentarios de Gálvez y Rojas que mencioné anteriormente) y aunque no fue el primero en viajar al noroeste, sus obras realizaron una contribución sustancial a la construcción de los imaginarios andinos. Bermúdez regresó al país en 1913 luego de una beca en Europa que, entre otras cuestiones, le permitió estudiar con Ignacio Zuloaga; casi de inmediato se dirigió hacia el noroeste, donde realizó viajes por Jujuy y se estableció en Catamarca durante varios períodos<sup>32</sup>. El mismo año de su retorno recibió el premio adquisición por *El poncho rojo* (Figura 5), una pintura de temática nativista pero que parece estar situada en la llanura pampeana. No obstante, al año siguiente ya estaba inmerso en los imaginarios norteños: *Gallero viejo* (Figura 6) tiene como figura principal a un anciano nativo que mira hacia fuera de cuadro y enseña uno de sus animales; la imagen condensa el retrato de tipos con la escena de feria y la riña de gallos. Fuera del rostro del gallero. Las formas pierden detalles hasta casi volverse manchas cromáticas que vibran buscando emular el

---

<sup>30</sup> No es esta la única obra de Terry en colecciones del extranjero. Durante su estancia europea de la década de 1920 le regaló la pintura *Al salir del pozo* a la reina María de Inglaterra y su cuadro *Abuela y nieto* fue comprado por orden del rey Alfonso XII de España. Ver: *José Antonio Terry. Vida y obra*, Tilcara, Museo Regional de Pintura José A. Terry – Ministerio de Cultura de la Nación, 1980.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> La presencia de Bermúdez en Catamarca fue fundamental para la formación de Laureano Brizuela, artista responsable de la fundación del Museo Provincial de Bellas Artes de aquella ciudad y cuyo caso abordaré en el capítulo 6.

efecto de la luz del altiplano; los ojos alineados con el cordón montañoso articulan a la figura con el paisaje, metaforizando su comunión. *Gallero viejo* fue adquirida en 1914 para la colección del MNBA en la muestra de Bermúdez en la sede de la CNBA, una de las primeras exposiciones individuales realizadas en ese espacio; en 1920 el pintor repitió la consagración en el Salón con *Don Panta Vilques* (Figura 7), obra que emplea buena parte de las convenciones anteriores y que le valió el primer premio municipal de la sección pintura. Bermúdez no solo se consagró localmente con sus obras de temática norteña, sino que también representó al país con ellas en certámenes internacionales. *La patroncita* (Figura 8), obra realizada en Jujuy en la que parece deslizarse cierto contenido social a partir del contraste entre el trabajador mestizo y la patrona blanca vestida al modo español, ganó una medalla de oro en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915, donde también presentó un cartón que representaba los trabajos en un ingenio azucarero como acompañamiento de la muestra de productos industriales (Figura 9). En la sección de Bellas Artes la pintura fue expuesta en uno de los espacios centrales de la sala, muy próxima a la de Boggio (figura 10).

Otros artistas introdujeron variantes en las representaciones sobre el noroeste. Una de ellas fue Leonie Matthis, pintora francesa que llegó al país en 1912 y se casó con Francisco Villar, pintor español que ya se había radicado dos años atrás en Buenos Aires. En 1920 el matrimonio Matthis-Villar fue a la Quebrada respondiendo a una invitación de Terry; los viajes se repitieron a lo largo de toda la década y dejaron como resultado un gran número de obras de cada uno de ellos (Gutiérrez Zaldívar, 1992). Villar se dedicó a retratar a los pobladores de la región en un estilo similar al de Bermúdez; su obra *El erquencho* (Figura 11) le valió el premio a extranjeros del Salón Nacional de 1920. Matthis, en cambio, optó por concentrarse en el paisaje y la arquitectura: en obras como *Calle de Tilcara* (Figura 12) los efectos de la luz sobre el pueblo montañoso toman el protagonismo por sobre las figuras empequeñecidas y anónimas, mientras que en trabajos como *El Cabildo de Salta* (Figura 13) el edificio colonial se transforma en el elemento preponderante y plantea un escenario en el que el pasado histórico se confunde con el presente de las provincias. La artista realizó varias exposiciones en las galerías Witcomb y Müller de Buenos Aires dedicadas a los paisajes del país que le valieron ser reconocida como una pintora especializada en la reconstrucción visual del pasado colonial. Tiempo después de su fallecimiento, la editorial Kapeluz publicó un libro titulado *Cuadros históricos argentinos* que compila reproducciones de sus obras acompañadas por ensayos críticos y en las que también se

incluyen varias de sus imágenes del noroeste<sup>33</sup>. Matthis también fue una de las primeras artistas en continuar la ruta andina por fuera de Argentina: en 1939 viajó hacia Bolivia y Perú y pintó paisajes de Potosí, Tihuanaco y Cuzco ambientados en el pasado colonial, obras que se constituyen, junto con las del peruano José Sabogal<sup>34</sup>, como una de las primeras instancias en la construcción de un imaginario visual sobre una cultura andina que sobrepasaba los límites nacionales.

Si la mayoría de los artistas que mencioné se dedicaron a representar a los personajes de las clases populares del norte, las prácticas culturales de estos grupos quedaron circunscriptas a algunos elementos significativos (los textiles, la cerámica, las ferias) a partir de los cuales se construía una idea general y atemporal de sus modos de vida. A partir de otras estrategias, las obras de Alfredo Gramajo Gutiérrez ofrecen un abordaje distinto, centrado en los ritos y tradiciones del norte. Nacido en Tucumán en 1893, tuvo que radicarse con su familia en Buenos Aires por la muerte de su padre; a los catorce años comenzó a trabajar en la Administración General de los Ferrocarriles del Estado, lo que le permitió retornar al noroeste en varias ocasiones. En *La feria de Simoca* (Figura 14) encontramos un tema que ya formaba parte del repertorio nativista, pero presentado de manera novedosa: el paisaje queda completamente disminuido frente al enjambre de personajes que se mueve de un lado al otro e intercambia todo tipo de productos, que junto con las sombrillas y los textiles aportan una paleta amplia de colores vibrantes y saturados que intensifican la sensación de dinamismo y vitalidad de la escena. *Retablo de Jesús* (Figura 15) plantea una recuperación de la cultura popular más novedosa: la obra, que representa las imágenes de bulto y los ritos católicos de Semana Santa, se compone de tres paneles realizados en distintos viajes a Catamarca<sup>35</sup> y

---

<sup>33</sup> Leonie Matthis (1960), *Cuadros históricos argentinos*, Buenos Aires, Kapeluz. Las imágenes del noroeste incluidas son: *El altar de la Iglesia de Uquía en Jujuy*, *Cabildo de Salta*, *Salida de Salta para el Perú*, *Pórtico de la Iglesia de San Francisco en la ciudad de Salta*, *Asiento de los gobernadores de Tucumán*, *Terremoto en Salta*, *Interior del Museo Histórico de Santiago del Estero a través de cuyos corredores se divisa el tempo de Santo Domingo*, *Los restos del general Lavalle al salir de Jujuy* y *Capilla de Tilcara*.

<sup>34</sup> En los primeros años del siglo Sabogal se formó en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires y luego ejerció como maestro de dibujo en la provincia de Jujuy entre 1913 y 1917; en 1928 realizó una exposición en las salas de la Asociación Amigos del Arte que cosechó un significativo éxito en la crítica local. La actuación de Sabogal en Argentina ha sido abordada con precisión por Roberto Amigo, por lo que no me detendré en este caso específico. Ver: (Amigo, 2013).

<sup>35</sup> El panel superior se titula *Retablo de Jesús: el Niño Dios, la Virgen y San José, nacimiento antiguo* y está fechado en 1938; el panel inferior izquierdo se llama *Viernes Santo, el Calvario del Señor (Semana Santa – abril de 1930)* y fue realizado en Chumbicha en 1930; el último panel lleva como título *Crucifixión y muerte. El señor de los Milagros y su leyenda – Cristo antiguo que se venera en la Iglesia de la Tercera – Catamarca – desde el año 1793* y fue realizado en 1934. Gramajo Gutiérrez recibió el segundo premio de pintura en el Salón Nacional del año 1939 por el conjunto. Padrón General del Salón Nacional, APG.

que en conjunto forman una suerte de pequeño retablo, similar a los de factura popular que pueden encontrarse en capillas y casas familiares del norte. En el devenir de su carrera el abordaje de la religiosidad popular de Gramajo Gutiérrez se vuelve más significativo en obras que toman tradiciones propias del noroeste: *Un velorio de angelito* (Figura 16), galardonada con el gran premio de honor “Ministerio de Educación de la Nación”, representa parte del rito que los hombres y mujeres humildes realizan cuando muere un niño de menos de diez años que, de acuerdo a la creencia, se transforma en un ángel por su falta de pecado. Este artista incluso indagó en aspectos de los mitos y leyendas con raíces en el mundo precolombino que Ricardo Rojas recopiló en su libro *El país de la selva*<sup>36</sup> y que la editorial Guillermo Kraft volvió a publicar en 1946 en una edición ilustrada por Gramajo<sup>37</sup>; en la imagen que refiere a la historia de la salamanca (Figura 17) el pintor sitúa en el monte santiagueño a un gaucho que desde el borde de la cueva espía (reflejando al espectador de la ilustración) el aquelarre que se desarrolla en su interior, en el que el *supay* y los animales telúricos enseñan música y brujería al enjambre sinuoso de sus concurrentes. En suma, si bien el paisaje no desaparece completamente de las pinturas de Gramajo Gutiérrez, los pobladores del noroeste son el verdadero factor dominante: en el cromatismo intenso de sus ropas, el tono oscuro de sus rostros arrugados y el mestizaje de sus costumbres reside la esencia del espíritu de la nación.

El nativismo y los imaginarios andinos también resultaron atractivos para los escultores y Luis Perlotti fue uno de los más reconocidos en esta área. En 1913 ingresó como estudiante a la Academia Nacional de Bellas Artes y se transformó en discípulo de Lucio Correa Morales, artista de la generación del Ateneo que ya había indagado en

---

<sup>36</sup> Originalmente publicado en 1907, *El país de la selva* es una obra temprana de Rojas que gira en torno a la mitología y las creencias populares de Santiago del Estero. Además de recopilar varias leyendas e historias de la provincia, el escritor plantea una serie de reflexiones en torno al proceso de mestizaje en el noroeste y al vínculo entre el hombre y el entorno natural del monte santiagueño como un factor determinante de su cosmogonía. Como ha señalado Judith Faberman, si bien transcurrieron tres décadas hasta el momento de esta edición, el imaginario cultural inaugurado por este texto seguía siendo determinante para el círculo de intelectuales santiagueños del grupo La Brasa (al cual abordaremos brevemente en el capítulo 6, en los apartados vinculados a la fundación del museo de Bellas Artes de aquella provincia). Ver: (Faberman, 2010).

<sup>37</sup> Esta no fue la única ocasión en la que el artista se desarrolló como ilustrador o decorador. Ya en 1925 había ganado un premio en el Salón de Artes Decorativas por el panel titulado *La Rioja y Catamarca* que hoy forma parte de la colección del MNBA; durante varios años también colaboró como ilustrador en la revista *Riel y fomento*, órgano de la Administración de los Ferrocarriles del Estado publicado entre 1922 y 1934. En 1929 por encargo del comité argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, realizó una serie de frisos con temática del noroeste para el pabellón que albergó la muestra de nuestro país.

la representación de tipos nativos<sup>38</sup>; al año siguiente consiguió empleo en la sección de dibujo de la oficina de bosques y yerbales del Ministerio de Agricultura, donde entró en contacto con Ambrosetti y Eduardo Holmberg (h) que lo instruyeron en temas de antropología y le recomendaron dedicarse a la representación de motivos y fisionomías indígenas (Foglia, 1963)<sup>39</sup>. Perlotti no se dedicó exclusivamente a las figuras del noroeste, hecho que queda ejemplificado en su *Monumento a los Andes* (Figura 18), en el que tres figuras sentadas al borde de una roca se erigen como representantes de tres etnias (onas, tobas y calchaqués) que poblaron la zona cordillerana del actual territorio argentino. Aun así, su interés se centró mayoritariamente en las figuras del noroeste y de los Andes Centrales y seguramente fue estimulado por sus viajes: en 1925 fue designado organizador del envío argentino a la exposición internacional en conmemoración del Centenario de Bolivia, mientras que en 1935 y 36 fue invitado a exponer en Lima y en La Paz respectivamente. En *La danza de la flecha* (Figura 19) y *Saludo al sol* (Figura 20) Perlotti representó dos figuras vinculadas al culto solar incaico; la belleza idealizada (y cierta carga erótica en la danzante) y la actitud de trance místico intensifican la atracción y el misterio que produce el enfoque exotista del escultor<sup>40</sup>. Aunque romantizada, la mirada del escultor sobre el pasado indígena formó parte de un movimiento de recuperación de una tradición andina que sorteaba el hispanismo colonial para introducirse en el universo cultural inca. En 1933, al ser invitado a presentar la exposición de Perlotti en la Asociación Ameghino de Luján, Ricardo Rojas le otorgó el título de “escultor de Eurindia”; pocos años después, el escultor hizo explícita su adhesión a la doctrina estética del intelectual al afirmar que

---

<sup>38</sup> Perlotti compartió los años de estudio en el taller de Correa Morales con Ernesto Soto Avendaño; los dos discípulos compitieron en 1928 en el concurso nacional para la realización del Monumento a los Héroes de la Independencia y obtuvieron el segundo y el primer premio respectivamente, ambos con proyectos encuadrados en las formas y debates del nativismo. El desarrollo de este concurso y los proyectos de los dos escultores forma parte del análisis del capítulo 7 de esta tesis.

<sup>39</sup> Si bien la bibliografía señala que el vínculo tuvo lugar por esta vía, también es factible que Correa Morales haya introducido a Perlotti directamente con Ambrosetti, dado que el arqueólogo también había formado parte de las reuniones del Ateneo. La amistad entre los dos artistas y el científico quedó plasmada en la colección del Museo Etnográfico: una cabeza de un indio ona de Correa Morales y un busto de Ambrosetti realizado por Perlotti forman parte del acervo de la institución y están expuestas actualmente.

<sup>40</sup> Estas dos obras también tienen otra relevancia para el tema de esta tesis: una copia en yeso de *La danza de la flecha* formó parte de la colección inicial del museo provincial de Salta (que trataremos en el capítulo 3), mientras que una versión reducida de cerámica de *Saludo al sol* se encuentra en el Museo Estudio Ramoneda (uno de los tres casos sobre los que se centra el capítulo 6).

“Hay que recorrer el pasado del arte americano, no para copiarlo, sino para amasar la materia autóctona dentro de nuevas emociones creadoras”<sup>41</sup>.

Buenos Aires no fue la única metrópolis del país en la que se propagó el interés por el noroeste: desde la década de 1910 los hermanos rosarinos Ángel y Alfredo Guido viajaron por Sudamérica<sup>42</sup>, entrando en contacto con las fuentes americanas desde las que partieron sus numerosos aportes a la discusión del nativismo; muchas de sus propuestas se concentraron en las páginas de la revista de la asociación El Círculo, publicada en dos etapas entre 1919 y 1925, a través de la cual intentaron refutar el prejuicio de “ciudad fenicia” que se sostenía contra el enclave del litoral (Armando, 2014). Abordaremos más adelante sus contribuciones en los terrenos de la historiografía y las artes aplicadas<sup>43</sup>, pero en esta instancia creo es pertinente detenerse en una obra de Alfredo que propone una variante respecto de los modelos visuales sobre lo andino que vimos hasta el momento: me refiero a la pintura *La chola desnuda* (Figura 21). Como ha señalado Georgina Gluzman (2015), la obra es “simulacro” o “puesta en escena” en la que una mujer blanca y privilegiada se “indianiza” a través de los símbolos andinos que la rodean (el sombrero de copa boliviano, los textiles, los frutos y la cerámica), generando así una modernización de los roles de género y de las tradiciones estéticas que se imbrican en la composición (el desnudo académico y la pintura de tipos regionales). La pintura ganó el primer premio del Salón Nacional en 1924, el mismo año en el que Rojas publicó *Eurindia*; la recuperación y transformación de la herencia americana propuesta por el intelectual se tradujo en la obra de Guido en un procedimiento diferente al de las propuestas que vimos anteriormente.

Aunque el recorrido de artistas y obras que presenté hasta este punto es una lista parcial que no agota el enorme corpus del período, nos permite identificar varias características de las representaciones visuales del noroeste elaboradas en las primeras décadas del siglo XX. Los pintores y escultores que recorrieron la región descubrieron una variedad de elementos sobre los que enfocaron su mirada: el paisaje montañoso, los tipos humanos, la arquitectura colonial, la religiosidad y las costumbres populares y los

---

<sup>41</sup> Palabras de Perloti en su conferencia de 1936 en el Instituto Arqueológico de Cuzco, reproducidas en: (Spinelli, 1979:45).

<sup>42</sup> El primero en viajar fue Alfredo, que en 1915 recibió del gobierno los fondos de una Beca Europa, pero por el cierre de fronteras producido por la guerra reorientó su itinerario hacia el interior del continente americano (Montini, 2011: 33).

<sup>43</sup> En el capítulo 2 me detendré con mayor énfasis en los debates y desarrollos en torno a las artes aplicadas y sus vínculos con el nativismo, dado que el proyecto de educación artística elaborado en Tucumán durante el Centenario de Julio fue pensado como una intervención en el interior de ese universo de problemáticas estéticas.

ritos prehispánicos fueron componentes principales de las imágenes construidas. La presencia o ausencia de estos aspectos en cada obra da cuenta del proceso activo de selección por parte de los artistas a la hora de elaborar las representaciones sobre el noroeste; las combinaciones y el énfasis puesto en cada parte también implicaron distintas conceptualizaciones sobre la identidad de la región. Las imágenes muestran un norte que oscila entre lo criollo y lo indígena, lo católico y lo pagano, lo atemporal y la modernización. En ese sentido, si el nativismo fue un campo dinámico, el noroeste ocupó en él una posición fluida y de constante redefinición.

### **La consolidación de las instituciones y la oficialización de la mirada hacia América**

Durante los años en los que se desarrollaron los viajes que reseñamos también tuvo lugar un proceso de reformulación del mapa institucional del campo artístico. La nueva CNBA organizada en 1924 y la Academia Nacional de Bellas Artes (en adelante, ANBA)<sup>44</sup> creada en 1936 fueron concebidas como organismos centralizados que orientarían el desarrollo de la actividad en el país. Pero además, estas instituciones contribuyeron a la consolidación de la mirada y el pensamiento estético que tuvo como eje a la América profunda (y al noroeste como la vía nacional hacia ella).

El arquitecto e historiador Martín Noel fue una figura central de este proceso, ya que ocupó la presidencia de la CNBA desde 1920 hasta 1930 y luego dirigió la ANBA entre 1938 hasta su muerte en 1964, oficiando como vicepresidente hasta 1944 y luego como presidente (salvo por el período entre 1952 y 1955 en el que el organismo estuvo cerrado); sus gestiones estuvieron regidas por la intención de propiciar el desarrollo cultural de manera integral exaltando sus tradiciones, lo que él mismo consideraba como una tarea patriótica (Berjman y Wechsler, 1995). Junto con Ángel Guido y Héctor Greslebin, formó parte de una generación de arquitectos que se opuso a la hegemonía del eclecticismo (representada por su maestro Alejandro Christophersen) a partir de la revalorización del estilo colonial: mientras que sus antecesores consideraban que las edificaciones americanas no eran más que una copia popular y degradada de modelos españoles, estos jóvenes constructores vieron en ellas las primeras producciones locales de una estética nativa (Gutman, 1995). En ese sentido, el discurso de Noel en la apertura de la sección de arte del IIº Congreso de Historia de América realizado en 1937 en

---

<sup>44</sup> No confundir con la academia nacionalizada en 1905.



Buenos Aires puede ser entendido como una toma de posición y un programa a desarrollar:

El americanismo ha sido más bien en lo plástico hasta hace poco una mera curiosidad de los arqueólogos, que tan sólo han contemplado bajo el prisma de los laboratorios encargados de adquirir conocimientos para la ciencia y esto en el campo exclusivo de lo precolombino.

Se ha descuidado, por consiguiente, la valorización del contenido estético traído por la conquista y la acción colonial a los centros medulares del nuevo mundo. Expansión renacentista que enraíza en su suelo y que concluye por determinar nada menos que la afirmación de su voluntad autóctona en el concierto de las formas universales (...)

América con el arduo interrogante de sus culturas desvanecidas en la quimera de las leyendas y en la fisionomía vacilante de sus ruinas, pero grávida en el contenido estético de su arquitectura y de su plástica.

Y España que cumpliendo con su destino conforme al pensamiento del mundo occidental fue el brazo y oriflama que conquista y evangeliza un nuevo continente. De suerte que, como parte de él, su arcaísmo tectónico se integra a la historia de las artes.<sup>45</sup>

A través de estas palabras, Noel dejó en evidencia que se proponía ampliar el campo del americanismo a través de una operación de dos caras: por un lado pretendía introducir a la historia del arte en la arena de los debates sobre la historia y la realidad del nuevo continente, por otra parte esperaba incorporar a la arquitectura colonial como objeto de estudio a partir de la legitimación de su condición estética<sup>46</sup>. Consecuente con su adhesión al pensamiento de Rojas, consideraba que en el encuentro del mundo indígena y la cultura española se había producido la génesis de un nuevo estilo arquitectónico, en el que se combinaban la proporción desantropomórfica precolombina (es decir, que excede las dimensiones humanas) con el pensamiento estético humanista europeo (Noel, 1945: 152). Noel y Ángel Guido fueron los máximos exponentes en

---

<sup>45</sup> Discurso de Martín Noel en la apertura de la sección de arte del IIº Congreso de Historia de América realizado en 1937 en Buenos Aires, reproducido en: (Noel, 1945: 38).

<sup>46</sup> Es importante señalar que Noel no era un agente externo a los debates americanistas locales. En el Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires se conserva una carpeta que contiene una serie de documentos relativos a la Sociedad Americanista de Buenos Aires, una institución que tuvo sede en esa institución y que tuvo como miembros a eminentes arqueólogos, folkloristas, historiadores e intelectuales, entre los que se contaba a Noel; si bien los registros de sus primeras asambleas datan de 1927, desconozco cuál fue el período temporal y las actividades de la sociedad. Ver: carpeta "Sociedad Americanista de Buenos Aires", fondo Salvador Debenedetti, Archivo del Museo Etnográfico de Buenos Aires.

Argentina de un movimiento que, desde la teoría y la práctica de la arquitectura, intentó posicionar al concepto de la “fusión hispano-indígena” como eje de los problemas del americanismo; así ambos produjeron las primeras contribuciones desde la historia del arte que revalorizaron el pasado indígena y colonial, vinculando desde esa especificidad disciplinar al noroeste con los Andes Centrales<sup>47</sup>.

La designación de Noel al frente de la CNBA en 1920 también implicó la renovación de sus miembros, que incluyeron a las máximas autoridades de la academia y el MNBA y figuras consagradas como Bermúdez<sup>48</sup>; la mayor parte de los nombres permanecieron tras la reestructuración de 1924 y la formación de la ANBA, lo que da cuenta de la hegemonía que esta generación de agentes culturales supo mantener mientras estuvo en actividad. En el terreno de las artes plásticas, esta gestión encaró una serie de iniciativas tales como la adecuación de la futura sede del MNBA (inaugurada en 1933 durante la dirección de Chiáppori), el incremento de los premios del Salón Nacional y la presentación de un plan integral de reforma de la educación artística, que implicaba la separación de la Academia en tres instituciones independientes: la Escuela Nacional Preparatoria de Dibujo (dirigida por Carlos Ripamonte), la Escuela Nacional de Artes Decorativas (bajo la responsabilidad de Collivadino) y la Escuela Superior de Bellas Artes (a cargo de Cárcova). En la memoria presentada al ministro de instrucción pública Ernesto Padilla, los artículos 21 y 27 de los planes de estudio aprobados en 1921 describían el concurso para el “premio América”, vigente para las tres secciones de la Escuela Superior y que retribuía a los ganadores con una beca de un año de duración para viajar por el país o el continente; aunque desconocemos los nombres de los

---

<sup>47</sup> Los principales libros de Noel están basados en las conferencias y cursos que dictó a lo largo de su vida, fundamentalmente los que dictó en la Universidad de Sevilla en 1930 y en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en 1932; en ellos sostuvo la hipótesis general de que a partir del siglo XVII se produjo la eclosión de una arquitectura netamente hispanoamericana, en la que los ritmos mecanicistas y abstractos de las artes peruanas se entrelazaron con la geometría mudéjar y dieron como resultado un nuevo lenguaje ornamental (Noel, 1932 y 1934). Guido planteó un sistema de pensamiento mucho más abarcador: partiendo de la doctrina euríndica de Rojas y de la metodología del visibilismo (especialmente de Heinrich Wölfflin y Wilhelm Worringer) sostuvo que en América se había producido una primera emancipación estética a partir de la reacción criolla frente al arte español y que debía ser retomada en el distanciamiento contemporáneo respecto del cosmopolitismo del siglo XIX (Guido, 1935 y 1945). Estas ideas también guiaron a los dos arquitectos en la elaboración del estilo neocolonial, que tuvo entre sus ejemplos más notables a la casa que Guido construyó para Rojas o el pabellón argentino que Noel diseñó para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, ambos de 1929. Además, los dos fueron agentes centrales en el ámbito del coleccionismo: la antigua casa y el acervo de Noel fueron la base que permitió fundar en 1937 el Museo Colonial de Buenos Aires, mientras que Guido intervino en la formación del acervo del Museo Histórico de Rosario, creado en 1936 (Siracusano y Tudisco, 2012) (Montini, 2011).

<sup>48</sup> La lista completa estaba integrada por Pío Collivadino (director de la Academia), Cupertino del Campo (autoridad del MNBA), Alberto de Barry, Ernesto de la Cárcova, Jorge Bermúdez, Rogelio Yrurtia, Alberto Lagos, Alfredo González Garaño, Mario Canale y Carlos López Buchardo.

beneficiados<sup>49</sup> podemos afirmar que esta nueva modalidad posibilitaba (al menos desde su concepción) profundizar la vía de indagación que habían inaugurado los artistas que realizaron los primeros viajes hacia el noroeste en la década anterior<sup>50</sup>.

Pero la acción más relevante que Noel realizó desde las instituciones oficiales para consolidar su mirada sobre el pasado colonial fue la creación de la serie *Documentos de Arte Argentino*, que la ANBA comenzó a publicar en 1939. Estos libros se presentaban como un registro del patrimonio artístico de distintas regiones del país, plasmado a través de un ensayo a cargo de un especialista (seleccionado por Noel en cada ocasión) y un conjunto de fotografías tomadas por el alemán Hans Mann; la amplia mayoría de los títulos estuvo dedicada al noroeste y las imágenes de Mann reprodujeron en un nuevo lenguaje buena parte de los códigos establecidos por los pintores que venían representando la región desde hacía varias décadas<sup>51</sup> (Figura 22). Una segunda serie titulada *Documentos de arte colonial sudamericano* que comenzó a ser publicada en 1943 amplió el corpus para incluir las obras coloniales de Bolivia y Perú, lo que puede ser entendido como una reafirmación del vínculo entre el noroeste argentino y los Andes Centrales señalado por las investigaciones de Noel y Guido.

Más allá de las gestiones de Noel, otros organismos e instituciones del Estado replicaron las iniciativas que movilizaron a los artistas nacionales hacia la región andina. Uno de ellos fue la Comisión Nacional de Cultura, creada por el poder ejecutivo en 1933 e integrada por representantes de asociaciones de escritores, músicos y dramaturgos pero también por entidades del ámbito de las ciencias; la Comisión estuvo encargada de poner en acto las reglamentaciones establecidas por la ley 11.723, que contemplaba una variedad de premios a la producción artística y científica y un sistema de becas de perfeccionamiento dentro del país y en el exterior, pero que a partir de 1939 se circunscribió solo al territorio americano debido al estallido de la guerra (Rossi, 2012). Gracias a esta iniciativa, un nuevo contingente de artistas argentinos recorrió el

---

<sup>49</sup> Si bien el reglamento estipulaba la repetición anual de este premio, no he encontrado referencias que permitan constatar si esto efectivamente sucedió.

<sup>50</sup> CNBA, *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín Noel*, Buenos Aires, 1931, pp. 61-62 y 64. Esta nueva distinción coexistió con el aún vigente “premio Europa”, ahora destinado a egresados de la Escuela Superior de Bellas Artes.

<sup>51</sup> De los treinta y tres volúmenes de los *Documentos de arte argentino*, doce se dedicaron a temas vinculados al noroeste. La serie desató una resonante polémica historiográfica: desde 1949 las páginas de los *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* incluyeron un conjunto de artículos críticos de Mario Buschiazzo y sus discípulos Hector Schenone y Adolfo Ribera, que sistemáticamente señalaron las inexactitudes históricas y los defectos metodológicos en la lectura de las fuentes en las que incurrieron los documentos de la ANBA, en un esfuerzo por dotar a la historia del arte de una mayor solidez científica. Ver: (García, 2016).

noroeste con el objetivo de realizar estudios del paisaje, la fauna y los tipos raciales de la región; a partir de 1941 también se sumó otra beca dispensada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para los estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes.<sup>52</sup>

En suma, si las primeras representaciones del norte fueron realizadas por artistas movidos por intereses y redes personales, con la consolidación de las instituciones artísticas nacionales y el surgimiento de nuevos organismos, una nueva generación de gestores culturales formada por las ideas de Rojas alcanzó los puestos de mayor relevancia y transformó al interés por lo nativo en un asunto de Estado. Aunque el nuevo cierre de la frontera europea alimentó los viajes hacia la “América profunda”, las rutas que se consolidaban ya llevaban varios años siendo recorridas.

### **Disputas por la identidad en la diversificación del escenario argentino**

Cuando vi el Famatina y el Velazco, inmensos, silenciosos, pero vivos, penetrándolo todo, presidiendo la vida de los valles y poniendo su sello en el rostro de los hombres, comprendí que la tierra tiene alma y que con su inalterabilidad presentan el aspecto religioso, trascendental del patriotismo.

(Palacios, 1942: 10)

Los itinerarios de artistas que expuse hasta ahora estuvieron marcados mayormente por la incidencia del americanismo y el pensamiento nacionalista, que fueron el fermento ideológico a partir del cual se realizó la reelaboración de los lenguajes visuales de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero estos recorridos se superpusieron temporalmente a otro proceso que le dio forma a la dinámica de las artes plásticas en el país: me refiero a la irrupción de los estilos y experiencias de las vanguardias históricas, traídas al Río de la Plata por los pintores y escultores que entraron en contacto con ellas durante su formación europea y las elaboraron y adaptaron al medio local luego de su regreso. A partir de la polémica exposición de 1924 con la que Emilio Pettoruti oficializó su retorno a la Argentina, los artistas y agrupaciones vinculadas a los lenguajes de vanguardia disputaron la hegemonía de la

---

<sup>52</sup> De acuerdo a las memorias publicadas por la Comisión Nacional de Cultura, algunos de los becarios enviados al noroeste fueron: el escultor Máximo Maldonado y el pintor Ernesto Scotti (premiados en 1940), el pintor Antonio Berni (1941), el pintor Carlos Torraldona y el escultor Nicasio Fernández Mar (1942), los pintores Guido Amicarelli y Juan Carlos Faggioli y el escultor José Alonso (1943), el pintor Domingo Mazzone (1945) y el escultor Antonio Nevot (1946). Agradezco a Cristina Rossi por facilitarme estas fuentes.

generación que entró en actividad durante el Centenario de Mayo, comenzando por la conquista de espacios privados hasta lograr los galardones del Salón Nacional y el ingreso a la colección del MNBA<sup>53</sup>. Pero aunque la historiografía pionera que reseñé en la introducción se ocupó de construir un relato en el que la tradición nativista y los lenguajes modernos fueron las partes de una antinomia irreconciliable, lo cierto es que muchos de los jóvenes modernos se interesaron por la problemática de la identidad y produjeron obras que reformularon el campo del nativismo<sup>54</sup>.

El vínculo posible entre la modernización de los lenguajes y las representaciones identitarias no pasó desapercibido para la crítica de arte local. Los textos de Romualdo Brughetti son un ejemplo de una de las modalidades más sistemáticas del abordaje de esta relación. Hijo del pintor Faustino Brughetti, su etapa formativa transcurrió en la década de 1930 en Uruguay, donde frecuentó el círculo del taller de Joaquín Torres García y atestiguó las consecuencias de la gira rioplatense de David Alfaro Siqueiros; la década siguiente retornó a Buenos Aires y publicó críticas y ensayos en medios como el diario *La Nación* y las revistas *Cabalgata* y *Correo Literario*. En los libros que publicó durante esos años, Brughetti elaboró una lectura del “arte” enmarcada en lo que entendía como una crisis espiritual de occidente cuya máxima expresión era la Segunda Guerra Mundial<sup>55</sup>; en este marco, la renovación estética debía ir necesariamente de la mano de una respuesta de los artistas americanos al “llamado de la tierra”. Desde esta posición, Brughetti estableció una distancia con los artistas e intelectuales de la generación del Centenario de Mayo:

No es extravagante ver como aun tratándose de Leopoldo Lugones o de Ricardo Rojas, escritores de prosapia, al opinar de nuestros artistas atribuían méritos superlativos a obras que no pasaban de inscripciones pictóricas de menor cuantía, como documentación de hombres y cosas del Norte de la

---

<sup>53</sup> Para un panorama general del proceso, ver: (Wechsler, 1999a). Para un ejemplo de las estrategias de reinserción y cooptación de los espacios oficiales, ver el estudio de Patricia Artundo sobre el regreso de Alfredo Guttero: (Artundo, 1997).

<sup>54</sup> Como es sabido, el interés por la temática identitaria no fue exclusivo de los artistas modernos argentinos, sino que es fue una problemática que en buena medida hilvanó a la totalidad del territorio latinoamericano, desde México hasta el cono sur. Es imposible mencionar la enorme cantidad de estudios sobre este tema producidos en las últimas décadas en toda la región; no obstante, para un enfoque metodológico general sobre el vínculo entre identidad y modernidad, véase: (Giunta, 2011).

<sup>55</sup> Siguiendo a Tulio Halperin Donghi, la referencia a la conflagración bélica como factor determinante de la dinámica global fue la característica central del debate político argentino a partir de 1940 (Halperin Donghi, 2003). En este sentido, es importante remitirnos a *Descontento creador*, uno de los libros de Brughetti en el que se produce la génesis de su sistema de pensamiento: entre las personas que entrevista para realizar su diagnóstico de la crisis espiritual de occidente figuran referentes del pensamiento católico y algunos intelectuales nacionalistas del grupo de *La Nueva República*. Posiblemente allí también se encuentre el germen de su posterior antiperonismo. Ver: (Brughetti, 1943).

República, pongamos por caso, que es adonde un Gramajo Gutiérrez o un Bermúdez buscaron los temas de sus realizaciones. ¡Cómo podía Bermúdez darnos una expresión argentina de tipos y cosas del país, cuando su técnica provenía de la vieja y anquilosada Academia de San Fernando, de Madrid, ajena al hombre argentino y a su paisaje! (Brughetti, 1945a: 39)

Tal como deja en evidencia el párrafo anterior, Brughetti no apuntaba contra el asunto sino contra los lenguajes a partir los cuales era abordado. En contraste con aquella etapa de la historia del arte argentino, el crítico sostenía que la que se estaba desarrollando en ese momento estaba signada por lo que el comprendía (en términos de Worringer) como el pasaje de la “estética de la forma” a la “estética de la esencia”: tras haberse embebido de los descubrimientos de las vanguardias europeas, los artistas locales habían regresado para recuperar el contacto con la tierra y llenar de contenido a las nuevas manifestaciones estéticas. Esta conceptualización le permitía a Brughetti trazar una genealogía del arte moderno distinta a la que sería establecida por la historiografía posterior y que tenía como fecha central al año 1921, cuando tuvo lugar la primera exposición en Buenos Aires del uruguayo Pedro Figari y el retorno de Europa del santiagueño Ramón Gómez Cornet (uno de los protagonistas del capítulo 6 de esta tesis). El crítico vio en sus obras el inicio de un reencuentro con el paisaje y las figuras de la tierra, desligado de las tradiciones plásticas que comenzaban a ser residuales, lo que le posibilitaba reconfigurar al nativismo como una respuesta posible frente a los dramas del hombre contemporáneo:

Naturalmente, ante un espectáculo semejante, que hemos visto, sentimos que las fuerzas oscuras del “alma y de la sangre” encuentran su correspondencia en una poética transposición de la realidad. Esas “cosas” presentes en el cuadro parecen salir de un misterioso planeta Tierra que no desconocemos. Por ella, se entra en el plano de lo sobrenatural que es donde la plástica gana sus legítimos derechos. Y a esto queríamos llegar: *siempre de una plástica poética y nunca por una plástica literaria saldrá la expresión de la argentina tierra.* (Brughetti, 1942: 30)

Si entendemos que lo que define a la “plástica poética” es la metadiscursividad introducida por las vanguardias históricas, el crítico sostiene que solo a través de esa reflexión sobre la especificidad de lo plástico se puede llegar a una representación de la “tierra argentina” que no esté atravesada por el costumbrismo y el pintoresquismo. Si bien el primitivismo y la unidad entre arte y vida fueron temas centrales del arte

moderno europeo, en Brughetti este vínculo parecía solo poder darse de modo genuino en América. En este sentido, su propuesta puede entenderse dentro de los parámetros que señaló Muñoz para comprender la inversión de sentido en la valoración de lo primitivo por parte de los artistas modernos latinoamericanos: mientras que en el viejo continente esa posición implicaba una negación de todas las tradiciones y la historia del arte occidental, para los que regresaron al nuevo mundo significó un reencuentro positivo con un pasado y un otro aún existente a los que se podía integrar de manera positiva a la construcción de la propia identidad (Muñoz, 2000).

El viaje por el interior de América no estuvo ausente entre los tópicos y prácticas que los jóvenes modernos reeditaron y el noroeste fue un destino frecuente. No realizaré en este punto un panorama global de estos desplazamientos, ya que muchos de ellos serán tema del capítulo 3 en adelante; no obstante, sí considero pertinente señalar algunas de las novedades que presentaron y los diálogos que establecieron con los modelos visuales de los artistas que los antecedieron.

En mayo de 1936 la revista *Plástica* publicó una entrevista a Raquel Forner y Alfredo Bigatti, que habían regresado a Buenos Aires luego de un extenso viaje de estudio por Bolivia que tuvo un pasaje por el noroeste argentino<sup>56</sup>. En el artículo, el matrimonio de artistas relataba sus experiencias, empapadas de una evidente fascinación exotista por los nativos de los Andes y sus costumbres pero también de una explícita denuncia de la miseria a la que vivían sometidos y de la falta de cuidado del patrimonio colonial por parte del Estado. La portada de la revista reproduce una fotografía en blanco y negro de un estudio de Forner, muy similar a la ténpera titulada *Lago Titicaca con figura* que hoy forma parte del acervo del MNBA (Figuras 23 y 24); si bien la similitud entre las mujeres que ocupan el primer plano de cada una de las obras da cuenta de que no se trata de apuntes del natural sino más bien de variaciones de una fórmula que se vincularía con las primeras pinturas de Boggio y Terry, la resolución del pueblo y el lago en planos de color verticales permite ver un distanciamiento de los modelos heredados en favor de lo que en términos de Brughetti sería una “plástica poética”<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> “Raquel Forner y Alfredo Bigatti en Bolivia”, *Revista Plástica*, Buenos Aires, n°6, mayo de 1936.

<sup>57</sup> En relación a los apuntes de Forner en el noroeste y Bolivia, Amigo señaló que muchas veces sus obras se acercan a la noción de “cultura arrasada” y “hombre sufriente” que desarrolló posteriormente en sus pinturas alegóricas sobre la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, por lo que su viaje americano podría ser pensado como la etapa formativa de esa sensibilidad (Amigo, 2014: 46).

La obra de Elba Villafañe puede leerse en un sentido similar. Si bien se formó en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde tuvo a Alfredo Guido como uno de sus maestros más importantes<sup>58</sup>, su origen familiar jujeño la motivó a viajar al noroeste durante varios veranos; en el álbum de aguafuertes titulado *Estampas del norte argentino* Villafañe reunió un conjunto de grabados que abordan las mismas costumbres y leyendas compiladas por Rojas y que había ilustrado Gramajo Gutiérrez; pero en este caso las representaciones de la cultura y las creencias populares están realizadas a través de un dibujo lineal y sintético, con un gran abigarramiento de figuras simplificadas y de formas ondulantes dispuestas en un espacio dinámico, que recuerda en varias ocasiones a las composiciones ingravidas del ruso Marc Chagall (Figura 25).

El interés por las “culturas primitivas” también se manifestó en las formas puras. En 1944 el escultor ítalo-argentino Libero Badii egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes y recibió una beca de formación interna que le permitió viajar por el noroeste, Bolivia, Perú y Ecuador. En *Hermanos norteños* (Figura 26), obra con la que ganó el tercer premio del Salón Nacional de 1951, puede verse la incidencia del contacto con el pasado precolombino del mundo andino: los rostros de los personajes están realizados a partir de la síntesis de figuras geométricas puras y junto con la verticalidad de la composición y la evidente reminiscencia al bloque de piedra del que fueron tallados remiten a los menhires líticos que pueden encontrarse en la zona de Tafí del Valle. De este modo, es posible interpretar a la pareja que se funde en un abrazo en sintonía con la idea de “huaca”, como si la unión de esos hermanos replicara en su gesto el sentido sagrado y ancestral de los dólmenes con los que las culturas del norte señalaban el espacio.

Los viajes de Antonio Berni fueron uno de los episodios más resonantes del vínculo entre los artistas de vanguardia y la región andina. Berni la recorrió en dos oportunidades: en 1936 se dirigió al noroeste argentino (instancia de la que casi no se conocen registros documentales) y a finales de 1941 emprendió un trayecto que lo llevó por una amplia porción de Sudamérica, empresa que le fue posible gracias a una beca de la Comisión Nacional de Cultura y que le implicó realizar tareas de relevamiento,

---

<sup>58</sup> El archivo de Villafañe conservado por su familia contiene una carta de Guido de 1945 en la que el maestro la felicita por el éxito de su última exposición y le comunica su “satisfacción por haberla tenido entre sus discípulos de la primera hora”. Carta de Alfredo Guido a Elba Villafañe, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1945. Archivo Juana Molina.



dictado de conferencias y publicación de artículos en la prensa periódica<sup>59</sup>. Dos obras paradigmáticas de ese viaje aún perduran: la arpillera *Jujuy* y el mural *Mercado del altiplano* realizado en la localidad de San Miguel, muy similar a la obra presentada en el Salón Nacional en 1942 (Figuras 27 y 28). Amigo vinculó a *Jujuy* con el ciclo berniano de grandes pinturas de la década de 1930, exponentes de la propuesta del “Nuevo realismo” y atravesadas por la autocrítica del Partido Comunista a la línea política de “clase contra clase”<sup>60</sup>; en la arpillera norteña hay elementos que remiten a la concepción de José Carlos Mariátegui del problema de la propiedad de la tierra y los indios como nación oprimida planteada en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, que con seguridad Berni conocía (Amigo, 2014: 46 y 47). La evidente continuidad entre las dos obras da cuenta de la coherencia mantenida por el pintor a la hora de construir un arte dirigido a las masas y de contenido obrero y americano.

Para terminar el recorrido, las menciones a la obra de Berni dan cuenta de que el nativismo también fue un espacio habitado por diversas tradiciones políticas, a pesar de haberse consolidado durante el surgimiento del nacionalismo. Los comunistas no se mantuvieron ajenos a esta tendencia: Cristina Rossi ha expuesto como, durante los años de la Segunda Guerra Mundial y en respuesta al avance del fascismo, las revistas *Latitud*, *Expresión* y *Orientación* flexibilizaron la postura internacionalista para adoptar una posición militante situada en las problemáticas de América, lo que las llevó a publicar ilustraciones y dibujos de temática norteña de Juan Carlos Castagnino, Orlando Pierri y el mismo Berni, así como colaboraciones de Atahualpa Yupanqui sobre folklore y textos de Amaro Villanueva sobre la literatura gauchesca (Rossi, 2012: 139-142). Pero en lo que al tema de esta tesis refiere, la revitalización del nativismo más relevante fue la producida por la llegada del peronismo. Abordaremos el fenómeno específico de la apropiación de los imaginarios visuales sobre lo andino en el capítulo 7, que se centra en el caso de la creación del *Monumento a los Héroeos de la Independencia* en Humahuaca y su relectura desde los significantes centrales de la tradición peronista; no obstante, podemos dejar asentado en este punto que la nueva aparición de estos imaginarios durante la década de gobierno justicialista formó parte de un proceso más amplio de reivindicación de la identidad cultural de las clases populares, que se

---

<sup>59</sup> En las ya mencionadas memorias de la Comisión Nacional de Cultura de 1943 puede encontrarse un resumen del itinerario y las tareas del segundo viaje de Berni. Para un análisis de esta etapa del pintor, ver: (Galesio y Melgarejo, 2010).

<sup>60</sup> El ciclo mencionado incluye a las obras *Manifestación*, *Desocupados* y *Chacareros*. Ver: (Amigo, 2010).

manifestó también en el fomento de prácticas como el folklore y las actividades de asociaciones criollistas<sup>61</sup>.

## Conclusiones

El sintético recorrido que realizamos a lo largo del capítulo intentó recuperar las características principales de los imaginarios visuales sobre el noroeste argentino elaborados en el contexto del auge del nativismo en Argentina. Como demostré, la amplia variedad de estilos y enfoques formales que forman parte de este fenómeno dan cuenta de que el nativismo no es una escuela estética sino un campo temático compuesto por un abanico de subespacios, entre los cuales el noroeste fue uno de los más vitales. Al mismo tiempo, la diversidad de aspectos a partir de los cuales los artistas construyeron imágenes andinas da cuenta de la complejidad que esta región ofrecía a la discusión nativista en comparación a otras zonas del país; por otra parte, la selección y énfasis que pintores y escultores realizaron entre esas características para establecer sus modelos visuales hace evidente una ambigüedad propia de la complejidad que describimos. En esa ambigüedad residió la atracción que el noroeste generó en artistas de estilos e ideologías distantes (o incluso antagónicas).

La prolongada vitalidad de estos imaginarios es un fenómeno de especial importancia para los capítulos posteriores de esta tesis. Durante el largo período en el que se sucedieron las iniciativas de institucionalización de las artes en cada provincia, la amplia tradición nativista se mantuvo vigente y actuó como telón de fondo de la creación de museos y escuelas provinciales de Bellas Artes. Como veremos luego, los agentes locales y externos a la región que participaron en esos procesos se vieron instados ineludiblemente a tomar una posición respecto de los sentidos e ideas difundidos por las imágenes del noroeste en circulación.

En último lugar, las imágenes que visitamos nos ponen frente a una pregunta aún no respondida: el espacio que ocuparon los sujetos representados en las pinturas y esculturas durante todo este proceso. Posiblemente sea imposible responderla, dado que contamos con pocas o ninguna fuente que reproduzca las voces de los hombres y

---

<sup>61</sup> Oscar Chamosa señaló que durante los años peronistas se produjo una difusión masiva e inusitada de la música folklórica, posible a partir de la extensión de la radio y los contratos discográficos y que funcionó como un mecanismo de resistencia cultural a la progresiva “invasión” de la música norteamericana (Chamosa, 2012). Por su parte, Matías Casas estudió la transformación acontecida al interior de los centros criollos como el Circulo Criollo El Rodeo, que paulatinamente abandonaron su actitud apolítica a partir de la progresiva identificación del gaucho con la figura de Perón (Casas, 2015).

mujeres norteños que pueblan los paisajes y protagonizan las imágenes que visitamos. No obstante, algunos indicios señalan situaciones llamativas. En un artículo periodístico del pintor tilcareño José Armanini sobre la trayectoria de Terry se afirma que el pintor había logrado vencer la resistencia de los lugareños a ser pintados gracias al trabajo de persuasión que su esposa realizaba con las comadres de la zona y que ese esfuerzo fracasó durante un tiempo luego de que la mujer retratada en *La enana Chepa y su cántaro* falleciera al poco tiempo de la culminación de la pintura, frente a lo que los nativos interpretaron que el pintor había robado el alma de la modelo<sup>62</sup>. El relato, si bien ficcional, se acerca en cierto modo al recuerdo de Chunchuna Villafañe sobre la resistencia de los pobladores de la Quebrada a ser pintados por Elba Villafañe, situación que obligaba a la artista a pagarles para que accedieran a posar<sup>63</sup>. Estas señales insinúan la existencia de una distancia entre los pintores que recorrieron el noroeste y los indios y mestizos que plasmaron en sus obras, a los que vieron a través de una lente cargada de exotismo. Empero, no todos los relatos de este tipo coinciden: Luis Ramoneda afirma que, luego de un tiempo de haberse establecido definitivamente en Humahuaca, Francisco Ramoneda (otro de los protagonistas del capítulo 6) logró que los habitantes de la ciudad se ofrecieran a posar sin costo alguno<sup>64</sup>. De los distintos modos de articular sus prácticas con las comunidades surgieron las diferencias entre los proyectos estéticos que indagaremos en las páginas que siguen.

---

<sup>62</sup> José Armanini, “José Antonio Terry. Primer pintor de la Quebrada de Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de julio de 1975.

<sup>63</sup> Entrevista del autor a Chunchuna Villafañe, 2016.

<sup>64</sup> Entrevista del autor a Luis Ramoneda, 2016.

## Capítulo 2: Elites, región y poder. El museo y la escuela de Bellas Artes en el proyecto político-cultural de la Generación del Centenario de Tucumán (1908-1936)

Como señalé en la introducción, la renovación historiográfica de las últimas décadas que introdujo a la institucionalización de las artes como problema de estudio frecuentemente abordó este tema a partir de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu; si bien este enfoque demostró ser particularmente productivo a la hora de comprender la dinámica de los procesos de profesionalización y la creación de instituciones en los grandes centros urbanos, demuestra límites a la hora de interpretar casos como los de las provincias del noroeste. En efecto, si indagamos en los momentos donde se produjo la génesis de los museos provinciales y las escuelas de formación artística difícilmente encontremos la condición fundamental señalada por Bourdieu para la consolidación de un campo: la disputa de agentes por la definición de un capital específico desde posiciones contrapuestas, que marcan el límite de un subespacio específico dentro de la totalidad del espacio social. Pero esto no quiere decir que deba excluirse a estos casos de los estudios sobre la institucionalización de las artes, sino que debemos ampliar el repertorio de herramientas teóricas con las que nos aproximamos a esta área de problemas.

En las páginas que siguen abordaré el caso de la creación del museo y la escuela de Bellas Artes de la provincia de Tucumán. Aunque este proceso ha sido poco indagado por la reciente historiografía del arte argentino<sup>65</sup>, varios de sus aspectos específicos lo hacen interesante: además de tratarse de las instituciones artísticas más antiguas de la región, su génesis está íntimamente ligada a la de la Universidad de Tucumán y por ende al entramado de ideas, acciones y discusiones movilizadas por la

---

<sup>65</sup> Aunque la extensión de este trabajo no permite recorrer la totalidad de los antecedentes, es necesario remarcar que existen algunas investigaciones que han inaugurado la reflexión sobre este tema en Tucumán. Una de las primeras y más completas es el artículo de Carlos Paolasso y Celia Terán, en el que realizan un recorrido panorámico de los sucesos artísticos de las primeras tres décadas del siglo XX, si bien se concentran mayormente en los artistas y no tanto en las instituciones (Paolasso y Terán, 1978). Sobre el período específico que abordaré aquí, algunos artículos recientes proponen avances significativos: María Claudia Ale ha indagado sobre el desarrollo de la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas, el pensamiento estético de Juan B. Terán y las acciones en materia artística de la Sociedad Sarmiento (Ale, 2000, 2003, 2006a y b), Rita Lazarte Dahan y Néida Santillán de Goane profundizaron acerca del rol de Atilio Terragni en la organización de la educación artística (Lazarte Dahan y Santillán de Goane, 2011), Gloria Zjawin de Gentilini indagó el derrotero de la obra *Parábola* de Pompilio Villarrubia Nori y María Eugenia Fagalde hizo un trabajo análogo con los dos monumentos funerarios de la familia Colombres (Zjawin de Gentilini, 2006) (Fagalde, 2006). Además de estas investigaciones, existe una creciente bibliografía sobre historia cultural y política de Tucumán que resulta vital para reconstruir el contexto en el que me centraré y que iré citando a lo largo del escrito.

llamada “Generación del Centenario” de la provincia. Estas particularidades obligan a reconstruir con detenimiento el desarrollo de este proceso, para lo que requerimos nuevas herramientas conceptuales que no han sido muy utilizadas en la historiografía del arte argentino. Además de incorporar las ideas de Cornelius Castoriadis señaladas en la introducción, que nos permiten interpretar a la creación de instituciones como procedimientos simbólicos en los que se conjugan imaginarios acerca de la comunidad, el rol específico de los intelectuales y políticos tucumanos que motorizaron el proyecto nos insta a recurrir a la historia y la sociología de las elites para analizar su rol en la estructura social tucumana y los sentidos que construyeron alrededor del proyecto del museo y la escuela, contenidos en la universidad. De este modo, la investigación nos llevará a flexibilizar el concepto de campo artístico para así poder comprender la lógica de un proceso en el que los espacios del campo social tuvieron fronteras fluidas y dinámicas.

En suma, indagar en este episodio no sólo es una oportunidad para profundizar en la constitución de las redes del arte en nuestro país, sino también en una historia cultural y política más amplia, que pueda comprender los proyectos modernizadores de las elites locales y los vínculos y tensiones que establecieron a nivel provincial, regional y nacional. Varias son las preguntas que guían mi investigación: ¿Cuáles fueron las ideas que sostuvieron la creación del museo y la escuela? ¿Qué rol se le adjudicaba a las artes plásticas dentro del plan de la universidad? ¿De qué modo el arte contribuyó a la consolidación de intelectuales y políticos tucumanos? ¿Qué participación tuvo en la idea de nación y región promocionada por la Generación del Centenario?

### **Primeros pasos en la formación de una escena cultural en Tucumán**

En 1904, durante un acto en homenaje a la escultora tucumana Lola Mora (1866-1936) en la sede de la Sociedad Sarmiento, el abogado y escritor Juan B. Terán (1880-1938) pronunció un discurso que finalizó con las siguientes palabras:

Señores:

Tucumán, ciudad populosa y comercial, con espíritu inquieto y activo, sin la tara indígena de la indolencia y del servilismo que oprimen algunas de sus hermanas, que comienza a gustar de las emociones de la vida moderna, completa su aspecto exterior y acredita su progreso espiritual, levantando con amor y con júbilo, cuyos ecos resuenan aún, las blancas estatuas que detendrán

los ojos del viajero señalándole la presencia de un pueblo que no vive ya solo del pan, -que siendo febrilmente industrial con sus características demográficas, como ninguna otra de la América Latina, comprende la misión del arte, y busca vestirse con sus prestigios, porque sabe que el arte como una alta armonía [sic] preside y regula la prosperidad material que sin aquel exaspera solo los bajos apetitos, corrompe el corazón y funda civilizaciones deslumbrantes, pero heridas de muerte, amaneradas e infecundas.<sup>66</sup>

El acto era la culminación de tres días de celebraciones, organizadas para acompañar la inauguración de tres monumentos realizados por la escultora para la provincia: la *Estatua de la Libertad* emplazada en la Plaza Independencia, el *Monumento a Alberdi* ubicado en la Plaza Alberdi y dos relieves que representaban los acontecimientos del 25 de mayo de 1810 y el 9 de julio de 1816, montados en el patio de la recién reformada Casa Histórica de la Independencia (Figuras 1 a 4). Con seguridad, la llegada de esas obras era el acontecimiento más importante en la historia del arte público de Tucumán hasta ese entonces, fundamentalmente por tratarse de trabajos originales realizados por la artista local de mayor prestigio a nivel nacional<sup>67</sup>. No obstante, el discurso de Terán revela algo más que la trascendencia de este episodio en sí mismo. Para el escritor los monumentos de Lola Mora eran la culminación de un proceso de modernización que la sociedad tucumana había empezado tiempo atrás y que llevaba desde el progreso material hasta la elevación espiritual. Este esquema no era una invención suya. Como vimos en el capítulo anterior, la concepción del arte como producto “más elevado del espíritu”, evidencia del grado de civilización alcanzado por una nación, ya formaba parte del discurso de Schiaffino y otros intelectuales formados por el pensamiento positivista de fines de siglo XIX. Lo significativo en este caso es el sentido de estas afirmaciones: al sostener que los monumentos representaban un punto de llegada, Terán dejaba en evidencia que consideraba a la creación de un campo cultural como una etapa necesaria para la consolidación de Tucumán en el mapa regional y nacional. Esta postura fundamentó parte del programa del grupo de intelectuales y políticos del que formó parte, conocido como “Generación del

---

<sup>66</sup> “Pro Lola Mora”, *El Orden*, Tucumán, 28 de septiembre de 1904.

<sup>67</sup> Lola Mora inició su formación en la provincia con el maestro italiano Santiago Falucci; luego de radicarse en Buenos Aires, en 1896 recibió una beca del gobierno nacional para completar sus estudios en Roma. Un año antes de este episodio se inauguró la polémica *Fuente de las Nereidas* en Buenos Aires, que incrementó sustancialmente la exposición pública de la escultora. Para un recorrido general por su trayectoria, ver: (Terán y Páez de la Torre, 1997).

Centenario” por el lugar de poder que ocuparon en la provincia en los años cercanos a la celebración de los primeros cien años de la declaración de la independencia argentina<sup>68</sup>.

Para comprender el rol de esa generación es necesario situarla en el contexto económico y social que distinguió a Tucumán del resto de las provincias de la región. Durante las últimas décadas del siglo XIX la provincia fue el escenario del veloz desarrollo de la agroindustria azucarera: gracias a la llegada del Ferrocarril Central Norte Argentino en 1876 y a una serie de leyes orientadas al fomento de las economías regionales se inició un proceso de tecnificación y crecimiento de los ingenios azucareros, cuya producción estaba orientada al consumo interno; este proceso de dinamización económica vino acompañado por la complejización de la sociedad tucumana, que se transformó en la más poblada del noroeste y albergó a una de las elites más pujantes del país<sup>69</sup>. Las nuevas formas de sociabilidad y el rol de los industriales acaudalados dejaron su impacto en la trama urbana de la capital provincial: nuevos edificios como el palacio de gobierno (1908-12), la sede del club El Círculo, que actualmente alberga al Jockey Club (1916-24), el Hotel Plaza (1920), la residencia de la familia Nougés (1911-13), el teatro Odeón (1911-12) o el Colegio Nacional (1913) son algunos de los ejemplos más visibles de la arquitectura europeizante que rodeó a las dos plazas más importantes de la ciudad<sup>70</sup> (Figuras 5 a 10). La monumentalidad y el lujo que se evidencia en las fachadas son índices de una sociedad que había cultivado sus

---

<sup>68</sup> En las páginas siguientes desarrollaremos brevemente la trayectoria de algunos de los miembros de esta generación; no obstante, es pertinente aclarar en este punto que los límites que definen a este grupo son relativamente flexibles, por lo que la cantidad de nombres que lo integran varía dependiendo de los autores. El Centro Cultural Alberto Rougés, dependiente de la Fundación Miguel Lillo, sostiene desde 1997 las jornadas tituladas *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino*, que hasta la fecha han alcanzado diez ediciones. Para un panorama general sobre este tema, ver: (Perilli de Colombres Garmendia y Romero, 2012)

<sup>69</sup> Luego de la unificación nacional propiciada por la federalización de Buenos Aires, una serie de gobiernos conservadores compuestos de miembros de las elites provinciales y porteñas adoptaron una serie de medidas económicas con las que intentaron recompensar a las provincias que habían realizado más aportes durante las guerras intestinas. En el caso tucumano, el aumento de los gravámenes al azúcar importado y la exención tributaria que el diputado Lidoro Quinteros logró para la maquinaria destinada a la fabricación de azúcar fueron estímulos que permitieron que las familias acaudaladas, tanto tradicionales como de nuevos inmigrantes, realizaran la inversión necesaria para lograr el piso tecnológico que hizo de los ingenios tucumanos la agroindustria más importante, junto con la vitivinícola cuyana, de los territorios que no integraban el litoral ganadero. A diferencia de Salta y Jujuy, donde la concentración de la tierra propició la formación de enormes latifundios, en Tucumán los ingenios coexistieron con pequeños y medianos propietarios que se transformaron en cañeros y arrendatarios, configurando un complejo sector azucarero con diferenciaciones internas; aunque las discrepancias entre esos actores generó conflictos en la escena política local, también existieron ocasiones en las que formaron frentes comunes para enfrentar los ataques y cuestionamientos provenientes del litoral. Ver: (Bravo, 2008) (Guy, 1980).

<sup>70</sup> Para un recorrido general sobre la cuestión estilística en los edificios de las primeras décadas del siglo XX, ver: (Moreno y Rossi, 2003). Durante esos años también ingresó a la arena de debate la necesidad de reacondicionar el tejido urbano y las viviendas en las que habitaban las clases populares de la ciudad. Ver: (Lecuona, 2003).

patrones de gusto, posiblemente alentada por las familias francesas que integraban la elite azucarera<sup>71</sup>. Esto puede ser tomado como un indicador de la existencia de prácticas a las que Thorsten Veblen denominó como consumo ostensible (Veblen, 1899) y que Bourdieu consideró como generadoras de distinción social (Bourdieu, 1979); prácticas análogas a las que formaban parte de los hábitos de la elite agroexportadora del litoral durante la *Belle Époque* (Losada, 2008). No obstante, hasta el momento no he encontrado registros que den cuenta de que se hayan formado colecciones de arte entre los miembros de la elite tucumana, un dato no menor considerando el rol fundamental que tuvo esta práctica en los inicios de la colección del MNBA (Baldassarre, 2006).

Para los primeros años del siglo XX ya existían algunas iniciativas de parte del Estado Provincial que apuntaban a fomentar la formación de un campo artístico. El gobierno intervino directamente en el aprendizaje de algunos artistas, tal como sucedió con Julio Oliva y Pompilio Villarrubia Norry, que en 1906 recibieron una beca de tres años de duración (que luego les fue renovada) para perfeccionarse como escultores en Roma; en 1911 la provincia compró la obra *Parábola* a Villarrubia Norry para emplazarla en la Plaza Independencia, donde estuvo ubicada hasta 1928. Posiblemente el proyecto más importante de esos años fue la creación de la Academia de Bellas Artes en 1909, una institución educativa para mujeres que quisieran formarse en pintura y música y que venía a reemplazar la actividad de los maestros que daban clases privadas a domicilio (Ale, 2000). Esta iniciativa en cierto punto replicó la condición de la enseñanza artística de la capital del país, donde las mujeres estudiaban en los talleres privados y las escuelas desde los tiempos de la academia de la Sociedad Estímulo; en el siglo XX eran una proporción importante del alumnado de la Academia Nacional, que dictaba clases separadas para los dos sexos y otorgaba títulos que permitía a las mujeres desempeñarse en la docencia (Gluzman, 2016a: 69-76). En 1911 la Academia de Tucumán fue apuntalada con la llegada de Honorio Mossi, artista italiano que se había radicado en Córdoba en 1890, donde se incorporó como docente en la Academia Provincial de Bellas Artes tras su creación en 1896<sup>72</sup>. Su contratación como encargado de la sección de pintura de la escuela tucumana da cuenta de que el gobierno provincial tuvo la intención de jerarquizar a esta institución a través de la incorporación de docentes con experiencia y consagrados como artistas. Sin embargo, aunque estos

---

<sup>71</sup> Entre las familias de origen francés se encontraban los Nougés, Rougés y Etchecopar; años más tarde llegó Clodomiro Hilleret, uno de los dueños de ingenios de más renombre. Todas estas familias ocuparon lugares centrales en la vida política de la provincia (Guy, 1980:110).

<sup>72</sup> Para un panorama de la trayectoria cordobesa de Mossi, ver: (Zablosky, 2005).



hechos indican que a principios del siglo XX existieron iniciativas estatales tendientes a la construcción de una escena cultural en la provincia, se trata de hechos relativamente aislados y de escala reducida que no permiten sostener la existencia de un campo artístico.

El crecimiento y la complejización de la ciudad de Tucumán también vino de la mano del surgimiento de asociaciones orientadas al fomento de la actividad intelectual y artística. Una de las más destacadas fue la Sociedad Sarmiento, un espacio creado en 1882 por alumnos de la Escuela Normal y el Colegio Nacional que pretendían dar forma a una alternativa para el desarrollo de sus facultades científicas y literarias en el ámbito local; al poco tiempo esta institución fue poblándose de miembros mayores de edad que la utilizaron como plataforma de inserción social y participación política (Vignoli, 2015). Si bien existieron diferencias y disputas (entre las que se cuenta la escisión que dio lugar a la Biblioteca Alberdi en 1903) la Sociedad Sarmiento fue incrementando su relevancia en la esfera pública a partir de acciones tales como la apertura al público general de su biblioteca o la organización de marchas patrióticas de la juventud y eventos deportivos en los festejos de cada 9 de julio. La Sociedad Sarmiento tuvo un rol central en la confección de una plataforma específica para la cultura y las artes. Sus iniciativas se desplegaron por varios frentes en simultáneo. Uno de los hechos más significativos fue la creación de los cursos libres, un proyecto de extensión educativa dirigido a trabajadores y público general que fue puesto en funcionamiento en 1906, cuando Juan B. Terán presidía la institución: en este espacio el artista italiano Santiago Falcucci dictó cursos de historia del arte y un gran número de intelectuales locales y de otras regiones del país pronunciaron conferencias, auspiciaron veladas literarias y organizaron conciertos (Ale, 2006b). Al mismo tiempo, las salas de la sociedad fueron sede de exposiciones, tales como la del pintor español Julio Vila y Prades (suegro del marchand de arte español José Artal), que mostró su obra en 1915 y fue contratado poco tiempo después para realizar las pinturas del Salón Blanco de la casa gubernamental. Además, la institución fue pionera en el ámbito de las revistas culturales y científicas en la provincia. Las primeras publicaciones que editó fueron *El Porvenir* (emitida entre 1882 y 1883) y *El Tucumán Literario* (impresa con intermitencia entre los años 1887 y 1896). Pero la *Revista de ciencias y letras* fue posiblemente el proyecto textual más relevante que surgió del seno de la asociación: apareció entre 1904 y 1907 y fue dirigida por Juan B. Terán, Ricardo Jaimes Freyre y Julio López Mañán, tres hombres que formaron parte de la Sociedad Sarmiento y que junto a un grupo de colaboradores del

mismo círculo<sup>73</sup> se propusieron crear una publicación de índole científica, artística y literaria que se constituyera como el órgano que congregara a los intelectuales de la provincia y les diera proyección nacional e internacional<sup>74</sup>. Si bien no estaban dadas las condiciones para hablar de un campo cultural consolidado, la *Revista de Ciencias y Letras* fue una instancia decisiva en el desarrollo de ese proceso, puesto que sirvió como una plataforma de exposición para las ideas de este grupo (la iniciativa fundadora de la universidad provincial dio sus primeros pasos en sus páginas) y una oportunidad de unificar las voluntades de organizar un espacio específico para la cultura (Martínez Zuccardi, 2012a).

En suma, durante la primera década del siglo XX el ámbito tucumano fue escenario de varias iniciativas que, aunque relativamente dispersas, dieron cimientos a una incipiente conformación de un escenario cultural. Los proyectos del Estado Provincial y sobre todo los de los intelectuales y políticos nucleados en espacios como la Sociedad Sarmiento fueron antecedentes decisivos para los desarrollos posteriores en el ámbito de las artes. En lo relativo al museo y la escuela, el siguiente punto de nuestro trayecto nos lleva hacia una de las propuestas más relevantes de la Generación del Centenario: el proyecto de la Universidad Provincial de Tucumán.

### **Universidad provincial, escuela americana**

El vínculo entre la historia de la universidad y las trayectorias de los agentes involucrados en su fundación es ineludible; entre todos los nombres el más resonante es el de Juan B. Terán, rector fundador considerado ideólogo del proyecto<sup>75</sup>. Nació en 1880 en el seno de una de las familias más relevantes de la sociedad tucumana: su padre Juan Manuel Terán era abogado y dueño del ingenio Santa Bárbara, su abuelo paterno Juan Manuel Terán y su bisabuelo materno Javier López habían sido gobernadores de la provincia. Estas condiciones lo sitúan desde su origen dentro de las familias de la elite

---

<sup>73</sup> Entre los contribuyentes se encontraban José Ignacio Araoz, Alberto Rougés, Juan Heller, Miguel Lillo, Germán García Hamilton, Abraham Maciel y Ubaldo Benci. Todos ocuparon lugares relevantes en la sociedad tucumana a través del ejercicio de cargos políticos o de oficios como el periodismo, la docencia universitaria, la investigación científica o la gestión cultural.

<sup>74</sup> Aunque la presencia de las artes plásticas fue muy menor en la revista, el tema hizo su aparición entre sus páginas unas pocas veces. En los números 2 (agosto de 1904) y 3 (septiembre de 1904) Falcucci publicó dos artículos sobre Lola Mora: el primero era una crítica de las cuatro esculturas que ya mencionamos y el segundo un fragmento de una biografía inédita de la escultora. Jaimes Freyre escribió también para el número 2 un ensayo que contiene un apartado sobre la educación estética infantil. Finalmente, en el número 33 Juan Heller publicó un ensayo sobre Rembrandt.

<sup>75</sup> Juan B. Terán ha sido objeto de numerosas biografías y estudios. En este punto sigo mayormente los datos expresados en: (Páez de la Torre (h), 2010).

azucarera que, según Claudia Herrera, se caracterizaron por su preeminencia económica, influencia política y la posesión de un capital relacional gestado a partir de las redes de parentesco construidas entre los núcleos familiares que la componían (Herrera C., 2006). Luego de recibirse de abogado de la Universidad de Buenos Aires en 1901 Terán regresó a su provincia natal, donde ejerció la profesión en el estudio paterno mientras ampliaba sus horizontes hacia otros campos: fue presidente de la Sociedad Sarmiento en varias ocasiones entre 1906 y 1916, actuó como diputado provincial por el partido Autonomista Nacional durante tres mandatos y publicó varias monografías y ensayos sobre la historia de Tucumán. Así, su trayectoria encaja en la descripción de lo que Oscar Terán llamó intelectuales “notables”, es decir, sujetos que no se dedicaban exclusivamente a la actividad científica o filosófica sino que provenían de otros ámbitos profesionales (Terán O., 2000). A su vez, el caso del notable tucumano puede entenderse como un claro ejemplo de lo que Luc Boltanski entiende como “multiposicionalidad de la elite”: para este autor el poder de un agente se vincula directamente a la cantidad de capital específico que acumula en cada una de las posiciones sociales que ocupa (lo que se resume en el concepto de “superficie social”) (Boltanski, 1978). Los bajos niveles de autonomía relativa de los distintos campos en Tucumán permitieron que Terán, a partir de las posiciones alcanzadas en cada uno de ellos, lograra construirse como un personaje central de la vida provincial.

En 1908 Juan B. Terán (en ese entonces diputado provincial) presentó a la legislatura de Tucumán el proyecto para la creación de la universidad. En líneas generales los estudios que abordaron esta propuesta coinciden en caracterizarla como un concepto de universidad práctica y técnica, al servicio de las necesidades de la producción y la economía de la provincia y en directa oposición a la formación “abstracta” de las universidades del centro y el litoral, orientadas a reproducir a la “casta” de políticos y funcionarios del Estado<sup>76</sup>. Puede encontrarse una breve síntesis de las premisas que le dieron forma al proyecto en el texto que el político presentó a la legislatura y que fue publicado posteriormente con el nombre “Origen de una nueva universidad”. Terán comenzaba afirmando que para lograr el desarrollo industrial era

---

<sup>76</sup> Los trabajos dedicados al estudio de la universidad son múltiples, por lo que sería imposible citarlos aquí. Entre las publicaciones más recientes puede mencionarse la crónica elaborada por Carlos Páez de la Torre (h) (2004) sobre el primer período provincial de la universidad; el libro de Roberto Pucci (2012) que recorre la historia de la institución desde su fundación hasta nuestros días; y los dos libros compilados por Celia Bravo (2006 y 2011), ambos productos derivados de los dos congresos de historia de la Universidad Nacional de Tucumán que contienen un gran y diverso número de artículos de distintos investigadores que han abordado a la institución a través de sus múltiples disciplinas, departamentos y miembros de la comunidad académica.

necesaria la creación de casas de estudio que pudiesen producir conocimientos específicos acerca de las cualidades del medio en el que se insertaban. Las condiciones de Tucumán eran especialmente propicias para ese tipo de incursión, dado que además de la pujante agroindustria existía en la provincia una serie de institutos y entidades independientes dedicadas a la educación y el desarrollo de ciencia aplicada:

Existen, en efecto, en la provincia, la Escuela profesional de maestros, la Escuela de bellas artes, una Escuela de comercio y fundaciones que solamente incorporadas a la Universidad, darán sus plenos frutos; el Laboratorio de bacteriología, la Estación agrícola experimental, el Laboratorio de química. (Terán J., 1980: 12)

Además, se sumaban los antecedentes de los cursos libres organizados por la Sociedad Sarmiento y la breve existencia de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Políticas, creada en 1878 pero que dejó de funcionar rápidamente debido a problemas de presupuesto. Es importante notar que este listado contempla la incorporación de la escuela de Bellas Artes: si bien el nuevo modelo de universidad (que tenía sus fuentes en los ejemplos de Alemania, Norteamérica y, en el ámbito local, La Plata) apuntaba a una orientación práctica, esto no implicaba dejar de lado las “actividades del espíritu”<sup>77</sup>. Las razones para explicar esta inclusión están ligadas a los conceptos de región e identidad que moldeaban el pensamiento de Terán. Para él la futura universidad no solo serviría para potenciar el desarrollo productivo de la provincia, sino que también tendría como efecto equilibrar el desbalance que se había producido en los últimos años entre el litoral y el norte. Este acto de “justicia federal” estaba sustentado por la historia: era lícito que Tucumán tuviera una institución en la que sus jóvenes talentos pudieran formarse, siendo que la provincia había hecho aportes fundamentales al país desde los inicios de la gesta de la independencia. Aún más, ese rol de la región en los orígenes de la nación derivaba de la existencia de una identidad auténtica e impoluta, que incluso en pleno aluvión inmigratorio continuaba vigente:

No ha sufrido, al igual que el litoral, la acción disolvente del cosmopolitismo ni se halla esclavizada por sentimientos tradicionalistas: no es ajena al progreso de las ideas que aquél aporta, y conserva sin desmedro el culto de los sentimientos domésticos, sociales y patrióticos, singenesícos del alma argentina. Estaría

---

<sup>77</sup> No obstante, resulta llamativo que este texto, presentado originalmente en 1908, haya contemplado a la escuela que se creó en 1909. No sabemos si fue agregada en alguna de las ediciones posteriores a la versión que se llevó al parlamento o si en todo caso Terán se estaba refiriendo al proyecto de la Academia previamente a su inauguración oficial.

destinada a cultivar y acendrar esos sentimientos, que son una fuerza que la Nación dispone hoy y que está expuesta a perder mañana, a servir de eximio órgano del programa calurosamente expuesto por Ricardo Rojas y que él llama, acertadamente, de restauración nacionalista. (Terán J., 1980: 20)

En este párrafo, con un gran poder de síntesis, Terán logra condensar la complejidad de su enfoque sobre la cuestión regional. Aunque a primera vista resulte paradójico, en su mirada Tucumán pudo compatibilizar el progreso de la modernización con la preservación de una identidad originaria. En cierto modo, esa ambivalencia formó parte del proyecto intelectual de Rojas al que Terán adhería: como vimos en el capítulo 1, la “restauración nacionalista” que proponía no era un mero retorno al pasado sino la construcción hacia el futuro de una nación que integraría a nativos y recién llegados a partir de la recuperación de la tradición. Desde esta perspectiva, Tucumán presentaba las condiciones óptimas no solamente por su extenso pasado indígena y colonial, sino también por su modernización económica y social en proceso. No puede dejar de leerse en este punto una valoración positiva de las transformaciones que la agroindustria azucarera generó en el entorno provincial; en ese sentido, tanto la orientación técnica que se le pretendía imprimir a la universidad como el desarrollo general que suponía que generaría se desprendían en cierto modo del carácter progresivo del emprendimiento sostenido por ingenios y cañeros. Pero al mismo tiempo, la vigencia de aquellos valores “esencialmente argentinos” que aún existían en Tucumán (en oposición a los efectos que la inmigración tenía sobre el litoral) garantizaría que la suma de esas empresas provinciales conservara un carácter netamente nacional. Aquí nuevamente resuenan ecos de antiguas polémicas entre las dos zonas del país. Hacia fines del siglo XIX los debates alrededor de las leyes de protección del azúcar pusieron en evidencia una disputa en torno a la legitimidad de esa industria, ya que desde el litoral se la acusaba de ser un emprendimiento artificial que nada tenía que ver con las ventajas naturales del suelo argentino y que solo serviría para enriquecer a unos pocos terratenientes y poner en peligro al país frente a las obligaciones contraídas en los mercados extranjeros (Bravo, 2008). Si bien no hay una relación de causalidad directa entre el plan de la universidad y aquellas discusiones, resulta evidente que la reivindicación del lugar de Tucumán en el contexto nacional es una respuesta a la mirada de los grandes centros metropolitanos del país. En Terán la dignificación del proyecto de la elite azucarera y la adopción de las máximas teóricas de Rojas son dos caras de la misma moneda: la lectura que realizaba desde los parámetros

del incipiente nacionalismo cultural le permitía entender a Tucumán como baluarte de la identidad, lo que se constituía como garantía de que su proyecto de modernización tendría una forma acorde al alma de la nación.

Ahora bien, ¿qué lugar ocupaban las artes plásticas en este proyecto y qué aporte podían hacer a esta idea de región moderna? Si bien Terán no se exployó al respecto en el texto analizado, puede encontrarse una respuesta en las palabras de otro intelectual que sí se refirió a este tema: el mismo Ricardo Rojas. En 1912 el plan de la universidad fue sancionado y la apertura de la casa de estudios tuvo lugar dos años más tarde. En razón de este acontecimiento, Rojas fue invitado a disertar en la Sociedad Sarmiento por Ernesto Padilla, otro de los hombres centrales de la elite tucumana que ostentaba una trayectoria con características equivalentes a la de Terán: Padilla era abogado y en ese momento cumplía su segundo mandato como diputado nacional, su padre Manuel Padilla había sido intendente de la capital provincial y su tío Miguel Nougés, que era dueño del ingenio San Pablo, había sido gobernador<sup>78</sup>. No sabemos con exactitud cuándo comenzó el vínculo entre Rojas y Padilla<sup>79</sup>; es posible que el primero tuviera relación con otros miembros de la elite tucumana, dado que la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* había publicado años atrás un fragmento de *El país de la selva* cuando el libro aún permanecía inédito<sup>80</sup>.

Rojas dictó tres conferencias en las salas de la Sociedad Sarmiento en el año 1914, que fueron compiladas y publicadas al año siguiente en un libro titulado *La Universidad de Tucumán*. Cada uno de los tres ensayos se centra sobre distintos aspectos de la historia y la cultura tucumana, indagados en función de dar una justificación a la necesidad de crear la nueva casa de estudios. La estrategia conceptual de Rojas en cada uno de los textos es asimilable a la propuesta anterior de Terán<sup>81</sup>. En la

---

<sup>78</sup> Padilla también fue objeto de varios estudios; sigo aquí la información presente en su biografía más reciente: (Formoso, 2009). Padilla es uno de los personajes centrales del capítulo 7 de esta tesis: en 1925, durante el cumplimiento de un nuevo mandato como diputado, presentó el proyecto que dio origen al *Monumento a los Héroes de la Independencia* de Humahuaca. En ese capítulo exploraremos con más detalle su rol como gestor cultural en el noroeste.

<sup>79</sup> Si bien Rojas nació en Tucumán su infancia transcurrió en Santiago del Estero, por lo que resulta más factible imaginar que el contacto haya sucedido durante los años de estudiante universitario de Padilla. Además, Marcela Vignoli señaló que Padilla se enroló durante su juventud en la Sociedad Sarmiento y que en la década de 1890 actuó como miembro de una comisión radicada en Buenos Aires dedicada a conseguir donaciones para la biblioteca, por lo que su ingreso en el ámbito intelectual debe haber sido relativamente temprano (Vignoli, 2015: 61).

<sup>80</sup> Ricardo Rojas, “La Salamanca”, en *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, nº30, año II, tomo V.

<sup>81</sup> Sigo en este punto la hipótesis propuesta por Soledad Martínez Zuccardi, quien planteó una comparación entre el texto ya citado de Terán y los ensayos de Rojas, entre los que encuentra una afinidad teórica a la hora de indagar la unidad cultural y espiritual del noroeste argentino (Martínez Zuccardi, 2012b).

primera conferencia rastreaba el origen del nombre Tucumán, argumentando que no solo era el único que provenía de tiempos anteriores a la llegada de los Incas a la región, sino que incluso había formado parte de la denominación de otras provincias durante mucho tiempo, por lo que podía ser tenido como el nombre espiritual de la nación misma. La segunda versaba sobre el desarrollo de la cultura argentina y de cómo la nueva universidad de orientación técnica representaba una nueva etapa en la conformación de un entramado institucional en armonía con el alma nacional. Pero la conferencia más significativa a efectos del tema de esta tesis es la tercera. En ella Rojas se adentraba en el terreno de la estética para argumentar en favor de la labor artística que la novel universidad desempeñaría. Su justificación acerca de la pertinencia de este asunto era contundente:

Desde hace tiempo, señores, unos cuantos espíritus fraternales venimos predicando en América sobre la necesidad de un arte propio, que funda todos nuestros pueblos en la religión de la belleza, objetivando en sus visiones el sentimiento de la raza y del ideal comunes. Si ese arte nace en nuestro país, él ha de hallar sus fuentes más antiguas en el noroeste argentino, dada la histórica sedimentación que os he mostrado en mi primera lectura, más la prodigiosa variedad de modelos ó emociones que aquí ofrece al artista la contemplación de vuestra naturaleza exuberante. (Rojas, 1915: 106 y 107)

Este párrafo resulta llamativo si se tiene en cuenta el momento en el que fue escrito. Como mencioné en el capítulo 1, si bien *La restauración nacionalista* condensaba en buena medida los principios centrales del proyecto intelectual de Rojas, su perspectiva sobre temas de estética se volvería sistemática recién con la publicación de *Eurindia* en 1924. En cierto modo, la afirmación de Rojas respecto del noroeste era un anticipo de los postulados teóricos que consolidó unos años más tarde. Pero además, puede considerarse que el caso tucumano representaba una oportunidad para ligar sus ideas a una plataforma institucional que las transformara en prácticas concretas; al mismo tiempo, el proyecto educativo de Terán se apuntalaba con el capital simbólico del intelectual, que le designaba a la universidad un rol central en la gestación de un arte americano.

Rojas continuaba la conferencia detallando los aspectos específicos de las formas artísticas sobre las que la casa de estudios debería hacer foco:

En sus esfuerzos por fomentar la expresión de una belleza propia, la universidad ha de diferenciar las artes de producción individual, como la música, la poesía ó

la pintura, que nacerán por obra independiente de artistas geniales; y las artes de producción colectiva, como los tapices, los vasos, las joyas, los muebles, la encuadernación, la tipografía, la cocina, el repujado de metales, las esencias de tocador, las molduras arquitectónicas, etc., todas ellas susceptibles de organización industrial. Para el fomento de las artes puras, á la universidad le bastaría esperar el advenimiento de artistas creadores, nacidos en no importa que parte de la República, preparándoles el ambiente por la educación popular, y preparándoles por la investigación científica toda la documentación folklórica de que quisieran ellos servirse; en tanto que para el fomento de las artes aplicadas, podría salir de esa actitud un tanto pasiva, hasta convertirse ella misma en productora de objetos decorativos y en organizadora de tales industrias. (Rojas, 1915: 109 y 110)

El escritor no solo proponía el contenido de una nueva estética, sino que se enfocaba particularmente en una rama específica de las artes plásticas: las industriales o aplicadas<sup>82</sup>. Aunque no descartaba que la universidad debía formar a pintores y escultores (tales como Bermúdez y Luis Perlotti, a los que destacaría años más tarde), como consideraba que la condición de “genio” era innata solo era necesario crear el ambiente adecuado para que los talentos existentes pudieran desarrollarse sin obstáculos<sup>83</sup>; en cambio las artes aplicadas (dedicadas a la confección de objetos en los que convivían la dimensión estética con la función utilitaria) requerían del aprendizaje de un saber técnico que sí era transmisible. Así, la elección plástica de Rojas parecía coincidir con el enfoque del proyecto educativo propulsado por Terán. Pero además, en ese momento la propuesta del intelectual implicaba tomar una posición frente a una polémica: cuando Pío Collivadino había asumido la dirección de la antigua Academia Nacional en 1908 implementó una reforma de los programas de enseñanza para orientarlos hacia las artes aplicadas, lo que desató una huelga estudiantil. Collivadino consideraba que era necesario ofrecer una formación que diera opciones en el mercado laboral para los estudiantes que no poseían el “don” para vivir de su propia obra; en cambio aquellos que optaran por ser “artistas decoradores” tendrían la oportunidad de insertarse en la industria para intervenir en la producción de objetos de la vida cotidiana,

---

<sup>82</sup> Utilizo aquí los términos de Rojas, pero es necesario señalar que este autor no traza una distinción sensible entre artes decorativas, industriales y aplicadas.

<sup>83</sup> A pesar de que Rojas planteará una reivindicación de las artes aplicadas, resulta llamativo que en este punto reproduce el concepto de que un artista “genio” solo es tal si es poseedor de un talento que posee de forma innata y al que solo resta descubrir; esta idea es un tropos que recorre toda la historia del arte desde su gestación como disciplina. Para un estudio específico sobre esta cuestión, ver: (Kris y Kurz, 1995).



aunque esto significase elegir una disciplina de mejor jerarquía estética (Mantovani, 2016a). Sin embargo, la postura de Rojas era más radical. Para él la elección no implicaba renunciar a lo más “elevado” del espíritu; por el contrario, la necesidad de las artes industriales respondía al proceso de construcción de una identidad verdaderamente americana:

Más que en sus artes puras, la historia descubre la índole y la cultura de un pueblo en sus artes aplicadas, por lo colectivo del esfuerzo que contribuye á crearlas, y por lo adheridas que ellas están á la necesidad local que las sugiere y á la naturaleza regional que en sus paradigmas las troquela. Cuando un pueblo carece de ellas, podemos asegurar que se trata de un pueblo inferior, incipiente en la escala de su evolución arqueológica ó tributario en el concierto de la cultura mundial. Pero las artes aplicadas son un fenómeno económico, en cuanto nacen de industrias destinadas á satisfacer necesidades colectivas de índole material; y á la vez son un fenómeno estético, en cuanto crean tipos decorativos de forma ó de color, destinados á embellecer los objetos por aquellas industrias elaborados. De ahí que el desarrollo de estas artes depende del desenvolvimiento económico de un pueblo, ó sea, de su estructura material, y de su desenvolvimiento estético, ó sea, de su aptitud espiritual. (Rojas, 1915: 113 y 114)

Existía en este planteo una unidad entre forma, contenido y función. De acuerdo a Rojas, encontrar un estilo propio en el ámbito de las artes aplicadas era el fin más elevado de una cultura en tanto construcción colectiva, puesto que implicaba lograr niveles de desarrollo material y espiritual equivalentes; una cultura que alcanzaba ese estadio era capaz de reconocerse a sí misma en su autenticidad y así encontrar su lugar en el curso de la historia humana. Es imposible en este punto no asociar las menciones a la estructura material con la agroindustria azucarera, motor de la expansión económica tucumana. A ese proyecto modernizador solo le faltaba incorporar una tradición visual que ya existía en la región y que debía ser conjugada en tiempo presente:

El arte americano que preconizo, no vamos á crearlo nosotros, porque está ya creado, en sus unidades y en sus series. Aquí en el Tucumán, un pueblo antepasado de sus habitantes actuales, un pueblo que vivió en comunidad con esta misma montaña que nosotros amamos y admiramos, supo crearlo hace siglos. Sólo le falta ambiente moral, procedimiento político, técnica nueva que lo restituyan á la vida, reincorporándolo á las formas de la sociedad contemporánea. (Rojas, 1915: 117 y 118)

La vía que señalaba consistía en recuperar el repertorio iconográfico y decorativo de las culturas precolombinas del noroeste argentino e incorporarlo a las manufacturas contemporáneas, propuesta que nuevamente suponía una intersección entre modernidad y tradición. Este planteo se adelantó a momentos centrales en la institucionalización de las artes aplicadas, tales como la creación del Salón Nacional de Arte Decorativo en 1918 y la de la Escuela Nacional de Artes Decorativas en 1921<sup>84</sup>, pero también a la aparición de los manuales de iconografía nativista, como los *Cuadernos viracocha* que Alberto Gelly y Gonzalo Leguizamón Pondal editaron en 1923, el *Manual de arte ornamental americano* autóctono que Vicente Nadal Mora presentó en 1935 o el mismo *Silabario de la decoración americana* de Rojas al que ya nos referimos en el capítulo 1. En suma, esta propuesta suponía un programa estético y social en el que Tucumán, gracias a su pasado prehispánico y su presente innovador, era capaz de desempeñar un rol estratégico.

### **La puesta en marcha de la escuela y la llegada de Atilio Terragni**

Ahora bien, ¿qué nivel de consonancia existió entre los postulados de Rojas y lo dispuesto por la universidad? Ya en la ley de creación de la institución sancionada en 1912 puede intuirse la relevancia otorgada a las artes: se les adjudicó un departamento propio, siendo que el texto estipulaba solamente la existencia de cinco<sup>85</sup>. En 1918 se aprobó el plan de estudios de la Escuela de Dibujo, Pintura y Plástica. La casa de estudios estipuló la apertura de tres secciones, denominadas dibujo y pintura, plástica y construcciones; cada una contenía un plan de cuatro años con materias propias de la formación académica tradicional, tales como copia de modelos clásicos de yeso y perspectiva, pero a partir del tercer año incorporaban asignaturas de ornamentación a base de elementos de flora y fauna y también contemplaba la enseñanza del estilo decorativo “diaguita-calchaquí”, lo que desembocaba en el cuarto año en la realización de composiciones en el marco de alguna de las especializaciones vinculadas a las artes

---

<sup>84</sup> Para un panorama general del proceso de institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en Argentina, ver: (Mantovani, 2016b).

<sup>85</sup> Los departamentos eran: Facultad de Letras y Ciencias Sociales, sección Pedagógica, sección de estudios comerciales y Lenguas Vivas, sección de Mecánica, Química agrícola e Industrial y sección de Bellas Artes. “Ley de Creación de la Universidad”, Tucumán, 2 de julio de 1912, reproducida en: *Universidad Nacional de Tucumán. Compilación de antecedentes desde su fundación hasta el 31 de diciembre de 1936*, Tucumán, imprenta de la UNT, 1964.

aplicadas por las que los estudiantes podían optar<sup>86</sup>. Entonces, se vuelve evidente que hay una coherencia entre los postulados de Rojas y la planificación del área artística de la universidad. El modelo técnico se tradujo en una apuesta por las artes aplicadas, que brindarían a los artistas la posibilidad de tener instancias de intervención en la producción de manufacturas a nivel industrial. En ese sentido, si Terán concebía su propuesta en directa oposición a las universidades de Córdoba y Buenos Aires, en el caso más específico de la enseñanza artística puede interpretarse que el modelo antagónico es el de la formación de artistas que propiciaría la Escuela Superior de Bellas Artes que fundó y dirigió Ernesto de la Cárcova a partir de 1921.

Pero quizás haya sido aún más significativa la contratación de Atilio Terragni. A partir de una carta de mayo de 1915 del ex ministro del interior Norberto Piñero dirigida a Padilla (que en 1913 había sido elegido gobernador) sabemos que, por solicitud del tucumano, se había realizado una prueba de antecedentes entre varios candidatos en Buenos Aires para seleccionar al que reuniera las condiciones necesarias para hacerse cargo de la futura escuela de la provincia<sup>87</sup>. Resulta notorio que no se recurriera a Honorio Mossi, que aún se encontraba en la provincia y permaneció en ella hasta su muerte en 1943; posiblemente esta decisión estuviera basada en la trayectoria y la formación específica de Terragni. Egresó de la Academia Nacional en 1908 y al año siguiente obtuvo una beca para continuar su formación en Europa, en donde concurrió al Istituto Nazionale delle Belle Arti de Florencia para luego trasladarse a París; permaneció allí por tres años donde fue nombrado miembro de la *Association Internationale des Beaux Arts* en 1913, un año antes de verse obligado a regresar al país como el resto de los becarios<sup>88</sup>. A su retorno se desempeñó como profesor de dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes que dirigía Collivadino hasta que fue contratado por Padilla. Terragni poseía una sólida formación académica, tal como lo deja en evidencia su obra *Leda* (Figura 11), una de las pinturas que realizó en París y que llegó

---

<sup>86</sup> Para los graduados de la sección de Dibujo y Pintura el plan suponía la especialización en dibujo, pintura de caballete y decorativa, cerámica, vidrios pintados y artes gráficas; para la sección de Plástica las especializaciones previstas eran plástica ornamental en yeso, cemento, mármol y madera y también ornamentación para metales forjados o fundidos; la sección Construcciones, vinculada de modo más directo con la arquitectura, ofrecía como especializaciones la mampostería, carpintería, marmolería y herrería. Ver: “Aprobando planes de estudios Escuela Dibujo, Pintura y Plástica”, Tucumán, 29 de abril de 1918, reproducido en: *Universidad Nacional de Tucumán. Compilación de antecedentes desde su fundación hasta el 31 de diciembre de 1936*, Tucumán, imprenta de la UNT, 1964.

<sup>87</sup> Carta de Norberto Piñero a Ernesto Padilla, Buenos Aires, 28 de mayo de 1915. Archivo familia Molmenti, Buenos Aires.

<sup>88</sup> Terragni ha sido una figura prácticamente olvidada por la historiografía. Hasta ahora, el texto más extenso sigue siendo la monografía realizada por Celia Terán: (Terán, 1998).

a ojos del público porteño gracias a un artículo de la revista *Fray Mocho*<sup>89</sup>; pero además se desenvolvía con soltura en el ámbito de las artes aplicadas, hecho que quedaba verificado en el vitral que había realizado para la Exposición Internacional de San Francisco de 1915 (Figura 12). El 25 de diciembre de 1915, poco tiempo después de su llegada a la provincia, el diario *La Gaceta* reprodujo a página completa otra de sus obras parisinas, titulada *El triunfo de la verdad* (Figura 13), un signo que da cuenta del impacto que tuvo su llegada a Tucumán y de la velocidad con la que se transformaría en la figura central de la escena artística provincial.

Al parecer, Terragni se adaptó rápidamente a su nuevo rol y se mostró comprometido con las premisas del proyecto estético de la universidad. En octubre de 1915 redactó un informe sobre una exposición provincial de tejidos y bordados realizada en ese año. Allí, elogió profusamente a la producción de las tejedoras tucumanas y afirmó que era de calidad equivalente a la de las manufacturas europeas. Además imaginó las características de los estilos decorativos que deberían desarrollarse en la escuela a partir de estas experiencias:

De la observación general, de conjunto, creo notar dos tendencias estéticas: primero, la que deriva de elementos (decorativos) calchaquíes, peruanos, etc; la otra, que responde a influencias europeas.

A la primera responden casi todos los tapices, colchas, jergones, ponchos, etc; a la segunda, encajes, bordados, randas y varios. En vista de esto, paréceme que dos estilos habrían de adoptarse para nuestro Norte Argentino: el tradicional, de motivos lineales, triángulos, zig-zags escalonados; animales fantásticos y reales, el todo reducido a una estilización puramente geométrica y quitándole a colores y dibujos, toda la aspereza india: Quiero decir, adoptarlos a nuestras exigencias de estética moderna y armonizándolos con las cosas que nos rodean.

El segundo estilo, se constituirá con motivos florales y zoomorfos de nuestra comarca, espurgándolos [sic] de reflejos europeos: lógica es la ocurrencia de substituir a figuras que nos son extrañas, con llamas y jaguares, pumas o venados, cóndores, insectos, plantas, flores: nuestros y muy nuestros tal como lo es un león para un marroquí o un gamo para un alpino.<sup>90</sup>

Es interesante notar que aunque proponía dos estilos diferenciados, los dos estaban determinados por un enfoque nacionalista: si el primero se adecuaba más al

---

<sup>89</sup> “Un notable pintor argentino – Atilio Terragni”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1913.

<sup>90</sup> TERRAGNI, Atilio, “Exposición de tejidos y bordados”, en *Universidad de Tucumán. Informes universitarios*, Tucumán, 1916, p. 21.

pedido de Rojas, el segundo también se ceñía a la estética nativista al adoptar a la flora y fauna locales como tema. Terragni también se manifestaba de manera positiva en relación a la idea de gestar un estilo aplicable a la producción local de manufacturas, llegando a afirmar que “(...) quizás un día, tal como hoy se dice, encajes de Irlanda, alfombras de Esmirna, se dirá tapices, randas de Tucumán.”<sup>91</sup>

Ahora bien, el interés de Terragni por desarrollar un estilo decorativo nacional no nació en el momento de su contratación para dirigir la escuela de Tucumán. Gracias a un artículo de 1914 del diario *La Tribuna* sabemos que a poco tiempo de su retorno de Europa el artista dictó en los salones del Ateneo Hispano Americano de Buenos Aires una conferencia titulada “La decoración en el arte nacional”<sup>92</sup>. En el archivo personal del artista se conserva una copia manuscrita de la conferencia; en ella Terragni afirmaba, en un tono muy similar al de su crítica del año siguiente, que la riqueza natural del territorio argentino debía ser el fundamento para el desarrollo de un estilo decorativo nacional a partir del cual forjar nuestra identidad estética:

Y bien, país como el nuestro, riquísimo en la variedad infinita de sus vegetales, algunos de los cuales le son, característicamente propios; ¿Por qué no habría de crearse su genuina estilización, en las aplicaciones ornamentales de nuestra pictórica en general, aun en la arquitectura, y en especial en la decoración artística? Lo mismo he de decir de la fauna argentina: pumas y cóndores; jaguares y ñandúes; mariposas bellísimas y miríadas de insectos; pájaros de hermosas líneas y sugerentes colores, bastan y sobran como elementos, a servir de objetos y con propósito intencionado, en las aplicaciones del arte nacional de mis deseos.<sup>93</sup>

El artista reforzó este discurso desde las páginas de la *Revista de Tucumán*, publicación que la universidad lanzó en 1917 y en la que figuró como el máximo representante del pensamiento estético sustentado por la casa de estudios. En un ensayo titulado “Orientaciones de arte” que apareció en las páginas del segundo número de la revista, Terragni presentó una argumentación acerca de la función social del arte como expresión más elevada del espíritu que evidenciaba una afinidad con el pensamiento de entresiglos que estaba en la base de las ideas de Terán citadas al principio del capítulo:

---

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 22.

<sup>92</sup> “La decoración en el arte nacional. Conferencia del señor Terragni”, *La Tribuna*, Buenos Aires, 14 de julio de 1914.

<sup>93</sup> “La decoración en el arte nacional”, manuscrito. Archivo familia Molmenti, Buenos Aires.

Es precisamente en la cualidad artística, que podemos ver reflejada la capacidad virtual de un pueblo, que como ella, será grande o endeble, moral o depravado.

Teniendo en cuenta asimismo el poder educativo de las artes, es por lo que se afirma que deben los cultivadores de estas, ponderar debidamente sus formas de expresión en vista de los efectos que sus obras determinan. Nadie canta para morir en el embeleso de las propias notas; y de hacerlo así, más que pueril excusa nos parece empeño de atolondrados (...)

Nuestra República, joven y toda preocupada principalmente, en asuntos de otra índole que los que se refieren a cuestiones de arte, debe aún prestarle su atención: Ante el artista que sanamente se sienta tal, siéndolo de verdad, surgen obligatorias grandes dudas, propias interrogaciones.<sup>94</sup>

También es preciso remarcar que la incidencia del arraigo en Tucumán y la participación en la escena cultural gestada en esos años también se trasladó a la obra de caballete de Terragni. Su óleo *Atardeciendo* (Figura 14), realizado en la provincia en fechas cercanas a la apertura de las instituciones artísticas que indagamos<sup>95</sup>, es un claro ejemplo del impacto que tuvo el contacto con el noroeste y las ideas nacionalistas: la monumental figura del viejo sentado sobre las ruinas del pucará de Tilcara expone una fusión del universo temático nativista con las convenciones de la pintura de historia, resultado al que Roberto Amigo caracterizó como “el único eslabón del academicismo del siglo XIX con el asunto americanista” (Amigo, 2014: 41).

Hasta este punto, el recorrido de ideas y propuestas que sustentaron al proyecto del área de Bellas Artes de la universidad provincial parecía apuntar en una dirección marcada. No obstante, para poder corroborar el funcionamiento social de estos postulados debemos avanzar hasta el siguiente punto en la historia de las instituciones que nos competen: el momento de la inauguración del museo y la escuela.

### **La inauguración de las instituciones artísticas en el marco de las celebraciones del Centenario de Julio**

Como mencioné hacia el inicio del capítulo, la formación que integraron Terán y Padilla es conocida por la historiografía tucumana como “Generación del Centenario”

---

<sup>94</sup> Atilio Terragni, “Orientaciones de Arte”, *Revista de Tucumán*, Universidad de Tucumán, año 1, n°2, junio de 1917.

<sup>95</sup> Aunque la obra no está datada, un artículo publicado en 1923 en el diario *La Gaceta* de Tucumán en el que se incluye una reseña y una fotografía de esta pintura nos permite situar esa fecha como límite de su posible realización. Germán García Hamilton, “Dos cuadros de Atilio Terragni. Algunas consideraciones sobre el artista y su obra”, *La Gaceta*, Tucumán, 25 de diciembre de 1923.

debido a su gestión de las instituciones y el Estado Provincial durante los años próximos al primer centenario de la declaración de la independencia argentina. Así, los eventos de julio de 1916 fueron un momento central para este grupo, dado que representaron una oportunidad de legitimar su proyecto político-cultural a partir de las celebraciones que programaron: en ellas se construyó un relato de la gesta de la independencia en la que Tucumán ocupaba un lugar central y en la que el presente próspero de la provincia derivaba de ese origen en la historia patria. En ese marco, la inauguración del Museo de Bellas Artes fue uno de los eventos más importantes.

Podemos trazar un recorrido por las celebraciones del centenario que comenzó antes de julio de 1916. En noviembre de 1915 llegó a la provincia el pintor español Julio Vila y Prades; el diario *La Gaceta* afirmó que, además de preparar su exposición en la sede de la Sociedad Sarmiento, viajaba encargado por el MNBA para instalar “un centenar de cuadros” que la institución “donó” para la apertura del museo provincial<sup>96</sup>. Esta modalidad (que en realidad no implicaba una donación, sino un préstamo) había sido ideada por la gestión de Cupertino del Campo, al frente del MNBA desde 1911. El sistema se había puesto en práctica por primera vez en 1914 para fundar el museo de Córdoba, pero se interrumpiría en 1916 debido a los recortes de presupuesto que generó la guerra, aunque luego sería retomado durante la dirección de Chiappori (Herrera M.J., 2012). Desconocemos si la iniciativa para que se efectuara este préstamo salió desde las autoridades del MNBA o si surgió de un pedido de los miembros de la elite tucumana; de cualquier manera, siendo que el museo estaba presente en el proyecto de la universidad desde su gestación, podemos afirmar una confluencia de los intereses de las autoridades provinciales y las del Museo Nacional. La visita de Vila y Prades también tuvo otras consecuencias: el español acercó a la comisión del Centenario una propuesta para pintar el plafond del Salón Blanco de la casa de gobierno, la cual fue aceptada<sup>97</sup>. La obra finalizada, que contiene un gran panel alegórico en el que dos figuras femeninas escriben en el libro de la historia argentina contra un cielo en el que se arremolinan figuras angélicas y cóndores portando laureles, introduce al episodio de la independencia argentina en la sede del Poder Ejecutivo Provincial y refuerza la operación simbólica que situó a Tucumán como centro espiritual de la nación (Figuras 15 a 17). Si bien incorpora elementos de la fauna autóctona, la obra de Villa y Prades se referencia en la tradición europea de la pintura de cielorrasos que hunde sus raíces en el

---

<sup>96</sup> “El pintor Vila y Prades”, *La Gaceta*, Tucumán, 16 de noviembre de 1915.

<sup>97</sup> “Comisiones del Centenario. La sesión de ayer”, *La Gaceta*, Tucumán, 7 de diciembre de 1915.

barroco italiano; el contraste entre el estilo elegido por el español y el programa estético que estaba en gestación desde la visita de Rojas sugiere que existió una cuota de pragmatismo en los agentes al frente del proyecto institucional de las artes.

El 28 de diciembre de 1915 se emitió un decreto que nombraba a Juan Heller como director del museo que albergaría los noventa y cuatro cuadros que la CNBA había enviado en préstamo para iniciar la colección<sup>98</sup>. Resulta llamativo que no se eligiera a Terragni como director de la institución, aunque esto puede tener su explicación en el lugar que Heller ocupaba en la elite tucumana: abogado de profesión, era hijo del marino danés Juan Heller-Johannsen, uno de los dueños del ingenio La Trinidad<sup>99</sup>. No obstante, Heller también tenía interés por los temas estéticos, tal como lo demuestran sus contribuciones en el diario *El Orden*<sup>100</sup>. Además, su amistad con Terán databa desde su época de estudiantes y al momento de la creación del museo formaba parte del Consejo Superior de la universidad. Finalmente, la inauguración del museo aconteció el 18 de junio de 1916 en la planta alta del edificio ubicado en el número 871 de la calle 24 de septiembre (que actualmente alberga al Archivo General de la Provincia). De este modo, el evento fue contado como parte de los festejos del Centenario de Julio.

Si bien los actos conmemorativos durante ese mes eran ya tradicionales desde finales del siglo XIX, el Poder Ejecutivo Nacional había decidido que los festejos oficiales se realizaran en Tucumán, por lo que la provincia multiplicó homenajes durante varios meses: además de las ya mencionadas pinturas del Salón Blanco, se realizaron procesiones de escolares en varias localidades, celebraciones auspiciadas por clubes sociales y círculos de inmigrantes, la inauguración de cuatro monumentos (a Fray Justo Santa María de Oro, Fray Manuel Pérez, el Obispo Colombres y el Inca Garcilaso de la Vega), visitas de delegaciones del resto de las provincias, la apertura de otros dos museos (uno histórico y otro etnográfico), la realización del Congreso Americano de Ciencias Sociales y la apertura del gran parque 9 de Julio, diseñado por el paisajista francés Charles Thays<sup>101</sup>. Quizás uno de los indicadores más importantes del

---

<sup>98</sup> “Organización del Museo de Bellas Artes”, Tucumán, 28 de diciembre de 1915, reproducido en: *Universidad Nacional de Tucumán. Compilación de antecedentes desde su fundación hasta el 31 de diciembre de 1936*, Tucumán, imprenta de la UNT, 1964, p.86.

<sup>99</sup> Para más detalles, ver la biografía de Heller: (Páez de la Torre (h), 2006).

<sup>100</sup> Por ejemplo, véase: Juan Heller, “Escultórica”, *El Orden*, Tucumán, 1 de diciembre de 1910.

<sup>101</sup> “Celebración del Centenario de la Independencia”, *El Orden*, Tucumán, 4 y 5 de julio de 1916. Vale aclarar que el inicio de las gestiones para que el Estado Nacional le diera carácter oficial a las celebraciones de Tucumán comenzaron durante el gobierno de José Frías Silva, antecesor de Padilla. Para un panorama general de estas celebraciones, ver: (Terán C., 1996).



clima del aniversario sea el *Álbum del General de la Provincia de Tucumán en el Primer Centenario de la Independencia Argentina*: publicado ese mismo año con el aval de la Comisión Oficial del Centenario. Se trata un lujoso libro con gran profusión de imágenes (muchas de ellas a color) que repasa la historia de la provincia desde los registros arqueológicos y coloniales hasta el siglo XX y articula un panorama del paisaje, la economía y la sociedad tucumana (en el que no faltaba la presencia de las artes plásticas, como se ve en las páginas dedicadas a la academia y a las obras de los artistas activos en ese entonces)<sup>102</sup>. Si bien el evento artístico más próximo al 9 de julio fue la exposición de Atilio Terragni en el salón de la Sociedad Sarmiento, a quien *El Orden* consagraba como “(...) el poeta, el cantor de nuestras leyendas”<sup>103</sup>, la inauguración del museo fue tenida como la primera de toda la serie de conmemoraciones<sup>104</sup>.

El acto de apertura tuvo lugar a las cuatro de la tarde y contó con la presencia del gobernador Padilla, el Ministro de Justicia, Hacienda e Instrucción Pública Dr. Miguel P. Díaz y el compositor francés Camille Saint-Saëns, que se encontraba de visita en la provincia<sup>105</sup>. El ministro Díaz y Juan Heller fueron los oradores designados y *El Orden* reprodujo sus discursos. Díaz comenzó destacando el rol del Estado en la gestación de colecciones y la protección de las artes:

Humilde pinacoteca, nace a la vida propiciada por el poder público, en la esperanza de que algún día, quizá lejano, enriquecida la sala por firmas prestigiosas, recuerde el pueblo este episodio trascendental en el desarrollo de su progreso artístico. No de otro modo se han formado los museos de mayor celebridad en el mundo civilizado; no de otro modo han nacido y han crecido las instituciones más perfectas que se conozcan (...)<sup>106</sup>

Llama la atención que Díaz diese a entender que había una ausencia de firmas prestigiosas. En el catálogo de apertura del museo, del que subsiste una copia en el archivo del MNBA, se consignan ochenta y nueve obras que pueden pensarse como una selección relativamente representativa del patrimonio del museo nacional: se consignan óleos anónimos atribuidos a la escuela francesa e italiana de los siglos XVI, XVII y

---

<sup>102</sup> *Álbum General de la Provincia de Tucumán en el Primer Centenario de la Independencia Argentina*, Buenos Aires, establecimiento gráfico Rodríguez Giles, 1916.

<sup>103</sup> “Notas de arte. La exposición Terragni”, *El Orden*, Tucumán, 18 de julio de 1916. La exposición se inauguró el 10 de julio.

<sup>104</sup> “Museo de Bellas Artes”, *El Orden*, Tucumán, 17 de junio de 1916.

<sup>105</sup> “En el Museo de Bellas Artes. La inauguración oficial”, *El Orden*, Tucumán, 19 de junio de 1916.

<sup>106</sup> *Ibidem*.

XVIII, un amplio número de obras del italiano Ignacio Manzoni legadas al museo por su mayor coleccionista, Adriano Rossi<sup>107</sup>, y también autores argentinos premiados en el Salón Nacional, como Eduardo Sívori, Ernesto Soto Avendaño, Walter de Navazio, Alfredo Guido y Pablo Curatella Manes, entre otros (Figura 18)<sup>108</sup>. Si bien el número de obras era relativamente menor a las ciento cuarenta y siete que se habían prestado a Córdoba para la inauguración de su museo en 1914, sí puede afirmarse que el mecanismo desplegado en ambos casos era el mismo: el MNBA prestaba una selección de su acervo a través de la cual se proponía como modelo institucional de cultura (Agüero: 2009: 47). Es posible que Díaz no fuera muy versado en historia del arte, pero también es factible que su desestimación de las firmas presentes fuera resultado de su convicción de que la verdadera labor en el camino hacia un arte argentino era la que se inauguraba en ese momento:

(...) pero no creáis que hay osadía en pensar que con el tiempo esta modesta sala pueda alcanzar fama siquiera dentro del país, cuando tenemos la gran escuela de arte en nuestras montañas nativas, en nuestros soberbios paisajes con sorprendentes contrastes de luz y de sombra, en nuestro cielo y nuestro sol; finalmente, en la elegancia, el vigor y en la belleza de nuestras mujeres.<sup>109</sup>

Las palabras de Díaz estaban en completa sintonía con los planteos de Rojas, no solamente por su afirmación de que el arte nacional surgiría de la comunión con el medio, sino que además el entorno del noroeste era el más apropiado para llevar a cabo esa tarea. El discurso de Heller suscribió a los mismos conceptos. Luego de remarcar el carácter patriótico, solidario y de buen gobierno que tenía la apertura del museo, enfatizó la premura de la labor artística pendiente:

Encarecer la urgencia de la tarea, es necesidad que no se discute, pues que la invasión cosmopolita se anuncia ya y amenaza sumergir nuestra pampa espiritual. Salvemos entonces los restos del pasado que la inercia criolla dejó perder, para que cuando llegue el conquistador al que nada detiene, encuentre una tienda con sus lares, un misterioso respeto a lo desconocido, una costumbre

---

<sup>107</sup> La colección de Rossi fue una de las primeras en incorporarse al MNBA; poseía alrededor de cien obras, entre las cuales había poco más de treinta de Manzoni. Su gusto por este pintor se explica en parte por compartir con él el origen italiano (Baldasarre, 2006: 131-134).

<sup>108</sup> *Museo de Bellas Artes* (catálogo), Universidad de Tucumán, 1916. Archivo MNBA. Desconozco los motivos por los que se expresa la diferencia en la cantidad de obras que figuran en el catálogo y las que se consignan en otras fuentes.

<sup>109</sup> “En el Museo de Bellas Artes. La inauguración oficial”, *El Orden*, Tucumán, 19 de junio de 1916.

heredada, fuentes de poesía para las generaciones de la raza nueva, y no simples mercados industriales o emporios de comercio.<sup>110</sup>

Con un lenguaje metafórico, el director alineaba la nueva institución con la concepción espiritualista de la cultura nacional articulada por Rojas y refrendada por Terán y sus allegados. Desde esta óptica el nuevo espacio no solamente sería un receptáculo del patrimonio artístico ya acumulado por el MNBA, sino que además albergaría al nuevo arte argentino que estaba por nacer. No obstante, para que ese plan pudiera completarse aún faltaba que la enseñanza artística entrara en funcionamiento en la universidad.

Como mencioné en el apartado anterior, el plan de estudios de la Escuela de Dibujo, Pintura y Plástica se sancionó en 1918. En 1919 tuvo lugar una exposición organizada en conjunto por la universidad y el museo, compuesta casi íntegramente por obras realizadas por alumnos de la casa de estudios. El cronista de *El Orden* que reseñó la muestra no escatimó a la hora de evaluar los resultados de esta primera experiencia:

(...) es una elocuente muestra de lo que puede una severa disciplina puesta al servicio de un noble esfuerzo. En este sentido la escuela que funciona anexa al museo provincial revela el grado de aprovechamiento alcanzado en unos cuantos meses de bien orientados estudios, con esta otra comprobación doblemente grata al espíritu: que en Tucumán hay un propicio ambiente para las manifestaciones artísticas...<sup>111</sup>

Es muy factible que este entusiasmo conllevase una cuota de exageración. No obstante, es indicativo de una percepción puesta en funcionamiento: el museo y la escuela eran vistos como dos facetas de un mismo proyecto en conjunto. Aun así el periodista expresó críticas respecto del material exhibido. Afirmó que la sección de pintura era la de menor calidad y que “la exposición no perdería nada de su mérito intrínseco sin ese fárrago de cuadros, cuya abundancia está en razón inversa con su valor”. Lo opuesto sucedía en la sección de artes aplicadas y dibujo ornamental, en la que se podía ver paso a paso los progresos de una escuela ligada a la flora y la fauna tucumana. Pero lo que más destacó fueron las aplicaciones en randas y tejidos y los motivos ornamentales “del junto [sic] incásico, con preferencia el calchaquí”. La valoración que establecía esta crítica en la que se privilegiaba a las artes aplicadas y en especial de estética americanista parecía reafirmarse a través de los premios

---

<sup>110</sup> *Ibidem*.

<sup>111</sup> “La exposición de arte”, *El Orden*, Tucumán, 24 de julio de 1919.

dispensados: la cantidad de distinciones y menciones en la sección de artes decorativas cuadruplicó a las de dibujo y la de bandas y bordados casi la duplicó<sup>112</sup>. La apreciación final del cronista de *El Orden* es asimilable a las palabras de Terán citadas al inicio del capítulo:

En una palabra: la exposición de Arte inaugurada ayer por el Museo provincial, bajo los auspicios de la Universidad, es algo más que un éxito, la consoladora comprobación de que en Tucumán hay gusto y devoción por las manifestaciones artísticas, -purificando el ambiente prosaico por una fresca racha del recóndito espiritualismo.<sup>113</sup>

### **Crisis política y fin del proyecto cultural**

Para finalizar el capítulo resta entonces responder la pregunta por el devenir de estas instituciones. En relación al museo, un documento del archivo del MNBA resulta revelador: se trata de un informe del restaurador Juan Carlos Oliva Navarro, que en 1927 viajó a Tucumán y permaneció allí entre el 26 y el 31 de marzo para inspeccionar las obras en préstamo y el local del museo. En el texto afirmaba que los gobiernos que sucedieron al de Padilla no se ocuparon del museo, ya que en once años solo se habían comprado cuatro “manchitas” del señor Domenech y dos telas de Terragni; también decía que el local original “era más apto para un invernáculo que para un museo” y que las autoridades no disponían de fondos para mejorarlo. El museo en realidad no contaba con autoridades reales, ya que Heller y Terragni habían sido designados a cargo transitoriamente; debido a esta situación, falta de personal que realizara los cuidados necesarios y local inadecuado, las obras habían sufrido deterioros. Al estar situado el museo en el piso más alto de un edificio con claraboyas en el techo, el sol que pasaba por las aberturas había incidido directamente en las pinturas y para cuando se colocaron toldos ya era tarde. No obstante, Heller ya había solicitado un presupuesto para la restauración de las obras y el traslado del museo a una nueva sala ubicada en el interior del edificio del casino, que si bien no era la más apta, lograba salvar la incidencia de la luz y del clima de modo satisfactorio<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> “La clausura de la exposición de arte”, *El Orden*, Tucumán, 25 de agosto de 1919. Lamentablemente, no se publicaron reproducciones fotográficas de las obras premiadas que nos permitieran abordarlas desde una perspectiva estilística.

<sup>113</sup> “La exposición de arte”, *El Orden*, Tucumán, 24 de julio de 1919.

<sup>114</sup> Informe de Juan Carlos Oliva Navarro a Cupertino del Campo, Buenos Aires, 5 de abril de 1927. Archivo MNBA, legajo Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán, 1988 - 18 a 22.

En efecto, el gobierno de Padilla, el último gobernador conservador, había sido sucedido por un período de inestabilidad política y económica. El mandato del radical Juan Bautista Bascary fue interrumpido en 1920 por una intervención federal, que fue seguida de otras tres en el lapso de cuatro años. A esta situación se sumaba el proceso de nacionalización de la universidad, que se consumó en 1921: con el cambio de autoridades, el museo fue separado de la casa de estudios y pasó a depender del gobierno provincial. Por lo visto, este cambio actuó en detrimento de la institución artística, que se vio sumida a un ciclo de vicisitudes que implicó varios cambios de sede mientras que el pasaje a la órbita del Estado nacional posibilitó la continuidad de la escuela.

Al parecer, la escuela de Bellas Artes tuvo otra suerte. El archivo de Terragni conserva una serie de informes anuales de la actividad de la escuela entre 1928 y 1935 que dan cuenta de algunos aspectos de su funcionamiento a lo largo del tiempo. Gracias a ellos sabemos que la reglamentación interna del establecimiento cambió para incluir dos secciones diferenciadas: la de maestras de dibujo, de funcionamiento matutino y destinado a las estudiantes mujeres, y la de artes aplicadas, a cuyas clases nocturnas concurrían obreros de oficios manuales y artesanales. En los informes se repiten ciertas observaciones y críticas al alumnado que acusaban la incompleta satisfacción de Terragni. El comentario más frecuente respecto de los obreros, albañiles, carpinteros y herreros de los cursos nocturnos era que se hacía necesario “(...) arrancarle amaneramientos adquiridos en las malas prácticas de los talleres”, mientras que en las maestras de dibujo había que “combatir la finalidad burocrática y exclusivamente utilitaria” que las llevaba a “no aspirar más que a un título que las acredite para profesar la enseñanza”<sup>115</sup>. Sin embargo, también existen signos del progreso de la escuela. En la memoria de 1935 Terragni reiteraba una sugerencia realizada en años anteriores: la creación de cursos de artes “puras”, justificados por el hecho de que “(...) hace mucho tiempo que contamos un numeroso grupo de egresados de ambos sexos que lo solicitan, y por otra parte, es cada día mayor el número de personas sensibles a las exteriorizaciones estéticas.”<sup>116</sup> El archivo también conserva una carpeta con una colección de ejercicios realizados por los estudiantes, entre los que se pueden ver varios ejemplos de obras decorativas que incorporan lo que podríamos llegar a entender como

---

<sup>115</sup> Memoria del ejercicio de 1929 de la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas de la Universidad de Tucumán, 1930. Archivo familia Molmenti, Buenos Aires.

<sup>116</sup> Memoria del ejercicio de 1935 de la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas de la Universidad de Tucumán, 1936. Archivo familia Molmenti, Buenos Aires.

el “estilo diaguita-calchaquí” que mencionaban los programas de estudios iniciales (Figura 19).

Los años en los que se sucedieron estos hechos representan la clausura del proyecto de la Generación del Centenario y con ella el ocaso de sus proyectos, aunque algunos de los valores e ideas acerca de la función social del arte y la cultura tuvieron un breve resurgimiento en la revista *Sustancia*, editada por Alfredo Coviello entre 1939 y 1943 (Martínez Zuccardi, 2012a). La mayoría de los agentes que integraron aquella formación perdieron su capacidad de gravitar en la escena política regida bajo las reglas del nuevo juego democrático. Heller alcanzó el puesto de juez de la Corte Suprema de Tucumán, mientras que Terán abandonó definitivamente el rectorado de la universidad en 1929 y solo retornó a la escena política en 1935, cuando el presidente de facto Agustín Pedro Justo lo designó juez de la Suprema Corte de la Nación; la trayectoria de Padilla fue la más constante, ya que volvió a ser electo para el cargo de diputado nacional y luego del golpe de Estado de 1930 fue nombrado Ministro de Instrucción Pública. En cuanto a Terragni, permaneció en la dirección de la escuela hasta 1936, año en el que aceptó el cargo de Inspector de Enseñanza y regresó a Buenos Aires.

## **Conclusiones**

El recorrido del capítulo nos permitió reconstruir la génesis del museo y la escuela de Bellas Artes de la provincia al interior del proyecto político-cultural de la Generación del Centenario de Tucumán. Como advertí al inicio, la teoría de los campos bourdiana resulta insuficiente para analizar este caso de institucionalización de las artes: la creación del museo y la escuela no supuso la completa creación de un espacio relativamente autónomo delimitado por agentes en disputa por la definición de un capital específico. Sin embargo, abordar el problema estableciendo un diálogo entre historia del arte, historia política y sociología de las elites permite descubrir una trama densa de significados en la que lo estético jugó un rol determinante en las definiciones de una idea de comunidad ensayadas por los actores sociales implicados en el proceso tucumano.

En este punto también se vuelven evidentes los vínculos entre los planteos del primer capítulo y el caso de estudio que abordamos en esta sección. La elite político-económica tucumana con orígenes en la agroindustria azucarera se sirvió de las ideas del nacionalismo cultural en eclosión para elaborar un proyecto de universidad

provincial orientada a la satisfacción de las necesidades sociales y productivas de la región. La creación de la casa de estudios suponía la puesta en marcha de un proceso general de modernización de la sociedad tucumana, cuya aparente contradicción con la noción de tradición proveniente del pensamiento nacionalista se resolvía en el rol protagónico que alcanzaría el noroeste en la redefinición de la identidad argentina. En ese esquema, las artes plásticas permitirían la síntesis entre la visualidad del pasado cultural precolombino y las nuevas formas de las manufacturas industriales, generando así una nueva formulación de los términos de la tradición nativista enfocada desde los fines de la región. Llegados hasta aquí, es importante resaltar que si bien la institucionalización de las artes fue una parte de un proyecto que sirvió para legitimar el rol y la ideología de la elite tucumana, la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas supuso también un componente democrático: al estar dirigida a la formación de maestras de dibujo y artistas decoradores, construyó una representación del arte como un trabajo vinculado a la educación y a la producción industrial, distante de las concepciones autonomistas de “contemplación desinteresada” y de “arte por el arte”.

Por último, habiendo planteado la ineficacia de la teoría de los campos de Bourdieu para indagar este caso, es necesario realizar una breve reflexión sobre la “efectividad” de esta modalidad de institucionalización. En el caso del museo, su reasignación a la órbita del gobierno provincial parece señalar que el destino de la institución artística quedó ligado al proyecto político de la elite tucumana, lo que explicaría su situación de precariedad. En cambio, la nacionalización de la Universidad de Tucumán parece haber generado un marco de mayor protección para la escuela. Aunque pasar a ser una dependencia del Estado Nacional debe haber propiciado esa mayor estabilidad, es imposible no reconocer que la universidad pudo autonomizarse de la generación que la gestó y así sobrevivir a su ocaso político.

### **Capítulo 3: Institucionalización en dos tiempos. El museo y las escuelas de Bellas Artes de Salta entre los gobiernos radicales y peronistas (1928-1930, 1945-1953)**

Las historias de las instituciones de cada provincia obligan a construir cronologías propias para cada caso: aunque los proyectos de museos y escuelas de Bellas Artes se crearon en diálogo con procesos de escala nacional, también respondieron a contingencias y especificidades de los escenarios en los que tuvieron lugar y que impusieron sus propias temporalidades. Esta premisa resulta particularmente importante a la hora de abordar el caso de la institucionalización de las artes en Salta, que ha sido muy poco visitado por la historiografía de las artes plásticas hasta ahora<sup>117</sup>. En efecto, la vida de las plataformas del arte estuvo muy estrechamente vinculada a los vaivenes de la vida política provincial, lo que nuevamente hace necesario flexibilizar el enfoque bourdieano para incorporar una perspectiva que contemple el rol de las artes en los conflictos partidarios y los proyectos de modernización social.

El recorrido por la historia de las instituciones artísticas salteñas nos lleva a detenernos en dos períodos específicos: el que va de 1928 a 1930 y desde 1945 a 1953. Esos momentos representan un remanso democrático en una extensa etapa de hegemonía conservadora en la provincia. El primer ciclo está signado por la llegada del radicalismo al poder, que posibilitó la gestación del museo y la primera escuela de enseñanza artística; la segunda fase del proceso de institucionalización ocurre durante los años del primer gobierno peronista de la provincia, que se sirvió de iniciativas preexistentes y de las acciones del grupo de artistas nucleados en la revista *Ángulo* para recuperar la tarea de organización de la vida cultural salteña. Investigar estos episodios obliga a profundizar en el desarrollo local de ambas tradiciones políticas para poder

---

<sup>117</sup> Hasta el día de hoy, existen solo dos investigaciones sobre la historia de las artes plásticas en Salta. El libro *Vida plástica salteña*, publicado por primera vez en 1990, fue el primer abordaje del tema: el texto propone un recorrido con una cronología organizada alrededor de las distintas cohortes de artistas que marcaron la escena cultural salteña y que son abordados desde una perspectiva que cruza el formalismo con la biografía (Martorell y Lotufo Valdés, 1990). Recientemente ha sido publicado el libro *Salta 1930-1960. Un relato de pintores, rupturas e identidades* de Luna de la Cruz, autora que indagó acerca de la constitución de un campo artístico en Salta entre 1930 y 1960 (De la Cruz, 2011). Este libro constituye un aporte fundamental sobre el tema, dado que es la primera investigación en aplicar una metodología propia de la historia social del arte a un conjunto de fuentes que habían permanecido ignoradas hasta este entonces. No obstante, si bien Luna de la Cruz trazó un detallado mapa de plataformas de visibilidad e itinerarios de algunos de los protagonistas de la plástica salteña de esos años, su enfoque difiere en cierto grado de aquel que emplearé en las siguientes páginas, donde además de relativizar el uso de la teoría bourdieana, el vínculo entre historia política e historia del arte se vuelve más estrecho.



comprender el rol que le adjudicaban a las artes en sus proyectos de desarrollo regional y sus imaginarios de comunidad.

### **Salta y las instituciones artísticas en las disputas del radicalismo**

En un artículo dedicado a los festejos del 9 de julio de 1928 en la ciudad de Salta, *La Provincia* afirmó:

Nunca Salta presenció un espectáculo tan emocionante de democracia, al que todos asistieron, hombres y mujeres de la masa multiforme, confundidos en un entusiasmo sin precedentes en celebraciones análogas, como si reconocieran con natural espontaneidad, que el aniversario de la independencia de la Nación coincidía faustamente con la independencia política y la exaltación al poder del gobierno de que disfruta la provincia a esta hora.<sup>118</sup>

Con este párrafo el diario planteaba el cierre de un enconado conflicto cuya resolución, a pesar de lo dicho, aún no se había producido. Las elecciones presidenciales de ese año habían exacerbado las fricciones entre el radicalismo y sus opositores dentro y fuera del partido, configurando un escenario de inestabilidad y disputas que finalizaría en el golpe de Estado de 1930. En todo ese proceso la provincia fue un espejo de la contienda nacional.

Las elecciones presidenciales de 1928 tuvieron a Salta en el centro del escenario nacional. En aquella ocasión se produjo la primera gran contienda al interior del radicalismo, separado entre los que apoyaban la nueva candidatura de Hipólito Yrigoyen y la facción “antipersonalista” que cuestionaba la concentración de poder del líder popular. Desde los inicios de su primer gobierno el discurso de Yrigoyen se había caracterizado por un alto grado de generalidad: en su pensamiento el radicalismo se definía como una vía de redención que pondría en vigencia los valores de la constitución, aunque los medios y programas para alcanzar esos fines nunca fueron completamente explicitados<sup>119</sup>. No obstante, el nuevo contexto electoral propició un giro en el contenido de sus alocuciones. El descubrimiento en 1924 de reservas de petróleo en la zona fronteriza entre Salta y Bolivia había desatado un conflicto entre la

---

<sup>118</sup> “La popularidad del gobierno”, *La Provincia*, Salta, 10 de julio de 1928.

<sup>119</sup> Si bien Yrigoyen no dejó una producción escrita muy abundante, puede encontrarse una formalización de algunos de sus argumentos en *Mi vida y mi doctrina*, donde afirma que su capacidad de representación alcanza a la totalidad de la comunidad: “Somos la patria misma, en la verdad de nuestros ideales y la virtud de nuestros sentimientos. En nosotros confía la República; demostremos que sabremos ser el nexo de su continuidad histórica” (Yrigoyen, 1923: 138).

empresa norteamericana Standard Oil y los gobiernos provinciales y nacionales, que se manifestó en una larga serie de debates en torno a los permisos para la explotación de hidrocarburos otorgados a capitales privados y extranjeros; Yrigoyen tomó el conflicto salteño para enarbolar la defensa del petróleo nacional como eje central de su campaña de 1928, dividiendo así las aguas entre lo que él señalaba como intereses populares y sectoriales<sup>120</sup>. A través de este programa el radicalismo personalista se aproximaba a constituirse como un “partido de ideas” y, al mismo tiempo, abría la puerta al desarrollo del anti-yrigoyenismo más exasperado, que inauguró el ciclo de comparaciones peyorativas entre la figura del líder popular y la “tiranía” rosista<sup>121</sup>.

En 1928 también se eligió gobernador en Salta: la contienda enfrentó al yrigoyenismo contra la alianza formada entre conservadores y antipersonalistas, que luego de varias irregularidades y conflictos se resolvió con la victoria de Julio Cornejo, un abogado nacido en el seno de una familia de terratenientes azucareros que representaba al primer bando<sup>122</sup>. El nuevo mandatario enfrentó la oposición constante de la facción contraria, que dejaba el poder pero mantenía el control del senado provincial. El embate entre los dos frentes se volvió una constante y el diario *La Provincia* asumió el rol de defensor del gobierno de Cornejo, afirmando la coincidencia plena entre el pueblo y sus representantes nacionales y provinciales (posición que, como mencioné antes, coincidía con el concepto de la legitimidad democrática presente en la discursividad de Yrigoyen). La oposición, por el contrario, era retratada constantemente por el periódico como conspirativa e ilegítima: “(...) la prensa entera del país al espresar [sic] su condenación, pide la disolución de ese contubernio amorfo que no representa

---

<sup>120</sup> Es preciso señalar en este punto que la disputa por el petróleo no fue el primer episodio que puso al noroeste en la mira del radicalismo. Durante su primera presidencia Yrigoyen impulsó la construcción del Ferrocarril Trasandino del Norte, que uniría Salta con el puerto chileno de Antofagasta; esta iniciativa, que generaría una reducción en los costos de transporte de la producción regional, fue utilizada por el radicalismo como una herramienta para construir alianzas y negociaciones con las elites locales (Palermo, 2011) (Benedetti, 2005). Por otra parte, la genealogía de los debates sobre la soberanía petrolera se remontan al momento del primer yacimiento descubierto en 1907 en Comodoro Rivadavia (Martín, 2013) (Bernal, 2005). Para una reconstrucción de la campaña electoral de Yrigoyen de 1928 y su mirada del conflicto salteño, ver: (Valdez, 2012) (Biddle, 2000).

<sup>121</sup> En relación al giro del discurso de Yrigoyen hacia la conformación de un “partido de ideas”, ver (Halperín Donghi, 1998). Sobre la comparación entre el líder radical y Juan Manuel de Rosas, ver: (Quattrocchi-Woisson, 1995).

<sup>122</sup> A diferencia del caso tucumano, la agroindustria azucarera salteña no formó parte del imaginario alrededor del cual las elites locales definieron su identidad, a la que asociaron de modo mucho más directo con la actividad ganadera; no obstante los ingenios de Salta se configuraron a modo de grandes latifundios de propiedad concentrada y produjeron importantes sumas de capitales (Ledesma, que tuvo dueños salteños, llegó a generar ingresos equivalentes a la mitad de la recaudación de la provincia). La elite de Salta tuvo una incidencia de relativa importancia en la política durante los gobiernos conservadores, a los que aportaron dos presidentes y once ministros (Justiniano, 2005).

nada ni nadie, un imperativo patriótico, institucional y político así lo aconseja.”<sup>123</sup> El gobierno de Cornejo fue blanco constante de las críticas opositoras y *La Provincia* se ocupó de contestarlas constantemente. Uno de sus principales adversarios fue *El Intransigente*, diario del radicalismo antipersonalista dirigido por David Michel Torino, empresario vitivinícola de los valles calchaquíes y máximo referente de la facción; el periódico oficialista calificaba a su contrincante como “el diario del contubernio” y mantenía con él un constante ir y venir de acusaciones, contraargumentos y desmentidas<sup>124</sup>. La estrategia central de *La Provincia* para contrarrestar a sus enemigos fue la incansable promoción de los actos del gobierno provincial a través de sus múltiples reparticiones y ministerios; entre ellas, el programa de institucionalización de las artes llevada adelante por el Consejo General de Educación tuvo un espacio propio.

El protagonista principal de las crónicas dedicadas a la labor del Consejo fue su presidente, el ingeniero Rafael P. Sosa (1893-1979). Nació en Salta en 1893 y cursó sus estudios en la Universidad de Buenos Aires; posteriormente fue jefe del Departamento de Obras Públicas de su provincia, diputado provincial, ministro de hacienda del gobernador Adolfo Güemes (el primero del radicalismo en la provincia) y nuevamente diputado por el departamento de Anta. Durante la gestión de Cornejo ofició como Ministro de Gobierno y presidente del Consejo General de Educación. *La Provincia* identificó a Sosa como un dirigente radical de elevados méritos y dedicó varios artículos a difundir los progresos de su gestión de la educación en Salta, entre los que destacaba la disminución de la deuda de la entidad, la construcción de nuevas escuelas y, por supuesto, la creación de instituciones vinculadas a la enseñanza y difusión de las artes<sup>125</sup>. Sosa presentó una serie de proyectos de reforma educativa que incluían un énfasis en la educación técnica y los oficios, hecho que la prensa oficialista destacaba como inédito en la provincia<sup>126</sup>. Los artículos del diario no perdían oportunidad de enaltecer la figura del ingeniero, al que llegaron a proponer como posible presidente del

---

<sup>123</sup> “Las postrimerías de una presidencia histórica”, *La Provincia*, Salta, 12 de septiembre de 1928.

<sup>124</sup> Abundan los ejemplos en ambas publicaciones de este tipo de intercambios. Los ataques fueron una regla desde los primeros meses del gobierno de Cornejo, tal como demuestra el siguiente editorial en respuesta al diario opositor: “De tres años a contar, noventa días son pocos para impacientarse”, *La Provincia*, Salta, jueves 2 de agosto de 1928. Por su parte, *El Intransigente* no ahorró calificativos para la gestión, a la que calificó como “el tercero y más funesto error del radicalismo salteño”: “Un año de gobierno”, *El Intransigente*, Salta, 30 de abril de 1929.

<sup>125</sup> “La obra radical en el Consejo de Educación de Salta”, *La Provincia*, Salta, 23 de octubre de 1928.

<sup>126</sup> “Temas de fin de curso escolar. Finanzas, reorganización y didáctica del Consejo de Educación”, *La Provincia*, Salta, 14 de noviembre de 1928.

Consejo Nacional de Educación<sup>127</sup>. Por otro lado, Sosa se manifestó en otros espacios del campo político como un expreso adherente de las iniciativas de la gestión radical: tal es el caso de su intervención en los debates sobre la reforma de la constitución provincial, donde se pronunció a favor de la inclusión de un artículo que penaba la difusión de calumnias e informaciones falsas por parte de la prensa, con un discurso que luego fue reproducido íntegramente por *La Provincia*<sup>128</sup>. En suma, Sosa era visto por el órgano del oficialismo como un funcionario de inserción orgánica en el movimiento y de adherencia plena a su núcleo ideológico, razones suficientes para difundir el día a día de sus gestiones.

En el lapso de los años en que formó parte del gobierno provincial, Sosa desplegó una serie de iniciativas orientadas a la progresiva institucionalización del ámbito de las artes. A través de las redes de relaciones que tejió, tanto a nivel provincial como nacional, fue capaz de concretar algunos de sus proyectos en escuelas de enseñanza artística y un museo donde albergar un creciente patrimonio salteño.

### **La creación de la Escuela de Dibujo y Pintura y el Instituto de Música y Declamación**

El 8 de julio de 1928 se inauguró en la ciudad de Salta la Escuela de Dibujo y Pintura, en coincidencia con las celebraciones anuales del aniversario de la independencia nacional. Sosa fue el ideólogo del proyecto y puso a disposición algunas salas del local que ocupaba en Consejo de Educación para que la nueva institución pudiera desarrollar sus actividades. *La Provincia* dedicó una crónica en la que describió pormenorizadamente el evento, que fue acompañado por una exposición de obras de algunos artistas salteños<sup>129</sup>. Esto resulta particularmente llamativo, dado que la historiografía del arte local no registra hasta ese momento ningún evento artístico que marcara la vida cultural de aquella capital; solo se mencionaba la compra en 1911 de la pintura de historia *La muerte de Güemes* de Antonio Alice (Figura 1), que había sido

---

<sup>127</sup> “El Ingeniero Sosa suena para ocupar la presidencia del C. Nacional de Educación”, *La Provincia*, Salta, 24 de enero de 1929.

<sup>128</sup> “Discurso del convencional Ing. Rafael P. Sosa sobre el artículo 18 de la nueva Constitución”, *La Provincia*, Salta, jueves 12 y lunes 16 de septiembre de 1929. El mismo discurso fue reproducido meses después a raíz de la detención de Ernesto Bargione, director del diario opositor *Nueva Era*: “Se reactualiza un brillante discurso del Ingeniero Rafael P. Sosa, pronunciado en la Honorable Convención, sobre libertades de imprenta”, *La Provincia*, Salta, 7 y 9 de diciembre de 1929.

<sup>129</sup> “Se inauguró la Academia de dibujo y pintura. Exposición de obras”, *La Provincia*, Salta, 10 de julio de 1928.

premiada con una medalla de oro en la Exposición Internacional de Arte del Centenario<sup>130</sup>. Así, el acontecimiento por partida doble indica que Sosa pretendía destacar lo inusitado de su programa de desarrollo de las artes.

La crónica de *La Provincia* abundaba en detalles sobre la exposición. Aunque lamentaba la ausencia de algunos nombres relevantes (lo que suponía que podía haber sido causado por la velocidad con la que se organizó la muestra) no dejaba de deshacerse en elogios para con los trabajos presentados. La nota menciona como participantes a Guillermo Usandivaras, Mariano Coll, Agustín Hoyos, Arístene y Dagoberto Papi, Juan B. Valle y alguien consignado como “Sosa” (posiblemente se tratara del mismo funcionario que había gestado el evento). No solo la información disponible sobre ellos es muy limitada, sino que incluso las investigaciones locales los han abordado de modo desigual, llegando incluso a omitir a algunos de ellos<sup>131</sup>. El italiano Arístene Papi (1877-1954) se había radicado en la provincia en 1901, donde se destacó fundamentalmente por sus decoraciones murales en Iglesias y edificios religiosos; si bien se había formado con maestros italianos, en su pintura hay algunas evidencias de una técnica no del todo pulida, tal como se ve en las desproporciones y errores de escala de su óleo *La batalla de Salta* (Figura 2). Mariano Coll (1886-1981) nació en Paraná y se instaló en Salta en 1918 para desempeñarse como intendente municipal durante el gobierno del interventor Manuel Carlés; en el ámbito local se destacó fundamentalmente como acuarelista. Guillermo Usandivaras (1887-1976) nació en el seno de una familia de la elite salteña y tuvo un breve pasaje como alumno en la Academia Nacional; al parecer su obra fue de las de mayor repercusión fuera de los límites provinciales, dado que en 1932 la revista porteña *Nativa* llegó a afirmar que “de conservarse invariable, firme en su ruta elegida (...) y aunque parezca mucho decir, será el reemplazante de Bermúdez.”<sup>132</sup> De Hoyos, Valle y Dagoberto Papi no disponemos de más datos que los vinculados a esta exposición. Si bien el artículo afirmaba que en este grupo estaban algunos de los artistas más importantes de la provincia, se hacía evidente que su notoriedad se restringía a la escena local: ninguno de ellos había participado hasta ese entonces en el Salón Nacional (dado que no figuran en ninguno de sus

---

<sup>130</sup> Ley n°897, Salta, 11 de noviembre de 1911. Registro Oficial de la Provincia de Salta, Archivo Histórico Provincial.

<sup>131</sup> Los dos libros señalados al comienzo del capítulo coinciden en destacar a Arístene Papi, Usandivaras y Coll como los artistas salteños más relevantes del período, mientras que guardan silencio respecto de la trayectoria y obras de los otros nombres mencionados en el artículo (aunque De la Cruz, que reconstruye el contexto de creación de la Escuela de Dibujo y Pintura, menciona a todos menos a Valle).

<sup>132</sup> “El pintor Guillermo Díaz Usandivaras”, *Nativa*, Buenos Aires, n° 101, 1932, p. 11.

catálogos) y sus nombres no aparecen en *El arte de los argentinos* (el libro de José León Pagano que mencioné en la introducción de la tesis y en la que están consignados casi todos los artistas de los capítulos anteriores).

La reseña de *La Provincia* sobre la muestra aporta varios juicios sobre los artistas participantes. Las obras de Dagoberto Papi son presentadas como “La parte más descollante de la exposición (...) las esculturas por él presentadas denotan, a pesar de la juventud de su autor, al artista avezado e inspirado”; esta opinión parece estar en sintonía con la de Sosa, que días más tarde envió una carta al ministro Carlos Aranda solicitando que la provincia le otorgara al escultor una beca para continuar su formación en Italia<sup>133</sup>. El texto destacaba la única obra expuesta de Usandivaras, titulada *El muchachito de Iruya*, puesto que “reafirma una vez más el prestigio del autor y el amor regional de que [sic] está impregnada su labor”. En este juicio de valor también había una inclinación a favor de las temáticas nativistas, apreciación que se repetía en otros comentarios sobre el resto de los expositores: “(...) tanto Usandivaras como Coll, Valle y Hoyos son dignos representantes de una vocación regionalista”, “Otra faz de la obra de Valle es la preferencia que lo inclina hacia los tipos de nuestra raza aborigen, que remonta a veces hasta los incas peruanos (...)”. Para 1928 el nativismo ya llevaba más de una década de desarrollo, por lo que las apreciaciones del diario salteño no implicaban una toma de posición en un debate estético emergente (como sí había sucedido en el caso de Tucumán) sino un alineamiento con un conjunto de imágenes que ponían en primer plano a la identidad regional. Pero era más relevante el efecto que tuvo esta exposición en el contexto del proyecto cultural de Sosa: al inaugurar la escuela junto con una muestra de los artistas más reconocidos en la provincia, la nueva institución iniciaba su vida pública con un mayor grado de legitimación. A su vez, la escuela prestigiaba a los expositores a través del sello del Consejo de Educación; en este sentido, no era menor que Arístene Papi hubiese sido designado como director de la institución.

El discurso que Sosa pronunció ese mismo día refuerza esta hipótesis. El funcionario se refirió expresamente al objetivo que asignaba a la muestra:

¡Qué mejor estímulo para la escuela que nace! Esas figuras y estas estatuas [sic] parecen asistir al alumbramiento de un organismo que ha de llenar una función

---

<sup>133</sup> “Consejo G. de Educación. Nota al ministro de Gobierno en favor del artista Papi”, *La Provincia*, Salta, 24 de julio de 1928. Un artículo de la revista *Nativa* de 1930 confirma que en ese momento el escultor se encontraba en Roma estudiando en el taller de Arnaldo Zocchi gracias a una beca otorgada por la provincia. “Arte argentino. Dagoberto Papi”, *Nativa*, Buenos Aires, n° 81, 1930, p. 25.

importante en Salta, y quiera Dios que se desarrolle progresivamente y se perpetúe hasta dar copiosísimos frutos.<sup>134</sup>

Sosa se sustentó sobre el capital simbólico de los artistas locales, cuyas obras debían servir de ejemplo para el trabajo a realizar por la escuela. Pero también la historia del edificio era un respaldo: “Algo invisible me parece que nos está mirando a través de estas viejas paredes, que surge de este sitio donde estaba instalada, hace más de un siglo, la gloriosa «Escuela de la Patria».”<sup>135</sup> En la sede del Consejo de Educación se había levantado la Escuela Normal de Maestros, creada en 1870 por Benjamín Zorrilla, uno de los políticos y educadores salteños más importantes del siglo XIX que había sido un asomado admirador de Sarmiento<sup>136</sup>. De este modo, el plan de Sosa se justificaba a través de una identidad estética y un plan educativo que predecían a la nueva institución y formaban parte de su genealogía.

No obstante, la creación de la escuela no planteaba solamente una continuidad con las tradiciones en las que se apoyaba. Según el mismo artículo, el propósito principal de la escuela era “(...) dotar a jóvenes de ambos sexos, y a obreros especialmente, de los conocimientos indispensables en las artes del dibujo para su aplicación industrial”; para ello disponía de dos turnos, uno diurno para jóvenes y maestras en ejercicio y otro nocturno para obreros. Las similitudes entre el tipo de formación propuesta y el plan de estudios de la escuela de la Universidad de Tucumán objeto del capítulo anterior son notorias; si bien Sosa no la mencionaba, no resulta aventurado suponer que la institución de la provincia vecina pudo haber sido el modelo en el que se basaba la iniciativa salteña<sup>137</sup>. De este modo, la propuesta de la escuela se alineaba con el proyecto de reforma educativa de la gestión de Sosa, centrada en la enseñanza técnica orientada a la producción local. Las maestras y obreros se volvían representantes de los “hombres y mujeres de la masa multiforme” a los que se refirió *La Provincia* en su artículo sobre los festejos de julio: el componente democratizante de la

---

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ibid.

<sup>136</sup> Benjamín Zorrilla (1840-1896) fue gobernador de Salta entre 1896 y 1871, diputado por la misma provincia entre 1874 y 1879, Ministro del Interior del presidente Nicolás Avellaneda (entre 1879 y 1880) y de José Uriburu (entre 1895 y 1896). El cargo en el que se desempeñó durante más tiempo fue la presidencia del Consejo Nacional de Educación, en la que se mantuvo entre 1882 y 1895.

<sup>137</sup> Otra coincidencia entre los dos casos resulta sugestiva: en su discurso de apertura Sosa comentó que se contemplaba la posibilidad de ampliar la oferta de la escuela para incluir a la escultura y la arquitectura, concepto que se parece bastante a la necesidad de satisfacer la demanda de cursos de “artes puras” sobre la que informaba Terragni en Tucumán.

Escuela de Dibujo y Pintura se correspondía con la identificación entre pueblo y partido de la tradición radical.

Poco tiempo después el proceso de institucionalización continuó a través de la fundación del Instituto Escolar de Música y Declamación, que fue calificado por *La Provincia* como otro de los “proyectos progresistas del actual presidente ingeniero Sosa”<sup>138</sup>. El acto de apertura ocurrió el 30 de julio y volvió a contar con palabras de Sosa, que reafirmó su convicción sobre la importancia de la formación artística frente al gobernador y varios ministros<sup>139</sup>. Hacia el final del año se celebró otro evento orientado a profundizar el programa educativo: un concurso entre los alumnos de la Escuela de Dibujo y Pintura<sup>140</sup>. La ocasión congregó como jurados a Arístene Papi, Usandivaras y Hoyos, que otorgaron distinciones entre las alumnas del turno diurno<sup>141</sup>. Sosa habló nuevamente en la clausura del concurso, donde volvió a explicitar los argumentos sobre los que se sustentaba su proyecto educativo. Resaltó la importancia de los resultados obtenidos a solo cinco meses de la apertura de la escuela, que había efectuado su primera mesa de exámenes el mes anterior y que el año siguiente comenzaría a funcionar con cursos clasificados según el nivel alcanzado por cada grupo de estudiantes. Para destacar el rol central que adjudicaba a la educación artística, recurrió nuevamente a la autoridad de Zorrilla:

El doctor Benjamín Zorrilla en uno de sus memorables informes redactados como Presidente del Consejo Nacional de Educación, decía «El dibujo tiene con razón en los programas un lugar preferente; figura en todos los grados por su múltiple poder educador, por su estrecha conexión con las industrias y oficios a que están destinados la mayoría de los niños que concurren a la escuela».<sup>142</sup>

Si bien las clases de dibujo formaban parte de la currícula escolar desde hacía tiempo, los argumentos de la máxima figura de la historia educativa de Salta seguramente resultarían inapelables; pero además, las palabras elegidas de Zorrilla brindaban también sustento al enfoque técnico de la escuela. Si bien el programa de la institución estaba orientado a las necesidades del trabajo de maestras y obreros, Sosa

---

<sup>138</sup> “Consejo de Educación. Inauguración del Instituto Escolar de Música y Declamación”, *La Provincia*, Salta, 28 de julio de 1928.

<sup>139</sup> “Instituto de Música y Declamación. Su inauguración oficial. Discurso del Ingeniero Sosa”, *La Provincia*, Salta, 31 de julio de 1928.

<sup>140</sup> “Concurso en la Escuela de Dibujo y Pintura”, *La Provincia*, Salta, 4 de diciembre de 1928.

<sup>141</sup> Los premios fueron adjudicados del siguiente modo: 1° a Haydée Maechi Campos, 2° a Lola D. Aluisi Borelli y 3° a Haydée Polo. También se entregaron diplomas de honor a otras ocho estudiantes. “Se expidió esta mañana el jurado de la Escuela de Dibujo y Pintura”, *La Provincia*, 22 de diciembre de 1928.

<sup>142</sup> “Clausura de la Escuela [sic] de Dibujo y Pintura”, *La Provincia*, Salta, 29 de diciembre de 1928.



consideraba que los resultados obtenidos eran el primer paso en la vía del desarrollo de la cultura artística en Salta; para justificar esta idea, optó por una curiosa cita de autoridad:

En apoyo de mi tesis, citaré las palabras de un hombre práctico, por excelencia, que dentro de pocos meses va a gobernar la república más poderosa de la tierra. Decía M. Hoover en su discurso de contestación al hermoso brindis del presidente Yrigoyen: “Y con todos nuestros sistemas, sean políticos, sociales o económicos, habremos <fracasado> si antes no nos aseguramos esas satisfacciones que derivan del cultivo de los encantos y gracias de la vida y del adelanto del carácter moral y espiritual de nuestros pueblos”.<sup>143</sup>

El episodio referido había ocurrido pocos días atrás durante la gira del presidente electo de Estados Unidos, que había sido agasajado por Yrigoyen durante su pasaje por Buenos Aires; las palabras de Hoover servían también para apuntalar el prestigio del líder al que respondía el gobierno provincial, por lo que la actividad del Consejo de Educación quedaba nuevamente asociada a la gestión que el yrigoyenismo estaba llevando a cabo en el país.

De este modo, el primer año de la gestión de Sosa finalizó con la materialización de dos escuelas a través de las cuales se expuso públicamente su programa educativo. Las palabras del ministro difundidas regularmente por *La Provincia* dan cuenta de un programa de desarrollo cultural en la que el arte, desde su dimensión espiritual y sus posibilidades prácticas, era un promotor de la democratización y el desarrollo social. Para completar el sentido de aquella labor era necesario crear otra institución: el Museo de Bellas Artes.

### **Gestiones para la creación del Museo de Bellas Artes**

El trabajo que Sosa tuvo que llevar a cabo para lograr la creación del museo le implicó movilizar buena parte de su capital político y sus contactos en Buenos Aires. Es factible que el ministro haya desarrollado estas redes a lo largo de las diversas tareas que le fueron encomendadas por el gobierno provincial<sup>144</sup>. Las primeras noticias sobre

---

<sup>143</sup> *Ibidem.*

<sup>144</sup> Por ejemplo, en los meses finales de 1928 viajó frecuentemente a la Capital Federal para gestionar adelantos de la subvención escolar y contratar un empréstito para la provincia. “El ing. Sosa y el sr. Galarreta hacen gestiones de beneficio para Salta en Buenos Aires”, *La Provincia*, Salta, 23 de octubre de 1928. “El P.E. dictó un decreto comisionando a los Sres. A. Güemes y Rafael P. Sosa para formalizar la contratación del empréstito de pesos 5.000.000”, *La Provincia*, Salta, 5 de diciembre de 1928.

los viajes de Sosa a la capital por el proyecto del museo son de noviembre de 1928; el diario local informó que el funcionario retornaba luego de realizar adquisiciones para el museo y la escuela de Dibujo y Pintura, aunque no se especificaba en qué consistían<sup>145</sup>. A inicios del año siguiente *La Provincia* comenzó a difundir más detalles al respecto. En un artículo de enero afirmó que pese a la falta de fondos del Consejo de Educación, Sosa estaba determinado a fundar un Museo de Bellas Artes para complementar la labor pedagógica de la Escuela de Dibujo y Pintura. Para ello nombró una comisión promuseo de Bellas Artes en Buenos Aires integrada por el poeta Fernán Félix Amador, el comediógrafo Oscar R. Beltrán y el escritor salteño Arturo Kolbenyer. La comisión planeaba llevar el tema al bloque radical de la Cámara de Diputados de la Nación para gestionar una partida de presupuesto; al mismo tiempo, trabajaban en función de conseguir donaciones de obras de parte de artistas argentinos<sup>146</sup>. Tiempo después el diario informó que el museo tendría tres secciones: una de arte argentino, otra histórica y otra colonial. Además afirmaba que la comisión asesora organizaría una gira artística a Salta a mediados del siguiente otoño para inaugurar el Primer Salón de Arte, en el que se expondrían obras de los artistas de Salta y del resto del país<sup>147</sup>. Se observa en este punto el empleo adaptado de la misma estrategia anterior: así como la muestra de los artistas de la provincia prestigió a la escuela en su inauguración, la exhibición de los artistas del país prestigiaría al museo por venir.

Al siguiente mes *La Provincia* publicó una entrevista a Sosa en la que se detallaban varias conquistas en el camino hacia la fundación. El ministro contó que estaba trabajando en función de adquirir una casa antigua que sirviera de sede para el museo; también confirmó que en pocos meses se abriría el Primer Salón de Arte, que contaría con algunos de los más importantes artistas argentinos como invitados. La “embajada artística” incluiría una serie de conferencias de Fernán Félix Amador a beneficio del museo, la representación de una comedia de Oscar Beltrán y un recital poético a cargo de Arturo Kolbenheyer. Sosa comunicó que Rodolfo Franco, director de escenografía del Colón, había donado el dibujo preparatorio de la figura principal de uno de los paneles decorativos del pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el que se representa la adoración del sol por los incas. Comentaba también que Franco había elogiado a Salta diciendo que era la ciudad “de más carácter de todo el

---

<sup>145</sup> “Ing. Rafael P. Sosa”, *La Provincia*, Salta, 2 de noviembre de 1928.

<sup>146</sup> “Fundación de un Museo de Bellas Artes”, *La Provincia*, Salta, 3 de enero de 1929.

<sup>147</sup> “Museo Provincial de Bellas Artes en Salta”, *La Provincia*, Salta, 13 de febrero de 1929.

país” y que deseaba ir a pintar allí. También había sumado un aguafuerte del grabador italiano Alfonso Bosco conseguida por Kolbenheyer. Benito Quinquela Martín había confirmado la presencia de tres cuadros en la embajada artística. A su vez, el Administrador General de los Ferrocarriles del Estado, ingeniero Manuel Claps, se había comprometido en su última visita a Salta a facilitar el traslado de las obras conseguidas a la provincia<sup>148</sup>. Pocos días después arribó a la provincia Pío Collivadino, que llegaba en “misión oficial” y por viaje de estudios; desconocemos si su viaje tenía que ver con las iniciativas de Sosa, pero fue una oportunidad para que el funcionario salteño consiguiera el apoyo del entonces director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas y la donación de dos de sus obras para el museo, titulados *Calle de arrabal* y *Noche en la pampa*<sup>149</sup>. Así, las acciones del presidente del Consejo de Educación estaban resultando efectivas: en un tiempo muy corto consiguió la adhesión de múltiples artistas y funcionarios, lo cual se transformaba en una herramienta que prestigiaba y legitimaba al proyecto del museo, además de hacer crecer su acervo mediante la donación de obras.

Posiblemente este éxito haya motivado el recrudecimiento de la crítica opositora, que apuntó a la gestión de Sosa. En mayo *La Provincia* contestó a un artículo de *Nueva Era* en el que se acusaba al Consejo de Educación de malversar fondos en institutos “sin importancia práctica”; el diario oficialista respondió que la única escuela que reportaba gastos era la de dibujo (que solo insumía doscientos ochenta pesos en pago de salarios y contaba ya con ciento treinta estudiantes) y que la enseñanza impartida en esa institución cumplía “(...) con un propósito de mejoramiento social y de divulgación cultural obrera, lo que constituye una verdadera expresión de radicalismo.”<sup>150</sup> Por otra parte, el artículo afirmaba que los programas y objetivos de la escuela obedecían a un proyecto de alcance nacional que emanaba directamente del líder partidario:

Para justificar este concepto debemos agregar que el Consejo Nacional de Educación obedeciendo a una sugerencia del presidente Yrigoyen, ha resuelto crear en el país un nuevo tipo de escuela primaria, en la que se contemplará el problema de la educación manual en primer término, de acuerdo con las

---

<sup>148</sup> “El presidente del Consejo de Educación Ing. Sosa nos habla de la creación del Museo de Bellas Artes”, *La Provincia*, Salta, 11 de marzo de 1929.

<sup>149</sup> “Se halla un artista de talento en Salta”, *La Provincia*, 13 de marzo de 1929. “Dos obras para el Museo de Bellas Artes”, *La Provincia*, 15 de marzo de 1929.

<sup>150</sup> “La Escuela de Dibujo y Pintura y el Instituto de Música y Declamación”, *La Provincia*, Salta, 29 de mayo de 1929.

necesidades regionales y con el grado de suficiencia cultural del medio en que actúe cada escuela.<sup>151</sup>

Esta intervención resulta reveladora en múltiples sentidos. Primero, da cuenta de que la gestión de Sosa había generado un impacto lo suficientemente significativo como para que pudiera transformarse en uno de los blancos de la oposición. En segunda instancia, el programa de institucionalización de las artes que el funcionario salteño estaba llevando adelante era representativo de un proceso más amplio con el que el yrigoyenismo planeaba generar un cambio de enfoque educativo, que a su vez atendería a las especificidades regionales (y seguramente le posibilitaría tejer alianzas con los grupos locales). Finalmente, el proyecto radical se sustentaba en una conceptualización de la educación artística vinculada a la modernización social y democratización de la cultura, valores centrales de la idea de comunidad que sostenía esa tradición política. El ataque generó otros apoyos partidarios: el diputado José María Gallo Mendoza presentó un proyecto en el parlamento provincial que proponía la creación de la Academia de Bellas Artes que integraría a las instituciones existentes y subsanaría los conflictos con la oposición a través de un régimen de autonomía, ya que la dirección del nuevo organismo recaería en una comisión conformada por el Presidente del Consejo de Educación, el director de la Biblioteca Provincial y un miembro designado por el Poder Ejecutivo<sup>152</sup>. Aunque desconozco si el proyecto prosperó, la iniciativa implicaba un fortalecimiento de los establecimientos educativos a partir de su integración en una estructura de mayor jerarquía.

En julio se celebró el primer aniversario de la Escuela de Dibujo y Pintura con una exposición de trabajos de alumnos y algunas alocuciones de las autoridades y los estudiantes. De entre los últimos fue seleccionada Margarita Herrera, que estuvo encargada de pronunciar uno de los discursos principales; en su intervención sintetizó las actividades realizadas por los distintos cursos a lo largo del año y refrendó el sentido nacional y progresista que se había enunciado el día de la inauguración de la institución:

Pasado mañana, el pueblo argentino celebrará con júbilo el 113 aniversario de la declaración de la Independencia, y es un hecho que estimula el hondo sentimiento patriótico, que los gobiernos, como en esta ocasión presente, asocien a la celebración de las fiestas patrias actos que signifiquen afianzamiento de su acción constante por la grandeza argentina, tal como

---

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> “Proyecto de creación de una Academia de Bellas Artes”, *La Provincia*, Salta, 15 de junio de 1929.

soñaron nuestros mayores que nos dieron patria libre e independiente. Al evocar esta gloriosa efemérides, hago votos para [sic] que el actual gobierno continúe como hasta ahora, realizando [sic] obra creadora de progreso y de perfeccionamiento, porque es así como se practica el verdadero patriotismo.<sup>153</sup>

La intervención estaba cargada de sentido: al ligar los festejos patrios con la celebración del aniversario de la escuela y su función social, reproducía la asociación entre la gesta de la independencia nacional y el radicalismo que se encontraba en el pensamiento de Yrigoyen. Aunque es imposible comprobar la espontaneidad de estas palabras, no puede negarse que multiplicaban su significado al ser pronunciadas por una estudiante que, como representante de los beneficiarios de la política educativa, reforzaba la identificación entre pueblo y líder. Menos de dos meses después se celebró el aniversario del Instituto de Música y Declamación, donde Sosa abrió el acto con un discurso en el que vinculó los festejos de las dos escuelas y afirmó que ambas eran necesarias para acompañar de cultura desde una temprana edad el desarrollo material de la sociedad salteña<sup>154</sup>. El gobierno reconfirmaba el sentido simbólico que pretendía para las dos instituciones, redoblando el apoyo a su gestor en educación.

Entretanto, los trabajos para la fundación del museo siguieron su marcha. En junio *La Provincia* publicó que el Ministro de Instrucción Pública Juan de la Campa había autorizado a la CNBA a enviar en calidad de depósito treinta y cinco obras para la creación del museo<sup>155</sup>. La política de préstamos fundadores del MNBA se había reanudado luego de la breve interrupción suscitada por la crisis presupuestaria durante los años de la Primera Guerra Mundial; si bien la cantidad de obras que Salta recibió era muy inferior a la que se había prestado a Tucumán, no difirió de los volúmenes que otros museos provinciales estaban recibiendo contemporáneamente<sup>156</sup>. El periódico oficialista informó que el 16 de julio las treinta y cinco obras destinadas a formar la colección inicial se encontraban en la provincia<sup>157</sup>; solo dos días después se inauguró una exposición con las obras conseguidas por el Consejo de Educación, a la cual el

---

<sup>153</sup> “Adquirió gran lucimiento la celebración del primer aniversario de la Escuela de Dibujo y Pintura”, *La Provincia*, Salta, 10 de julio de 1929.

<sup>154</sup> “Asumió brillantes proporciones el festival del Instituto de Música y Declamación”, *La Provincia*, 5 de septiembre de 1929.

<sup>155</sup> “Museos de Bellas Artes en Salta”, *La Provincia*, Salta, 3 de junio de 1929.

<sup>156</sup> En 1938 el MNBA prestó 38 obras al Museo de Rosario (actual Juan B. Castagnino); en 1923 envió 17 al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe; en 1928 prestó 5 obras al museo Juan Ramón Vidal de Corrientes, 3 obras al de Mendoza y 37 al Museo Provincial de La Plata (Herrera, M.J., 2012: 547).

<sup>157</sup> “Obras para el Museo de Bellas Artes”, *La Provincia*, Salta, 16 de julio de 1929.

diario interpretaba como “el triunfo que acallará a todos los críticos”<sup>158</sup>. Hacia finales de ese año se recibió la última donación significativa: cuarenta cuadros de pintura religiosa colonial y diversos objetos provenientes del Museo de Luján enviados por su director Enrique Udaondo, que quiso de esta forma cooperar con la organización del museo de Salta, y el retrato de Güemes realizado por Schiaffino que estaba en el MNBA (Figura 3)<sup>159</sup>. Aunque desconozco el modo en el que estos dos gestores entraron en contacto con el proyecto salteño, no es arriesgado suponer que las gestiones que Sosa realizó en Buenos Aires pueden haberlo llevado a vincularse con alguno de ellos, con quienes podría haberse sentido identificados por su perfil de promotores culturales<sup>160</sup>.

Los preparativos para la fundación del museo estaban listos. La inauguración tendría que esperar hasta el año siguiente.

### **La inauguración del Museo Provincial de Bellas Artes y el fin del ciclo político**

La creación del museo se oficializó el 30 de junio a través de un decreto provincial que también designaba a Sosa como su director ad honorem, hecho que reconfirmaba la centralidad del funcionario en este proceso<sup>161</sup>. Se inauguró de manera provisoria en una sección del edificio del Consejo de Educación el 9 de julio de 1930, continuando la estrategia de asociar el acontecimiento a los festejos patrios que se había utilizado dos años atrás para la apertura de la escuela. No obstante, en esta ocasión el evento tuvo un horario central en las celebraciones programadas por el Estado Provincial<sup>162</sup>. Además de la apertura se celebrarían en conjunto los dos años de la Escuela de Dibujo y Pintura con una muestra de los alumnos y un lunch ofrecido por la Asociación de Estímulo al Arte, una entidad que había sido fundada en 1921 pero que inmediatamente había cesado sus actividades; su reactivación nueve años más tarde

---

<sup>158</sup> “Donativos para el Museo de Bellas Artes Colonial e Histórico”, *La Provincia*, Salta, 26 de septiembre de 1929.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Schiaffino escribió una carta de agradecimiento al senador Carlos Serrey, cuya motivación me es desconocida; el artista le afirma su predilección por la ciudad de Salta y le recuerda que tuvo el privilegio de realizar el retrato de Güemes que formaba parte del museo. Recorte del diario *La Montaña*, Salta, 11 de octubre de 1934. Archivo Schiaffino, MNBA. Sobre la trayectoria de Udaondo como gestor cultural y su rol en la creación del Museo Histórico y Colonial de Luján, ver: (Blasco, 2011).

<sup>161</sup> Decreto n°11964, Salta, 30 de junio de 1930. Biblioteca y centro de documentación Carlos Luis García Bes, Museo de Bellas Artes de Salta.

<sup>162</sup> “Decreto del P.E. de la provincia sobre los festejos del 9 de Julio”, *La Provincia*, Salta, 4 de julio de 1930.

seguramente tenía origen en Sosa, dado que la asociación estaba presidida por su esposa y un grupo de mujeres de la elite.<sup>163</sup>

Si bien en el museo provincial no se conservan documentos del momento de la inauguración, gracias al cruce de fuentes presentes en el archivo del MNBA he podido recuperar la lista de obras que formaban parte de la colección al momento de la inauguración. En el fondo Schiaffino se encuentra una copia del catálogo realizado para la apertura del museo al que el artista e historiador incorporó correcciones sobre la información impresa y un listado de obras que, de acuerdo con lo que él consignó, habían sido donadas por Pío Collivadino<sup>164</sup>. No he podido comprobar si las obras que Schiaffino mencionaba se encontraban en el museo al momento de su inauguración o si fueron enviadas por Collivadino posteriormente; de cualquier modo, no es improbable que esta información sea correcta ya que los dos artistas se involucraron personalmente en la conformación de la colección salteña. Finalmente el MNBA envió treinta y seis obras (Figura 4): casi todas eran piezas de arte europeo del siglo XIX o grabados y copias de obras del Renacimiento y se habían incorporado al acervo del museo entre su época formativa y la Exposición Internacional del Centenario. Resulta llamativo que este conjunto prácticamente no incluyera trabajos de artistas argentinos ni obras de la década de 1920 en adelante. Es posible que esta situación se hubiese producido por restricciones impuestas por la dirección del MNBA en relación a la política de préstamos; si esto fue así, no resulta ilógico pensar que las donaciones recibidas de artistas particulares y de Collivadino intentaron contrarrestar esta falencia del envío fundador. En su impresión original el catálogo incluía veinticuatro obras de artistas argentinos (Figura 5), a las que Schiaffino agregó en tinta otras dieciocho que ingresaban gracias al director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas (Figura 6). Las dos listas componen un conjunto bastante equitativo de óleos, grabados y esculturas (la inclusión de estas últimas es significativa, ya que el préstamo del MNBA solo incluía una pieza de bronce); entre ellas predominan los paisajes urbanos de Buenos

---

<sup>163</sup> “Las fiestas del 9 de julio a celebrarse en esta capital y en algunos departamentos de la campaña”, *La Provincia*, Salta, 7 de julio de 1930. “Asociación Estímulo al Arte”, *Nativa*, Buenos Aires, n° 81, 1930, p. 31.

<sup>164</sup> Resulta llamativo el involucramiento de Schiaffino en el préstamo de la colección fundadora del museo de Salta, ya que para ese entonces él no dirigía el museo. Por otra parte, a partir del descubrimiento de una carta del mismo fondo documental María José Herrera ha señalado que el antiguo director del MNBA tenía una visión sumamente crítica del proyecto de comodato de obras que iniciaron sus sucesores (Herrera, M.J., 2012). Sin embargo, en este episodio no solamente se ocupó de registrar las donaciones de Collivadino, sino que también se encargó de hacer llegar su propia versión del retrato de Güemes.

Aires, aunque también están presentes los nombres de algunos artistas de trayectoria nativista (como Gramajo Gutiérrez y Luis Perlotti) y extrañamente, solo uno de Salta<sup>165</sup>. En suma, aunque se trata de un conjunto relativamente acotado de obras, puede verse en ellas una muestra relativamente representativa de los temas y estilos que se exponían y premiaban en el Salón Nacional durante esos años. Aunque los artistas vinculados a las experiencias vanguardistas aún no habían logrado irrumpir en la colección del MNBA<sup>166</sup>, no deja de ser llamativo que no figurase ninguno de ellos entre los donantes: desconozco si esto se debe a una decisión estilística tomada en Salta o si hubo falta de interés o de información por parte de los jóvenes modernos. Por último, la inclusión de los sesenta y cuatro objetos coloniales donados por Udaondo resulta llamativa, ya que implicó la ampliación del campo temático de la institución y el cambio de su denominación a “Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta”; si bien es posible que esta situación respondiera a los fines prácticos de poder recibir el envío del museo de Luján en un organismo pertinente, es claro que en cierto punto provocaba un desenfoco de los argumentos sobre la función social del arte y la educación estética que venían apareciendo en la prensa local. La lista de objetos enviados de Luján abre una discusión tangencial al asunto del capítulo: la distinción entre arte y patrimonio histórico. La mayoría de las piezas que integraban la sección histórica y colonial del museo de Salta eran óleos y litografías coloniales y de los primeros años de la independencia; esta clasificación se sustenta en criterios contrarios a los que sostendría Martín Noel desde los *Cuadernos de Arte Argentino* publicados por la ANBA y que mencionamos en el capítulo 1.

El 11 y 12 de julio *La Provincia* publicó la transcripción del discurso inaugural de Sosa, lo cual es una evidencia de la relevancia que tuvo el hecho para este medio<sup>167</sup>. Entre los pasajes que merecen ser destacados, el funcionario agradeció la presencia de la

---

<sup>165</sup> Dagoberto Papi, que en ese momento se encontraba en Roma, fue el único artista local que donó obras al museo para su apertura. Hasta ahora no he encontrado información acerca de las motivaciones detrás de esta donación; las fuentes no especifican si este acto fue realizado a título personal por Collivadino o si se trató de un envío consensuado con los artistas que aportaron sus trabajos. Resulta intrigante la presencia de dos obras de Francisco Ramoneda, fundador del museo de Humahuaca que abordaré en el capítulo 6: desconozco como llegó a vincularse con la formación de la colección de Salta, dado que su primer viaje al noroeste fue en 1933.

<sup>166</sup> Si tomamos nuevamente a los premios del Salón Nacional como parámetro para comprender los procedimientos de legitimación del gusto en las instituciones oficiales, encontraremos que no hubo ningún nombre asociado al “arte nuevo” entre los primeros premios hasta 1933, cuando se le otorgó el primer galardón en pintura a Lino Enea Spilimbergo. Padrón General del Salón Nacional de Bellas Artes, archivo Palais de Glace.

<sup>167</sup> “El hermosísimo discurso del señor ministro de gobierno Ingeniero Rafael P. Sosa”, *La Provincia*, Salta, 11 y 12 de julio de 1930.



“embajada artística” (integrada por Pío Collivadino, Fernán Félix Amador, Juan José Sosa Reilly, Julio Martínez Vázquez y Juan Hohmann) que había viajado especialmente desde Buenos Aires para prestigiar el acto. También afirmó que era “motivo de regocijo” vincular la apertura de la institución con el festejo patrio. Comentaba que cuando se había creado la escuela había surgido la idea de fundar un museo para que sus obras sirviesen de ejemplo a los estudiantes y al mismo tiempo pudieran ser apreciadas por el público. El primer cuadro que él había conseguido para tal fin había sido una tela de un pintor consignado únicamente como “Struch”, que representaba al general Güemes al frente de su ejército, lo cual tenía un tinte patriótico: “Me pareció de buen augurio tal adquisición, como si contara este Museo con el patrocinio del heroico paladín salteño (...)”. Desconozco la obra a la que se refiere, dado que no figura en ninguna sección del catálogo inaugural del museo; no obstante, la referencia al máximo héroe local de la independencia venía también refrendada por una tradición iconográfica sostenida en la provincia, desde la compra de la pintura de Alice hasta la donación del dibujo de Schiaffino (que se transformaría en el retrato más reconocible de Güemes). Por otro lado, que Sosa destacara una obra de la cual no se tiene registro alguno da cuenta de que en ese contexto la evocación de la figura del héroe local tenía más peso que el capital simbólico que la colección de la nueva institución. Si bien a Sosa aún le urgía la adquisición de un edificio acorde a las necesidades de un museo, reiteró que dos años atrás, durante la inauguración de la Escuela de Dibujo y Pintura, había mencionado que en ese inmueble había funcionado la famosa “escuela de la Patria”. Sentenció entonces: “Ahora la tradición de esta casa formará el ambiente favorable al Museo.”

*La Provincia* publicó en los sucesivos días breves transcripciones de cartas de felicitación enviadas a Sosa por los integrantes de la delegación artística y los directores de los museos provinciales de Rosario y La Plata<sup>168</sup>. Poco tiempo después anunciaba el siguiente escalón del programa cultural: por iniciativa de la Asociación Estímulo al Arte se abriría el 10 de noviembre un Salón de Pintura, Dibujo y Artes Decorativas, el primero de su tipo en la provincia<sup>169</sup>.

Sin embargo, el giro en el panorama político de ese mismo año cambiaría la situación drásticamente. A raíz de una serie de disturbios ocurridos en Buenos Aires, San Juan y Mendoza, el 3 de septiembre *La Provincia* escribió con preocupación:

---

<sup>168</sup> “Ecos de la estada [sic] de intelectuales y artistas en ésta”, *La Provincia*, Salta, 16 de julio de 1930. “El Museo de Artes de Salta”. *La Provincia*, Salta, 18 de agosto de 1930. “Museo Colonial Histórico y de Bellas Artes”, *La Provincia*, Salta, 29 de agosto de 1930.

<sup>169</sup> “Salón de Pintura, Dibujo y Artes Decorativas”, *La Provincia*, Salta, 3 de septiembre de 1930.

Una oposición que vocifera a todos los vientos y trata de llevar al ánimo de la opinión pública sentimientos contrarios a los de la mayoría del electorado del país, está surtiendo algún efecto, que es necesario contrarrestar en forma enérgica, tanto desde el gobierno como desde las filas de nuestro propio partido.<sup>170</sup>

La prédica del diario no logró aminorar el efecto de los sucesos que vendrían. Casi al unísono del golpe de Estado que destituyó a Yrigoyen, se produjo la intervención de la provincia de Salta. Frente a la tensión imperante, los directivos de *La Provincia* debieron acceder a una reunión realizada entre el periodismo y el gobierno provisional. En ella, decidieron poner entre paréntesis su prédica partidaria para adherir a una moción de orden y serenidad<sup>171</sup>. Días después asumió como Interventor Federal el general Gregorio Vélez y con él terminó el período de prédica yrigoyenista del diario<sup>172</sup>. El ciclo de la Década Infame vio la proscripción y persecución de los radicales en la provincia y el retorno a la política de Robustiano Patrón Costas, máximo referente del conservadurismo salteño que se transformó en el presidente del Partido Demócrata Nacional (Del Valle Michel, Torino y Correa, 2014).

Los proyectos de institucionalización de las artes de Sosa quedaron en suspenso. No he encontrado más información en fuentes más recientes sobre las dos escuelas fundadas en 1928, por lo que resulta factible que hayan sido clausuradas. En cuanto al museo, un texto de décadas posteriores de Sosa afirma que fue presa del olvido y su colección fue trasladada a la biblioteca provincial hasta 1945<sup>173</sup>. Es posible que esto no haya sido así. En el catálogo del Salón Nacional de 1938, entre las instituciones artísticas del país que aparecían listadas, figuraban el museo y una Comisión Provincial de Bellas Artes, ambas bajo la dirección del acuarelista Mariano Coll y aún ubicadas en el edificio del Consejo Escolar; además, un informe del viaje de inspección de 1940 del restaurador del MNBA conservado en el legajo sobre el museo provincial revelaba que en ese momento la institución estaba a cargo de Roberto Tavella, el arzobispo de Salta,

---

<sup>170</sup> “A propósito del actual momento político”, *La Provincia*, Salta, miércoles 3 de septiembre de 1930

<sup>171</sup> “«La Provincia» y los acontecimientos políticos del momento”. *La Provincia*, Salta, lunes 8 de septiembre de 1930.

<sup>172</sup> En años posteriores y por motivos que desconozco, *La Provincia* cambió su orientación política y pasó a ser la voz de los conservadores. El yrigoyenismo adoptó al diario *Norte*. *La voz radical* como su plataforma de difusión.

<sup>173</sup> Rafael Sosa, *Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta* (folleto), Salta, 1959. Biblioteca y centro de documentación Carlos Luis García Bes, Museo de Bellas Artes de Salta.

que se había ocupado de incorporar nuevas luces y mobiliario a las salas<sup>174</sup>. Lo que se volvía evidente era que Sosa no había podido dedicarse a la gestión cultural desde ningún organismo estatal luego de la asunción del gobierno conservador, lo que confirma que fue separado por su pertenencia partidaria. Aun así el Salón de Pintura, Dibujo y Artes Decorativas proyectado en 1930 pudo efectuarse y contar con su actuación como jurado<sup>175</sup>; además Sosa participó de la asociación Amigos del Arte, una entidad privada fundada en 1936, dedicada al estímulo de la actividad cultural<sup>176</sup>. Solamente en la década de 1940 volverían a gestarse iniciativas desde el Estado para comenzar una nueva etapa en la historia de las instituciones artísticas en Salta.

### **Ángulo y la renovación de la escena plástica salteña**

La revista *Ángulo* hizo su primera aparición en junio de 1945 en la ciudad de Salta. Dirigida por el escritor Manuel Castilla (1918-1980) y los artistas plásticos Carlos García Bes (1914-1978) y Raúl Brié (1917-1983), tuvo un total de dieciocho números, cuya frecuencia de aparición comenzó siendo mensual aproximadamente hasta la entrega 15, en la que la fecha de edición dejó de salir impresa<sup>177</sup>; la última aparición de la revista fue en 1947 (posiblemente en diciembre, dada la temática navideña del contenido). La materialidad de *Ángulo* coincide con su autodefinición como “boletín”: de formato pequeño y sobrio, cada uno de sus números tiene cuatro folios (puesto que se trata de una sola hoja con un pliegue). La mayor proporción de sus páginas está dominada por textos de tipografías sencillas y sin ornamentos ni elementos decorativos. Salvo algunas excepciones, la revista no contiene imágenes; la única marca gráfica que siempre se repite es el nombre de la publicación, en color y con una tipografía de curvas y aristas pronunciadas, encabezando cada uno de los números (Figura 8). Si bien se

---

<sup>174</sup> *XXVIII Salón Anual de Artes Plásticas*, Buenos Aires, CNBA, 1938. Informe de Juan Carlos Oliva dirigido a Antonio Santamarina, presidente de la CNBA, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1940. Legajo Salta, Archivo MNBA, 1988-12.

<sup>175</sup> “Concurso de Pintura organizado por la «Sociedad Estímulo al Arte»”, *La Provincia*, 22 de noviembre de 1930.

<sup>176</sup> *Estatutos de la Sociedad “Amigos del Arte” aprobados por el Gobierno de la Provincia*, Salta, 1936. Según De la Cruz, la asociación estuvo presidida por Guillermo Velarde Mors (conocido localmente como “Pajarito” Velarde) y se dedicó principalmente a la organización y patrocinio de conciertos, aunque también menciona la existencia de una academia de enseñanza ubicada en el Consejo de Educación y dirigida por el artista José Casto, aunque no da más precisiones al respecto (De la Cruz, 2011: 49 y 50).

<sup>177</sup> La biblioteca J. Armando Caro, ubicada en la localidad salteña de Cerrillos, es el único repositorio en el que pude encontrar una colección de la revista. Si bien está casi completa, desafortunadamente no posee los números 7 y 14.

presentaba como un boletín de literatura, música y pintura, también incluyó al teatro y la estética filosófica.

*Ángulo* se presentó como una plataforma de discusión y difusión de las propuestas que en ese momento estaban renovando la escena artística de Salta y el noroeste, desde una perspectiva asociable a la de los lenguajes e ideas de vanguardia que aún no habían logrado irrumpir en la provincia. Para el momento en el que los primeros números de la revista entraron en circulación, sus directores formaban parte de redes vinculares tejidas entre artistas y escritores que desbordaban las fronteras provinciales. Castilla, el de mayor fortuna crítica posterior, formaba parte del grupo de poetas conocido como “La Carpa”, que tuvo su principal asiento en Tucumán pero incluyó miembros de todo el noroeste (Martínez Zuccardi, 2010). Brié era oriundo de Buenos Aires pero se había instalado en Salta en 1945 luego de viajar durante dos años con los artistas Luis Preti, Héctor Bernabó (conocido como Carybé) y Gertrudis Chale, con quienes recorrió Chicoana, Tartagal, la región del Chaco salteño, Calilegua, Bolivia y Brasil (Ramos, 2016). Por su parte, García Bes había logrado obtener una beca del gobierno provincial en 1939 para poder formarse en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación en Buenos Aires, de donde retornó en 1942 (De la Cruz, 2011). Los contactos extra provinciales serían centrales en la labor que ellos desarrollarían en *Ángulo*.

El primer número de la revista inició con un texto de retórica próxima al género del manifiesto, donde los miembros del grupo realizaron una suerte de declaración de intenciones:

ÁNGULO, sencilla pero no humildemente, trasunta la inquietud del artista nuevo. Será una ventana abierta a los cuatro vientos del arte (...) ÁNGULO no hará cuestión de círculos, pero sí de calidades. Estará con la belleza sea ella de hoy o de ayer, porque la belleza no tiene tiempo. Tiene sí, una ubicación en la sensibilidad de la época.<sup>178</sup>

De este modo, al proponer la calidad como el criterio más relevante, los editores planteaban tácitamente la ruptura con la situación de una escena artística que venían a dinamizar. Aunque el manifestarse a favor de la belleza “de hoy o de ayer” los ponía en una posición de indefinición, esto quedaba atrás rápidamente en cuanto definían a sus contrincantes:

---

<sup>178</sup> *Ángulo*, Salta, n°1, junio de 1945.

ÁNGULO combatirá lo fácil, lo intrascendente y lo pintoresco dentro del campo artístico (...) Para nosotros el arte no tiene fronteras y el hombre nos interesa no por lo que tiene de folklórico, sino por lo que significa artísticamente como producto de la naturaleza, como hombre en sí (...) Estamos con la época, porque somos su producto inmediato, su pulso.<sup>179</sup>

De este modo, la revista se distanciaba de los posicionamientos estéticos que la habían antecedido en la provincia. En el terreno de la plástica, esto implicaba contraponerse a la generación de Usandivaras, Coll y Hoyos, los referentes más relevantes de la generación que se encontraba activa al momento de la creación del museo. Aunque las palabras citadas parecían plantear una distancia con el campo del nativismo, este no era necesariamente el caso. Tanto la poesía de Castilla como la posición estética del grupo La Carpa giraron en torno a la conformación de una reformulación de la idea de región centrada en el vínculo entre el hombre y la tierra e influida por la “crisis espiritual” que los conflictos bélicos de la época habían desencadenado (Martínez Zuccardi, 2010). Por otra parte, tanto Bes como Brié transitaron el universo temático nativista, tal como se puede ver en las representaciones del paisaje y los tipos humanos a través de los lenguajes visuales de las vanguardias (Figura 9) o la recuperación de la iconografía y las técnicas textiles de las culturas precolombinas (Figura 10). En definitiva, su propuesta podía definirse como una modernización de las formas visuales y literarias lejos de lo “pintoresco” y lo “folklórico”, una posición en cierto modo asimilable a los argumentos teóricos de Romualdo Brughetti que expuse en el capítulo 1. La primera página del cuarto número de *Ángulo* reproducía un dibujo de Raúl Brié al que podemos entender como una suerte de traducción visual de la propuesta del manifiesto del número inicial (Figura 11). Un plano inclinado que asemeja una mesa y un marco que podría indicar una ventana encuadran un conjunto de líneas y formas, tanto geométricas como orgánicas, que se suceden en distintos planos de profundidad, a modo de paisaje abstracto; al pie de la imagen, la inscripción “Cafayate, septiembre de 1945” es la única referencia que ancla al dibujo a un lugar y un momento.

Si bien el universo de manifestaciones artísticas que abarcaba *Ángulo* era amplio, pueden reconocerse ciertas regularidades en el tipo de contribuciones que publicó. La literatura (y más específicamente, la poesía) fue la disciplina que ocupó más espacio en ella, lo que resulta llamativo considerando que dos de sus directores eran

---

<sup>179</sup> Ibid.

artistas plásticos, aunque seguramente las limitaciones materiales serían un factor a considerar. La revista no solo publicó a autores salteños, sino que también incluyó nombres del resto del noroeste, de Buenos Aires y de Bolivia, lo que puede ser tomado como evidencia de la intención del grupo de trascender las fronteras provinciales y regionales para construir una comunidad artística de mayor escala<sup>180</sup>. *Ángulo* también logró congregarse a algunas de las voces más legitimadas de las letras porteñas, visibles en las contribuciones de los poetas y folkloristas Jaime Dávalos y Juan Alfonso Carrizo<sup>181</sup>. En una segunda instancia pueden contarse los ensayos de estética, que abordaban temas de crítica literaria<sup>182</sup>, musicología<sup>183</sup> y reflexiones sobre el teatro<sup>184</sup>; todos estos textos planteaban el problema de la modernización de los lenguajes de sus disciplinas artísticas, lo cual demostraba la concordancia entre los autores y los lineamientos del texto que abrió el primer número.

Si bien las artes plásticas ocuparon un lugar relativamente menor, sus apariciones son significativas. Los primeros dos números contienen una serie de notas y reseñas sobre exposiciones organizadas por la asociación Amigos del Arte en Salta que, como mencioné en el apartado anterior, pretendía suplir desde el ámbito privado la falta de estímulo estatal para el desarrollo de la escena artística salteña. Las notas destacaban especialmente las exposiciones de Gertrudis Chale, Carybé, Victor Rebuffo, Juan Carlos Castagnino y Clement Moreau: artistas vinculados a los lenguajes de las vanguardias plásticas que habían irrumpido en la escena porteña en la década de 1920. El lugar de privilegio que *Ángulo* les otorgó no solo resaltó su pasaje por la provincia sino que también construyó desde el discurso una comunidad de sensibilidades. Chale y Carybé, compañeros de Brié durante sus viajes, fueron los que recibieron mayor atención, las reseñas de sus exposiciones fueron los artículos centrales de los dos primeros números

---

<sup>180</sup> Además de los poetas y escritores salteños, *Ángulo* recibió contribuciones de Marcos Silva Sangines (La Paz), Libertad Demitrópulos (Ledesma), Joaquín Giannuzi (Buenos Aires), Nicandro Pereyra (Tucumán), Raúl Araoz Anzotaegui (Buenos Aires), Antonio Ávila Jimenez (La Paz), Octavio Campero Echazú (Tarija), María Elvira Juárez (Tucumán), Otero Pizarro (Córdoba), Clementina Rosa Quenel (Santiago del Estero).

<sup>181</sup> El número 15 de la revista contiene tres poemas de Dávalos, que eran presentados como adelanto del libro que el grupo *Ángulo* le publicaría. En el mismo número también se encuentra un poema anónimo recogido con Carrizo.

<sup>182</sup> Libertad Demitrópulos, "Presencia de la poesía moderna", *Ángulo*, Salta, n°9, marzo de 1946. "Sentido de la nueva poesía del Norte", *Ángulo*, Salta, n°11, mayo de 1946. José María Mirau, "De mística y poesía", *Ángulo*, Salta, n°16, 1947.

<sup>183</sup> Rodrigo Montero, "La música moderna y su desconocimiento", *Ángulo*, Salta, n°3, septiembre de 1945. Oscar Camisaca, "El compositor moderno y el público", *Ángulo*, Salta, n°5, noviembre de 1945. Rodrigo Montero, "Paralelo entre la obra de Franz Kafka y el Objetivismo en la Música", *Ángulo*, Salta, n°13, julio de 1946.

<sup>184</sup> Julio A. Pérez, "Degradación del arte", *Ángulo*, Salta, n°6, diciembre de 1945.

de la revista<sup>185</sup>. Además, ambos contribuyeron con *Ángulo*: un dibujo nativista de Chale fue reproducido en el número diecisiete (Figura 12), mientras que Carybé aportó dos fragmentos de su traducción al español del libro *Macunaíma* del escritor brasileño Mario de Andrade para el número diez.

Un artículo dedicado a las artes plásticas abordaba un problema de especial relevancia para el tema de este capítulo. Titulado “La plástica en Salta. Los ‘préstamos’ a nuestro museo”, el texto realizaba un análisis de la situación del campo artístico de la provincia y la institución artística de mayor relevancia simbólica. La posición de *Ángulo* respecto del desempeño de los artistas y gestores que los precedieron era sumamente crítica:

Es que no hubo, en ningún momento, un verdadero sentido de comprensión de la importancia del arte plástico. Tampoco existió por parte de quienes estaban obligados a trabajar por la cultura artística, el más mínimo interés. Hoy sabemos que no podían enseñar mucho, pero sí algo. Pero es que ni ese “algo” ha sido vertido, sobre el espíritu virgen de las nuevas generaciones.<sup>186</sup>

La distancia con la generación que los había antecedido se replicaba en este punto en relación a su responsabilidad en la gestación de un campo artístico para la provincia y se extendía también a los funcionarios públicos encargados de fomentar la actividad. No obstante, la mirada más severa no estaba dirigida a los agentes locales, sino a los de la capital del país:

La culpa no puede recaer sobre los de aquí. Ellos tienen una parte de esa culpa, pero, son los “otros” los que tienen que cargar el peso de sus desatinos. Esos “otros” son las cabezas salientes, los dirigentes del arte en el país que tenían en sus manos la dirección del Museo Nacional.<sup>187</sup>

Como señalé en el apartado anterior, en ese momento Sosa formaba parte de la asociación Amigos del Arte mencionada anteriormente, por lo que resulta coherente que las críticas hacia él fueran omitidas en esta ocasión. Los artistas de *Ángulo* apuntaron a las autoridades del MNBA y al sistema de préstamo de obras:

Nuestro museo provincial, ahora resucitado, y en plena integración, se ha formado por “préstamos” provenientes del museo Madre. La palabra

---

<sup>185</sup> “La exposición de Carybé”, *Ángulo*, Salta, n°1, julio de 1945. Raúl Brie, “Un mundo y su pintura”, *Ángulo*, Salta, n°2, agosto de 1945.

<sup>186</sup> “La plástica en Salta. Los ‘prestamos’ a nuestro museo”, *Ángulo*, Salta, n°3, septiembre de 1945.

<sup>187</sup> *Ibid.*

“préstamo”, escondía en su fondo un temeroso respeto. Creaba, implícitamente la idea de que la obra “era muy valiosa” e involucraba un favor que debía reconocerse eternamente, generando, de paso, una aureola que iluminaba a los directores de arte de todo el país y les hacía ganar la posteridad etc.

Pero hete aquí que el Museo Nacional, a pesar de sus “arriesgados préstamos”, no ha hecho sino zafarse de obras que -¡Vaya uno a saber por qué fueron adquiridas!- artísticamente no poseían valor alguno (...) Nosotros afirmamos hoy que si se quiso hacer obra de cultura, no debió enviarse –sea por propia iniciativa o porque le fueron solicitadas-, telas que bajo ningún punto de vista merecían estar en ningún museo (...) Por ello es que Salta, los artistas de Salta, no tienen ningún reconocimiento para los señores directores del museo nacional (...) No se donaron obras sino “sobras”.<sup>188</sup>

De esta manera, los miembros de *Ángulo* no solo cuestionaban las jerarquías del campo local, sino que también impugnaban las relaciones entre los centros metropolitanos y la situación de dependencia que habían establecido con las periferias. De este modo, señalaron la necesidad de que los artistas locales tomaran las riendas en la construcción del campo y sus instituciones; la oportunidad de participar en esta tarea se les presentaría muy pronto.

### **La organización de la educación artística durante el primer gobierno peronista de Salta**

En el año 1946 accedió a la gobernación Lucio Cornejo, hijo de Julio Cornejo y primer mandatario peronista de Salta. Si bien este hecho representaba el retorno de la democracia a la provincia luego de una década de fraude conservador y de varias intervenciones federales tras el golpe de Estado de 1943, la gobernación de Cornejo también estuvo marcada por el conflicto desde las elecciones hasta su precipitada renuncia en 1949<sup>189</sup>. No obstante, su gestión fue positiva para el ámbito cultural, dado que propició la creación y consolidación de un entramado institucional más complejo.

---

<sup>188</sup> “La plástica en Salta. Los ‘prestamos’ a nuestro museo”, *Ángulo*, Salta, n°3, septiembre de 1945.

<sup>189</sup> En el período que inicia en 1943 la provincia se vio sacudida por una serie de conflictos entre los interventores favorables a las políticas sociales que Juan Domingo Perón promovió desde la Secretaría de Trabajo y Previsión (siendo el estatuto del peón una de las más controvertidas) y la coalición de conservadores y antipersonalistas. Para las elecciones de 1946 se había producido una alianza entre los yrigoyenistas y los laboristas, que coincidían en su rechazo a los gobiernos de la Década Infame y su apoyo a la candidatura de Perón; aunque los laboristas rechazaban a Cornejo por su origen de elite, desde Buenos Aires se impuso su nombre para ocupar el máximo cargo de la provincia. Si bien los resultados de las elecciones generaron una renovación en la composición social del parlamento a partir del ingreso de



Dos años después de la asunción de Cornejo, el Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública presentó un plan de organización de la educación artística sintetizado en un documento en el que contemplaba la creación de una Comisión Provincial de Cultura y un Instituto Provincial de Extensión Artística Popular, en el que estaría nucleada la enseñanza de las distintas disciplinas y la difusión y estudio de todas las manifestaciones estéticas<sup>190</sup>. El plan estaba precedido por una fundamentación en la que el ministro provincial Julio Díaz Villalba explicita las premisas que guiaban la propuesta. Comenzaba con un reconocimiento a las agrupaciones y asociaciones culturales ya existentes en Salta, así como a las propuestas y recomendaciones que estas le habían acercado para constituir el plan de organización:

En efecto, a no mediar algunas iniciativas particulares, cristalizadas en entidades meritorias como “Amigos del Arte”, “Ángulo”, “Estímulo al Arte”, “Asociación Artística de Salta” y otras de más limitado vuelo, el asunto cultural, como fuente educativa y de propagación, hubiera sido nulo (...) debemos felicitar la aparición de las iniciativas y proyectos sobre la organización de las actividades culturales en Salta. En particular, agradecemos el plan sumario que nos presentaron los señores M.J. Castilla y Carlos García Bes en representación del círculo “Ángulo” y el estudio realizado por el señor Dagoberto Papi (...) como así también las sugerencias sobre algunos puntos de la organización del museo, que nos hizo el señor Director Honorario del Museo Histórico Colonial y de Bellas Artes, ingeniero Rafael P. Sosa.<sup>191</sup>

Descontando a la Asociación Artística de Salta, sobre la cual no existe información en las fuentes consultadas, las tres restantes se habían formado a lo largo del extenso período recorrido en los apartados anteriores. Además, el texto reconocía el rol de Sosa, que había sido reincorporado como director honorario del museo a partir de un decreto de 1945 que estipulaba la refundación de la institución, ubicada ahora en la

---

los diputados laboristas de origen trabajador, también conllevaron una serie de tensiones entre Cornejo y sus aliados, que cuestionaban al círculo de colaboradores que había designado como ministros. El conflicto no cesó tras la disolución del partido laborista y la creación del peronista; los conflictos alrededor de los ministros de Cornejo y la mala situación económica de la provincia llevaron a una huelga general que obligó a la renuncia del gobernador e inició un nuevo ciclo de inestabilidad política (Del Valle Michel, Torino y Correa, 2014) (Del Valle Michel, 2004) (Correa y Quintana, 2013). Las negociaciones con miembros de las elites y actores de otras facciones políticas fue una característica usual de la formación del peronismo en las provincias, lo que llevó a Darío Macor y César Tcach a postular la necesidad de un nuevo tipo de interpretaciones “extracéntricas” para comprender la complejidad del fenómeno peronista a nivel nacional (Macor y Tcach, 2014).

<sup>190</sup> *Organización de la educación artística*, Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública, Salta, 1948.

<sup>191</sup> *Ibid*, pp. 9 y 10.

planta alta del antiguo cabildo<sup>192</sup>. Estas consideraciones pueden ser entendidas como parte de la política de alianzas y negociaciones que el gobierno provincial mantuvo con la estructura del radicalismo yrigoyenista que lo había llevado al poder. Al mismo tiempo, no puede dejar de verse en este plan de organización un eco de la creación de la Subsecretaría de Cultura, gestada en febrero de ese mismo año; ese organismo nacional se constituiría como el primero de una serie de proyectos a través de los que el peronismo intentaría intervenir en el campo cultural y persuadir a intelectuales y artistas (Fiorucci, 2011).

En línea con la observación anterior, la fundamentación del ministro continúa con una serie de argumentos sobre la necesidad del sostenimiento estatal de la educación artística:

Para justificar el costeo por el Gobierno de la educación artística, ésta debe dejar, ante todo, su carácter de privilegio y ornamento de un reducido contingente de personas que disponen del tiempo y condiciones materiales para dedicarse a cultivar las llamadas “bellas artes”, muchas veces tomando poco en cuenta si poseen o no verdaderas predisposiciones respectivas. Por apreciables que sean tales dedicaciones, sólo pueden considerarse como iniciativas de orden individual. El Estado no puede atribuirle a aquella formación espiritual sino un carácter mucho más amplio, más trascendental; el carácter de una obra social.<sup>193</sup>

Villalba reeditaba la mirada que asociaba al arte con una función de redención y progreso colectivo, un enfoque que marcaba una continuidad con el proyecto de democratización de la cultura y modernización social del gobierno radical. No obstante, también expresaba diferencias:

Consideramos las tendencias y aspiraciones culturales del hombre como una de las funciones esenciales de su vida interior; por la cual, el Estado tiene que propiciar en toda forma su pleno desenvolvimiento. No se trata aquí de una inculcación estrecha de tales o cuales conocimientos artísticos, sino de la iniciación más amplia de la gente del pueblo de distintas expresiones del arte; se procura introducir y facilitarle su participación íntima con el mundo de los valores estéticos. Tales finalidades son las que propone esta educación, especificada, según la terminología de la didáctica del arte, como enseñanza artística popular. En ella tiene que realizarse un explícito esfuerzo colectivo

---

<sup>192</sup> Decreto n°6803, Salta, 28 de marzo de 1945. Biblioteca y centro de documentación Carlos Luis García Bes, Museo de Bellas Artes de Salta.

<sup>193</sup> Ibid, p. 14.

hacia los ideales artísticos, mediante el más amplio acceso a la ilustración de todos aquellos que se sienten sincera y desinteresadamente atraídos por el arte.<sup>194</sup>

El concepto de formación artística que exponía aquí Villalba es más amplio que el proyecto de Sosa, centrado en el conocimiento técnico y la aplicación del dibujo a la industria. El ministro peronista planteaba una educación integral, abierta a todo el pueblo y orientada a la formación del gusto y el goce estético que excedía a la mera formación de profesionales en el trabajo artístico. De este modo, al afirmar el derecho de toda persona de acceder al estímulo de la vida espiritual y plantear la necesidad del esfuerzo comunitario para garantizarlo, Villalba se aproximaba al sentido de “comunidad organizada” con el que posteriormente Perón sintetizaría el balance entre el desarrollo de la individualidad y la aspiración a lo colectivo (Perón, 1949).

La especificidad regional también aparecía entre las ideas del ministro. En sus fundamentos se explayaba sobre la necesidad de fomentar el estudio de tradiciones específicas que formasen parte de la conformación identitaria de los pueblos del noroeste:

Tenemos en vista también otra exigencia para que esta educación sea verdaderamente popular e íntegra. Nos referimos a la necesidad de que los elementos y las manifestaciones del arte llamado clásico estén, en el período docencial, estrechamente vinculados con los elementos y manifestaciones del arte popular y folklórico (...) Este concepto de la integridad de la educación artística nos es de mayor importancia, dado el doble carácter de las raíces de nuestra cultura: de las milenarias hispánicas y las primitivas aborígenes.

En este punto la apelación al nacionalismo cultural como sustento ideológico se volvía mucho más relevante que los apoyos a los artistas nativistas durante la gestión de Sosa. Los argumentos de Villalba ejemplificaban de modo muy claro las continuidades que existieron entre el proyecto de los intelectuales del Centenario de Mayo y la mirada sobre el problema identitario del peronismo, que durante los dos gobiernos de Perón se nutrió mucho más de esa tradición que de las derivas posteriores del nacionalismo (Goebbel, 2013).

Si bien la Comisión Provincial de Cultura fue creada en 1948<sup>195</sup>, no hay rastros de que el Instituto Provincial de Extensión Artística Popular haya pasado del proyecto.

---

<sup>194</sup> Ibid, p. 15.

Aunque desconocemos los motivos que dejaron inconclusa esa iniciativa, es evidente que la situación fue aprovechada por los artistas plásticos de *Ángulo*. En 1949 García Bes inauguró una escuela privada de Bellas Artes en un local cedido por el Instituto Güemes; en la institución se impartía un conjunto de materias similar al de los planes de estudio de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación, lo que suponía un distanciamiento del modelo técnico del establecimiento educativo que había creado Sosa tiempo atrás<sup>196</sup>. Ese mismo año Bes colaboró en la realización del Primer Salón Anual de Pintura de Salta, que tuvo como jurado a Lino Enea Spilimbergo (que había sido contratado como docente por la Universidad Nacional de Tucumán)<sup>197</sup>. A fines de ese año la escuela organizó la primera exposición de trabajos de los estudiantes<sup>198</sup>. Posiblemente la visibilidad del nuevo establecimiento educativo y las acciones llevadas a cabo por sus directivos llevó al gobierno provincial a asociarse con ellos para continuar con el programa de institucionalización de las artes. En 1950 se sancionó la ley 1191 que creó oficialmente la Escuela de Bellas Artes de la Provincia; tras su reglamentación en 1951 se designó formalmente como director a García Bes<sup>199</sup>. Así, el llamado de *Ángulo* a los artistas salteños a tomar las riendas de la escena artística provincial se concretó al inicio de la década siguiente en la creación de un nuevo espacio de formación que profesionalizaría la actividad artística. Los artículos periodísticos publicados a partir de 1953 se refieren a la escuela provincial con el nombre de “Tomás Cabrera”. No sabemos de quién fue la iniciativa de bautizar a la institución, pero no resulta inverosímil suponer que Bes y sus allegados podrían haber elegido al primer pintor del período colonial del que se tienen registros en Salta: con su nombre podría comenzar una genealogía local de las artes plásticas, que se alejaban así

---

<sup>195</sup> *Creación de la Comisión Provincial Honoraria de Cultura, la Subcomisión Provincial Honoraria de Folklore y de la Dirección de Asuntos Culturales*, Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública, Salta, 1948. Ninguno de los miembros de *Ángulo* formó parte de la comisión, que si incluyó a Sosa y a Guillermo Usandivaras.

<sup>196</sup> “La Escuela de Bellas Artes encauzó profundas vocaciones del espíritu”, *El Intransigente*, Salta, 17 de diciembre de 1949. Archivo de la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera. El artículo afirma que se dictaban las siguientes materias: dibujo, composición, teoría del color, anatomía artística, perspectiva e historia del arte.

<sup>197</sup> *Primer Salón Anual de Salta*, Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública, Salta, julio de 1949. Archivo de la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera.

<sup>198</sup> “Inauguróse ayer la exposición de la escuela de Bellas Artes”, *El Tribuno*, Salta, 14 de diciembre de 1949. Archivo de la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera.

<sup>199</sup> “Designan Director de la Escuela de Bellas Artes de la Provincia al profesor Carlos L. García Bes”, *El Tribuno*, 21 de octubre de 1951. Archivo de la Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera.

de las dependencias partidarias para construir un relato orientado a la tendencia moderna de la autonomización de lo estético<sup>200</sup>.

## Conclusiones

El recorrido planteado a lo largo del capítulo dejó en evidencia varias similitudes y diferencias entre los proyectos institucionales del radicalismo y el peronismo, así como algunas continuidades entre uno y otro. La centralidad de la figura de Sosa en la concreción de los proyectos durante la primera etapa puede ser considerada como una condición de debilidad implícita en el personalismo de estas iniciativas: tal es así que el apartamiento de su cargo luego del golpe de Estado fue condición suficiente para truncar el posterior desarrollo de las instituciones que había creado. Esto también da cuenta de la asociación muy fuerte producida entre el yrigoyenismo y los proyectos de sus funcionarios, una condición no menor de legitimidad en un escenario de constante inestabilidad política. En contraposición, si bien las iniciativas desplegadas por el peronismo también estuvieron empapadas de prédica partidaria, la diversificación de actores involucrados y el apuntalamiento de proyectos y grupos preexistentes abonaron a la conformación de instituciones artísticas con mayores márgenes de independencia respecto de los tiempos de la política.

La comparación con el proceso tucumano abordado en el capítulo anterior arroja contrastes significativos. El advenimiento de la democracia implicó la aparición de nuevos significantes en el terreno de la construcción de las identidades políticas. En ese sentido, si el proyecto de institucionalización de las artes de la Generación del Centenario de Tucumán tenía como principal destinatario a la región, las iniciativas de radicales y peronistas fueron dirigidas al pueblo como totalidad de la nación; desde esta perspectiva, el desarrollo social y estético del noroeste implicaba saldar una deuda histórica con una parte del pueblo, que en ese mismo acto se transformaba en representante de la totalidad. En la Argentina democrática, el noroeste y el nativismo adquirieron sentidos contradictorios.

La operación realizada por el grupo de Ángulo merece una reflexión aparte. Sus posibilidades de crear una red vincular que excedía los límites provinciales y su lectura crítica del devenir de las artes en Salta permitieron la construcción de una posición

---

<sup>200</sup> En este sentido, no resulta casual que el año anterior se hubiera editado un libro de Rodolfo Trostiné sobre el pintor colonial. Ver: (Trostiné, 1950).

distanciada de la prédica partidaria y por ende mucho más próxima a las condiciones necesarias para la gestación de un campo artístico. No obstante, si esta opción podía llegar a eximirlos de los vaivenes de la política, los obligaría a establecer tensiones con los relatos que propugnaban la autonomía de la historia del arte y las jerarquías de centros y periferias que establecían.

## **Capítulo 4: El Museo Municipal de La Rioja, entre la tradición local y la consagración nacional (1949-1960)**

Este capítulo se articula alrededor de un caso que presenta singularidades en relación a los recorridos que planteé hasta ahora. Al abordar la institucionalización de las artes en La Rioja, encontramos que la principal institución resultante de ese proceso histórico es el Museo Municipal de Bellas Artes Octavio de la Colina, que no pertenece a la órbita del gobierno provincial. Esto podría inducirnos a pensar que su génesis implicó una fracción menor de los espacios de la política y la cultura en La Rioja. Sin embargo, al indagar este objeto de estudio encontramos que el museo fue el resultado de un salón de Bellas Artes que concentró la atención de autoridades gubernamentales nacionales y provinciales y en el que se intentó poner en escena una representación del desarrollo de las artes plásticas en Argentina, modalidad que guarda similitudes con el caso salteño. En sintonía con lo anterior, este proceso suscitó un diálogo entre tradiciones políticas e intelectuales donde los conceptos de región y nación se imbricaron: específicamente, la recuperación de la figura de Joaquín V. González a través de la lente del peronismo permitió a los organizadores del salón presentar a La Rioja como un espacio de consagración para los artistas argentinos. No obstante, el proyecto de museo no pudo concluirse durante los años de gobierno peronista y solo pudo materializarse tras la llegada a la escena artística de la primera formación local de vanguardia, el grupo Calíbar.

Para poder reconstruir este proceso extenso y complejo, me planteo varias incógnitas a responder: ¿Cómo se produjo la articulación entre los funcionarios locales y las autoridades de organismos nacionales? ¿Cuáles fueron las premisas de la política cultural del peronismo y qué lectura se hizo desde ellas de la figura de Joaquín V. González? ¿Qué imaginarios sobre la región se pusieron en juego y de qué modo se articularon con la intención de construir un espacio que sintetizara el estado de situación del arte argentino? ¿Por qué motivos el proyecto del museo municipal no logró concretarse durante los años peronistas?

## Joaquín V. González y los antecedentes de una tradición riojana

Antes de iniciar el recorrido por el proceso de creación del Museo Municipal de La Rioja, es necesario detenerse brevemente en la figura de Joaquín V. González (1863-1923). Su relevancia en la vida política durante los años de hegemonía conservadora es conocida: fue diputado nacional, senador y gobernador de La Rioja, además de ministro del interior durante la primera presidencia de Julio Argentino Roca y ministro de instrucción pública durante la de Manuel Quintana. Además de desempeñarse como funcionario estatal, González fue un prolífico escritor que publicó obras sobre derecho, sociología e historia, entre otras temáticas; en suma, características que lo encuadran en la categoría de notable descripta en el capítulo 2. Si bien es imposible reseñar la totalidad de su obra y su pensamiento en este apartado de la tesis, un factor ineludible obliga a recuperar algunos aspectos de su trayectoria: durante el proceso de institucionalización de las artes que abordaré en las páginas que siguen, González fue evocado en numerosas oportunidades en calidad de figura señera de la cultura riojana. En consecuencia, intentaré señalar en breves palabras los aspectos más relevantes a la hora de reflexionar sobre su incidencia en el desarrollo de una escena plástica en la provincia.

González ha sido considerado por la historiografía de los intelectuales como una figura híbrida, a medio camino entre el *gentlemen* escritor y el intelectual profesionalizado (Terán O., 2008). Pueden calificarse de modo similar sus ideas, encabalgadas entre dos tradiciones. La matriz del liberalismo es claramente identificable entre sus premisas. En *El juicio del siglo* (1910), texto escrito originalmente para el número especial de *La Nación* por el Centenario de la Revolución de Mayo, González plantea una evaluación del desarrollo de los primeros cien años de historia nacional: pero aunque considera que la superación de la conflictividad que divide a la nación radica en la tradición encarnada en la elite que abrió el camino a la república verdadera (Rodríguez Rial, 2015: 108) su postura frente a la necesidad del “culto al pasado” plantea más continuidades que rupturas, dado que reincorpora a las “razas indígenas vencidas” y al pasado colonial a la construcción de la identidad argentina (Devoto, 2002: 24). Esta dialéctica ya se había producido en *La tradición nacional* (1888), libro en el que González planteaba un recorrido por la historia argentina en búsqueda de la tradición, a la que concebía como fundamento mismo de la nación. El libro se dividía en cuatro partes correspondientes a cuatro momentos de la historia nacional: el pasado



precolombino, la conquista, la época de la Revolución de Mayo y la era de las guerras intestinas. El relato, que también reincorporaba a los pueblos originarios al derrotero histórico nacional (lo que le valió el reproche de Bartolomé Mitre) producía una visión estetizada de la tradición que por momentos tomaba la forma de una epopeya (Solari, 1996). En suma, ciertos aspectos de lo que posteriormente se conformó como la tradición del nacionalismo cultural empezaban a vislumbrarse en las ideas del riojano.

El texto más relevante en ese sentido es sin lugar a dudas *Mis montañas* (1893). Los veintiún capítulos del libro se articulan al modo de un viaje de retorno hacia la tierra natal, donde el narrador va recuperando los relatos folklóricos de la provincia y se recoge en la contemplación bucólica de la naturaleza. De acuerdo a Diego Chein, a partir de esta obra González se constituye en uno de los primeros casos de un modelo emergente de letrado, vinculado a la gestión estatal de la cultura y la educación, que utiliza de modo estratégico su propio origen provinciano para postularse a sí mismo como el sujeto ideal de la “auténtica literatura nacional”. De este modo, se adelanta a las trayectorias de Rojas y Lugones o, en lo referente al movimiento folklórico de la década de 1930, a Juan Alfonso Carrizo (Chein, 2007). Así, González compartía con la tradición nacionalista el valor positivo que adjudicaba a los espacios provinciales, a los que concebía como reservorios de tradición.

Un último aspecto de la trayectoria de González lo une de modo particular con La Rioja. En 1913 le compró al minero inglés William Treolar una finca ubicada a dos kilómetros de la ciudad de Chilecito, a la que bautizó con el nombre de *Samay Huasi* (“casa de reposo” en quechua). La finca se transformó en el lugar de retiro del político y de su círculo de amistades (entre los que se contaban el pintor Antonio Alice y el escultor Pedro Zonza Briano). Luego de la muerte de González el destino de la propiedad se volvió poco claro durante varios años<sup>201</sup>, hasta que en 1941 fue oficialmente adquirida por la Universidad Nacional de La Plata (una de las casas de estudio que había sido fundada por el riojano), que la transformó en una hogar de

---

<sup>201</sup> De acuerdo a un informe presente en la colección Ernesto Padilla del Archivo Histórico de Tucumán, en 1927 el Estado Nacional adquirió la finca con el objetivo de establecer en ella una escuela de artes y oficios y un museo geológico; sin embargo, para el momento en el que Padilla asumió como ministro de instrucción pública todavía no había tenido lugar el acondicionamiento de la finca. Sin embargo, he encontrado artículos en revistas de la década de 1930 que dan cuenta de que la finca era visitada por artistas y turistas, contándose entre las atracciones más concurridas de la provincia. Ver: Informe sobre la propiedad de J.V. González en Chilecito, La Rioja, de L.A. Vallejo al Ministro de Instrucción Pública Ernesto Padilla, Buenos Aires, 12 de enero de 1931. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 13, folios 123 a 144. Severo Villanueva, “Samay Huasi o la casa del descanso”, *Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, n°21, año 2, vol. 3, junio de 1935. “Samay Huasi, la casa del reposo”, *Aconagua*, Buenos Aires, año 2, n° 17, junio de 1931.

descanso para escritores y artistas<sup>202</sup>. Samay Huasi fue representada por artistas nativistas (Figura 1) y sus paisajes continuaron apareciendo en los diarios riojanos muchos años después del fallecimiento de González, a quien se referían en ocasiones como “el místico de Samay Huasi” (Figura 2).

### **Las elecciones provinciales y la política cultural del peronismo**

En enero de 1949, poco tiempo antes de las elecciones a gobernador, el diario *La Rioja* publicó un artículo titulado “El peronismo está promoviendo el resurgimiento económico del país” en el que hacía explícita su adhesión al proyecto justicialista y su efecto positivo sobre el destino del país:

Hora era, en verdad, de que el pueblo argentino se diera a una consciente y responsable tarea de alzamientos materiales y morales a la vez. El camino emprendido no será obstaculizado ya. La obra en marcha no se interrumpirá. Las conquistas alcanzadas no podrán ser abolidas. La argentinidad ha gustado y sentido de su capacidad creadora y de sus cualidades esenciales, que si estaban dormidas no estuvieron nunca ausentes del espíritu nacional. En todo él se trabaja por magnificar lo que está concebido, por superar lo que se está haciendo. Ahora las palabras van reafirmadas por los hechos. Las obras realizadas y en realización, las planificadas, anticipan para la República la jerarquía social y financiera de su futuro próximo.<sup>203</sup>

Este párrafo de contundentes afirmaciones introduce el tono de las tensiones políticas en la provincia. Tratándose de uno de los editoriales que con frecuencia se publicaban en la tapa del diario, probablemente haya sido escrito por Ángel María Vargas (1903-1976): poeta, periodista y militante político, en 1933 fundó *La Rioja* (que se autoproclamaba como el diario más leído de la provincia) y por los mismos años integró la rama local del partido radical<sup>204</sup>. Vargas fue un activo partícipe de la formación del peronismo riojano. En diciembre de 1945, durante la visita de Perón a la provincia en el marco de su campaña presidencial, fue uno de los oradores que abrieron el acto en el que el candidato se dirigió al pueblo riojano. Al año siguiente asumió el rol

---

<sup>202</sup> Copia de la ley sobre Casa de Reposo en la finca Samay Huasi, 1941, expediente n°3325. Archivo Histórico de la Universidad de La Plata.

<sup>203</sup> “El peronismo está promoviendo el resurgimiento económico del país”, *La Rioja*, La Rioja, 21 de enero de 1949.

<sup>204</sup> En la primera plana de *La Rioja* del día 13 de julio de 1935 aparece el retrato de Vargas, designado como vocal del partido en la provincia, junto con el resto de sus directivos. Desconozco el momento exacto de su enrolamiento, así como cuándo se dio su salida.

de Ministro de Gobierno e Instrucción de la gestión del justicialista José Francisco de la Vega, aunque al poco tiempo dimitió del cargo por diferencias con su mandatario (Rojo, 1991). Las elecciones de 1949 llegaban a la provincia luego de un período de conflictos políticos que habían derivado en una intervención federal. *La Rioja* apoyó la candidatura del ingeniero Enrique Zuleta y promovió sus actos de gobierno durante todo su mandato, presentándolo constantemente como un fiel seguidor de la doctrina justicialista<sup>205</sup>. En su mensaje inaugural Zuleta presentó su programa de gobierno centrado en la erradicación del fraude, la reforma de la constitución provincial y el fin de la “postración” de la provincia a partir de un plan de obras de activación económica financiadas con crédito del Estado nacional<sup>206</sup>. En sintonía con las palabras citadas del diario, la infraestructura proyectada sería la materialización de la refundación social que el peronismo riojano pretendía instituir en el plano simbólico<sup>207</sup>.

El proyecto de reconstrucción riojana no se ceñía únicamente a la economía. Unos días antes de la asunción de Zuleta, arribó a la capital provincial una compañía teatral que se encontraba en una gira por el país patrocinada por Antonio P. Castro, presidente de la Comisión Nacional de Cultura; esta presencia motivó la publicación de un artículo en *La Rioja* que elogiaba la gestión del funcionario y que explicaba el rol de la cultura en la concepción de la comunidad peronista:

La verdadera soberanía de la Nación estará en la consciencia de sus hijos, bien pertrechados en lo material y en lo espiritual para asegurar los beneficios de la libertad para nosotros y las generaciones venideras. Un pueblo culto es un pueblo dueño de sus destinos y en base a ese concepto se está operando, en todo el país, una saludable reacción en pro del elevamiento del nivel cultural de las

---

<sup>205</sup> “El pueblo riojano consagrará el domingo la fórmula Zuleta-Herrera Díaz”, *La Rioja*, 8 de abril de 1949. El apoyo a la gestión de Zuleta quedó plasmado de esa manera en los editoriales del diario, donde Vargas llegó a afirmaciones tales como la del 5 de marzo de 1951: “En poco tiempo, el ingeniero Zuleta ha hecho por La Rioja lo que no se hizo en 300 años”.

<sup>206</sup> “Mensaje inaugural del Gobernador de la Provincia, ing. Enrique Zuleta”, *La Rioja*, 22 de junio de 1949.

<sup>207</sup> Zuleta se especializaba en la ingeniería hidráulica, lo que explica en parte su especial atención en el desarrollo de obras de irrigación, la construcción de represas y canales; también promovió la colonización de la zona de Catuna, que se incorporó a la producción de olivos (Bravo Tedín y Robledo, 2012). Zuleta no fue el único gobernador peronista del noroeste en poner énfasis en la cuestión de la infraestructura: en el capítulo 7 mencionaré brevemente la trayectoria de Alberto Iturbe, que gobernaba Jujuy al momento de la inauguración del *Monumento a los Héroes de la Independencia* y que desarrolló un plan de infraestructura y vivienda al que concebía como la traducción material del principio de justicia social peronista.

masas en contraposición a la política obscurantista de los gobiernos oligarcas que estuvieron siempre de espaldas al pueblo.<sup>208</sup>

Desde esta perspectiva, la democratización de la cultura era el complemento de la modernización social y económica que proyectaba el peronismo y que iba dirigida al pueblo, en el sentido más amplio de la palabra. Esta posición respondía a los significantes centrales que conformaban la tradición peronista: si bien los trabajos sobre esta cuestión son un tema de estudio en sí mismo, puede afirmarse que las investigaciones recientes coinciden en que el peronismo se autorrepresentó como un movimiento cuya identidad giró en torno a la incorporación de sectores postergados, que a partir de la acción del gobierno se transformaron en receptores de nuevos derechos sociales y políticos. La lógica discursiva peronista se articuló alrededor de la idea de un capitalismo “humanizado” y “justo”, en el que la elite económica debería ceder una parte de sus beneficios en favor de un universo de trabajadores crecientemente dignificados. De este modo, para la tradición del peronismo el Estado (y más específicamente, el conductor) adquiriría un rol central como árbitro y garante del diálogo armónico entre los distintos cuerpos de la sociedad, situación necesaria para la consolidación de la “comunidad organizada”<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> “Es estimada, en La Rioja, la vasta acción cultural que despliega el sr. Antonio P. Castro”, *La Rioja*, 3 de junio de 1949.

<sup>209</sup> Si bien los estudios sobre esta cuestión son demasiado numerosos como para que puedan ser reseñados en este contexto, mencionaré algunos trabajos recientes que abordan ciertos aspectos específicos del peronismo para delinear elementos centrales de la identidad del movimiento. El ya clásico trabajo de Daniel James planteó una hipótesis acerca de la atracción que generó el lenguaje político del peronismo entre los actores del mundo del trabajo, en función de poder explicar el desarrollo de la llamada “resistencia peronista” (James, 1990). Por su parte, Juan Carlos Torre ha ensayado una explicación del desarrollo del movimiento que lo sitúa en el contexto de una sociedad en donde el proceso de modernización resultó en una asimetría entre el desarrollo industrial y la inclusión política de los sectores del mundo del trabajo, que se aproximaron a la nueva elite estatal para poder revertir su situación frente a la tradicional clase dominante (Torre, 1989). En un terreno que cruza la historia con la ciencia política, Julián Melo se adentró en el análisis de algunos aspectos del vínculo entre el gobierno nacional y las parcialidades provinciales para establecer una polémica con la relación entre heterogeneidad y homogeneización proveniente de la teoría sobre el discurso populista de Ernesto Laclau (Melo, 2007). Desde una perspectiva disciplinar similar, Maristella Svampa ha reflexionado acerca de los modos de representación política y las distancias entre el conductor y el pueblo que configuran la especificidad del “populismo” frente a la lógica democrática y la del autoritarismo (Svampa, 2006). Desde la dimensión cultural, al trabajo de Fiorucci (2011) citado en el capítulo anterior puede sumarse el análisis que Mariano Plotkin (1993) realizó alrededor de la construcción de ritos políticos como el 17 de octubre y del discurso peronista al interior del sistema educativo, dimensiones que posibilitaron la apropiación de formas y tradiciones de otras tradiciones políticas a través de las cuales el peronismo forjó su propia legitimidad. En el ámbito del análisis de los dispositivos visuales, los trabajos de Marcela Gené (2005), Clara Kriger (2009) y Anahí Ballent (2005) han abordado el vínculo entre el peronismo y la gráfica, el cine y la arquitectura, utilizados como vehículo de transmisión de contenidos vinculados al proyecto y la identidad del gobierno. Para un abordaje general del período, ver: (Torre, 2002). Para un estudio de la historiografía sobre el peronismo, ver (Plotkin, 1991) y el trabajo de Darío Macor y César Tcach citado en el capítulo anterior (Macor y Tcach, 2014).

El concepto de democratización de la cultura tenía también una dimensión federal. Esta vez el encargado de explicitarlo fue Juan Oscar Ponferrada (1907-1990), dramaturgo y funcionario de la Comisión Nacional de Cultura, encargado de las palabras iniciales la noche del estreno de la obra. Ponferrada afirmó que solamente a partir de la distribución equitativa de la producción cultural a lo largo y ancho de todo el territorio nacional podía considerarse consumada la revolución que se planteaban desde el gobierno central:

Solo de esta manera – haciéndose presente en el país entero – entiende interpretar con lealtad cabal el destino de la Revolución y de su inspirado conductor, porque el justicialismo promovido por la revolución no es una fórmula parcializada para su aplicación en zonas de influencia electoral, sino un sistema de operancia integral que – así como no puede dejar de gravitar en todos los aspectos de la vida del pueblo: – la economía, el civismo y la cultura, – no pueden ejercitarse parcialmente en los centros metropolitanos.<sup>210</sup>

Pero además de dar cuenta de la necesidad de reformular los vínculos simbólicos entre los centros metropolitanos y las provincias, Ponferrada reconoció la singularidad de La Rioja en la trama de la historia y la cultura nacional:

Una de esas cruzadas es la que aquí se inicia. Y bien se ha elegido para ello la capital riojana. Pues, tanto como lágrimas y sangre, como vidas y haciendas aportó La Rioja a la causa de nuestra independencia y organización, supo aportar también a la cultura argentina el genio numeroso de sus hijos esclarecidos en la ciencia y el arte, en la filosofía y el derecho (...) Con solo uno de ellos – y reverencio aquí la gloriosa justa de Joaquín V. González – ya tenía ganada la gratitud argentina este solar bendito del general D. Juan Facundo Quiroga.<sup>211</sup>

De este modo, la federalización de la cultura se volvía una reparación de una deuda histórica con las provincias que se había iniciado en el episodio de la gesta de la independencia. Pero además, Ponferrada incluía a Joaquín V. González como parte del legado espiritual que la provincia había dado al conjunto de la nación; esta evocación y actualización en tiempo presente de la figura del notable riojano se tornaría central en otra etapa del proceso de institucionalización de las artes en la provincia.

---

<sup>210</sup> “La economía, el civismo y la cultura no pueden ejercitarse parcialmente solo en los centros metropolitanos”, dijo Ponferrada”, *La Rioja*, 8 de junio de 1949.

<sup>211</sup> Ibid.

El episodio de la gira teatral puede ser tomado como la antesala de las iniciativas que distintos actores del peronismo riojano desplegaron para dotar de plataformas oficiales a la escena de las artes plásticas. Vargas fue uno de los agentes fundamentales: además de visibilizar este proceso desde las páginas de *La Rioja*, fue elegido intendente de la capital en junio de 1949, lo que le permitió intervenir directamente y transformarse en gestor cultural.

### **Primer escalón: el Salón Provincial de Verano de Artes Plásticas Regionales**

En octubre de 1949, cinco meses después de la gira teatral, *La Rioja* informó que Castro se había comunicado con Juan Bautista Cabral, responsable del área de cultura en la provincia, para informarle que la Comisión Nacional de Cultura estaba interesada en estimular la producción pictórica de los artistas riojanos que presentaran obras en el entonces llamado “Salón Provincial de Arte Nativo”, un proyecto que la repartición provincial había comenzado a elaborar recientemente<sup>212</sup>. En ese entonces, los salones ya eran un espacio de intervención para el peronismo: el Poder Ejecutivo había dispuesto la creación de los premios ministeriales en el Salón Nacional, que en ese año pasaban de nueve a trece, además de incrementarse las retribuciones monetarias de todos los galardones y de crearse un horario de apertura nocturno en la semana para fomentar la visita a la exposición por parte de los trabajadores (Giunta, 1999). A través de estas acciones el gobierno pretendía poner en práctica su concepto del rol del Estado como promotor cultural, además de visibilizar y legitimar la ideología partidaria.

Días después el gobierno provincial emitió un decreto que aprobaba el proyecto de reglamentación y bases para el salón, en el que se estipulaba que las obras que se adquirieran durante el certamen pasarían a ser propiedad de la Dirección Provincial de Cultura e integrarían la colección del Museo Provincial de Bellas Artes<sup>213</sup>. Al parecer ese museo ya existía en los papeles. En 1936 el MNBA efectuó un préstamo de diecinueve obras, la mayoría de ellas pinturas de artistas españoles (Figura 3), que fueron entregadas a la Comisión Provincial de Bellas Artes, presidida por el artista Domingo Nieto; no obstante, la sede del museo nunca fue establecida y el destino de las

---

<sup>212</sup> “Instituyéronse tres premios para el Salón Provincial de Verano de Arte Nativo”, *La Rioja*, 7 de octubre de 1949.

<sup>213</sup> “Realizárase el “Primer Salón de Verano de Artes Plásticas”, *La Rioja*, 21 de octubre de 1949.

obras todavía nos es desconocido<sup>214</sup>. Es incierto si ese acervo inicial todavía era accesible después de trece años, pero lo que sí se vuelve evidente es que el gobierno provincial pretendía valerse de un museo que tenía entidad legal para reflotar la iniciativa de institucionalización de las artes.

Los días posteriores el diario informaba que la exposición se inauguraría el 24 de diciembre y que había recibido aportes monetarios de particulares para que fueran entregados en calidad de premios estímulo, lo que daba cuenta del interés público suscitado alrededor del salón<sup>215</sup>. Poco tiempo después fue publicado el reglamento del ahora denominado “Salón de Verano de Artes Plásticas Regionales”. De acuerdo con sus estatutos, la exposición sería inaugurada el 24 de diciembre y cerraría el 5 de enero, contaría con tres secciones (pintura, grabado y escultura) y podrían participar todos los artistas riojanos o argentinos con un año de residencia en la provincia. Los premios se organizarían del siguiente modo: en todas las secciones se estipulaba un primer premio adquisición de 2000 pesos y segundo premio de 1000 pesos; se otorgaría un Gran Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia de La Rioja” de 3000 pesos en las secciones de pintura y escultura; un Premio Adquisición “Municipalidad de La Rioja” de 1500 pesos en cada sección; un Premio Adquisición “Dirección Provincial de Cultura” de 1500 pesos en cada sección; un Premio Adquisición “Gobierno de Catamarca” de 500 pesos, además de los dos premios estímulo aportados por los adherentes. El artículo referido a los criterios de admisión de las obras revelaba información importante acerca de la especificidad de los criterios implementados:

Art. 4 – Serán admitidas las siguientes obras:

- a) Las de carácter costumbrista: procesiones, baile, entierros, carnaval, serenatas, tipos regionales, tipos populares, enseres, indumentarias y todo aquello que refleje el ambiente de la vida regional.

---

<sup>214</sup> Estrada afirma que las obras fueron expuestas en la sala de las salas de la Biblioteca Mariano Moreno, y en el Ministerio de Gobierno, Educación y Cultura de la provincia; posteriormente fueron extraviadas, por lo que se formuló una denuncia en INTERPOL Argentina (Estrada, 2013: 19). No obstante, en el inventario de préstamos que me proporcionó el archivo del MNBA algunas obras figuran como devueltas en 1997; desafortunadamente no he podido acceder al legajo complejo de los préstamos a La Rioja, dado que en este momento está siendo auditado.

<sup>215</sup> “Adhesiones y dos recompensas a la exposición pictórica”, *La Rioja*, 2 de noviembre de 1949. “Prepárase el ‘Primer Salón de Verano de Artes Plásticas Regionales’”, *La Rioja*, 11 de noviembre de 1949. De acuerdo con el primer artículo, Juan José Villa de Prat aportó 200 pesos para el premio estímulo “José Villa de Prat”, mientras que Manuela Rosa Pasos de Moreira aportó 100 para el premio estímulo “Amelia Moreira de Pasos”.

- b) Las de carácter histórico: hechos militares, civiles o religiosos; evocaciones de ambientes o lugares; retratos de personalidades; etc.
- c) Las que mejor reflejen las características del paisaje riojano, su flora o su fauna.<sup>216</sup>

Hay una coincidencia entre los criterios de admisión y el énfasis en lo regional en el nombre del salón: de los tres puntos que componen el artículo 4, dos circunscriben la temática del salón a los límites del nativismo. De este modo, siendo que tampoco se aceptarían obras de artistas de otras provincias, el salón producía una identificación entre el arte riojano y el universo nativista.

*La Rioja* publicó varios artículos con información sobre el desarrollo del salón cuatro días después de su apertura. Para el jurado, se convocó a los artistas Raúl Schurjin (nacido en Mendoza y radicado en Santa Fe, donde obtuvo el primer premio del Salón Municipal de 1940) y Laureano Brizuela (fundador y director del Museo Provincial de Bellas Artes de Catamarca, del que nos ocuparemos en el capítulo 6)<sup>217</sup>; puede pensarse que la inclusión de dos artistas consagrados de provincias cercanas buscaba darle otro nivel de relevancia a los premios otorgados a los artistas riojanos<sup>218</sup>. Al mismo tiempo, establecería para ellos un modelo de legitimidad y consolidación proveniente de ámbitos provinciales similares al propio. Es importante notar que dos de los premios más relevantes fueron otorgados a los que quizás eran los pintores de mayor consagración en La Rioja: Domingo Nieto recibió el Gran Premio Adquisición “Gobierno de la Provincia”, mientras que Lidoro Barrionuevo fue galardonado con el primer premio en pintura<sup>219</sup>. Sobre el primero, a quien ya mencioné como presidente de la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1936, el mismo Vargas afirmó:

---

<sup>216</sup> “Dirección Provincial de Cultura. Primer Salón de Verano de Artes Plásticas Regionales – La Rioja. Reglamentación y bases”, *La Rioja*, 30 de noviembre de 1949.

<sup>217</sup> “Homenaje a los miembros del jurado”, *La Rioja*, 28 de diciembre de 1949.

<sup>218</sup> Los artistas expuestos fueron: José Domingo Nieto, Carlos Arcadio Vallejo, Manolo de la Cruz Arias, Juan Estanislao Guzmán Loza, Carlos Bernardo Díaz, Lydia Susana Alberdi de Orlando, Osmán Páez, Julián Dionisio Heredia, Rosario de la Vega de Soria, Vicente C. Vargas, Lidoro Barrionuevo, Carlos A. Carbálido, José Jesús Oyola, Juana Rosa Aguilar, Germán Ricardo Saraví, Stacio Estanislao Orlando, César Manuel Vera y Mario Aciar. “Nómina de expositores del Primer Salón de Verano”, *La Rioja*, 28 de diciembre de 1949.

<sup>219</sup> “Los artistas premiados”, *La Rioja*, 28 de diciembre de 1949.



Cuando se escriba la historia del arte riojano – ya tenemos arte y artistas riojanos! – Domingo Nieto ha de figurar como el continuador y superador de Octavio de la Colina.<sup>220</sup>

Este juicio suponía un alto nivel de valoración. Vargas colocaba a Nieto por sobre la figura de su maestro, pintor que en 1916 había realizado la que fue considerada la primera exposición relevante de la provincia (Estrada, 2011: 16). De este modo, el periodista establecía lo que podía ser tomado como la primera genealogía de la plástica local. Pocos meses antes el diario había publicado un artículo sobre una exposición de Barrionuevo, realizada para el aniversario de la fundación de la ciudad, en la que afirmó:

Barrionuevo, que en certámenes locales ha obtenido siempre los más altos premios y recompensas, ha reunido esta vez veintidós telas, que parecieran haber coleccionado todos los matices de nuestro paisaje, en el que la montaña, con todo su verero [sic] de sugerencias, ha sido captada por quien la siente y comprende con emoción estética de artista vernáculo (...) el “plen air” tan bien dominado por este sorprendente autodidacta del arte plástico se nos muestra en la total sugestión de la tierra nuestra.<sup>221</sup>

Estas líneas podrían ser utilizadas para describir las obras de ambos artistas, que guardaban notables similitudes (Figuras 4 y 5). En la inauguración del salón, Cabral pronunció un discurso de tono similar a la crítica recién citada, donde rescataba la comunión con la tierra y el paisaje que los artistas locales habían demostrado a la hora de cumplir con la propuesta del reglamento:

(...) todo ello aprisionado en el límite escaso de estas telas de las que fluye la emoción de las almas, cantando con el mismo profundo amor y con hondo sentido cósmico y ancestral a la tierra generosa, al solar nativo, que sabe transmitir a sus concepciones artísticas y a su pensamiento su fuerza telúrica para impregnarlas de eternidad; a esta tierra, que nos ofrece en estado de castidad, sus bellezas incomparables (...)<sup>222</sup>

El Salón de Arte Regional había sido organizado en un lapso de tiempo breve, pero para sus promotores arrojaba resultados satisfactorios. La selección de los jurados,

---

<sup>220</sup> Ángel María Vargas, “Domingo Nieto obtiene la más alta distinción de su provincia”, *La Rioja*, 28 de diciembre de 1949.

<sup>221</sup> “Notas de arte. Lidoro Barrionuevo expone en el salón del Club Social”, *La Rioja*, 27 y 30 de mayo de 1949.

<sup>222</sup> “‘Esta exposición es una de las de mayor jerarquía del interior de la República’ dijo el sr. Cabral”, *La Rioja*, 28 de diciembre de 1949.

el recorte temático y los premios otorgados fueron operaciones a través de las cuales se postuló una identidad estética riojana, identificada principalmente con el paisaje local y con un puñado de firmas entre las que se formalizaba una jerarquización interna de los artistas riojanos. Meses más tarde, *La Rioja* propuso un balance de los acontecimientos en el que el rol de promotor cultural asumido por el Estado era evaluado como un logro del peronismo:

Con un preciso sentido práctico de la realidad y con absoluto concepto de la responsabilidad, el gobierno de la provincia, mediante disposiciones adoptadas, ha estimulado la producción artística de nuestro medio, circunstancia de señalada trascendencia, en razón de que los poderes públicos provinciales, anteriores al movimiento del 4 de junio de 1943, nunca jamás, han intentado, siquiera llevar ni un aliento a los esforzados trabajadores del arte de La Rioja (...) Es que el gobierno provincial hace obra peronista, sin medir sacrificios ni esfuerzos. La meta principal es el progreso integral, como lo postula el ideario de la revolución nacional del 17 de octubre de 1945.<sup>223</sup>

No obstante, la experiencia inaugural del Salón de Arte Regional sería superada por los acontecimientos del año que recién comenzaba.

### **El Salón Joaquín V. González, escenario provincial del arte nacional**

Pocos meses después, *La Rioja* hizo pública una nueva iniciativa pero que esta vez emanaba de la esfera municipal. Vargas, que continuaba en su cargo de intendente, encomendó a Segundo Ávila, presidente de la recién creada Comisión Municipal de Cultura, la organización del Primer Salón Anual de Arte “Joaquín V. González”<sup>224</sup>. La nota no presentaba argumentos para justificar el nombre elegido para el evento, pero no dejaba de resultar sugestivo que nos encontremos en este punto con una segunda recuperación de la figura de González en el ámbito de la gestión cultural peronista (solo había pasado un año del discurso de Ponferrada). El diario afirmó que el salón sería el más importante del norte y congregaría a artistas de todo el país y del extranjero; para su organización se había convocado nuevamente a Schurjin, que ya se encontraba en la provincia. A los pocos días la comisión organizadora presidida por Ávila visitó al gobernador Zuleta para informarle sobre su intención de realizar el salón, que se

---

<sup>223</sup> “El estímulo a la producción artística en La Rioja”, *La Rioja*, 8 de marzo de 1950.

<sup>224</sup> “Se trabaja activamente en la Organización del Primer Salón Anual de Arte, ‘Joaquín V. González’. Se halla en esta, el pintor Schurjin”, *La Rioja*, 14 de julio de 1950.

inauguraría el 12 de octubre y tendría como jurados a Lino Enea Spilimbergo y al escultor italiano (radicado en San Luis) Nicolás Antonio<sup>225</sup>. Nuevamente aparecía la estrategia de convocar a artistas por fuera de La Rioja para actuar como jurados; posiblemente apostar por una figura consagrada a nivel nacional como Spilimbergo (que, como mencioné en el capítulo anterior, en ese entonces se encontraba ejerciendo la docencia en la universidad de Tucumán) volvería más relevante al salón a ojos de los artistas del resto del país. Por otra parte, el día elegido para la apertura era un dato singular: en esa fecha tendría comienzo la “semana de la lealtad peronista”, por lo que el evento formaría parte de las celebraciones con las que año a año se reafirmaba aquella identidad política. A diferencia de los casos visitados en los capítulos anteriores, no era necesaria la proximidad al 9 de julio para imprimirle patriotismo a la inauguración, ya que el 17 de octubre condensaba también ese significante<sup>226</sup>.

Poco tiempo después se publicaba nueva información que daba cuenta de la dimensión nacional con la que se estaba construyendo el salón. Ávila informó que había recibido una nota del ministro de transporte de la nación, coronel Juan Castro, donde le notificaba que el Ferrocarril Nacional General Belgrano eximiría del pago de flete a las obras que viajaran para el salón, tanto a la ida como a la vuelta (si es que no eran adquiridas durante el certamen)<sup>227</sup>; esta adhesión señala que la intención de convocar a los artistas de todo el país era compartida con los organismos nacionales. También recibieron el apoyo del subsecretario de cultura de Santiago del Estero, quien informó a Vargas que la provincia había resuelto adherir al salón con un premio adquisición de 1000 pesos; el diario afirmó con optimismo que el gesto no tardaría en ser imitado por otros gobiernos provinciales<sup>228</sup>.

Unas semanas antes de la apertura del salón el jurado se congregó para discernir los premios. Finalmente la terna estuvo presidida por Ávila y tuvo a Raúl Soldi, Waldimiero Melgarejo Muñoz, Demetrio Urruchúa y Horacio Butler en las secciones de pintura y grabado, mientras que Nicolás Antonio y Antonio Sibellino se encargaron de las esculturas; dada la gran cantidad de artistas que presentaron obras los jurados decidieron fraccionar las recompensas para poder otorgar un mayor número de

---

<sup>225</sup> “Una Delegación de la Comisión Municipal de Cultura visitó al sr. Gobernador”, *La Rioja*, 28 de julio de 1950.

<sup>226</sup> Sobre la construcción simbólica de la conmemoración del 17 de octubre, ver: (Plotkin, 1993).

<sup>227</sup> “Las obras trasladadas al Primer Salón Anual de Arte en La Rioja están eximidas del pago de flete”, *La Rioja*, 7 de agosto de 1950.

<sup>228</sup> “El gobierno de Santiago del Estero se adhirió al Primer Salón Anual de arte de La Rioja”, *La Rioja*, 4 de septiembre de 1950.

distinciones<sup>229</sup>. En la lista de nombres del jurado predominaban los artistas de la generación de las vanguardias que habían hecho eclosión en la década de 1920, situación que se repetía en la extensa lista de los premiados<sup>230</sup>. Esto significó una ruptura con el Salón de Artes Plásticas Regionales: no solo se habían eliminado las restricciones temáticas y de origen de los artistas, sino que también se había privilegiado una tendencia estilística. No deja de resultar llamativa la ausencia de los artistas concretos, la vanguardia más rupturista del campo artístico porteño en ese momento; dado que sus tensiones con el peronismo han sido relativizadas por la historiografía reciente, es difícil atribuir alguna causa a esta falta<sup>231</sup>.

Días después de la inauguración, *La Rioja* publicó una serie de artículos que dieron cuenta de los sentidos construidos alrededor del evento y los sucesos en los que se enmarcó. La edición dedicada al día de la lealtad comenzaba citando las palabras de Perón del 21 de octubre de 1946 ante el Congreso de la Nación, cuando el mandatario explicó el lugar de las actividades culturales dentro del primer Plan Quinquenal:

Nuestra finalidad en esta importante actividad del espíritu nacional (la de la cultura) es llevar a la población el conocimiento de nuestra cultura nacional, a conservarla y a engrandecerla. Para eso el P. Ejecutivo considera la necesidad de formar la cultura y de conservar la existente.<sup>232</sup>

Estas palabras eran presentadas como la máxima que regía la actividad de los gestores culturales peronistas y al mismo tiempo, como la promesa con la que el salón estaba cumpliendo. Vargas refrendó este concepto en su discurso de apertura del salón, en el que asoció al progreso cultural con los valores de la doctrina peronista:

---

<sup>229</sup> “Hoy dará su veredicto el jurado del Primer Salón Nal. de arte “J.V. González”, *La Rioja*, 27 de septiembre de 1950.

<sup>230</sup> En pintura, los premiados fueron: Ramón Gómez Cornet, Miguel Carlos Victorica, Enrique Policastro, Héctor Basaldúa, Medardo Pantoja, Francisco Vidal, Eugenio Daneri, Leopoldo Presas, Manuel Coutaret, Marcos Tiglio, Enrique Uriarte, Julio Vanzo, Leónidas Gambartes, Eduardo T. Navarro, Armando Chiesa, Raúl Russo, Abdulío Vesprini, Ernesto Farina, Adolfo Belloq y Felipe Guibourg. En dibujo y grabado: Orlando Pierri, Luis Pellegrini, Mario Darío Grandi, Sergio Sergi, Nélida Demichelis y Marina Yvorra. En escultura: Antonio Devoto, José Alonso, Miguel Nevot, Hector Rocha, Ernesto Soto Avendaño, Orlando Stagnaro, Liberato Spisso, Roberto Viola, Román H. Suárez, Rubén Eros Vanz, Antonio Sassone, Horacio Juárez y Elena Flora Florini. En la categoría premio estímulo a artistas riojanos: Ramón D. Nieto, Lidoro Barrionuevo, Osmán Páez, Manuel Fernández Valdés, Elena Luque Vera y Estanislao Guzmán Loza. “El jurado para el salón ‘González’”, *La Rioja*, 2 de octubre de 1950.

<sup>231</sup> Si bien los concretos compartieron inicialmente el rechazo que la izquierda manifestó por la figura de Perón y episodios como el altercado del ministro Oscar Ivanisevich y su intento de censurar la obra abstracta de Pettoruti en el Salón Nacional de 1948, el gobierno peronista también sostuvo a Ignacio Pirovano (un conocido coleccionista de arte abstracto) en el Museo Nacional de Arte Decorativo y la Comisión Nacional de Cultura y también convocó a los concretos para integrarlos al envío oficial a la Bienal de San Pablo de 1953 (Giunta, 2001) (Lucena, 2015).

<sup>232</sup> “En el día de la Lealtad recordemos que Perón exaltó siempre los valores de la cultura para el pueblo argentino”, *La Rioja*, 18 de octubre de 1950.

Así lo ha entendido el lírico Intendente que habla, poniendo en práctica los ideales de la Revolución pues la soberanía nacional, la independencia económica y la justicia social descansarán sobre la base incommovible de un pueblo culto, ilustrado, consciente de sus deberes y sus derechos, tal como lo soñaron los próceres de Mayo y que hoy llega a la culminación de su destino por obra de esas tres columnas de la Nueva Argentina: Perón, Evita y Mercante.<sup>233</sup>

Pero si bien el salón era fruto del proceso de construcción de la Nueva Argentina imaginada por Perón, la genealogía de este evento cultural tenía su inicio en otra figura del pasado. En el mismo discurso Vargas recordó a Joaquín V. González, que era evocado como figura señera de la provincia sobre la que se sustentaba el nuevo proyecto cultural:

No es fantasía, no es desvarío de la imaginación, no es tampoco recurso literario decir que bajo la advocación de Don Joaquín V. González esta empresa temerariamente difícil pudo realizarse y que su espíritu superior y no el nuestro ha sido el verdadero creador de este Salón de Arte.<sup>234</sup>

De este modo, el capital simbólico del notable se transformaba en sustento de un futuro programa de institucionalización de las artes que incluiría la creación de un Museo Municipal de Bellas Artes, que tendría como colección fundadora las adquisiciones del salón y una academia. Para Vargas estas plataformas transformarían a La Rioja en una capital cultural del país: “Y es que algún día se realizará mi aspiración de iluso: La Rioja tiene que ser y será la Atenas del Norte Argentino. El mandato de don Joaquín V. González hay que cumplirlo”.

El sentido de la evocación de la figura de González terminaría de completarse en otro evento de la semana peronista. Dos días después de la apertura del salón, Vargas inauguró en la plaza 25 de Mayo un busto del notable riojano, copia del bronce de Pedro Zonza Briano ubicado en La Plata (Figura 6); esta escultura era la primera de González emplazada en la capital provincial. En el discurso que dio en aquella ocasión, el intendente trazó un vínculo directo entre pasado y presente, interpretando su actividad política a partir de las premisas de la tradición peronista:

---

<sup>233</sup> “‘Bienaventurados los ilusos, porque alguna vez serán creídos’, dijo el intendente Vargas al inaugurar el Primer Salón Anual de Arte Joaquín V. González”, *La Rioja*, 18 de octubre de 1950.

<sup>234</sup> *Ibid.*

Y de haberse prolongado su vida hasta nuestros días, Joaquín V. González hubiera integrado este grandioso movimiento de recuperación nacional, liberación económica y justicia social que encabeza el Excmo. Señor Presidente de la República, Gral. Perón, pues González, como el líder de la Nueva Argentina propiciaba el mismo nacionalismo auténtico y sano que hoy vive en la República siendo el autor del primer Código del Trabajo, a principios de siglo, tendiente a dignificar, dentro de la argentinidad, a los humildes y a los desheredados.<sup>235</sup>

Por supuesto, esta era una lectura sesgada que omitía las raíces liberales del pensamiento de González y su extensa participación en varios gobiernos conservadores. No obstante, esta operación tenía una doble utilidad. Por un lado, la asociación del político riojano con los valores del peronismo justificaba su evocación a través del salón; por otra parte, atribuir al proyecto de código de trabajo de González elementos como el germen del concepto de justicia social permitía situar a La Rioja en un lugar central dentro de una genealogía extensa del movimiento peronista.

Días después a la apertura del salón la provincia recibió la visita de Cayetano Córdova Iturburu, que viajó para dar una serie de conferencias y visitas guiadas de la muestra; la presencia del especialista fue otro aporte a la construcción de la legitimidad y la visibilidad nacional del evento<sup>236</sup>. Finalmente, a inicios del año siguiente un decreto municipal oficializó la creación del museo de Bellas Artes proyectado por Vargas<sup>237</sup>. Hasta hoy se desconocen los motivos que llevaron al intendente a concebir una institución artística por fuera de las estructuras del gobierno provincial. De todos modos, el corto tiempo transcurrido entre los inicios de la organización del salón y el decreto dan cuenta de una gran capacidad de movilización de recursos y contactos por parte de Vargas.

### **El homenaje al salón de *Continente* y el fin del proyecto de Vargas**

En enero de 1951 la revista cultural *Continente*, que durante la primera presidencia de Perón había expuesto una línea editorial abiertamente justicialista<sup>238</sup>,

---

<sup>235</sup> “De vivir Joaquín V. González hubiera estado con Perón’ dijo el Intendente Vargas”, *La Rioja*, 18 de octubre de 1950.

<sup>236</sup> “Para los pintores y profesores riojanos dará conferencias el crítico y poeta Córdova Iturburu”, *La Rioja*, 6 de noviembre de 1950. “Fue brillante la actuación de Córdova Iturburu en La Rioja”, *La Rioja*, 15 de noviembre de 1950.

<sup>237</sup> Decreto Municipal n°4803, *La Rioja*, 10 de marzo de 1951.

<sup>238</sup> Para un análisis general de *Continente*, ver: (Vázquez, 2010).

lanzó un número que se presentaba como “homenaje al 1º Salón de Arte de La Rioja”. Esta operación no era una novedad: *Continente* había publicado con anterioridad números especiales sobre ciudades de las provincias o incluso vinculados a localidades de otros países latinoamericanos (gesto que se condecía con su pretendido alcance continental). Así, el homenaje de la revista venía a reforzar los gestos emanados desde las reparticiones del Estado nacional, a través de los cuales se construyó la singularidad del salón entre el resto de los eventos artísticos del país.

Casi la totalidad de las páginas del número homenaje estaban dedicadas a La Rioja; si bien la mayor parte de los artículos refieren a la exposición, una serie de notas al inicio del número sobre la gestión de Zuleta se encargaban de enmarcar al evento en un programa más amplio de reconstrucción y modernización de la provincia<sup>239</sup>. Al evaluar los resultados del salón, el veredicto de la revista fue tan optimista como contundente:

La extraordinaria muestra colectiva de arte – fiel reflejo de la madurez de nuestra plástica – ha sido posible merced a las disposiciones oportunamente adoptadas por el primer magistrado y su señora, que le entregaron su valioso concurso (...) Los nombres de Juan Perón y de Eva Perón quedarán inscriptos para siempre en este maravilloso triunfo de La Rioja, que es no sólo de las artes y de una provincia sino también de la nación toda. Los artistas, por su parte, han respondido con gratitud a tan alta expresión de estímulo cultural de nuestros mandatarios convocándose para ofrecer al país en el mensaje de sus creaciones, la más importante manifestación plástica colectiva que conoce su historia.<sup>240</sup>

Si bien hay una evidente exageración en estos enunciados, son una prueba de las representaciones que el peronismo construyó alrededor de este evento. El artículo plantea una equidad entre el gesto del líder y la respuesta de los artistas argentinos, que con el auspicio del Estado habían logrado congregarse para crear una exposición que demostraba la madurez estética alcanzada por el pueblo. De este modo, la nación reconocía a la provincia como el escenario donde se consumaba la política cultural del país, propiciando así la federalización a la que aspiraba el peronismo.

Pero no solo el matrimonio presidencial era responsable del éxito del salón. La revista destacaba la labor de Vargas y sus allegados, a los que presentaba como funcionarios modelo de la gestión cultural justicialista:

---

<sup>239</sup> “Resurrección de La Rioja” y “Tierra para el que trabaja”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, pp. 10 y 11.

<sup>240</sup> “En la nueva Argentina”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, p. 18.

Hay que decirlo, es necesario destacarlo: tres hombres tuvieron honda fe en una empresa que otros, quizá, habrían considerado ilusoria: la del primer Salón Anual de Arte Joaquín V. González, de La Rioja. Esos tres hombres –tres artistas- captaron, con su fina sensibilidad, la certeza de que su iniciativa hallaría no solo el apoyo de las autoridades provinciales sino también el del presidente de la república y su señora esposa, como asimismo el de los más calificados plásticos del país, cuya obra de afirmación nacional es una de las brillantes expresiones de la Nueva Argentina. Esos tres hombres, que se hacen acreedores a la gratitud de la nación entera, son el intendente municipal de La Rioja, don Ángel María Vargas; el presidente de la comisión de cultura de la misma municipalidad, doctor Segundo Ávila, y el pintor Raúl Schurjin.<sup>241</sup>

Así, el artículo planteaba la existencia de un diálogo directo entre estos tres agentes y Perón, afianzando el capital político que habían construido. En la revista también se publicó un cuento breve de Vargas<sup>242</sup> y un poema de Ávila<sup>243</sup>, gesto que reforzaba su caracterización de artistas.

La gestión de los organizadores no fue apreciada solamente por la magnitud del salón, sino también por la modalidad de adquisición de obras que se implementó. Para *Continente* esta estrategia había sido doblemente exitosa, ya que no solo permitía la creación de la colección del futuro Museo Municipal, sino que también se transformaba en un incentivo para los artistas a la hora de participar en la exposición:

Otra de las enseñanzas dejadas por el Salón de Arte es la que se refiere al modo de crear un museo permanente sobre la base de las obras adquiridas al darse el destino de compras al dinero de los premios. Con esta operación, el gobierno municipal de La Rioja ha hecho un negocio espléndido, ya que con el desembolso de cien mil pesos reunió obras de un valor que supera al medio millón. Claro está que una conquista de tal naturaleza no habría sido posible si la organización del certamen no hubiera establecido para el mismo un prestigio previo. El llamamiento formulado a los artistas estuvo revestido de todas las condiciones capaces de garantizarles el respeto de su dignidad. Por ello los autores de las 1.043 obras enviadas desde todo el país no escatimaron esfuerzos

---

<sup>241</sup> “Gestores de un gran triunfo”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, p. 19.

<sup>242</sup> Ángel María Vargas, “El hombre que olvidó las estrellas”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, pp. 12 y 13.

<sup>243</sup> Segundo Ávila, “Fervoroso anhelo”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, pp. 14 y 15.



en su aspiración de intervenir en una muestra donde iban a compulsarse las realizaciones de los mejores.<sup>244</sup>

Por supuesto, no se aceptaron todas las obras remitidas, pero la muestra contó con 499 trabajos (323 pinturas, 79 esculturas y 97 dibujos); este número es muy elevado en comparación con las exposiciones de la época e incluso supera a algunas ediciones contemporáneas del Salón Nacional, lo que implica que al menos desde lo cuantitativo el salón había alcanzado la dimensión que los textos citados le adjudicaban<sup>245</sup>. Por otra parte, la selección de obras premiadas parecía apuntalar la supuesta representatividad del arte nacional a la que apuntaba la organización. El número especial de *Continente* incluyó reproducciones de la totalidad de los trabajos, acompañadas de un breve comentario crítico en español e inglés; si bien nuevamente se constataba el predominio de los lenguajes de las vanguardias de las décadas de 1920 y 1930 no se observaba una línea temática privilegiada, encontrando obras nativistas (Figura 7) junto a otras donde la indagación formal era la cuestión preponderante (Figura 8). Si bien no he encontrado registros de que hayan existido jerarquías entre los premios, un aspecto de la edición de *Continente* producía un efecto significativo: la tapa de la revista reproduce la obra ganadora de Ramón Gómez Cornet (Figura 9). Este pintor es uno de los protagonistas del capítulo 6, por lo que no desarrollaré su trayectoria aquí; no obstante, es importante señalar la relevancia de que se haya elegido como portada la pintura de uno de los renovadores de la década de 1920 más laureados (tres años atrás había conseguido el Gran Premio Presidente de la República en el Salón Nacional), fundador y director honorario del Museo Provincial de Bellas Artes de Santiago del Estero y con una extensa producción plástica que giraba en torno a la representación de los niños santiagueños. No hay exageración alguna al afirmar que Gómez Cornet encarnaba en la plástica la síntesis entre nación y región que buscaban los organizadores del salón.

Dos intervenciones más de *Continente* son relevantes en nuestro recorrido. Córdova Iturburu, que era un colaborador asiduo de la revista, escribió un artículo relatando los resultados de las conferencias y visitas. A partir de su experiencia testimonial y su autoridad como especialista, la voz del crítico reivindicaba las aptitudes del pueblo riojano y se volvía garante de que el progreso espiritual de los artistas se derramaba a la población:

---

<sup>244</sup> “Adquisiciones en vez de premios”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, p. 24.

<sup>245</sup> Por ejemplo, el catálogo del Salón Nacional de 1947 consigna 232 obras en la categoría pintura y 86 en escultura.

¿Cómo recibieron los riojanos mis palabras, cómo acogieron estos planteos y criterios míos que configuran, en términos generales, la afirmación de una estética justificativa del arte moderno, de un arte por tantos motivos sorprendente por lo menos, para una iniciación sumaria como la de muchos de los que me escuchaban?

Categorícamente afirmo que pocas veces en mi vida he encontrado gentes más inteligentes y generosamente ansiosas de comprender y de aprender. Lo advertí en la atención sostenida, tensa, con que se me siguieron conversaciones sumamente prolongadas, en el rumbo sagaz de muchas preguntas y objeciones, en el penetrante criterio con que se me dirigieron tantas agudas consideraciones dentro del ámbito afectuoso de inolvidables sobremesas.<sup>246</sup>

Nuevamente deben leerse con cautela estas palabras, puesto que es muy probable que respondiesen a la necesidad de demostrar el cumplimiento de los objetivos prefijados. Aun así, son útiles a la hora de constatar cuál era el rol de las artes en los imaginarios de modernización social del peronismo: el progreso estético solo era completo en tanto fuera también accesible al entendimiento popular.

Como es esperable, *Continente* no ignoró la evocación de la figura de Joaquín V. González que proponía el salón. Si bien su enfoque se asemejó al del discurso de Vargas, la revista enfatizó en otros aspectos del pensamiento del notable riojano:

La Rioja, en cuya tierra duerme, por voluntad propia, quien la amó y la honró, y quien, pensando en jornadas de una más alta serenidad creó en ella un retiro hasta el que hoy llegan los niños para encauzarse en la existencia, ha rendido un justo homenaje al designar su primer Salón Anual de Arte con el nombre de Joaquín V. González. El escritor de *Mis montañas* sentiríase feliz si viese a la capital de su provincia convertida en un centro de las artes plásticas argentinas. Con esta conquista se cumplen algunos de sus sueños. Porque el sabio, el maravilloso humanista al que ninguna inquietud del espíritu dejó indiferente, si por exigencias de su proyección nacional tuvo que vivir muchos años lejos de La Rioja, no desdeñó por ello al solar nativo. Estimaba al país como una totalidad en la que conservaban su vida cada una de sus partes. Y si su alma buscaba la universalidad, se nutría, para ello, con las savias del suelo de sus primeros pasos.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Córdova Iturburu, “La Rioja y su gente”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, p. 22.

<sup>247</sup> “Joaquín V. González”, *Continente*, Buenos Aires, enero de 1951, p. 21.

Así, si Vargas se detuvo en los aspectos que podían ser leídos positivamente desde la identidad política peronista, los redactores de *Continente* profundizaron la correspondencia entre la región y la nación al recordar a Samay Huasi y a *Mis montañas*, el texto más próximo a la tradición intelectual que había dado origen al movimiento folklórico y el nativismo en la plástica.

Aunque todo parecía listo para la creación efectiva del Museo Municipal de La Rioja, el proceso se interrumpió abruptamente. En octubre de 1951 Vargas renunció a la intendencia de la capital por motivos que nunca fueron explicitados<sup>248</sup>. Un año después Zuleta dejó la gobernación y finalmente falleció en 1953. El museo no pasó de la instancia del decreto por varios años más.

### **La revista *Calíbar* y la inauguración del Museo Municipal de La Rioja**

El primer y único número de la revista *Calíbar* se publicó en la ciudad de La Rioja en septiembre de 1954. Esta fue la plataforma de presentación de la agrupación homónima, que había comenzado a formarse dos años atrás a partir de las reuniones de un grupo de poetas y artistas plásticos, entre los que se encontraban Ariel Ferraro, Pedro Herrera, Eloy López, Carlos Lanzilloto y Mario Aciar, entre otros. De acuerdo con Luis Orecchia, la elección del nombre tuvo lugar en 1953: según Sarmiento, “Calíbar” era el nombre de uno de los hombres de Facundo Quiroga que cumplía el oficio de rastreador, capaz de reconocer pisadas de animales y otros signos naturales en el campo para poder ubicar y guiar a las tropas (Orecchia, 2008: 41). La idea del guía que conoce profundamente a su tierra fue central en el imaginario que el grupo articuló como marca identitaria.

A primera vista la revista se parece más a un diario. Está compuesta por solo seis páginas de papel de bajo gramaje y en formato tabloide, sin encuadernación ni tapas y con una gran proporción de texto, distribuido en recuadros o columnas. Dos elementos de la primera página se constituyen como cartas de presentación: el nombre *Calíbar* pintado en expresivas pinceladas rojas y acompañado por la pajarita de papel (símbolo del grupo) a modo de encabezado (Figura 10) y el escrito titulado “Justificación y presencia”, a medio camino entre el manifiesto y la declaración de intenciones. En sus primeras líneas los miembros de Calíbar se situaban en relación a su contexto, especulando con la recepción que tendría su propuesta:

---

<sup>248</sup> “Renunció el Intendente Municipal”, *La Rioja*, 30 de octubre de 1951.

Quizás los oráculos del Arte y del intelecto digan que somos unos osados aventureros porque no creemos en los pedestales hechos con terrones de elogios cambiados. A lo mejor digan que nuestra excesiva juventud nos empuja a insolentarnos con los artistas consagrados por la opinión pública. Muchas serán las voces de protesta y muchos los enojos. «Cabalgamos Sancho»<sup>249</sup>

Aunque no resulta del todo claro quiénes eran los interlocutores que imaginaban, la imagen del conflicto entre “jóvenes” y “consagrados” daba cuenta del empleo de una estrategia típica de los escritos de las vanguardias. En ese mismo sentido, el texto cerraba planteando la necesidad de crear un arte con identidad propia, que pudiese situar a La Rioja en un mapa cultural más amplio:

Estamos muy lejos de Buenos Aires para ser tangueros, más aún del siglo 19 para ser llorones, pero sí estamos muy cerca de nuestra tierra y en pleno siglo XX. El problema y el anhelo son los mismos en cualquier aspecto de la creación estética. Nos ahogan los ismos y anhelamos una plenitud de autenticidad, eso es todo.<sup>250</sup>

Estas palabras parecerían señalar una inclinación de Calíbar hacia temas relacionados a lo telúrico, pero esto no fue necesariamente cierto. Como mencioné antes, en la revista predomina el texto y particularmente la poesía; posiblemente se debiese a la presencia mayoritaria de escritores en el grupo, aunque seguramente puede haber incidido el mayor costo y complejidad de la impresión de imágenes. Solamente se incluyen tres xilografías de Mario Aciar (Figura 11), de espíritu próximo a la figuración del Retorno al Orden. Sin embargo, la posición más clara alrededor de la cuestión plástica estaba en la breve pero significativa sección de crítica de exposiciones. Dos reseñas firmadas con el seudónimo “Cirano” se encontraban agrupadas en la quinta página, como dos ejemplos contrapuestos de lo que el grupo reprobaba y lo que defendía. La primera estaba dedicada a una exposición de Lidoro Barrionuevo, cuya pintura nativista recibía una crítica lapidaria de parte de los jóvenes:

Nada tienen que ver esos óleos de postal con el paisaje de La Rioja. La vivencia y la sugerencia están por encima de lo bonito y lo oficioso. Los tiempos que corren nos enseñado [sic] que eso nada tiene que ver repetimos con la plástica de ley, porque aquí, en La Rioja, también hay librerías donde se venden tarjetitas coloreadas y ya lo sabemos que no hay quien pueda discutir la

---

<sup>249</sup> “Justificación y presencia”, *Calíbar*, La Rioja, año 1, n°1, septiembre de 1954, p. 1.

<sup>250</sup> *Ibid.*

fidelidad maquinística. Y todo esto viene después de apretar un botón. ¿No es así?...<sup>251</sup>

En contraposición, la segunda crítica se centraba en un artista plástico que sería un modelo ejemplar para Calíbar. Se trataba de Miguel Dávila, en ese entonces un joven riojano que tras pasar por la experiencia del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (donde había estudiado con Lino Enea Spilimbergo y Pompeyo Audivert) se había radicado en Buenos Aires para continuar con su carrera. La nota de *Calíbar* se refiere a su primera exposición individual, realizada en 1953 en la galería Viau y en la que se pudo ver “(...) una serie de pinturas y monocopias en las cuales campea una concepción razonada y genuina”<sup>252</sup>. Dávila había iniciado una vía de indagación plástica que lo llevaría a vincularse con el grupo de la Nueva Figuración, con quienes compartiría su estancia en París a partir de la beca que le otorgaría el Fondo Nacional de las Artes en 1961. Si bien en 1954 la carrera del pintor recién comenzaba, el gesto de señalarlo como una joven promesa mientras se criticaba a Barrionuevo daba cuenta de la intención de Calíbar de asociarse a la renovación de la escena de la vanguardia que estaba en pleno desarrollo a mediados de aquella década<sup>253</sup>.

El acercamiento a las posiciones modernizadoras del campo tenía su correlato en otras facetas de la acción cultural del grupo. En uno de los textos publicados en la revista podemos leer un indicio de la actitud que adoptaría Calíbar en la dinámica cultural de la provincia. Titledo “363 años de continuo trabajar”, planteaba una reflexión acerca de las condiciones de la ciudad de La Rioja a más de tres siglos de su fundación e invitaba a repensarla de cara al futuro:

(...) si queremos concretizar las fuerzas económicas con lo que hoy llamamos Planificación, debe vivirse el espacio donde la técnica se confunda con el Pueblo, con la Tierra y el Paisaje, pues consideramos, en esta hora de madurez histórica, que la conquista del espacio tiene que hacerla el Pueblo desde su ámbito físico, estético e histórico, para que ese afán de poderse realizar tenga trascendencia histórica, tenga responsabilidad cultural.

---

<sup>251</sup> “Lidoro Barrionuevo realizó una muestra poco afortunada”, *Calibar*, La Rioja, año 1, n°1, septiembre de 1954, p. 5.

<sup>252</sup> “Miguel Dávila hizo una buena exposición en la Metrópolis”, *Calibar*, La Rioja, año 1, n°1, septiembre de 1954, p. 5.

<sup>253</sup> Me refiero particularmente a las indagaciones plásticas llevadas a cabo por los informalistas y el grupo Nueva Figuración, que llegarían al centro de la escena plástica luego de la caída de Perón y el ascenso del imperativo de internacionalización (Giunta, 2001).

Ya no creemos en la Planificación que termina en el dibujo y en el expediente.-  
Ya no creemos en las perspectivas dibujadas a regla y escuadra ni en la  
propaganda colorística de sensaciones, pero sí creemos en la perspectiva aérea o  
espacial en la que el mensaje del artista es penetrado y definitivamente  
dimensionado por la realidad social y telúrica del medio en que actúa, para  
concretar una realidad cultural.- De lo contrario, todo lo que hagamos seguirá  
teniendo sabor a cosa copiada, de revista o biblioteca o de alguna necesidad de  
baja política.<sup>254</sup>

El artículo hacía un llamamiento a volver a concebir la ciudad desde una  
perspectiva sensible, en la que la cultura y el arte fuesen elementos centrales para  
construir una identidad auténtica. Es posible pensar que este proyecto de comunidad  
futura tenía sus antecedentes en uno de los poetas que se había sumado a Calíbar y  
participaba en la revista con un texto: Ángel María Vargas. Su poema “La sublime  
obstinación” era uno de los que cerraba ese primer y único número.

Los miembros de Calíbar demostraron desde el primer momento cierta  
predisposición para asumir el rol de gestores culturales. Entre 1954 y 1955 crearon una  
editorial y una galería con el nombre de la agrupación, que sirvieron como plataformas  
de visibilidad de sus obras (Orecchia, 2008:58 y 59). En este sentido, el retorno de  
Miguel Dávila a la provincia y su integración a Calíbar fue importante. En julio de 1958  
Dávila fue designado director del museo que había fundado Vargas<sup>255</sup>; al año siguiente  
el nuevo responsable de la institución consiguió un préstamo de cuarenta y ocho obras  
provenientes del Museo Nacional de Bellas Artes para inaugurar su primera sede, que  
abrió las puertas en marzo de 1960 (Estrada, 2013). Dávila partió de la provincia a fines  
de ese año, dejando a cargo del museo a un joven Alfredo Portillos<sup>256</sup>.

Así, por más que la revista solo vivió un número, fue el puntapié inicial para que  
el grupo se adueñara de la escena artística local y lograra consolidar el anhelado museo.  
Sin embargo, existía una diferencia fundamental entre el proyecto de Vargas y el  
discurso de *Calíbar*: mientras que el proyecto cultural del intendente era inescindible de  
la política, los textos de la revista se inclinaban por la búsqueda de una identidad  
estética autónoma. Quizás esta diferencia haya sido la causa del alejamiento de Vargas  
del grupo en el año 1958. También es posible que el enfoque de *Calíbar* haya

---

<sup>254</sup> “363 años de continuo trabajar”, *Calíbar*, La Rioja, año 1, nº1, septiembre de 1954, p. 6.

<sup>255</sup> Decreto municipal nº94, La Rioja, 16 de julio de 1958.

<sup>256</sup> Posteriormente Portillos tuvo una participación fundamental en la escena de vanguardia de la década  
de 1970, ya que integró el llamado “Grupo de los trece” surgido en el marco del Centro de Arte y  
Comunicación (CAYC) dirigido por Jorge Gluzberg. Ver: (Herrera y Marchesi, 2013).

propulsado la iniciativa de 1961 de bautizar al museo con el nombre de Octavio de la Colina, que dos años más tarde sería señalado como el iniciador de la pintura riojana en el primer texto historiográfico que buscó establecer una tradición y un canon local (García Martínez, 1963).

## **Conclusiones**

Llegados a este punto se vuelve evidente que el recorrido que articuló este capítulo estuvo marcado por las discontinuidades y los saltos temporales. Esta situación hace que la comparación con el relato del capítulo 3 sea inevitable. Algunas semejanzas salen inmediatamente a la vista: las gestiones de Sosa y Vargas estuvieron marcadas por una impronta personalista que puede haber sido causa de la interrupción abrupta de sus proyectos institucionales. También se ve una coincidencia en el rol de las formaciones de vanguardia y su posibilidad de elaborar genealogías del arte locales que se adecuaran a una toma de posición más próxima a la autonomía del arte. Las observaciones que realicé en el caso del grupo Ángulo pueden repetirse ahora para Calíbar: aunque su decisión de construir una genealogía del arte local pudo haberles permitido sortear los vaivenes de la política y consolidar así el proyecto del museo, construir un relato local del arte moderno los expondría en el futuro a ser transformados en periféricos por las modalidades narrativas a las que Frederic Jameson llama “ideología del modernismo”.

Aun así, existen particularidades de este caso que lo distinguen de los estudiados hasta este punto. Si bien el peso de la figura de Vargas es innegable, en La Rioja encontramos un caso inédito de trabajo en conjunto entre funcionarios provinciales y agentes de organismos nacionales. Esta coordinación estuvo garantizada por una agenda común organizada alrededor del rol de las artes y la cultura en los imaginarios de modernización social que forman parte de la tradición política peronista. Pero además, en ese trabajo mancomunado se produjo una articulación entre las ideas de región y de nación que relevamos hasta ahora. En cada uno de los espacios provinciales que indagué se gestó un diálogo entre los dos polos, que se manifestó en momentos tanto de tensión (Tucumán) como de identificación (Salta). En La Rioja encontramos un intento de inversión de las relaciones entre centro y periferia: el salón se construyó como una plataforma artística de visibilidad y legitimación, que igualó en volumen de obra al Salón Nacional e implementó un original sistema de adquisiciones a través del cual intentó cortar los lazos de dependencia de las instituciones provinciales respecto del

MNBA. En ese sentido, la gestión cultural del peronismo parece haber demostrado, al menos en este caso, un alto grado de coherencia a la hora de poner en práctica sus premisas fundamentales: la democratización y federalización de la cultura como aportes para la construcción de la soberanía y la justicia social.



## Capítulo 5: El Instituto Superior de Artes en el proyecto de modernización de la Universidad Nacional de Tucumán (1946-1952)

En los capítulos anteriores indagué procesos de institucionalización de las artes en las provincias del noroeste que fueron abordados en el universo de los debates acerca de la política cultural del peronismo y su vínculo con artistas e intelectuales. Las investigaciones recientes (y los casos estudiados en los capítulos 3 y 4) indican / permiten suponer que esta relación ha sido más compleja que el antagonismo entre ambas partes reproducido por el sentido común: el peronismo no solo no fue reacio al campo cultural sino que incluso en algunas ocasiones (tales como los episodios anteriormente reconstruidos) asumió el rol de dinamizador y promotor de la actividad artística e intelectual. El tema que ocupa este capítulo se inserta en este universo de debates. Durante el primer gobierno de Perón, la Universidad de Tucumán (en adelante, UNT) se transformó en un polo de desarrollo y modernización regional pujante, caso que complejiza el conocido enfrentamiento entre el líder del justicialismo y el ámbito de la educación superior.

En las páginas que siguen, me propongo indagar en la formación y el proyecto de educación artística del Instituto Superior de Artes de la UNT. Esta escuela, que tuvo entre sus docentes a Lino Enea Spilimbergo, se transformó en una suerte de “mito” de la historia de las artes en Tucumán<sup>257</sup>; sin embargo, existen muy pocos estudios que hayan indagado su formación y las ideas sobre las que se sustentó su propuesta<sup>258</sup>. El instituto fue creado en 1948 durante el rectorado de Horacio Descole, que entre 1946 y 1951 puso en funcionamiento un proyecto de modernización de la universidad que modificó por completo su estructura para transformarla en un centro de investigación y producción de conocimientos. En ese contexto, el Instituto Superior de Artes formó parte de un proceso de expansión y jerarquización de la casa de estudios. Teniendo en cuenta esto, estas son algunas de las preguntas que guiarán mi recorrido: ¿Qué lugar

---

<sup>257</sup> Puede tomarse como ejemplo de esta representación al texto de Carlota Beltrame sobre la historia de la enseñanza artística en Tucumán: en él la autora afirma que Spilimbergo “creó una escena que no existía y revolucionó a la comunidad intelectual que acogía con beneplácito las novedades estéticas propuestas” (Beltrame, 2012: 560).

<sup>258</sup> Al ya citado texto de Beltrame puede sumarse la investigación de Alejandra Wyngaard y Ana Victoria Robles: las autoras realizaron una aproximación a la historia de la Facultad de Artes desde su creación hasta la actualidad, donde el período en el que funcionó como instituto es reconstruido brevemente (Wyngaard y Robles, 2006). Pamela Málaga ha realizado un trabajo de investigación más extenso sobre la historia de la institución a través de los reglamentos y resoluciones de la universidad (Málaga, 1998); también indagó en la constitución de la colección de obras de la Facultad de Artes (Málaga, 2000).

ocupó el instituto en el proyecto modernizador de Descole? ¿Qué tipo de formación se brindó en él? ¿Cuál fue el aspecto diferencial que lo distinguió de otras escuelas? ¿Qué impacto tuvo en el medio tucumano? ¿Qué proyecciones tuvo en la región y el resto del país?

### **El proyecto universitario de Descole**

A solo seis meses de haber asumido el cargo de rector interventor de la UNT, Horacio Descole (1910-1984) publicó un documento que explicaba detalladamente su radical proyecto de reforma de la estructura universitaria<sup>259</sup>. Entre el gran número de esquemas y diagramas que ilustran el libro hay uno que se destaca por su claridad y contundencia: un mapa de Argentina con la casa de estudios marcada como centro de una amplia zona de influencia que incluía a todo el noroeste y parte del noreste, acompañado de una leyenda que reza “La Universidad Nacional de Tucumán tiene que atender las necesidades científicas, técnicas y culturales de una población que equivale a la cuarta parte de los habitantes del país” y dos gráficos que demostraban la porción del presupuesto educativo que recibía la UNT recibía y la que se le debería otorgar (Figura 1). Si bien las afirmaciones presentes en esta imagen eran exageradas, daban cuenta de las dimensiones del proyecto transformador que el nuevo rector pretendía desarrollar. En su pensamiento, la universidad se transformaba en la institución responsable de un proceso de modernización dirigido a una enorme porción de la población argentina.

El vínculo de Perón con el ámbito de la educación superior fue complejo. Si bien los conflictos universitarios precedían al líder justicialista, varias de sus decisiones los incrementaron: las persecuciones políticas y la intervención decretada por Edelmiro Farrell no fueron depuestas y la sanción de la Ley Universitaria 13.031 en 1947 anuló el co-gobierno y la autonomía universitaria, dos de las reivindicaciones centrales del movimiento reformista. No obstante, otras medidas posteriores apuntaron hacia la apertura de las instituciones educativas y complejizaron el panorama, ya que el sistema de becas de 1947, la creación de la Universidad Obrera en 1948, la eliminación de los aranceles en 1949 y, finalmente, la supresión de los exámenes de ingreso en 1953 tendieron a incrementar el alumnado e incluir a sectores sociales que no habían logrado acceder a ese nivel educativo. Así, la coexistencia de iniciativas de difícil conciliación, sumada a un vínculo tenso con los movimientos estudiantiles hacen que la historia

---

<sup>259</sup> *Labor de la intervención del dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946.

universitaria durante el peronismo sea un tema sobre el que persisten los debates historiográficos<sup>260</sup>. La figura de Descole está signada por esta dinámica. Ingresó a la UNT en 1937, donde se incorporó como profesor titular de Botánica General y Especial en la Facultad de Farmacia y Bioquímica y como responsable de la sección de botánica del Museo de Historia Natural del Instituto Miguel Lillo. Fue el responsable del proyecto de autarquía que desvinculó a aquel instituto de la universidad, iniciativa que motivada por la profunda aversión de Descole hacia la intromisión de la política en la educación superior argentina (Bravo y Hillen, 2012: 227). En mayo de 1946 fue designado como interventor de la UNT por Farrell y al año siguiente fue nombrado rector por Perón. Su filiación a las ideas del justicialismo quedó claramente expresada en la entrega del doctorado honoris causa al presidente en julio de 1947<sup>261</sup>. Si bien su gestión también es objeto de polémicas historiográficas, el crecimiento de la matrícula de estudiantes y la expansión de carreras, institutos y dependencias de la institución hace que esa época sea considerada “la edad de oro” de la UNT para algunos historiadores<sup>262</sup>.

El documento que mencioné al inicio del apartado contiene un plan de reforma que implicaba la completa reestructuración de la universidad en función de objetivos y finalidades específicas. Descole consideraba que la actividad principal de las instituciones de educación superior era la producción de conocimiento y la generación

---

<sup>260</sup> Si bien esos intercambios de argumentos son muy vastos y extensos como para reseñarlos aquí, en líneas muy generales puede decirse que existen interpretaciones críticas, positivas y moderadas del proceso. Por ejemplo, Mariano Plotkin sostuvo que la ley 13.031 junto con las cesantías a los profesores opositores formaron parte de los mecanismos que el peronismo utilizó para transformar al sistema educativo en un aparato de adoctrinamiento (Plotkin, 1993). Desde una perspectiva opuesta, Julián Dércoli afirmó que las distintas leyes implementadas por el peronismo intentaron estrechar el vínculo entre la universidad y la sociedad al reorientar a las instituciones hacia las necesidades territoriales, integrando así a la educación superior a un proyecto de soberanía nacional (Dércoli, 2014). En un terreno intermedio, Nayla Pis Diez consideró que las iniciativas del peronismo permitieron avanzar en la democratización social de la universidad, pero significaron al mismo tiempo un retroceso en su democratización política (Pis Diez, 2012).

<sup>261</sup> “Se otorgan títulos de Doctores ‘Honoris Causa’ al señor Presidente de la Nación Argentina General Juan D. Perón y al de la República de Chile, Doctor Gabriel González Videla”, *Memoria año 1947*, UNT, 1948, p. 14.

<sup>262</sup> Las críticas al período de Descole siguen en buena medida los lineamientos que señalé antes. Roberto Pucci destacó que la persecución a profesores opositores fue moneda corriente, contándose entre ellos intelectuales como Risieri Frondisi, Marcos Morinigo, Enrique Anderson Imbert y Roger Labrusse (Pucci, 2012). No obstante, durante esos años la matrícula creció un 287% y se crearon una gran cantidad de institutos y dependencias dentro y fuera de la provincia, de las que hablaremos en las páginas que siguen (Bravo y Hillen, 2012). Distintas lecturas señalan otras posibles “edades de oro”: tal es el caso de los estudios humanísticos entre 1930 y la llegada de Perón, que se nutrieron por la incorporación de un gran número de profesores europeos que llegaron a la provincia escapando de los conflictos bélicos (Suayer Monetti, 2004). Por otro lado, considerando el conflictivo vínculo de Perón con el movimiento estudiantil, es significativo que la Confederación General Universitaria (una gremial estudiantil defensora del peronismo que surgió en 1951) haya tenido un alto nivel de representatividad en Tucumán (Pis Diez, 2012: 57).

de científicos, por lo que la docencia quedaba relegada a un segundo grado en importancia. Según sus parámetros, la organización y metodologías de las tareas al interior de la institución debían ser delineadas por la comunidad académica, pero el Estado nacional tenía la responsabilidad de identificar las necesidades de cada zona del país para crear las universidades y carreras que atendieran a esos problemas locales:

(...) al gobierno político corresponde determinar qué zonas necesitan, por su propia naturaleza, determinadas profesiones universitarias. Por ello, las Universidades nacionales establecidas por acto del gobierno político, incluirán un determinado número de profesiones o carreras que el gobierno político estime necesarias e indispensables para dirigir las actividades que integran la vida nacional en las distintas comarcas (...) La universidad cumplirá así su misión social frente al país, elevando su nivel espiritual, moral, cultural y científico sin privilegios de zona que no se justifican, unificando la vida nacional por la indispensable intercomunicación entre sus universidades y sus profesionales, contribuyendo a crear unidad y vínculo saludable en la conciencia de toda Nación.<sup>263</sup>

Esta extensa cita condensa varios de los conceptos que sustentan la reestructuración de la universidad. El deber de identificar las condiciones y necesidades de cada zona del país para justificar la “distribución racional de Universidades” implicaba un vínculo más estrecho entre la investigación y los problemas del territorio; en cierto modo esto suponía una democratización de las casas de estudio, puesto que la ciencia generada en ellas estaría ahora orientada por los problemas de la sociedad. Al mismo tiempo, este enfoque implicaba la recuperación de la idea de universidad regional que estaba presente en el proyecto original de Juan B. Terán y al que Descole resignificó (Bravo y Hillen, 2012: 227). Por otra parte, esta toma de posición buscaba eliminar la redundancia de carreras y su consecuente competencia entre universidades, tendiendo a la especialización por zonas geográficas que, según Descole, estimularía los intercambios entre instituciones y la movilidad de la población. Retomaré estas premisas a la hora de analizar la propuesta del Instituto Superior de Bellas Artes, pero en este punto es significativo señalar que si esta fundamentación estaba en la base de todas las reparticiones de la UNT que imaginó Descole, entonces contemplaba al noroeste como un terreno fértil para un nuevo proyecto de educación estética.

---

<sup>263</sup> *Labor de la intervención del dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946, pp. 15 a 17.

Para poner en práctica estas premisas, Descole propuso una reestructuración completa de la estructura universitaria. En el nuevo esquema las cátedras y facultades tendían a la disolución para fundirse en la unidad sobre la cual giraría el trabajo de la casa de estudios: los institutos de investigación. El plan no estimaba un número determinado de ellos, sino que éstos se constituían en función de los intereses y necesidades de la producción de conocimiento que debía afrontar la universidad. Cada uno de ellos poseía autonomía presupuestaria y la capacidad de constituir sus propias metodologías y códigos éticos de trabajo. Los institutos nucleaban al personal científico-docente, cuya dedicación horaria se debía volver exclusiva para anteponer la producción de conocimiento a otras labores y evitar la acumulación de cargos en una sola persona; de este modo los profesores se nuclearían en función de sus trabajos de investigación y no a partir de estructuras de cátedras, en las que primaba la actividad docente. En lo relativo a las carreras y el dictado de clases, los institutos se asociaban en departamentos, que se encargaban de diagramar las áreas implicadas en los recorridos de los profesionales en formación. Las facultades desaparecían casi completamente, quedando en pie solo tres grandes organismos de carácter fundamentalmente administrativo: la Facultad de Ciencias Culturales y Artes, la de Ciencias Biológicas y la de Ciencias Exactas y Tecnología. Para Descole este sistema no solo permitía la expansión del programa de investigación de la universidad, sino que incluso generaba las condiciones para formación de una comunidad de profesores y estudiantes casi utópica:

Nuestra Universidad crearía entonces la ciencia nacional, sin ninguno de los riesgos que implica la creación de profesiones que no responden a ninguna necesidad viva. Pues nuestro cuerpo universitario de profesores estaría constituido por un grupo de hombres, cuya vocación científica encontraría en la Universidad el medio normal para vivir, desarrollarse y para depositar la simiente de su propia continuidad.<sup>264</sup>

Los recorridos y el perfil de los egresados también fueron alterados. La nueva estructura buscaba generar dos tipos de graduados: el tipo profesional (cuya formación transcurría en las escuelas que dictaban el ciclo básico) y el tipo vocacional científico (que atravesaba el ciclo aplicado de los institutos). Además, se incorporaba el ciclo doctoral con el que se completaba la formación en investigación. Esta adición era

---

<sup>264</sup> Ibid, p. 21.

también una herramienta para que la institución propiciara la renovación y ampliación de su planta de profesores dentro de sus propios límites, lo cual representaba un alejamiento de los preceptos reformistas que abogaban por los concursos abiertos y regulares. En líneas generales, el esquema también gestaba un cambio en las relaciones entre profesores y estudiantes: el régimen de promoción sumado a las instancias de seguimiento y tutelaje continuo fomentaba la construcción de vínculos más cercanos de maestro-discípulo (Bravo y Hillen, 2012: 228).

Un último punto por destacar del plan de Descole giraba en torno a la infraestructura con la que pretendía sostener su concepto de universidad de alcance regional. La presencia de la UNT en las provincias vecinas se multiplicó en 1946 a partir de la creación del Instituto de Geología y Minería en Jujuy, dedicado a la expansión y mejoramiento de la industria metalúrgica. No obstante, el proyecto más ambicioso y de mayor significado simbólico fue el de la Ciudad Universitaria de San Javier. Se trataba de un complejo que abarcaría dieciocho mil hectáreas (superficie cercana a la de la ciudad de Buenos Aires), ubicado a treinta kilómetros de San Miguel de Tucumán y compuesto por un núcleo principal sobre el cerro y otro secundario en la base, conectados por un tren funicular y preparados para albergar una población de treinta mil personas. La Ciudad Universitaria contendría espacios de enseñanza y vivienda, dependencias universitarias como un complejo hospitalario, instalaciones deportivas y la escuela de agricultura, entre otras. Este proyecto, además de solucionar el problema habitacional de los estudiantes de otras provincias (que componían el 50% de la matrícula) y las deficiencias edilicias de la universidad (que funcionaba en edificios dispersos y mal preparados para su función) permitía sustraer la casa de estudios del casco urbano para llevarla a un ambiente que propiciaría el clima de vocaciones científicas que el rector ambicionaba. El rector había depositado una esperanza utópica en esta iniciativa: las imágenes difundidas en las memorias de la institución que comparaban el cerro por construir con vistas aéreas de la ciudad universitaria de Madrid daban la sensación de ser instantáneas del presente y un futuro próximo (Figura 2). La gran obra de infraestructura se convertiría en la consumación material de una universidad refundada y protagonista de una nueva era de modernización social.

## La propuesta del Instituto Superior de Artes

El documento del plan de gestión de Descole incluyó un capítulo dedicado a la organización de la que se conocería provisoriamente como Facultad de Artes. La propuesta había sido elaborada por Dorothy Ling de Hernando (1906-1998), una docente de la Escuela Vocacional Sarmiento (un colegio preuniversitario creado en 1904 por la Sociedad Sarmiento que luego fue integrado a la universidad). Ling había nacido en Inglaterra, donde estudió musicología en la Universidad de Cambridge y la Real Academia de Música de Londres. Luego de estancias de investigación y docencia en la Universidad de Berlín y la Escuela Plurilingüe de Madrid llegó a Tucumán en 1941, donde se incorporó como encargada del área de música de la escuela mencionada y continuó su labor de investigación (Málaga, 1998). En ese momento Ling debía ser la profesora de formación artista más actualizada debido a su reciente trayectoria internacional, lo que seguramente justificó que fuera elegida para presentar el nuevo plan de educación artística<sup>265</sup>.

Ling presentó un proyecto de educación artística ecléctico e integral, que contemplaba la formación desde la niñez y que tenía entre sus fundamentos a tradiciones tan disímiles como la filosofía platónica, la psicología de la Gestalt y el pensamiento de Erich Fromm. La facultad de artes se proponía formar tanto a artistas creadores como a un público entendido capaz de desarrollar las aptitudes y afinidades por lo estético que todo ser humano poseía desde su niñez (y para lo cual Ling sugería, entre otras iniciativas, la creación de un jardín de infantes y una escuela primaria de orientación artística, lo que resultaría en una oferta completa en todos los niveles del sistema educativo). Este doble objetivo se sustentaba en una concepción del arte como una de las modalidades que adoptaba el conocimiento de la realidad:

El arte es la representación y la ciencia la explicación de la misma realidad. El pensamiento lógico adquiere razón de ser en virtud de la necesidad que surge posteriormente de explicarnos con la razón lo que hemos intuitido y conocido con el sentimiento, pues en sí misma es insuficiente e ineficaz, pues huelga toda

---

<sup>265</sup> En ese momento la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales (nombre con el que había empezado a llamarse a la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas que indagué en el capítulo 2) era dirigida por Renato Droghetti, un artista plástico italiano que había trabajado con Terragni y que lo suplió tras el regreso del primer director a Buenos Aires en 1936. Droghetti era mayor que Ling y llevaba ya varias décadas de actuación en Tucumán, por lo que es concebible que su perfil haya sido considerado antiguo en relación al proyecto de renovación encarado por Descole.

explicación técnico-teórica de aquello que no hayamos intuido y conocido primero con el sentimiento. Sólo de esta manera podrá realizar una función orgánica: la de facilitar la integración del hombre con la fuerza creadora en vez de conducirlo, como hace ahora, a la desintegración del cosmos.<sup>266</sup>

Así, los objetivos generales de la educación artística a implementar giraban en torno a la coordinación de los distintos modos de percepción y la comunicación de sentimientos y experiencias mentales a partir de las expresiones estéticas. Estos conceptos, de evidente filiación con la teoría de la Gestalt, tenían una notoria similitud con la noción de “visual thinking” que Rudolph Arnheim estaba desarrollando contemporáneamente<sup>267</sup>. Pero más allá de sus fuentes teóricas, este párrafo encuadraba a la Facultad de Artes dentro de los objetivos generales fijados por Descole: al equiparar al arte con el conocimiento científico lo alineaba con el programa que buscaba privilegiar la investigación orientada por las necesidades de la sociedad. Por estos motivos los profesores estaban obligados a continuar con su producción artística al interior de la universidad, adoptando así la misma modalidad de trabajo que el resto de los institutos.

En cuanto a la estructura de la facultad, Ling presentó un esquema dividido en cuatro partes e ilustrado a través de un gráfico (Figura 3). La educación artística estaría dividida en cuatro secciones diferentes y complementarias: música, drama, artes plásticas y artes manuales. Si bien cada una de ellas tenía asociada una serie de perfiles de artistas a formar<sup>268</sup>, uno de los aspectos más singulares de la propuesta es que no se trataba de divisiones estancas sino de grandes áreas conectadas de manera orgánica; esto respondía a la idea de que estos cuatro grupos básicos respondían a cuatro funciones principales de nuestros procesos mentales (sentimiento, intuición, sensación y pensamiento) que las interrelacionaban y hacían que una cimentase a la otra. El ciclo de estudios estipulado tenía una duración de seis años y contemplaba una primera etapa de

---

<sup>266</sup> *Labor de la intervención del dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946, pp. 75 y 76.

<sup>267</sup> Rudolph Arnheim (1904-2007) fue un psicólogo perceptual y teórico del arte nacido en Alemania pero que desarrolló buena parte de su carrera académica en Estados Unidos. Su investigación en torno a la percepción de patrones visuales, a los que concebía como la base que organiza el conocimiento visual de la realidad, se constituyó como uno de los desarrollos de la teoría de la Gestalt más difundidos y aplicados a las artes plásticas. *Arte y percepción visual* (1954) y *Pensamiento visual* (1969) condensan varias de las ideas centrales que desarrolló a lo largo de su carrera.

<sup>268</sup> El plan incluye varios perfiles para para cada una de las secciones. En el área de música se menciona la formación de compositores, exponentes de la danza creativa, exponentes de eurytmia, coreógrafos, músicos-docentes, intérpretes y músicos-investigadores; en el área de drama se incluye a escritores, escritores-docentes, actores y escenógrafos; en la sección de artes plásticas se contempla la formación de pintores, escultores, diseñadores y pintores-docentes; en la sección de artes manuales se menciona a artistas creadores en grabado, alfarería, cerámica, tejidos, tallado, vidrio y artes gráficas.



tres años de cultura estética y formación media en cada una de las cuatro secciones, mientras que la segunda instancia de tres años implicaba un ciclo de especialización pero manteniendo una actividad en cada una de las cuatro secciones<sup>269</sup>. Esta propuesta era algo inédito en la provincia e incluso en el país: en los capítulos anteriores he sostenido cómo la Academia de Bellas Artes y las escuelas surgidas de su separación fueron en mayor o menor medida el modelo en lo referido a la educación de los artistas. Así, la casa de estudios tucumana iba camino a transformarse en la primera universidad en incluir la educación artística interdisciplinaria, sustentada en una estética filosófica propia.

Por último, la propuesta también contenía un apartado dedicado a la extensión universitaria en el que se detallaban un conjunto de actividades orientadas a enlazar al trabajo universitario con la comunidad: entre ellas se incluían cursos especiales para maestras y profesores de dibujo, exposiciones de estudiantes, organización de conciertos y obras de teatro y la formación de talleres de enseñanza de oficios artesanales en comunidades. De este modo, la universidad se transformaba también en un centro de producción artística que buscaba satisfacer las necesidades estéticas de su entorno social y formar un público entendido, cumpliendo con la orientación general planteada por el interventor.

A medida que el plan de Descole comenzó a ponerse en práctica el área de educación artística fue objeto de varios cambios. En octubre de 1946 se hizo pública una resolución que estipulada el cambio de nombre de la Facultad de Artes a Instituto de Artes, en función de adecuarlo a la nueva estructura de la universidad<sup>270</sup>. Posteriormente, para el momento en el que la división por institutos estaba entrando en vigencia efectiva, el instituto fue objeto de un nuevo cambio de denominación, pasando a ser conocido como Instituto Superior de Artes a partir del 12 de mayo de 1948<sup>271</sup>. A principios de ese mismo año se había efectuado otra alteración importante: la designación a partir del 1° de enero de Guido Parpagnoli como decano interventor de la Facultad de Ciencias Culturales y Artes, de la que dependía el Instituto Superior de Bellas Artes (Málaga, 1998: 77). Sabemos relativamente poco sobre Parpagnoli, dado

---

<sup>269</sup> Es interesante notar en este punto que la propuesta tampoco incluye materias fijas a cursar por los estudiantes, sino una lista de actividades vinculadas a cada una de las grandes secciones de las cuales podrían derivarse asignaturas de manera circunstancial.

<sup>270</sup> Resolución 633-155-946, Tucumán, 4 de octubre de 1946. *Compilación desde el 1 de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962*, Tucumán, UNT, 1965, p. 340.

<sup>271</sup> Resolución 363-140-948, Tucumán, 12 de mayo de 1948. *Compilación desde el 1 de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962*, Tucumán, UNT, 1965, p. 340.

que no es una figura sobre la que se hayan producido estudios exhaustivos hasta ahora. Nació en Buenos Aires en 1911 y se graduó allí como profesor de historia, luego partió hacia Tucumán en 1945 (Beltrame, 2012: 558); aparentemente contó con un alto grado de confianza de parte de Descole, dado que, por motivo de un viaje a Buenos Aires, en febrero de 1948 lo dejó momentáneamente al frente del rectorado de la universidad, siendo que apenas llevaba poco más de un mes de haber sido designado en su cargo (Málaga, 1998: 77). La gestión de Parpagnoli sería la encargada de poner en práctica las innovadoras planificaciones para la educación artística.

La restructuración de la universidad alcanzó un nuevo grado de consolidación con la aprobación de los nuevos planes de estudio en 1950<sup>272</sup>. Las carreras vinculadas al Instituto Superior de Artes que figuraban en este documento tenían varias diferencias notables respecto de lo expresado en el proyecto anterior. En principio no se encontraban referencias a las cuatro secciones de la estructura de lo que por entonces era la facultad, ni tampoco existían carreras de otras disciplinas por fuera de la música y las artes plásticas. Desconozco si esta alteración se debió a una intención explícita de cambiar el rumbo planteado o si respondió a motivos de índole práctica, como la ausencia de profesores adecuados para habilitar otras carreras. El documento que detallaba las carreras incluía el plan del Bachillerato Técnico Artístico: esta modalidad en realidad correspondía a la escuela que antiguamente dirigía Terragni y que a partir de ese mismo año había cambiado su nombre por el de Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales<sup>273</sup>. La reforma a la que este establecimiento educativo fue sometido, lo alejó del concepto con el que había sido creado en la época de la Generación del Centenario y lo aproximó al funcionamiento de una escuela preparatoria. Si bien continuaba existiendo la sección nocturna orientada al artesanado (con un ciclo básico de dos años y la posibilidad de optar por una amplia variedad de especializaciones de tres años), el bachillerato de cinco años de duración se transformaba en la instancia previa y habilitante para el acceso a las licenciaturas<sup>274</sup>. Estas últimas consistían en un ciclo de cuatro especializaciones distintas de tres años de duración cada una: pintura, cerámica, escultura y artes gráficas (Figura 4). La oferta educativa también contemplaba cursos superiores de artes plásticas, entre los que se

---

<sup>272</sup> *Planes de estudio*, Tucumán, UNT, 1950.

<sup>273</sup> Resolución 473-173-950, Tucumán, 10 de mayo de 1950. *Compilación desde el 1 de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962*, Tucumán, UNT, 1965, p. 382.

<sup>274</sup> Resolución 1580-153-948, Tucumán, 15 de diciembre de 1948. *Compilación desde el 1 de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962*, Tucumán, UNT, 1965, p. 385.

incluían disciplinas no contempladas en las licenciaturas como la encuadernación y la metalistería artística. La última etapa posible de formación era el doctorado: para acceder a este título los aspirantes debían ingresar a la escuela de graduados y realizar tareas de investigación al menos por dos años bajo supervisión de un profesor de la casa de estudios. En conjunto, la sumatoria de las etapas de este plan tenía muchas similitudes con el que entró en vigencia en 1935 en los institutos educativos nacionales de Buenos Aires<sup>275</sup>: en ambos casos el ciclo formativo iniciaba a los doce años de edad del estudiante y tenía una duración aproximada de diez años. El ciclo de asignaturas de Tucumán también se asemejaba a las que incluía el plan reformado de las escuelas de la capital<sup>276</sup>, aunque contemplaba la incorporación de disciplinas como el grabado y la metalistería en etapas más tempranas de la carrera. En definitiva, esta propuesta tenía un sentido profundamente modernizador en Tucumán: extendía la formación de los artistas para equipararla a la de las instituciones porteñas e incorporaba nuevas técnicas y disciplinas que no se enseñaban con anterioridad, todo esto integrado a la estructura de una Universidad Nacional. Esto último no resulta un dato menor si se tiene en cuenta que todavía en 1955 los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes reclamaban la modificación del estatuto del establecimiento para conformar una facultad de artes (Dolinko, 2012a: 86).

Uno de los aspectos más reveladores de las dimensiones que las autoridades de la universidad querían otorgarle al proyecto del Instituto Superior de Artes fue la nómina de profesores contratados. El nombre más resonante de todos es el de Lino Enea

---

<sup>275</sup> Tras la reforma de los planes de estudio de 1935, las tres instituciones que la CNBA había creado en 1921 pasaron a integrar tres ciclos de una planificación integrada, que constaba de preparatoria (que se dictaba en la anterior Escuela Nacional de Artes), la academia (creada a partir de la Escuela de Artes Decorativas, que pasaba a ser conocida como la Escuela Nacional de Bellas Artes) y los talleres superiores de especialización (dictados en la Escuela Superior de Bellas Artes, bautizada desde entonces con el nombre de “Ernesto de la Cárcova”). *Plan de estudios para la Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas*, Buenos Aires, Dirección Nacional de Bellas Artes-Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1935.

<sup>276</sup> Según Georgina Gluzman, la llegada de Alfredo Guido a la dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes implicó una renovación de las perspectivas de enseñanza y una expansión de las áreas de formación ofrecidas, algo que quedó plasmado en la reforma del plan de estudios de 1935 y se llevó a la práctica con cierta parcialidad; sin embargo, Guido tuvo actitudes reaccionarias en lo relativo a la militancia estudiantil, posición que lo llevó a expulsar a Juan Carlos Castagnino de la institución en 1934 (Gluzman, 2016b). Es importante tener en cuenta que en la década de 1940 los modelos educativos de estas escuelas ya eran objeto de críticas por parte de las generaciones jóvenes. En 1934 y 1940 se produjeron dos huelgas estudiantiles en la Escuela Nacional de Bellas Artes que apuntaron contra la gestión de Pío Collivadino, cuya potestad sobre el sistema de enseñanza continuó casi hasta su fallecimiento (Malosetti Costa, 2006). Otro conflicto estalló en 1946, cuando los estudiantes reclamaron la mejora de las condiciones edilicias y la renovación de los planes de estudio. También existieron casos de agrupaciones de estudiantes que se enrolarían en movimientos de renovación artística, como lo ejemplifica el caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes” escrito por Jorge Brito, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Tomás Maldonado cuando eran estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas artes (Rossi, 2010).

Spilimbergo (1896-1964), el artista del plantel que había alcanzado el mayor grado de consagración en ese momento y que fue considerado por la historiografía como una de las figuras centrales de la plástica argentina de la primera mitad del siglo XX<sup>277</sup>. El artista llegó a Tucumán en 1948 para encargarse de la sección de pintura<sup>278</sup> del instituto. Para ese entonces su trayectoria era extensa: tras su retorno de Europa en 1928 había participado en muchas de las iniciativas de los jóvenes vanguardistas que asaltaron la escena rioplatense (tales como las emblemáticas exposiciones de la asociación wagneriana de Alfredo Guttero o el salón del Cincuentenario de La Plata<sup>279</sup>); había formado parte de la fundación del Sindicato de Artistas Plásticos en 1933 y había logrado la legitimación oficial tras ganar en 1937 el Gran Premio Nacional de Pintura del Salón Nacional con su óleo *Figuras* (Figura 5), obra ejemplar de su adscripción a la figuración de entreguerras. Además de su prestigio como artista, otros motivos hacían de Spilimbergo una opción adecuada para la universidad. Entre 1934 y 1939 se había desempeñado como docente de pintura en el Instituto Argentino de Artes Gráficas y desde 1935 hasta su radicación en Tucumán había dictado clases de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes<sup>280</sup>; además había transcurrido varios años en San Juan antes de su viaje europeo y luego realizado viajes por La Rioja y Bolivia, lo que dejó huella en murales y obra de caballete de temática nativista (Figuras 6 y 7). Además de Spilimbergo, otras figuras importantes completaron la nómina del instituto. La sección de escultura estuvo a cargo de Lorenzo Domínguez (1901-1963), artista chileno formado en España que en 1949, al momento de ser convocado a Tucumán, era docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuyo. Su obra se distinguía por la utilización de volúmenes y formas sintéticas que resaltan la materialidad de la piedra (Figura 8), lo que suscitó que lo caracterizara en ese entonces como “una figura de valor continental” (Romero Brest, 1944: 36). Para la sección de grabado, la universidad convocó a dos figuras centrales para la disciplina en el país. En 1948 Víctor Rebuffo (1903-1983) se hizo cargo de la sección y fue sucedido en 1950 por Pompeyo Audivert

---

<sup>277</sup> Spilimbergo ha sido objeto de monografías e investigaciones al menos desde la década de 1940, por lo que sería casi imposible hacer una síntesis de todas ellas en este espacio. Entre las producciones recientes, el texto más exhaustivo es la obra colectiva publicada por el Fondo Nacional de las Artes (AAVV, 1999).

<sup>278</sup> Al parecer la denominación de secciones coincidía con cada una de las licenciaturas que se podía cursar en el instituto y no con el sentido original que tenía el término en la propuesta de Ling.

<sup>279</sup> Para un panorama general de las estrategias desplegadas por los jóvenes vanguardistas de las décadas de 1920 y 1930, ver: (Wechsler, 1998). El caso de Guttero ha sido abordado en detalle por Patricia Artundo (1997).

<sup>280</sup> En 1940 el decreto n°72154 oficializó el cambio de nombre de la Academia al de “Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’”.

(1900-1977); además de contar con múltiples reconocimientos, ambos habían sido protagonistas de la renovación estética de la “modernidad de izquierdas” en la que el grabado había sido fundamental<sup>281</sup>. Figuraban también como jefes de sección el español Pedro Zurro de la Fuente (a cargo de metalistería artística) y el austriaco Eugenio Hirsch (responsable de artes gráficas); la contratación de estos artistas y de otros docentes reconocidos a su cargo<sup>282</sup> daba cuenta de la apuesta que Parpagnoli y Descole realizaron en la conformación de este instituto.

### **Impacto e irradiación del Instituto Superior de Artes**

Para comprender el incidencia que tuvo la creación del Instituto Superior de Artes en la escena cultural tucumana es necesario, en primer lugar, remitirse a la situación de las instituciones artísticas de la provincia. Durante esos años la inestabilidad del Museo Provincial de Bellas Artes se había agravado. En 1945 el diario *La Gaceta* informó alarmado:

Otra vez, después de apenas cuatro años de relativa estabilidad, el Museo Provincial de Bellas Artes no tiene sede y ha de abandonar dentro de un plazo perentorio el local que ocupa actualmente. Es decir que, de no solucionarse pronto la actual situación, el Museo dejará virtualmente de existir.<sup>283</sup>

Como fue mencionado el capítulo 2, la nacionalización de la universidad había marcado el inicio de una etapa de inestabilidad en la historia del museo. El proyecto de traslado de la institución al Salón Rojo del casino en 1927 no rindió los frutos esperados, ya que solo dos años después se declaró la ilegalidad del juego en la

---

<sup>281</sup> Rebuffo había obtenido el Premio Nacional al Grabado en 1934 en el Salón Nacional, la primera de muchas distinciones por venir en esos años; además entre 1943 y 1948 actuó como director artístico de la editorial Peuser, formó parte en 1946 de la experiencia educativa de la escuela Altamira y en 1950 fue designado director de la Escuela de Artes Gráficas nº121. Por su parte, Audivert obtuvo reconocimientos en el Salón Nacional en 1927, 1934 y 1942; entre 1942 y 1944 residió en México, donde entró en contacto con David Alfaro Siqueiros. Los dos artistas fueron centrales para la gráfica de la cultura de izquierdas de las décadas de 1920 y 1930: sus grabados formaron parte de las páginas de la revista *Nervio* y *Contra: la revista de los francotiradores*, entre otras. Para un recorrido específico sobre la trayectoria de Rebuffo y un análisis del rol de ambos grabadores en el proceso de actualización de la disciplina en los espacios oficiales hacia la década de 1950, ver: (Dolinko, 2012a y b).

<sup>282</sup> Ramón Gómez Cornet tuvo un breve pasaje por la institución como profesor de dibujo y fue reemplazado en 1951 por el húngaro Lajos Szalay; también formaron parte del plantel de docentes de pintura Medardo Pantoja (pintor tilcareño que se había formado con Berni y Spilimbergo) Luis Lobo de la Vega (pintor autodidacta tucumano, dedicado principalmente al paisaje) y Timoteo Navarro (que inició como ayudante de Pantoja hasta reemplazarlo tras su renuncia en 1951). Durante esos años también se renovó el plantel docente de la Escuela de Bellas Artes y Artes Decorativas e Industriales, que incorporó al escultor Santiago Chierico y al pintor humahuaqueño Francisco Ramoneda.

<sup>283</sup> “Está otra vez sin casa el Museo de Bellas Artes”, *La Gaceta*, Tucumán, 8 de julio de 1945.

provincia y la empresa que albergaba al museo quebró. Luego de años de clausura forzosa, en 1941 se logró que el gobierno alquilara una nueva sede en la calle 25 de mayo 521, donde se realizaron varias exposiciones (entre las que se destacaron las de Gómez Cornet y Benito Quinquela Martín<sup>284</sup>) hasta la nueva clausura en 1945, cuando el museo retornó al edificio del casino pero no pudo volver a abrir sus puertas hasta 1952 (Wyngaard, 2015). Esta situación comprometió la continuidad de otras iniciativas que habían comenzado a desarrollarse en esos años. En 1935 se creó la Comisión Provincial de Bellas Artes, presidida en sus inicios por Terragni hasta su regreso definitivo a Buenos Aires. Esta comisión gestó en 1937 la primera edición del Salón Provincial de Tucumán, que se repitió de manera anual durante ocho ediciones (Málaga, 2000a). Aunque los motivos detrás de estos dos cierres abruptos no resultan claros, lo cierto es que para 1945 la actividad artística oficial en la provincia estaba técnicamente paralizada.

Teniendo en cuenta este panorama, resulta evidente que la creación del instituto y la llegada de los artistas que se integraron a su plantel docente impactaron positivamente en pos de dinamizar la actividad artística en la provincia. En 1948 se realizó una nueva edición del Salón Provincial en las salas de la galería Dipiel Goré<sup>285</sup>, esta vez con un jurado compuesto por Spilimbergo, Rebuffo, Rafael Oneto, Ángel Dato y Ricardo Marré<sup>286</sup> y una nómina de veinticuatro expositores<sup>287</sup>; Al año siguiente el certamen se repitió con una concurrencia de veinticinco artistas y un jurado integrado por Spilimbergo, Rebuffo, Domínguez, Gómez Cornet y Edmundo González del Real. El último salón del que tenemos noticias en este período fue el de 1950, realizado en la sede del Instituto Superior de Bellas Artes, donde concurrieron cuarenta expositores y tuvo por jurado a Juan María Belcuore, Santiago Chierico, Mario Petit de Murat, Víctor Álvarez Ruiz y Luis Lobo de la Vega (Málaga, 2000a: 533). Si bien la ausencia de los

---

<sup>284</sup> Significativamente, a pesar de la discontinuidad del archivo del museo la institución conserva copias de los catálogos de ambas exposiciones (realizadas en junio de 1942 y mayo de 1943) junto con un recorte del diario *Trópico* del año 1948 en el que se reproducen una pintura de cada uno de ellos que formaban parte desde entonces del patrimonio de la institución, que según el mismo artículo ascendía en ese entonces a la cifra aproximada de 250 obras.

<sup>285</sup> La galería funcionaba anexa al estudio fotográfico de Jeremías Eldipi, inmigrante italiano que arribó a Tucumán en 1932. Durante los años anteriores la galería había funcionado como espacio alternativo al del conflictivo museo, albergando varios de los salones y exposiciones que se realizaron en la provincia. Hasta hoy no existe más información sobre la trayectoria de Eldipi que la entrevista realizada por Darío Albornoz a su viuda, la señora Aurelia Córdoba (Albornoz, 1997).

<sup>286</sup> Ángel Dato (1913-1992) fue un escultor español que se radicó en Argentina en 1918; en 1937 obtuvo el primer premio de escultura en la primera edición del Salón Provincial de Tucumán (Espinosa, 2006: 96). Hasta la fecha no he encontrado información alguna sobre Oneto y Marré.

<sup>287</sup> “Se inauguró ayer el IX° Salón Anual de Artes Plásticas de la Provincia”, *Trópico*, Tucumán, 9 de julio de 1948.

catálogos de estas exposiciones hace difícil evaluar sus resultados, dos cuestiones relevantes saltan a la vista. Por un lado, la presencia mayoritaria de los jefes de sección y docentes de la UNT daba cuenta del significativo caudal de capital simbólico que ostentaban en el contexto tucumano. Por otra parte, los premios otorgados indicaban la gestación de una nueva escena plástica en la provincia: entre los galardonados de cada edición del salón figuran nombres de profesores y estudiantes del nuevo instituto, como Lobo de la Vega, Timoteo Navarro, José Nieto Palacios o Medardo Pantoja (Figuras 9 a 11).

Pero el instituto también encaró por cuenta propia un programa de exposiciones que superó ampliamente los resultados logrados por la iniciativa reeditada de la Comisión Provincial. La biblioteca de la actual Facultad de Artes guarda una colección de catálogos de los años 1948 a 1951, muy llamativos por su extensión y cantidad de imágenes, sobre todo cuando se los compara con los austeros folletos de las actividades de la Comisión Provincial de Bellas Artes que permanecen en el archivo del Museo Provincial (Figura 12). En ese breve período la universidad estuvo involucrada en la realización de entre ocho y diez exposiciones al año, tanto dentro de la provincia como en otras zonas del territorio nacional. Este ciclo inició con una exposición retrospectiva de Spilimbergo, concretada entre septiembre y octubre de 1949, que contó con doscientas noventa y seis obras realizadas a partir de 1917, muchas de ellas provenientes de colecciones y museos de todo el país<sup>288</sup>. Así, dar comienzo al ciclo de extensión cultural con una exposición de la figura de mayor jerarquía de la institución, reuniendo obra de toda su carrera y de todo el país, es un indicador de la marca que el instituto pretendía dejar en el año artístico argentino. Entre noviembre y diciembre una versión reducida de la retrospectiva, conformada por treinta y un obras, se expuso en Santiago del Estero y Salta, concretando el alcance regional pretendido por la universidad en materia de artes plásticas<sup>289</sup>. La exposición de Spilimbergo fue sucedida por otra del mismo tipo de Rebuffo, que también se trasladó a Santiago del Estero<sup>290</sup>. El

---

<sup>288</sup> De acuerdo al catálogo, la exposición incluyó obras del museo Dardo Rocha de La Plata, el Juan B. Castagnino de Rosario, el Rosa Galisteo Rodríguez de Santa Fe y de las colecciones de Salvador Spilimbergo, Pablo Díaz, Luis León de los Santos, Juan Fernández, Simón Scheimberg, Isaac Kornbliht, Luis Pierini, Genaro Grasso, Ángel Bracco, Nicolás Delgado y Francisco Pays; el mismo catálogo aclara que las obras “Figuras” e “Indios” aparecían en el listado de la exposición pero no habían sido prestadas por el MNBA. *Lino Spilimbergo (catálogo de exposición)*, Tucumán, UNT, septiembre-octubre de 1949.

<sup>289</sup> *Lino Spilimbergo pintor*, Santiago del Estero, Museo Provincial de Bellas Artes-UNT, 11 al 20 de noviembre de 1949. *Lino Spilimbergo pintor*, Salta, Consejo de Educación-UNT, 28 de noviembre al 7 de diciembre, 1949.

<sup>290</sup> *Exposición Víctor L. Rebuffo*, Tucumán, UNT, 24 de octubre al 9 de noviembre de 1949. *Víctor Rebuffo. Xilografías-acuarelas*, Santiago del Estero, Museo de Bellas Artes-UNT, diciembre de 1949.

año 1949 también incluyó tres exposiciones colectivas de distinta índole. En noviembre se realizó una exposición de afiches franceses, gestionada gracias a la colaboración de la Oficina Cultural de la Embajada Francesa<sup>291</sup>; pocos días después se inauguró una exposición de las obras premiadas en la edición del Salón Nacional de ese año, realizada en conjunto con el Departamento de Bellas Artes de la Subsecretaría de Cultura de la Nación<sup>292</sup>. Finalizando ese ciclo, la sala del instituto albergó un salón de ciento sesenta y tres obras de los estudiantes<sup>293</sup>. De este modo, la universidad era escenario de una suerte de condensación del desarrollo del año artístico en todas sus variantes: exposiciones de los maestros consagrados, una muestra internacional, una local de lo más selecto del Salón Nacional y los trabajos de la generación de creadores en formación.

Durante los dos años posteriores la dinámica se replicó con algunas variantes. Las muestras internacionales se incrementaron: además de una exposición de copias de pinturas francesas que se repitió al año siguiente en La Plata<sup>294</sup>, llegaron a la provincia un conjunto de reproducciones de dibujos de Leonardo Da Vinci<sup>295</sup> y una exhibición de tapices franceses contemporáneos, organizada en conjunto por la universidad, el Museo Nacional de Arte Decorativo y la Dirección de Relaciones Culturales de la embajada francesa<sup>296</sup>. Además de los salones de estudiantes<sup>297</sup>, la universidad organizó otras exposiciones de artistas argentinos<sup>298</sup> y muestras de maestros consagrados del instituto,

---

<sup>291</sup> *Afiches franceses*, Tucumán, UNT, 22 de noviembre de 1949.

<sup>292</sup> *Obras premiadas del XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas*, Tucumán, UNT, 26 de noviembre de 1949.

<sup>293</sup> *Salón del Instituto Superior de Artes*, Tucumán, UNT, 1949.

<sup>294</sup> *Siete siglos de pintura francesa. Reproducción de pinturas y dibujos*, Tucumán, UNT-Alliance française, junio-julio de 1950. La exposición se reeditó en mayo del año siguiente en el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, sumando el auspicio del ministerio de educación bonaerense. Es pertinente señalar que en aquellos años el coleccionismo de reproducciones fue una práctica frecuente en museos de Argentina y Latinoamérica. Sabina Florio ha investigado la gestión de Hilarión Hernández Larguía al frente del Museo Juan B. Castagnino entre 1937 y 1944 en la que se adquirió una colección de reproducciones de obras célebres (Florio, 2012).

<sup>295</sup> *Exposición de dibujos de Leonardo da Vinci*, Tucumán, UNT, agosto de 1951. El catálogo presentaba a la exposición como la primera de una serie de muestras didácticas y anunciaba que la sucedería otra de reproducciones de arte egipcio.

<sup>296</sup> *Exposición de tapices contemporáneos de Francia*, Tucumán, Comisión Nacional de Cultura-UNT, septiembre de 1951. Sorprendentemente, la exposición contaba con obras de artistas canónicos de las vanguardias históricas, como Georges Braque, Raoul Dufy, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso y Georges Rouault, además de una figura central en el campo de la tapicería contemporánea como Jean Lurçat.

<sup>297</sup> *Salón del Instituto Superior de Bellas Artes*, Tucumán, UNT, noviembre de 1950. *Exposición del Instituto Superior de Bellas Artes*, Tucumán, UNT, noviembre de 1951.

<sup>298</sup> *Exposición Juan Antonio Ballester Peña*, Tucumán, UNT, 1950. *Seis pintores argentinos*, Tucumán, UNT, 1950. Un programa adjunto a la colección de catálogos de la biblioteca revela que Ballester Peña había sido convocado ese año para dictar el curso superior de pintura. Respecto de la segunda exposición, la nómina de artistas estaba compuesta por varios docentes de la facultad (Pantoja, Lobo de la Vega,



que incluyeron una serie de dibujos de Szalay<sup>299</sup> y una retrospectiva de Domínguez (de la que reeditó una versión reducida al año siguiente en Chaco)<sup>300</sup>.

Algunas de las exposiciones de esos dos últimos años revelan información significativa acerca del funcionamiento y las aspiraciones del instituto. En 1951 se realizaron dos eventos singulares dentro del recorrido planteado hasta ahora: una muestra de dibujos y grabados de los estudiantes de la universidad en la galería Peuser de Buenos Aires (que posteriormente fueron enviados a Bahía Blanca)<sup>301</sup> y una exposición de grabados de Audivert en la galería porteña Müller<sup>302</sup>. Estas iniciativas permitieron que el instituto desbordara las aspiraciones regionales de la casa de estudios para llegar a los escenarios más importantes del circuito artístico de la Capital Federal. Evidentemente esto era una apuesta por parte de las autoridades de la universidad, ya que en ambos catálogos se incluyó, además de la nómina de obras y los respectivos textos críticos, un breve apartado titulado “Las artes plásticas en la Universidad de Tucumán” en el que la institución argumentaba sobre aquello que consideraba su marca diferencial en materia de educación artística:

La experiencia de la creación artística tiene innegable similitud, en su estructura fundamental, con el proceso que precede a la investigación científica y humanística (...) Ese criterio ha sido el fundamento de la creación del Instituto Superior de Artes. Su finalidad es promover el desarrollo de las actividades artísticas en Tucumán y el Noroeste del país y enriquecer así con un aporte serio la jerarquía alcanzada por el arte argentino. Y, al servicio de tales fines, la enseñanza se desarrolla con innovaciones docentes que responden a características propias: sistema de talleres individuales, horarios permanentes de atención de alumnos con distribución de turnos entre los profesores, viajes de estudio periódicos a las zonas pintorescas del país a fin de establecer el contacto directo con la naturaleza, y un acopio de bibliografía específica que ha

---

Timoteo Navarro y Hirsch) junto a dos antiguos discípulos de Spilimbergo: Luis Lusnich y Alberto Baliatti.

<sup>299</sup> *Exposición Luis Szalay. Dibujos, pinturas*, Tucumán, UNT, 1950.

<sup>300</sup> *Exposición Lorenzo Domínguez. Esculturas*, Tucumán, UNT, 1950. *Exposición Lorenzo Domínguez. Esculturas*, Chaco, Ateneo del Chaco-UNT, agosto de 1951.

<sup>301</sup> *Exposición de dibujos y grabados del Instituto Superior de Artes de la Universidad de Tucumán*, Buenos Aires, Galería Peuser-UNT, mayo de 1951. La exposición se repitió con el mismo título y la misma nómina de obras en Bahía Blanca durante los meses de julio y agosto, sumando el auspicio del Departamento de Extensión Cultural del Instituto Tecnológico del Sur.

<sup>302</sup> *Exposición Pompeyo Audivert. Grabados*, Buenos Aires, Galería Muller-UNT, septiembre de 1951.

permitido construir, en corto espacio de tiempo, una de las mejores bibliotecas de Artes Plásticas del país.<sup>303</sup>

En esta declaración puede leerse una traducción a la práctica artística de los conceptos que guiaron la reestructuración de la universidad llevada adelante por la gestión de Descole. El instituto se presentaba a sí mismo en la capital del país como un centro de vanguardia orientado a la experimentación y producción, que satisfacía las necesidades espirituales del noroeste y hacía una contribución crucial a la construcción del arte argentino al mismo tiempo. La decisión de llegar por primera vez a Buenos Aires con una exposición de estudiantes y otra de Audivert puede ser tomada como una estrategia orientada a construir una representación del instituto en la que el presente y el futuro de las artes plásticas del país confluían y se potenciaban.

Finalmente, una última exposición revela otra faceta del proyecto de extensión cultural del instituto. Realizada entre mayo y junio de 1950 en Buenos Aires y recreada en octubre del mismo año en Resistencia, la muestra presentaba una colección de dibujos de artistas argentinos adquiridos por Luis León de los Santos<sup>304</sup>, para la UNT que había sido designado representante cultural de la UNT en la capital del país<sup>305</sup>. El catálogo incluye cincuenta y tres obras, casi todas recientes, de dibujantes y pintores que en su mayoría formaban parte de la misma generación que los maestros de la universidad (Figura 13). Hasta la fecha, no existen documentos ni registros que expliquen la planificación sobre la que se sustentaron estas adquisiciones ni el modo en el que la colección se desarrolló en el tiempo; aun así, no deja de resultar llamativo que esta colección de dibujos constituya el núcleo de obras más antiguas que permanecen hoy en día en el patrimonio de la actual Facultad de Artes de la UNT<sup>306</sup>. Sumada a las

---

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Luis León de los Santos (1897-1970) fue un inmigrante español dedicado a la docencia que desde 1927 frecuentó a Ana Weiss y Alberto Rossi; el contacto con estos artistas y su círculo le permitió construir una colección, cuyas obras donó a distintas instituciones. Posiblemente alguno de los jefes de sección del instituto de Tucumán lo haya conocido en aquellas reuniones porteñas, motivo que puede explicar la designación de embajador en Buenos Aires. En 1952 De los Santos se radicó en la provincia de Santa Fe, donde falleció años más tarde; el corpus más grande de su colección, compuesto de 364 obras, fue donado al Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez”.

<sup>305</sup> *Colección de dibujos de pintores argentinos*, UNT, 22 de mayo al 2 de junio de 1950. El catálogo no especifica donde se realizó la exposición, aunque incluye agradecimientos a la Asociación Amigos del Libro y a casa Kraft. La muestra volvió a realizarse en octubre en el salón de exposiciones del Ateneo del Chaco, Resistencia.

<sup>306</sup> Pamela Málaga ha señalado que buena parte de la información relativa a la gestión de Parpagnoli, donde se incluían los legajos vinculados a la adquisición de la colección universitaria, fue incinerada en un confuso episodio; si bien el tono de ficcionalización que le imprimió a su relato dificulta la constatación de esta situación, no deja de resultar significativo que no existan hasta la fecha otras investigaciones publicadas sobre este conjunto de obras (Málaga, 2000b). En su momento no se incorporó a las obras en el registro de patrimonio de la universidad y el primer inventario exhaustivo se realizó en

otras iniciativas analizadas a lo largo de este apartado, la voluntad de crear un museo al interior de la universidad da cuenta de que el Instituto Superior de Artes se llevó a cabo con la intención de gestar un proceso de institucionalización general, que cubriera todos los aspectos relativos a la constitución de una escena cultural y la profesionalización de la labor artística; esto resulta particularmente significativo si se tiene en cuenta que al momento de iniciarse el desarrollo que venimos reconstruyendo, el Museo Provincial de Bellas Artes se encontraba sumido en una profunda crisis, cuyos orígenes se remontaban a su emancipación de la universidad. Además, la nueva colección permitió una actualización de los estilos y lenguajes presentes en el patrimonio artístico de la provincia, si bien se trataba de piezas catalogadas dentro de las denominadas “artes menores”. La colección también aportaba elementos a la discusión sobre las elecciones estéticas del peronismo. A solo dos años del intento de censura de la obra abstracta de Pettoruti por parte del ministro Ivanisevich y faltando otros tres para el envío oficial de las obras de los artistas concretos a la Bienal de São Paulo, la colección de la universidad tucumana se iniciaba con varios dibujos que tendían hacia la ausencia de representación (Figuras 14 y 15). Evidentemente la resistencia a la abstracción no fue arte de una política cultural que emanara del partido.

### **El cierre de la gestiones de Descole y Parpagnoli, balances de un proyecto**

Las ambiciones del proyecto universitario de Descole fueron mayores que su posibilidad de persistir en el tiempo. La crisis que azotó a la economía del segundo mandato de Perón obligó a realizar un recorte en las partidas presupuestarias destinadas a las universidades; la UNT se vio particularmente afectada y frente a la imposibilidad de continuar con el crecimiento sostenido del nuevo modelo de casa de estudios, el rector optó por presentar su renuncia en enero de 1951 (Bravo y Hillen, 2012). El proyecto de la Ciudad Universitaria se paralizó hasta ser completamente descartado tras el golpe de Estado de 1955. Por otra parte, Anacleto Tobar, quien sucedió a Descole en

---

1992, por lo que resulta muy difícil comprender el derrotero de las obras y su ingreso a la institución. Además de los dibujos a los que referí, Málaga menciona otras cuatro obras de autores tucumanos que fueron incorporadas durante 1948 pero cuyo paradero se desconoce; no obstante, la autora no remite al catálogo de la exposición del cual extraje los datos de la colección ni da cuenta de que esta fracción fuera un conjunto unitario, por lo que mi trabajo sobre el archivo de la biblioteca de la facultad de artes podría estar arrojando un descubrimiento inédito respecto del origen de la colección. En 2016 tuvieron lugar dos exposiciones en las que se mostraron recortes parciales del patrimonio artístico de la UNT: *Colecciones de arte de la Universidad Nacional de Tucumán*, inaugurada en abril en el Museo de Bellas Artes de Salta, y *Constelaciones posibles*, que tuvo lugar en diciembre en el Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán.

el rectorado, anuló la organización departamental por institutos en noviembre de 1951, retrotrayendo el esquema general de la universidad a una situación similar a la de 1945. La resolución de Tobar restituyó la existencia del Departamento de Artes, que dependía directamente del rectorado y absorbía al Instituto Superior de Artes. Sin embargo, no sería hasta la década de 1980 que se consumaría la creación de la Facultad de Artes (Málaga, 1998).

En enero de 1952 Parpagnoli renunció a su cargo, por motivos que no conocemos; poco tiempo después Spilimbergo dejó la dirección de la sección de pintura y abandonó la provincia. Es factible que su alejamiento de la universidad haya estado motivado por la frustración de uno de los proyectos que introdujo al incorporarse al instituto:

[La sección pintura] Tiene como finalidad lograr la perfección estética, teórica y práctica, valiéndose para ello de todos los recursos de la investigación, de estudiar los secretos de las leyes de la pintura y la práctica de la composición mural, con experimentación de todos los materiales nuevos (...)

Se constituirán equipos capaces de realizar pinturas murales a fin de establecer el contacto con el pueblo por medio de obras de calidad artística. Se decorarán, por ejemplo, los muros de hospitales, los de las salas de conferencias, bibliotecas populares, escuelas, campos de deportes, etc. Todo edificio que el pueblo frecuente.

Los temas serán tomados de nuestro pasado histórico, de noble contenido y de acontecimientos más representativos del momento actual, etc. (ponerse en contacto con la vida)

Se realizarán por lo menos una pintura mural por año, salvo inconvenientes inevitables y si la dimensión lo permite.

El departamento de arte, cuando lo considere conveniente, editará monografías donde se documente metódicamente (con fotografías) el proceso de las etapas más importantes del trabajo realizado en pintura mural, desde su concepción (boceto) hasta su realización definitiva (...)<sup>307</sup>

No resulta inverosímil que la imposibilidad de llevar a cabo este proyecto lo haya decidido a alejarse una vez finalizada la gestión de Descole. Spilimbergo había

---

<sup>307</sup> Lino Enea Spilimbergo, párrafos del proyecto para la sección pintura del Instituto Superior de Artes de la Universidad de Tucumán, 1949, Archivo Spilimbergo. Reproducido en: (Wechsler, 1999b: 2015). Desafortunadamente, la Fundación Spilimbergo (que alberga el archivo del artista) cerró sus puertas a la consulta durante el tiempo en el que realicé esta investigación, por lo que no he podido constatar si el pintor conservó más documentación referida a su propuesta y expectativas para la sección.

sido uno de los protagonistas de los debates y las experiencias alrededor del desarrollo del arte mural en Argentina durante las décadas de 1930 y 1940. Durante la famosa estadía de David Alfaro Siqueiros en 1933, participó junto con Berni, Castagnino, y Enrique Lázaro en el equipo que asistió al muralista mexicano en la creación de *Ejercicio plástico*, mural de perspectivas múltiples que pintaron en el sótano de la quinta de Natalio Botana, dueño del diario *Crítica*. En 1937 Spilimbergo realizó un mural para el pabellón argentino de la Exposición Internacional de París y dos años después pintó junto a Berni paneles decorativos para la Feria Internacional de New York. En 1944 formó el Taller de Arte Mural junto a Berni, Castagnino, Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, el que dos años después concretó su primer y único trabajo: la serie de murales de la cúpula de las Galerías Pacífico<sup>308</sup>. El mural como dispositivo estético de masas atrajo a los artistas enrolados en el pensamiento y la militancia izquierdista, dado que parecía ofrecer una respuesta posible a la pregunta sobre las formas que debía adoptar el arte comprometido, un debate central del clima bélico de la primera mitad del siglo XX. Desde esta perspectiva, es plausible que Spilimbergo considerara frustradas sus expectativas en Tucumán luego de cuatro años en los que no pudo llevar a cabo ningún mural y con una crisis económica que le restaba chances de lograr su cometido en el futuro.

No obstante, la renuncia de Spilimbergo no significó una discontinuidad absoluta del proyecto del instituto. El resto del plantel docente continuó durante un tiempo en la institución: Szalay se retiró en 1955, Domínguez y Lobo de la Vega en 1956, Adivert en 1962 y Timoteo Navarro en 1964. Posiblemente la larga permanencia en el instituto de este último le haya conferido un lugar singular entre los maestros tucumanos recordados por la memoria colectiva; seguramente esto haya motivado que

---

<sup>308</sup> La realización de *Ejercicio plástico* marcó un hito en la trayectoria de Siqueiros, puesto que se trataba del primer mural que utilizaba la totalidad de un espacio arquitectónico para plantear un espacio de perspectiva múltiple; si bien para el mural de la quinta de Botana tuvo que resignar la temática social y la visibilidad pública, la experiencia sedimentó en su obra posterior, de la que *Retrato de la burguesía* (de 1939) es una de las más logradas condensaciones (Ramírez, 1996) (Rochfort, 1993). En relación a las repercusiones de la visita de Siqueiros, la otra figura local ineludible es Berni: al año siguiente de la experiencia de *Ejercicio plástico* fundó en Rosario la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos, una escuela-taller en la que defendió la modalidad de trabajo colectivo y el mural portátil como forma de arte comprometida (Fantoni, 2014). Por otra parte, Cecilia Belej ha señalado que el debate sobre el arte mural desbordó a la izquierda: en sus investigaciones ha dado cuenta de la coexistencia de dos posiciones antagonicas, que condensaron en los murales del Automóvil Club Argentino (realizados por el equipo de Alfredo Guido, vinculado a las instituciones oficiales) y los de las Galerías Pacífico del ya mencionado Taller de Arte Mural (cuyo compromiso de izquierda se vio atemperado en la obra final) (Belej, 2009). Para un recorrido general sobre el impacto del muralismo mexicano en el cono sur y los debates alrededor que suscitó, ver: (Rossi, 2016).

en 1986 se bautizara al Museo Provincial de Bellas Artes con su nombre, creándose también en Tucumán una genealogía local.

Además de los maestros, los estudiantes fueron un signo de las repercusiones del proyecto universitario tucumano. Las estadísticas publicadas por la casa de estudio señalan que, entre 1949 y 1962, el Instituto Superior de Artes tuvo seiscientos sesenta y tres estudiantes y produjo treinta y cuatro egresados<sup>309</sup>. Algunos de ellos aportaron a la construcción del “mito” del instituto. En el capítulo anterior mencioné a Miguel Dávila y a Alfredo Portillos, dos artistas que se formaron en Tucumán y participaron de la escena de vanguardia de las décadas de 1950 y 1960. En una entrevista realizada por el equipo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori con motivo de una exposición de Szalay, Portillos afirmó que su contacto con el maestro húngaro en la provincia había sido central en su formación, ya que fue Szalay el que le comunicó la noción de que su rol era el de mediador<sup>310</sup>. Esta evocación no es menor, dado que en el universo de significantes que integra la obra de Portillos la recuperación de la sacralidad precolombina y la asociación del artista con la figura del chamán son centrales. Quizás Carlos Alonso, cuya etapa de estudiante coincidió con la de docencia de Spilimbergo, sea el artista que más contribuyó a la construcción de la imagen del instituto. La colección de la facultad conserva un dibujo que deja en evidencia la marca que en él ejerció Spilimbergo (Figura 16). Tras la muerte de su maestro, Alonso realizó una serie de retratos en los que evocó a su figura, afianzando su filiación a través de su poética (Figura 17). La experiencia formativa fue central en la memoria de Alonso, al punto que en una entrevista afirmó que “La Universidad de Tucumán (...) era una especie de isla donde se respiraba otro clima. Allí, en contraposición con una línea de chatura cultural, se anunciaba un gran movimiento de renovación de las artes plásticas (...)”<sup>311</sup>. Es posible que testimonios como este hayan contribuido a conformar la imagen de Spilimbergo como un gran formador de discípulos. En ese sentido, es notorio que en uno de los primeros libros sobre historia de la educación artística en Argentina J.A. García Martínez haya dedicado a Spilimbergo un capítulo entero, donde su etapa tucumana constituye el clímax del relato en el que el instituto tucumano era presentado

---

<sup>309</sup> *Compilación (desde el 1º de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962)*, Tomo II, vol. 1, Tucumán, UNT, 1964.

<sup>310</sup> Entrevista realizada a Alfredo Portillos en el marco de la exposición *Lajos Szalay. La línea maestra*, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, junio de 2012. Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=jFPbHSBH7Zc&t=552s>

<sup>311</sup> *Siete días*, 10 de febrero de 1982. Citado en (Carli, 2004: 42).

como un momento de renovación y apogeo en la enseñanza, previo a la condición de crisis con la que caracterizaba a su propio presente (García Martínez, 1985).

## **Conclusiones**

El recorrido realizado a lo largo del capítulo sugiere varios puntos de comparación con otros momentos de la tesis. El proyecto de renovación de la universidad planteó una reformulación de las ideas de la Generación del Centenario de Julio: si bien Descole recuperó la idea de una institución educativa que atendiera a las necesidades de la región, esto no respondía al fin de enarbolar un proyecto de poder alternativo al del litoral (como fue en el caso de la élite azucarera) sino al objetivo de integrar al noroeste en el mapa de la producción nacional y a la población en las conquistas del estado de bienestar. En este mismo sentido, el cambio de una universidad técnica hacia otra centrada en la investigación buscó reposicionar a la UNT en el mapa nacional, en el que ya no sería una institución antagónica a Córdoba y Buenos Aires sino su lógico complemento.

En consonancia con los capítulos 3 y 4, en el caso del Instituto Superior de Bellas Artes puede verse otro intento de democratización de la cultura llevado adelante por la política cultural peronista. La inversión de la relación entre región y nación que señalé en el caso riojano fue aún más pronunciada en Tucumán: si el salón Joaquín V. González había transformado a la primera provincia en escenario de consagración artística del país, el Instituto Superior de Bellas Artes buscaba hacer de Tucumán un centro hegemónico de producción y enseñanza (y por ende, de profesionalización de la actividad artística). En el caso tucumano también se produjo un “ablandamiento” de la idea de región: aunque el universo del nativismo estaba presente en las obras de maestros y estudiantes y también en la colección de la universidad, en ningún momento fue una imposición que normativizara la práctica artística. Nuevamente, esta flexibilidad era necesaria para que el noroeste pudiera transformarse en la usina que produjera el arte de todo el país.

Para finalizar, nuevamente se reitera en este caso un alto grado de incidencia de los agentes y funcionarios individuales en el desarrollo del proceso de institucionalización: en distintos grados tanto Descole como Parpagnoli y Spilimbergo fueron figuras que marcaron el ritmo y las discontinuidades del proyecto peronista para la universidad. También merece una breve mención el hecho de que el instituto creado

por el justicialismo haya albergado a tres figuras claves de la cultura de izquierdas en las artes plásticas: si bien las fuentes no dan indicios de conflictos o acuerdos entre los funcionarios peronistas y Spilimbergo, Rebuffo y Audivert, su adscripción al proyecto de Descole y Parpagnoli no deja de ser llamativa. Posiblemente una profundización en la dinámica de los vínculos entre los agentes y sujetos implicados en este proceso pueda contribuir a una historia de los diálogos y porosidades en la frontera de estas tradiciones políticas.



## **Capítulo 6: Tácticas modernas. Artistas y gestores culturales en Catamarca, Humahuaca y Santiago del Estero**

En este capítulo abordaré un tema que implica un cambio de perspectiva respecto de los problemas trabajados hasta este punto. Con sus especificidades y variaciones, los procesos de institucionalización de las artes en Tucumán, Salta y La Rioja fueron llevados adelante por redes de artistas, intelectuales y políticos que operaron a través de estructuras de distinta naturaleza y escala (fueran provinciales, regionales o nacionales). Es decir, la creación de las plataformas oficiales el punto de partida para la consolidación y profesionalización de la actividad artística. Si bien en cada caso los actores particulares tuvieron un grado de incidencia considerable en la realización y continuidad de cada proceso, el Estado (nacional y provincial) y sus instituciones cumplieron un rol central en el desarrollo de cada una de estos emprendimientos. Es en este punto donde el capítulo actual propone un giro. Los tres casos en los que se centra esta sección de la tesis están protagonizados por tres artistas que, frente a la ausencia de iniciativa por parte de organizaciones y entidades gubernamentales, optaron por transformarse en gestores culturales y acometer la construcción de instituciones artísticas por cuenta propia.

De lo anterior se desprende que el giro que este capítulo impone, en primer lugar, un cambio de escala: de las formaciones y las estructuras, pasamos ahora a los sujetos y las trayectorias individuales. Estas condiciones obligan a construir un relato apelando a otras herramientas teóricas a través de las cuales sea posible interpretar estos casos, que se introducen en el terreno de lo microhistórico. Con este cometido, considero que la distinción establecida por Michel de Certeau entre las nociones de “tácticas” y “estrategias” puede resultar operativa para este trabajo. Para De Certeau lo que define a la estrategia es la acción donde prima el cálculo de las relaciones de fuerza, algo que solo puede realizar un sujeto de poder desde un lugar o posición susceptible de ser circunscripta como propia; en contraposición, la táctica es una operación que se realiza en territorio ajeno por parte de un agente posicionado en el campo de la exterioridad, la otredad y la falta de autonomía (De Certeau, 1990: 42 y 43). Así, la estrategia produce una administración de las relaciones del afuera con el espacio del poder en la que el “lugar” prevalece sobre el “tiempo”, mientras que la táctica es el

procedimiento propio del “débil” en el que la astucia y el aprovechamiento del instante preciso son fundamentales. Los casos que analizaré en las páginas que siguen pueden ser considerados como despliegues de tácticas: si bien los artistas y gestores culturales a los que referiré actuaron por fuera de las estructuras del Estado, se sirvieron de las redes que trazaron en sus trayectorias individuales para llevar adelante sus proyectos institucionales.

El capítulo se centrará en la labor de Laureano Brizuela (1891-1951), Francisco Ramoneda (1905-1977) y Ramón Gómez Cornet (1898-1954). Si bien se trata de artistas que actuaron mayormente en provincias y circuitos distintos, su rol como gestores culturales los asemeja: Brizuela fundó el Museo Provincial de Catamarca en 1936, Gómez Cornet creó la institución análoga de Santiago del Estero en 1943 y Ramoneda abrió un museo privado en Humahuaca en 1936. Al tratarse de sujetos que supieron utilizar en su favor sus circunstancias para poder crear aquellas plataformas culturales, sus recorridos particulares y los lazos que construyeron a través de su práctica artística fueron fundamentales para que pudieran capitalizar las oportunidades que se les presentaron. Teniendo en cuenta esto, organizaré el análisis en varias etapas. En una primera instancia, reconstruiré las trayectorias de cada uno de los artistas en función de comprender cómo sus vínculos, itinerarios y también sus poéticas los determinaron a la hora de concretar la creación de sus museos. En segundo lugar, analizaré la situación de la escena cultural de las provincias donde se insertaron para comprender cómo fue que sus tácticas operaron en relación a las estructuras y jerarquías impuestas. Finalmente, recuperaré parte de la fortuna crítica e historiográfica de los tres artistas para interpretar los efectos de sus proyectos institucionales sobre los relatos del devenir del arte argentino. Este panorama permitirá comprender el sentido que le dieron a sus iniciativas de modernización cultural, desplegadas en territorios donde la estructura del Estado, en terreno de políticas artísticas, era escasa hasta ese momento.

## Laureano Brizuela y el Museo Provincial de Catamarca<sup>312</sup>

Laureano Brizuela nació en 1891 en la ciudad de Catamarca. Durante su infancia recibió su primera educación artística junto a sus hermanos en el Círculo de Obreros de su ciudad natal, aunque se desconoce quiénes fueron sus maestros<sup>313</sup>. En 1909 se radicó en la ciudad de Santa Fe, donde comenzó su aprendizaje en el estudio del fotógrafo alemán Augusto Lutsch<sup>314</sup>; dos años más tarde se enroló en el ejército y fue llamado a prestar servicio en Chaco.

El itinerario de Brizuela durante los primeros años de la década de 1910 no es claro, dado que existen indicios de que retornó esporádicamente a Catamarca. El más significativo de ellos es la medalla de plata que obtuvo en la Exposición Internacional de San Francisco de 1915, de la que participó con un conjunto de fotografías en representación de su provincia<sup>315</sup>. Este episodio puede ser tenido también como un primer indicador de su contacto con Jorge Bermúdez que, tal como fue señalado en el capítulo 1, había sido premiado en el mismo certamen por las obras nativistas que realizó luego de retornar al país en 1913. Durante esos años Brizuela se dedicó a la fotografía social y al retrato en la ciudad de Catamarca, lo que le permitió profundizar su vínculo con el que sería su maestro en la pintura. En 1921, con motivo de la celebración del centenario de la autonomía de la provincia, Bermúdez organizó una exposición de sus telas e invitó a Brizuela a participar en una sala contigua con un conjunto de sus fotografías<sup>316</sup>. El archivo del fotógrafo conserva dos documentos que dan cuenta de su consideración por su maestro: un retrato fotográfico del pintor en Catamarca (Figura 1) y un recorte de una columna publicada por Brizuela tras la muerte de Bermúdez en 1924. El texto contiene un detallado itinerario de la vida y obra del

---

<sup>312</sup> Hasta la fecha, Brizuela no ha recibido prácticamente atención por parte de la historiografía de las artes plásticas; sumando la ausencia de un archivo en el Museo Provincial y la fragmentación de los repositorios documentales de Catamarca, la reconstrucción de su trayectoria es un trabajo en buena medida condenado a la parcialidad. Además de las fuentes del archivo de Graciela Pernasetti y las fuentes hemerográficas que se citarán en el apartado, la cronología que elaboraré dialoga con la propuesta por Pernasetti y Gabriela de la Orden (*De la Orden y Pernasetti*, 2016).

<sup>313</sup> El Círculo de Obreros de Catamarca fue fundado en 1896, siguiendo el modelo de las instituciones análogas del resto del país que se nucleaban en la Federación de Círculos Católicos de Obreros; si bien sus principales actividades estuvieron ligadas a la promoción del deporte, también incorporaron la extensión cultural y los talleres dirigidos a los jóvenes de las clases populares (Bazán, 1996).

<sup>314</sup> Si bien no hay un documento que demuestre fehacientemente esta afirmación, la gran cantidad de fotografías con el sello del estudio de Lutsch en el archivo familiar que conserva Graciela Pernasetti le dan un alto grado de probabilidad a esta hipótesis.

<sup>315</sup> C. Sánchez Obviedo, *Catamarca en las exposiciones. Valoraciones de sus productos y posibilidades económicas. Tomo I*, Catamarca, Imprenta Oficial, 1937, p. 118.

<sup>316</sup> “Exposición Bermúdez”, *El Ambato*, Catamarca, 23 de agosto de 1921.

artista, consignando todos los viajes que había realizado y los sitios donde había pintado sus obras más importantes. La nota culminaba con un lamento por su repentino deceso: “Y cuando esperábamos conocer la labor en España nos llega la noticia de su muerte”<sup>317</sup>.

Las fotografías de Brizuela contienen varias claves de su poética; si bien mucha información sobre ellas se ha perdido (desconocemos, por ejemplo, casi todos los títulos y fechas de realización) el trabajo y la reflexión del artista sobre cada imagen se vuelve evidente. Una de sus fotografías de exterior demuestra un estudiado equilibrio entre la construcción formal y la captación del instante (Figura 2): el balance entre zonas claras y oscuras y la disposición en semicírculo de los personajes genera una imagen equilibrada que ayuda a fijar el foco en el joven del centro. Además, el grupo de mujeres sentadas en hilera y con la cara ensombrecida por sus pañuelos parece establecer una cita de las mujeres norteñas con las que Bermúdez, a su vez, evocaba a Zuloaga. En ocasiones sus imágenes están cargadas de simbolismo. Una de sus composiciones (Figura 3) propone una particular metáfora: la obra del maestro, el cuenco prehispánico y el libro abierto se disponen como marco de un cactus durante el esperado y evanescente momento de su florecimiento. Si bien la tradición nativista de principios de siglo afloraba en su obra, la utilización del dispositivo fotográfico resignificaba y modernizaba este campo temático.

Durante la década de 1920 Brizuela experimentó un crecimiento profesional fundamental para poder comprender su labor posterior como gestor cultural. Varias distinciones incrementaron su prestigio como fotógrafo. En 1920 obtuvo el premio a la mejor obra de carácter nacional en el salón del Círculo de Rosario y al año siguiente la misma asociación le otorgó el primer premio en la Segunda Exposición Nacional de Fotografía Artística. En 1923 volvió a cosechar un galardón internacional al recibir un diploma de honor en la Exposición Internacional de Río de Janeiro. Aparentemente estos reconocimientos tuvieron repercusión en su provincia de origen: un artículo del diario *El Ambato* se hizo eco de su recepción en el exterior y aprovechó para recriminar a la comunidad la falta de apoyo que había tenido Brizuela en Catamarca, lo que lo había obligado a instalarse en la localidad vecina de San Francisco<sup>318</sup>. Durante esos años el artista comenzó a darle prioridad a su práctica pictórica, lo que le permitió transformarse en un participante recurrente del Salón Nacional a partir de 1926 y de

---

<sup>317</sup> “Jorge Bermúdez”, recorte sin fecha. Archivo Graciela Pernasetti, Catamarca.

<sup>318</sup> “Un gran triunfo del artista Laureano Brizuela”, *El Ambato*, Catamarca, 6 de octubre de 1923.

modo sostenido hasta casi su fallecimiento<sup>319</sup>. Esta llegada al máximo certamen artístico a nivel nacional fue percibida como un éxito en la provincia: durante su primera participación *El Ambato* afirmó que “llena de orgullo el pensar que en esa selección – algo así como la quintaesencia de nuestro arte pictórico y plástico se haya incluido a un joven artista sin ningún padrino en el jurado ni en la crítica.”<sup>320</sup>

Aunque las pinturas de Brizuela se distancian de su obra fotográfica, también plantean un diálogo ineludible con ellas. Por ejemplo, *Capilla del Rosario* (Figura 4) también recupera parte de los modelos de las primeras obras nativistas: la composición de la iglesia colonial en el altiplano y la montaña que se recorta de fondo recuerda en cierto modo a la fórmula establecida por Boggio en el fondo de la pintura analizada en el capítulo 1. No obstante, la pincelada marcada y los contrastes de colores vibrantes aproximan a esta obra a la representación de los efectos lumínicos que proviene de la tradición del *plein air* y que tuvo a Fernando Fader como el exponente local más reconocido. Por otro lado, resulta bastante coherente que un fotógrafo se haya interesado por la captación de la luz a través de la pintura.

La década de 1930 imprime un giro en la trayectoria de Brizuela, que utilizó el capital simbólico obtenido hasta ese entonces para impulsar un proyecto institucional. En 1935 Brizuela participó de la conformación de la Comisión Provincial de Bellas Artes, que lo tuvo como presidente e incorporó, entre otros, al profesor Alberto Leiva Castro, el historiador Alfonso de la Vega y el pintor Guillermo Varela Lezama, catamarqueños asimilables a la figura del intelectual notable. Debido a la fragmentación de los fondos documentales en la provincia, las gestiones llevadas a cabo por esta comisión aún nos son desconocidas<sup>321</sup>. No obstante, sus logros se hicieron tangibles: el 8 de julio de 1936 fue inaugurado el Museo Provincial de Bellas Artes de Catamarca y en noviembre de 1937 se colocó la piedra fundamental de lo que sería su sede propia<sup>322</sup>.

---

<sup>319</sup> A lo largo de los años envió las siguientes obras: *Mañana en Choya* y *Quebracho* (1926), *Algarrobos* (1927), *Algarrobos de Choya* y *Día gris en Choya* (1929), *Mañana en los ejidos* (1930), *La chacarita de los padres* (1936), *Día gris en Pomancillo* (1938), *Paisaje en Pomancillo* y *Gaicho de Pomancillo* (1940), *Silencio en Choya* (1944) y *Paisaje catamarqueño* (1947).

<sup>320</sup> “El XVI Salón Nacional de Bellas Artes”, *El Ambato*, Catamarca, 25 de septiembre de 1926.

<sup>321</sup> Los índices correspondientes a la documentación del siglo XX presentes en el Archivo Histórico Provincial no hacen mención alguna de esta comisión. Por otra parte, resulta imposible reconstruir sus acciones a través de la prensa como en otros casos ya que, por motivos que desconozco, los repositorios y bibliotecas de la capital catamarqueña no poseen en sus acervos ningún diario de circulación provincial de la década de 1930.

<sup>322</sup> *Museo Provincial de Bellas Artes “Laureano Brizuela”*. *Gestión 1997-1999*, Catamarca, Ministerio de Cultura y Educación.

## Francisco Ramoneda y el museo-estudio de Humahuaca<sup>323</sup>

Francisco Ramoneda nació en 1905 en Barcelona. Dos años más tarde su familia se trasladó a Buenos Aires y se estableció en el barrio de San Telmo, donde transcurrieron la infancia y la escolaridad del artista. Ramoneda comenzó a asistir a talleres particulares a los nueve años y a partir de 1918 ingresó a la academia libre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, donde tomó clases con Eugenio Daneri y Pompeo Boggio. Su carrera despegó en la década de 1920, cuando comenzó a participar en certámenes oficiales y a recibir galardones. En 1921 participó del Salón Anual de la Mutualidad de Alumnos y Egresados de Bellas Artes y recibió premios por la pintura *Mi hermano Jaime* y el dibujo *El escultor Biscardi*. En 1922 ingresó por primera vez al Salón Nacional con un óleo titulado *Cabeza de joven (autorretrato)*; en la edición del año 1927 se le adjudicó la medalla a los artistas extranjeros<sup>324</sup> por la pintura *El escritor Fuentes* (obra que en 1930 participó en la Exposición Nacional de Madrid y en el Salón de Otoño de Barcelona de 1932) (Figura 5). Su primera exposición individual se concretó en 1928 en el contexto de la Agrupación de Gente de Artes y Letras “La Peña” del café Tortoni, cuya comisión directiva integró desde ese año<sup>325</sup> (y que le permitió entablar amistad con varios artistas, como Luis Perlotti y Benito Quinquela Martín). En 1932 expuso de forma individual en Witcomb, una de las galerías más importantes del circuito porteño.

Durante esta primera etapa, la obra de Ramoneda giró en torno a los temas del paisaje urbano y el retrato. La pintura *Ollavaca* (Figura 6), expuesta en el Salón Nacional de 1931, puede ser considerada como un ejemplo representativo de este período. Se trata de un retrato de Adolfo Ollavaca, un pintor y poeta perteneciente al círculo de La Peña, usuario de un lenguaje de su autoría al que llamó “crefundeó” (neologismo que fusiona los términos “creo” y “fundo”)<sup>326</sup>. El retratado ocupa la mayor

---

<sup>323</sup> La bibliografía sobre Ramoneda es muy escasa, lo que dificulta la constatación de algunas informaciones. Para reconstruir su trayectoria utilicé como referencia general la cronología de la vida y obra del pintor publicada en el catálogo de la exposición retrospectiva realizada en el año 1989 en el Palais de Glace, a la que me referiré posteriormente.

<sup>324</sup> A partir de 1918 el reglamento del Salón Nacional incluyó un único premio por sección destinado a las obras de artistas extranjeros que tuvieran un mínimo de cinco años de residencia en el país al momento del certamen. Esto deja en evidencia que, por lo menos hasta 1927, Ramoneda no había adoptado la nacionalidad argentina.

<sup>325</sup> Marta Casablanca, “Francisco Ramoneda y sus treinta años de pintura en Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1963.

<sup>326</sup> El archivo del Museo Benito Quinquela Martín conserva un poema de Ollavaca de 1927 escrito en crefundeó y dedicado al pintor boquense; junto con la pintura de Ramoneda conforman un testimonio de las redes de la bohemia porteña. En 2012 el museo se asoció con la cooperativa Eloísa Cartonera para

parte de la superficie pictórica, visto a partir del pecho y vestido a la manera de los personajes de los arrabales porteños de la época; el cielo nocturno surcado por murciélagos sugiere la adscripción del poeta a la vida bohemia. La construcción formal de la figura recuerda a los lenguajes de las vanguardias de entreguerras: en el rostro, cabeza y sombrero del poeta puede verse la insinuación de formas geométricas semejantes a los elementos que María Teresa Constantín encuentra en retratos contemporáneos de Fortunato Lacámara, Alfredo Guttero y Víctor Cúnsolo, tres artistas en los que era constatable el impacto de los artistas del *novecento* italiano y que expusieron en Buenos Aires en 1928 y 1930 (Constantín, 1998). Se pueden hacer observaciones similares respecto de los ejemplos de paisajes porteños que perviven de esa época formativa (Figura 7).

Durante la década de 1930 se produjo un vuelco en la trayectoria de Ramoneda. En 1932 la Dirección Nacional de Bellas Artes decidió otorgar diez becas a escultores y pintores para trabajar durante un lapso de tres meses en la localidad del país que definiera el beneficiado<sup>327</sup>; Ramoneda fue uno de los seleccionados y eligió como destino la ciudad de Humahuaca. No se sabe con certeza cuáles fueron los motivos que determinaron esa elección. Según Luis Ramoneda (hijo del artista y director del Museo Estudio), el pintor habría sido persuadido por Pío Collivadino, que creía que el paisaje del noroeste argentino requería de un temperamento fuerte y un dibujo riguroso para ser interpretado, cualidades que veía en el becario<sup>328</sup>. Este relato es interesante puesto que señala un punto irresuelto en la cronología. No he encontrado registros anteriores a este año que den cuenta de que Collivadino haya viajado a la quebrada<sup>329</sup>; tampoco existen fuentes que documenten el contacto entre los dos artistas. No obstante, como se mencionó en el capítulo 3 sabemos que Collivadino estuvo presente en la inauguración del museo de Salta y que entre las obras que donó a aquella institución se encontraban dos trabajos de Ramoneda.

---

reeditar un conjunto de textos breves dedicados a Quinquela, entre los que se incluyó el poema de Ollavaca.

<sup>327</sup> No he encontrado hasta la fecha documentación oficial que otorgue información detallada del funcionamiento de la beca y su retribución, así como tampoco pude dar con los nombres de los otros nueve beneficiados; si bien la descripción de las condiciones del subsidio son similares a las de aquellos que dispensaba la Comisión Nacional de Cultura que mencioné en el capítulo 1, el nombre de Ramoneda no figura en los registros que revisé de aquella entidad. Hasta ahora, el relato más detallado sobre el origen de la beca se encuentra en una entrevista publicada por el diario *La Prensa*: Marta Casablanca, “Francisco Ramoneda y sus treinta años de pintura en Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1963.

<sup>328</sup> Entrevista a Luis Ramoneda realizada por el autor, 2010.

<sup>329</sup> La investigación más detallada sobre la trayectoria de Collivadino es el libro ya citado de Laura Malosetti Costa: (Malosetti Costa, 2006).

En 1933 este último realizó el viaje a Humahuaca para el que había sido becado. Partió desde Buenos Aires junto con el escultor Ernesto Soto Avendaño (autor del *Monumento a la Independencia* sobre el que se centra el capítulo 7 de esta tesis) y el arqueólogo Fernando Marquez Miranda (académico de la Universidad de La Plata y del museo de Ciencias Naturales de la misma ciudad). Instalado en la localidad de su elección, desarrolló su actividad pictórica durante los tres meses pautados por su beca. La llegada al norte cambió el foco de interés de su obra y lo redireccionó hacia el paisaje de la región, los tipos sociales y las costumbres. Ramoneda se abocó a esos temas durante el tiempo que duró su beca y volvió a Buenos Aires con obras de esta índole que expuso en 1933 en la galería Nordiska. No obstante, la estancia en la capital no duró mucho ya que a fines del mismo año el pintor decidió regresar a Humahuaca para instalarse definitivamente allí.

El afincamiento en el noroeste produjo cambios en la pintura del artista. El más evidente es de orden temático: en la nueva etapa predomina el escenario andino y las escenas de tipos y costumbres regionales. Sus telas humahuagueñas están pobladas de changos, cholos, curanderos, campesinos y otros personajes norteños que transitan las viejas ciudades coloniales, se mezclan en las fiestas populares o atraviesan la tierra enmarcada por los picos andinos. El giro también parece ser estilístico. Las pinturas de Buenos Aires dan muestra de una gama de elementos propios de las corrientes europeas de entreguerras, que formaron parte de la tendencia denominada “Retorno al orden”. La etapa del noroeste trajo consigo el empleo de colores saturados y vibrantes, utilizados para representar el dinamismo de los carnavales, la variedad tonal de las montañas y las telas de la vestimenta de los quebradeños; el interés por los efectos de la luz natural en el paisaje y el uso de una pincelada más suelta, propia de la interpretación local de las técnicas impresionistas, acercan su obra a la de los primeros pintores nativistas que recorrieron el noroeste, tales como su maestro Boggio. *El curandero Zapana* (Figura 8) puede ser tenido como un ejemplo paradigmático de la etapa humahuagueña. El anciano que ocupa la mayor parte de la superficie de la tela mira con ojos de cansancio hacia afuera del cuadro mientras sostiene un cuenco de mortero y una rama del manojito de hierbas que descansa en la mesa de cardón, sobre la que también se dispone una vasija y dos pequeños altares portátiles. El pintor construye el retrato del personaje a partir de la suma de todos los elementos de la composición: su ancianidad es reflejo de la sabiduría ancestral que le permite curar y que proviene de un mundo de creencias arraigadas en la tradición popular. Estas características de la pintura de Ramoneda llevaron a Roberto



Amigo a afirmar que su obra representa el cierre del ciclo abierto por Jorge Bermúdez en la década de 1910 (Amigo, 2014: 45). Sin duda, resuenan también aquí las referencias zuloaguescas.

La obra de este pintor ofrece un terreno fértil para la reflexión acerca de las tensiones entre los modelos visuales del nativismo y los sujetos sobre los que se centraban sus representaciones. En el capítulo 1 señalé que en muchos casos las obras nativistas creaban una suerte de tipología ideal que subsumía la identidad de los hombres y mujeres retratados. Este no parece ser el caso de Ramoneda. En la pintura recién analizada puede percibirse una voluntad de captar la individualidad del curandero a través de la representación minuciosa de sus rasgos fisionómicos y la caracterización psicológica a través de su mirada y sus gestos. Posiblemente en esto pueda verse el resultado más evidente de la intención del artista de volverse un nativo de Humahuaca. En una entrevista ya citada Ramoneda afirmó:

Conozco a caballo toda la región humahuaqueña hasta las salinas grandes de Jujuy. He saboreado el encanto de las noches de la quebrada y de la puna, cuando suenan las guitarras acompañando alguna vieja y emotiva canción del lugar. Me he adentrado en las fiestas, en los carnavales, en las procesiones y en los misachicos y puedo decir que conozco a fondo el carácter de esta gente humilde que pasa su vida mirando al cielo y la tierra, porque son hijos de una región elevada, donde casi se dan la mano la tierra y el cielo.<sup>330</sup>

De esta intención nació también su museo. Según Luis Ramoneda, el pintor regresó a la quebrada con el propósito de actuar como intermediario entre la CNBA y el gobierno de Jujuy y facilitar la fundación del museo de Bellas Artes de la provincia a través del sistema de préstamos fundadores. Aunque solamente era necesario que la provincia ofreciera un inmueble para albergar la colección, el proyecto no prosperó y finalmente quedó trunco<sup>331</sup>. Hasta ahora no he podido encontrar documentos que constaten la existencia fehaciente de la iniciativa de la CNBA ni la elección de Ramoneda como emisario; no obstante, el hecho de que hasta el día de hoy no exista un Museo Provincial de Bellas Artes en Jujuy hace verosímil ese relato. Motivado por esta carencia, en 1936 Ramoneda decidió transformar la mitad del espacio de la casa colonial de Humahuaca en la que residía en una sala de exposición permanente, donde

---

<sup>330</sup> Casablanca, Marta, “Francisco Ramoneda y sus treinta años de pintura en Humahuaca”, *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1963.

<sup>331</sup> Entrevista a Luis Ramoneda realizada por el autor, 2010.

exhibió su propia obra y la de otros artistas. De este modo, el Museo Estudio Ramoneda se transformó en la primera institución artística de la provincia.

### **Ramón Gómez Cornet y el Museo Provincial de Santiago del Estero<sup>332</sup>**

Ramón Gómez Cornet, sin dudas el artista más estudiado de los tres que protagonizan este relato, nació en 1898 en la ciudad de Santiago del Estero. A los 14 años viajó a Córdoba, donde estudió en la Academia local con Antonio Pedone, Francisco Vidal y José Malanca. Al regreso a su ciudad natal realizó su primera exposición en la librería Colón de Osés; por esos años frecuentó al escultor Rafael Delgado y al pintor español Antonio Barrull. Su juventud estuvo signada por numerosos viajes: se trasladó a Luján, donde asistió al Colegio de los Hermanos Maristas, y luego a Buenos Aires, donde acudió al Colegio Charlemagne y a la Academia de Bellas Artes. En 1916 participó del Salón Provincial de Córdoba.

En 1917 se presentó una oportunidad para Gómez Cornet: gracias a su padre Ramón Gómez, que en ese entonces oficiaba como Ministro del Interior de Yrigoyen, obtuvo un cargo de cónsul de tercera en Barcelona, lo que le permitió emprender su viaje de formación a Europa. Radicado en la ciudad catalana, estudió en el Taller *Libre Arts* y viajó por el resto del país; en 1919 se lo cuenta entre los expositores del Salón de Bellas Artes de Barcelona. Al término de la Primera Guerra Mundial viajó a París, donde permaneció durante un año y medio en el que estudió en la Academia Ranson<sup>333</sup>; luego visitó Florencia y Pisa en un lapso de tres meses. En 1921 volvió a la Argentina y realizó en el Salón Chandler de Buenos Aires la que es considerada como la primera exposición de vanguardia en la historia del arte argentino<sup>334</sup>.

El *Autorretrato* de 1921 (Figura 9) es una de las únicas obras sobrevivientes del conjunto de veintitrés cuadros que conformaron la exposición; el mismo Gómez Cornet destruyó posteriormente la mayor parte de ellas. La tela nos muestra al pintor de frente, encuadrado por sobre el pecho, vistiendo una camisa blanca a rayas celestes y con una

---

<sup>332</sup> La trayectoria de Gómez Cornet ha sido recorrida en numerosas oportunidades. Para elaborar esta síntesis me baso principalmente en las cronologías establecidas por los catálogos de las dos exposiciones sobre el artista más recientes: (Canakis, 2010) y (López, 2015).

<sup>333</sup> La Academia Ranson fue fundada en 1908 por el artista francés Paul Ranson (1862-1909), una de las figuras centrales del grupo de los Nabis.

<sup>334</sup> Posiblemente la exposición de Chandler no haya sido la primera en la que Gómez Cornet mostró sus obras vanguardistas. De acuerdo a Santiago López, los mismos trabajos habrían formado parte de una exposición que el pintor realizó unas semanas antes en una librería de Santiago del Estero (López, 2014: 57).

expresión sumamente peculiar: si bien parece mirar directo hacia el fuera de cuadro, sus ojos están en blanco<sup>335</sup>. Las marcas de la pincelada, el modo en el que el color es modulado y la solidez delimitadora de las líneas negras de contorno dan cuenta del lenguaje constructivo cezanneano que el pintor adquirió durante su estancia en el viejo continente. Tras la figura, el fondo muestra tres zonas. A la izquierda, lo que parece ser una pared en amarillo pastel con líneas verticales azules que parecen continuar el diseño de la camisa y una firma en la que se lee “Yo. 1921. Ramon” (la n final se encuentra invertida). A la derecha, líneas diagonales marrones se entrecruzan sobre un fondo de azules. Sobre la cabeza, formas planas en distintas tonalidades de rojo insinúan lo que podría entenderse como un cortinado. La obra conforma así un repertorio de juegos formales y elementos de una nueva sensibilidad plástica que hacía su irrupción en la capital sudamericana<sup>336</sup>.

La exposición no generó un impacto significativo en el campo local. Marcelo Pacheco y Patricia Artundo afirmaron que en 1921 se dieron las primeras irrupciones de un arte de vanguardia en Buenos Aires a partir de las cuales se establecieron diferentes modelos de estrategia frente al orden instituido, siendo un denominador común la posición individual de esos pintores en relación con el medio plástico (Artundo y Pacheco, 1993). Gómez Cornet reingresó a la Argentina al mismo tiempo que Pedro Figari exponía en la galería Müller y Norah Borges realizaba ilustraciones para las revistas *Prisma* y *Proa*. Para Pacheco y Artundo, las propuestas de estos artistas no lograron adquirir una articulación que los presentara como una opción frente a las posiciones dominantes en el campo artístico. Solo unos años más tarde la irrupción de las vanguardias sería percibida: es a partir del regreso de Emilio Petorutti, Xul Solar y Pablo Curatella Manes en el año 1924 que se comienza a gestar un frente activo de artistas que, gracias a las exposiciones organizadas y a la utilización de la revista *Martín Fierro* como un órgano aglutinador, es distinguido como un nuevo vector de fuerzas por la crítica (Wechsler, 1998). Entretanto, Gómez Cornet regresó a trabajar a Santiago del Estero para luego partir nuevamente hacia Europa, dirigiéndose esta vez a

---

<sup>335</sup> Según Adelina Gómez Cornet, hija del pintor, los ojos en blanco no serían una característica original de la pintura sino una alteración posterior realizada por otra persona. No obstante, no he podido encontrar ningún registro fotográfico de la época para constatar esta afirmación. Entrevista a Adelina Gómez Cornet realizada por el autor, 2014.

<sup>336</sup> Es factible que el resto de las obras que conformaron la exhibición fueran similares a esta; al recordar la exposición, el crítico Atalaya destaca los “(...) retratos concebidos mentalmente, empleando fondos de ajedrez para destacar, vivificar ciertos rostros femeninos.” Alfredo Chiabra Costa (Atalaya), “Ramón Gómez Cornet”, *La Campana de Palo: Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*, Buenos Aires, no.11, enero de 1927.

Portugal y a Holanda, donde ejerció como cónsul. En 1927 participó en el Salón Nacional y expuso una serie de dibujos en la ciudad de La Plata; en 1929 realizó una exposición individual en Amigos del Arte.

La década de 1930 representó un cambio significativo en su carrera. En el devenir de los años el accionar de los grupos de vanguardia fue consolidándose en un frente común que construyó paulatinamente un espacio en el campo para las nuevas propuestas; en ese contexto, la trayectoria de Gómez Cornet se inscribió en una senda compartida por el frente de acción de los llamados modernos. En 1930 se le adjudicó una medalla de plata en el Salón de Paraná<sup>337</sup>; también participó en ese mismo año en el Salón Nacional. En el año 1932 integró el Salón del Cincuentenario de la ciudad de La Plata. Esta exposición, de cuya comisión organizadora formó parte Pettoruti, ha sido considerada como un punto de condensación dentro del proceso desplegado por el arte moderno en la Argentina, dado que fue una oportunidad para capitalizar la experiencia de las exhibiciones individuales y colectivas dentro de los espacios privados como Amigos del Arte y la Asociación Wagneriana y garantizar la visibilidad del movimiento moderno en un espacio oficial (Wechsler, 1998). Merece destacarse el hecho de que en la reseña del evento que publicó en el diario *Crítica*, Córdova Iturburu enarboló a Gómez Cornet como uno de los “valores más positivos” de esta nueva generación<sup>338</sup>. En 1934 el artista recibió el Premio Estímulo del Salón Nacional por su obra *Retrato de Niña* (Figura 10), obra en la que empieza a perfilar el giro temático y estilístico que caracterizó a su obra posterior.

El año 1937 marca la consagración definitiva del pintor. Se lo contó como participante del V Salón de Arte de La Plata, del IV Salón de Otoño de la Sociedad de Artistas Plásticos en Buenos Aires y, además, se hizo acreedor de numerosos premios: obtuvo la medalla de plata en la Exposición Internacional de París, el primer premio de dibujo en el Salón de Acuarelistas de Buenos Aires y también el primer premio del Salón Nacional, adjudicado a la obra *Muchachos Santiagueños*. Dos obras casi idénticas se encuentran en las colecciones del MNBA y el Museo Juan B. Castagnino

---

<sup>337</sup> Este dato no deja de ser significativo, ya que de acuerdo con Artundo y Pacheco, la irrupción por frentes laterales a partir de los envíos a los salones provinciales es una estrategia que forma parte del repertorio moderno. Ver: (Artundo y Pacheco, 1993).

<sup>338</sup> Cayetano Córdova Iturburu, “La exposición de Arte de La Plata es la más completa que se Realizó en el País”, en *Crítica*, Buenos Aires, domingo 27 de noviembre de 1932.

de Rosario, aunque ninguna figura identificada como la ganadora del salón<sup>339</sup> (Figura 11). En ambas telas un niño y una niña de rasgos mestizos, ropas ajadas y aire de abatimiento aparecen sentados sobre una misma banquetta, en un entorno casi sin referencias visuales que permitan identificar de qué lugar se trata. El plano del suelo rebatido y los colores terrosos aplicados de manera plana y con pocos matices producen una atmósfera de inestabilidad y quietud, como si se tratara de un espacio sin tiempo. Quizás *La Urpila* (Figura 12), que recibió el Gran Premio Adquisición Presidente de la Nación en el Salón Nacional de 1946, sea la obra más paradigmática de este período. Además de la niña pobre y melancólica, incorporó aquí una serie de elementos que inscribían a la figura en el noroeste: el rancho de adobe, la chuspa cargada de choclos, la pequeña vasija. La palabra “urpila” (derivada del quechua) significa palomita y es utilizada para referirse cariñosamente a los niños pequeños; así el título enfatizaba la ingenuidad cálida de los niños sometidos a la dureza de la vida rural santiaguense<sup>340</sup>.

Aunque Gómez Cornet solo residió de manera esporádica en Santiago del Estero, nunca se desvinculó de la ciudad, lo que puede constatarse en sus iniciativas para dotarla de instituciones artísticas. Ya en 1921 participó de la creación de un plan para la fundación de una Academia de Bellas Artes en Santiago del Estero que finalmente no fraguó. Orestes di Lullo recordaba los comentarios que Gómez Cornet le hiciera respecto de este episodio:

Y así me contaba la pena que sintió cuando Santiago dejó pasar la oportunidad de crear la Academia del Norte, cuando ya se tenía ciento cincuenta mil pesos para su creación, porque el Gobierno de la Provincia quería colocar al frente de ella “a un cualquiera, sin conocimientos de ninguna especie y más sin nociones de arte”, oponiéndose a ello el de Cultura de la Nación con estas palabras: “por no tener Director responsable”. (Di Lullo y Garay, 1976: 23)

No obstante, este episodio no alejó a Gómez Cornet de sus intereses por dotar a su ciudad natal de instituciones artísticas. A través de un decreto emitido en agosto 1942 el gobernador José Ignacio Cáceres designó a Gómez Cornet a cargo de la

---

<sup>339</sup> En la ficha del catálogo online del MNBA se informa que la obra ingresó en 1956 a partir de la donación de Elena Sansinena de Elizalde, mientras que el sitio del museo Castagnino afirma que la pintura fue adquirida en el XVII Salón de Otoño.

<sup>340</sup> La ya citada exposición en el espacio de la Fundación Osde en 2015 tuvo una característica singular: en ella se exhibió por primera vez un conjunto de fotografías tomadas por Gómez Cornet, que se introdujo en esta práctica gracias a una cámara que le regaló su padre en 1910. Una fotografía de una niña expuesta junto con un boceto de *La Urpila* da cuenta de que el artista utilizó en muchas oportunidades la cámara como herramienta para construir sus obras pictóricas. Por otra parte, la coincidencia entre Gómez Cornet y Brizuela, pintores y fotógrafos, resulta sugestiva.

Academia y el Museo Provincial de Bellas Artes; el texto de la ley reconocía en el pintor a la figura del artista más importante que había dado la provincia, razón suficiente para considerarlo apto para la tarea<sup>341</sup>. De acuerdo con Di Lullo y Garay, el pintor contactó al Ministro de Gobierno (cuyo nombre no especifican), el que inició las gestiones con Antonio Santamarina (presidente de la CNBA) y Domingo Viau (director del MNBA), a quienes solicitó un préstamo de obras para conformar una colección fundadora para la nueva institución. El pintor relevó junto a Viau el patrimonio del MNBA para realizar la selección de obras que podrían ser cedidas. La insuficiencia de los fondos que el gobierno provincial destinó al proyecto retrasó la apertura programada de la institución. Entretanto, el 1 de febrero de 1943 Gómez Cornet envió desde Buenos Aires al Consejo General de Educación de la Provincia el reglamento de la Academia: la dirección de la escuela de enseñanza quedaría a cargo del director del Museo Provincial y su plan de estudios abarcaría dos ciclos de tres años cada uno, permitiendo a los estudiantes optar entre las especialidades de pintura, escultura y grabado (Piccoli, 2009: 45). Finalmente el museo se inauguró el 18 de febrero de 1943. Una breve nota en la edición del día siguiente del diario *La Nación* afirmaba que la inauguración había sido presidida por el artista, el gobernador de la provincia y el Ministro de Hacienda, quien estuvo a cargo del discurso de apertura; el patrimonio total de la institución ascendía a un total de cincuenta y dos obras que habían sido seleccionadas y organizadas por Gómez Cornet<sup>342</sup>. En realidad el lote estaba compuesto por cincuenta y tres pinturas (Figura 13): resulta difícil evaluar la incidencia del artista santiagueño en la delimitación del conjunto, dado que no hay una diferencia numérica significativa en relación a otros envíos estudiados en esta tesis ni tampoco se evidencia algún criterio estilístico divergente (aunque en este caso la proporción de obras de artistas argentinos es mayor, no es posible constatar que esto no se debiese a una determinación del acervo existente en el MNBA). Entretanto, el proyecto de la Academia fue aplazado por falta de fondos y finalmente, tras la intervención provincial que siguió al golpe de Estado de 1943, quedó abandonado (Piccoli, 2009: 46).

---

<sup>341</sup> Decreto n°1889 bis, series A y B, Santiago del Estero, 26 de agosto de 1943.

<sup>342</sup> *La Nación*, 19 de febrero de 1943, p. 7.

## Tácticas y contextos

Para comprender con mayor profundidad la dinámica de las tácticas desplegadas por cada uno de los tres artistas-gestores es necesario situarlos en la trama cultural de sus provincias y de las redes vinculares que tejieron a lo largo de su trayectoria: solo a partir de esa contextualización es posible vislumbrar el horizonte de oportunidades en el que cada uno operó.

Brizuela operó en un medio en el que el espacio de las artes plásticas no estaba definido. La historiografía catamarqueña ha dado cuenta de prácticas de consumo cultural alrededor de la música y el teatro en la provincia, pero aún guarda silencio sobre otras formas estéticas<sup>343</sup>; por otro lado las fuentes consultadas únicamente mencionan la presencia de algunos artistas en viaje por la provincia (como Bermúdez, Gramajo Gutiérrez o Cleto Ciocchini) y las eventuales intervenciones de “amateurs” (como el ya mencionado Varela Lezama). Brizuela posiblemente tuviera acceso a contactos políticos que le facilitaron su trabajo de gestión. En su archivo hay algunos documentos sugerentes. Una carta de 1930 con una tarjeta personal adosada de Ernesto Padilla (que en ese entonces era Ministro de Instrucción Pública de la Nación) le comunicaba que había sido designado jefe de taller en la Escuela de Artes y Oficios de Catamarca<sup>344</sup>; en 1934 un comunicado que llevaba la tarjeta del presidente Agustín P. Justo le informaba que había sido designado profesor de educación física y estética en la Escuela Normal de Maestras de Catamarca<sup>345</sup>; en 1941 otra carta con la tarjeta del vicepresidente Ramón Castillo lo anunciaba sobre su designación como profesor titular de dibujo en el Colegio Nacional de Catamarca<sup>346</sup>. Aunque no sabemos en qué contexto

---

<sup>343</sup> Norah Trettel y Gabriela de la Orden han realizado un relevamiento de la presencia de bandas y orquestas en la provincia entre 1890 y 1930, con un momento de mayor apogeo de la práctica musical tras la radicación del maestro italiano Mario Zambonini (De la Orden y Trettel, 2000). Por otro lado, la obra colectiva dirigida por María Rosa Calás de Clark ofrece un panorama de la práctica teatral a lo largo de todo el siglo XX en la provincia (Calás de Clark, 2010).

<sup>344</sup> Carta a Laureano Brizuela del Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1930. Archivo Graciela Pernasetti.

<sup>345</sup> Carta a Laureano Brizuela del Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 14 de mayo de 1934. Archivo Graciela Pernasetti.

<sup>346</sup> Carta a Laureano Brizuela de Enrique Gómez Palmes, Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, Buenos Aires, 9 de junio de 1941. Archivo Graciela Pernasetti.

se produjeron estos contactos<sup>347</sup>, otros datos parecen indicar que no habrían sido tan determinantes en la trayectoria de Brizuela. Un recorte de prensa en el archivo del artista advierte que en 1940 se realizaron modificaciones en la estructura de la Comisión Provincial de Bellas Artes, lo que el articulista calificaba como una intromisión negativa de la política: “La obra de Brizuela debe ser respetada. La conocen bien las restantes provincias argentinas. La conocemos muy bien en la capital federal y es digno de que se le apoye y estimule sin oponerle dificultades que nada producen.”<sup>348</sup> Quizás la evidencia más contundente de su alcance limitado en la esfera estatal sea el proyecto inconcluso de la sede propia del museo, que a pesar de la colocación de la piedra fundamental nunca se construyó<sup>349</sup>.

A estas condiciones se suman otras particularidades de la gestación del museo. A diferencia de los casos indagados hasta aquí, en el archivo del MNBA no se registra la existencia de un préstamo fundador que haya dado inicio a la colección de la provincia<sup>350</sup>; a esta ausencia se suma la falta de un fondo documental que permita recomponer la modalidad y fecha de ingreso de las obras al acervo del museo. No obstante, es posible intuir que los vínculos que Brizuela tejió por fuera de la provincia a partir de su asistencia al Salón Nacional y las exposiciones extranjeras le permitieron desplegar iniciativas en su lugar de origen con las que gestó un espacio específico para las artes plásticas. Nuevamente el archivo del artista contiene documentos que apuntan en una dirección posible. Un catálogo de 1937 revela que en ese año la Comisión Provincial organizó el “1º Salón Anual de pintura, escultura y grabado”, que presentaba un homenaje a Bermúdez (de quien se exponía la obra *Viajera serrana*) y tenía como invitado de honor al pintor cordobés fray Guillermo Butler (que participó con dieciséis pinturas); la exposición reunió ochenta y tres obras de cincuenta y tres artistas, la gran mayoría de ellos provenientes de Buenos Aires<sup>351</sup>. Si bien no poseemos información sobre adquisiciones, el reglamento estipulaba que la Comisión Provincial podría realizar compras o solicitar a terceros que las hicieran e favor del museo.

---

<sup>347</sup> Posiblemente Padilla haya conocido a Brizuela durante los festejos del centenario del nacimiento de fray Mamerto Esquiú en 1926, que tuvieron al político como invitado y a una exposición del artista como uno de los eventos centrales. “Dr. Ernesto Padilla”, *El Ambato*, Catamarca, 8 de julio de 1926.

<sup>348</sup> “Comisión de Bellas Artes de Catamarca”, *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1940. Archivo Graciela Pernasetti.

<sup>349</sup> El terreno adjudicado al museo se ubica en la calle República n°253. En la actualidad se encuentra ocupado por un comercio.

<sup>350</sup> El archivo del MNBA solo constata el préstamo de veintidós grabados del artista belga Frank Brangwyn, que se mantuvieron en depósito en Catamarca entre 1942 y 1975.

<sup>351</sup> Comisión Provincial de Bellas Artes de Catamarca, *1º Salón Anual de pintura, escultura y grabado*, Catamarca, 1937. Archivo Graciela Pernasetti.



No tenemos noticias de otro evento de este tipo hasta cuatro años más tarde, cuando por motivo de la celebración del cincuentenario de la coronación de la Virgen del Valle se celebró un salón de pintura, que contó con una selección de ciento setenta y ocho obras (sobre un total de 276 enviadas) de ciento veintiséis firmas diferentes, la mayoría nuevamente de Buenos Aires<sup>352</sup>. Esta nueva exposición presentó novedades respecto de la anterior. Las obras podían ser remitidas a la provincia a través de la CNBA o el Museo Juan B. Castagnino de Rosario; además el certamen contó con una serie de premios que fueron dispensados por un jurado compuesto por Brizuela, Gómez Cornet y Enrique de Larrañaga<sup>353</sup>. A pesar de que la información disponible es fragmentaria, es posible vislumbrar el perfil de las tácticas empleadas por el artista y gestor catamarqueño. Gracias a la visibilidad que había adquirido en la provincia por su participación en certámenes y exposiciones y a los contactos que había generado en esas instancias pudo ocupar circunstancialmente un lugar desde el cual gestionar la creación de espacios específicos para las artes plásticas que congregaron a artistas del resto del país a una provincia donde estas actividades habían sido casi inexistentes.

El caso de Ramoneda presenta una similitud central con el de Brizuela: ambos artistas establecieron sus marcos de referencia por fuera del espacio provincial. Resulta llamativo el hecho de que Ramoneda haya elegido la ciudad de Humahuaca para afincarse cuando, como se mencionó en el capítulo 1, la vecina Tilcara había sido un polo de atracción de artistas desde 1911: a la presencia constante de Terry se sumaban las estancias estacionales de José Armanini, Elba Villafañe y Leonie Mathis, entre otros<sup>354</sup>. En definitiva, aunque su elección puede haber estado motivada por el gusto personal, el gesto de transformar su casa en un museo refiere a la comunidad de ideas de la que provenía. De acuerdo a Luis Ramoneda, la idea de inaugurar el Museo Estudio nació a partir de una sugerencia de Quinquela Martín luego de la frustrada fundación del Museo Provincial de Jujuy; aunque nuevamente esta memoria es difícilmente constatable, la decisión de Ramoneda se asemeja a la que el pintor boquense tomó a la hora de crear su propio museo<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> Museo Provincial de Bellas Artes, *Cincuentenario de la coronación de la Virgen del Valle. Catálogo del salón de arte pictórico*, Catamarca, 27 de abril al 12 de mayo, 1941. Archivo Graciela Pernasetti.

<sup>353</sup> Los artistas premiados fueron Emilio Centurión, José Arcidiácono, Horacio March, Juan Carlos Faggioli, Rafael Bertugno; también se dispensaron premios destinados a los artistas catamarqueños, que fueron adjudicados a Paulina Barros y Ernesto Salvatierra.

<sup>354</sup> La ciudad de Humahuaca recién tendría otro artista afincado en 1956 a partir de la llegada del escultor Nicasio Fernández Mar; en 1984 la municipalidad inauguró un museo con obras donadas por sus familiares (Fernández Distel, 2005).

<sup>355</sup> He abordado esta comparación de manera más detallada en un trabajo anterior: (Fasce, 2012).

En 1933 Quinquela donó a la municipalidad de Buenos Aires un terreno sobre la calle Pedro de Mendoza, en la zona conocida como “vuelta de Rocha”, para que se construyera en él un edificio de tres plantas destinada a albergar una escuela primaria con turno nocturno y un museo de Bellas Artes<sup>356</sup>. La institución finalmente se inauguró en 1936 (el mismo año de la apertura del museo de Humahuaca) y se transformó así en la primera de una serie entidades creadas gracias a las donaciones del pintor y orientadas al mejoramiento de la vida de los habitantes de La Boca<sup>357</sup>. Así, los dos pintores emplearon una táctica análoga: frente a la inacción del Estado, dispusieron de sus propios medios para proveer a sus comunidades de beneficios con los que no habían podido contar por habitar espacios periféricos. Una parte de la colección del Museo Estudio condensa ese encuentro de ideas. Si bien la mayor parte de su acervo lo componen las obras de Ramoneda, la casa humahuaqueña contiene un núcleo de obras donadas por artistas amigos, la mayoría de ellos pertenecientes al grupo de La Peña del Tortoni, que las dejaron allí en sucesivas visitas a la región<sup>358</sup>. Posiblemente la más significativa del conjunto sea el busto de Quinquela Martín realizado por Luis Perloti, muy similar a la versión tallada en piedra del mismo autor que permanece en el museo de La Boca.

El caso de Gómez Cornet presenta una dinámica diferente al de los dos anteriores, ya que no se trata de un artista-gestor afincado en la provincia sino de una figura itinerante, que hizo buena parte de sus gestiones a la distancia. Si bien el capital simbólico que adquirió a través de sus múltiples logros como artista explica el interés que pudo haber suscitado en el ámbito provincial, es necesario introducir un factor más para comprender la viabilidad de su proyecto de museo. Gómez Cornet estableció vínculos con la asociación cultural La Brasa, un espacio fundado en 1925 por un conjunto de intelectuales y jóvenes profesionales cuya figura más visible fue el abogado y escritor Bernardo Canal Feijoó (y en la que también participó el citado Orestes di Lullo); si bien el grupo tuvo matices y diferencias ideológicas internas existió una unidad general entre sus miembros en relación al objetivo central que los unía, que era

---

<sup>356</sup> Consejo Nacional de Educación, *Reproducciones fotográficas de las decoraciones murales existentes en la Escuela Museo Pedro de Mendoza ejecutadas por el pintor argentino Benito Quinquela Martín*, Buenos Aires, Museo de Bellas Artes de La Boca, 1967

<sup>357</sup> En 1947 se inauguran el lactario municipal y el jardín de infantes; en 1959, el Instituto Odontológico Infantil y el pasaje artístico “Caminito” y finalmente, en 1971 se da la apertura del Teatro de la Ribera.

<sup>358</sup> Si bien no hay un inventario definitivo de las obras del museo, la sección de “pintores amigos” contiene trabajos de Antonio Alice, Luis Perloti, Quinquela Martín, Larrañaga, Soto Avendaño e Indalecio Pereyra, entre otros.

la inserción de Santiago del Estero en las redes intelectuales y culturales del país y la región americana<sup>359</sup>.

El primer contacto entre Gómez Cornet y los miembros de La Brasa ocurrió en 1927 gracias al nexo del grupo editorial de la revista *Áurea*; el vínculo se consolidó en iniciativas como la visita de Emilio Pettoruti a la provincia en 1932, que fue introducido a la agrupación por su colega santiagueño (Guzmán, 2014 y 2015). Es difícil saber si la elección de Gómez Cornet como responsable del plan del museo y la fallida academia no respondió también a la influencia de los miembros de La Brasa en su propio ámbito; no obstante, sí es posible ver una comunidad de intereses entre la agrupación y el pintor, dado que el primer proyecto para una escuela de enseñanza artística de Gómez Cornet precedió cuatro años a la creación de la asociación. En ese sentido, la táctica del pintor se complementa con otra desplegada por La Brasa. El capital simbólico del primero, en gran parte proveniente de su visibilidad en Buenos Aires, era fundamental para sustentar un proyecto institucional frente a los ojos de las autoridades gubernamentales; pero a su vez, la presencia y la red local de la agrupación era necesaria para la perdurabilidad de esta iniciativa en una trama de la que participaba de manera intermitente. Una evidencia de este vínculo quedó grabada en la estructura misma del museo, que si bien tuvo al pintor como director honorario de manera vitalicia, incorporó como primer director interino a Mariano Paz, miembro de La Brasa y próximo a Feijóo y Di Lullo.

### **Fortunas historiográficas**

Considerando el estrecho vínculo que existió entre las trayectorias de los tres artistas y sus proyectos institucionales, preguntar por los modos en que cada uno de ellos fue indagado por la crítica y la historia del arte puede aportar otro matiz a la

---

<sup>359</sup> El núcleo fundador de la agrupación estuvo compuesto por Canal Feijóo (abogado), Ciro Torres López (periodista), Manuel Gómez Carrillo (músico), Emilio Wagner (arqueólogo), Orestes Di Lullo (médico), Emilio Christensen (abogado), Oscar Juárez (abogado), Carlos Abregú Virreira (periodista), Santiago Herrera (abogado), Pedro Cinquegrani (músico) y Ricardo Ponce Ruiz (periodista). Si bien originalmente las ideologías predominantes en el grupo giraron en torno al reformismo, el liberalismo y el pensamiento americanista por la vía del APRA peruano, el devenir del siglo generó disputas en su interior a la hora de posicionarse frente al avance del fascismo y los nacionalismos y, en una segunda instancia, el peronismo (Guzmán, 2014). Uno de los procesos vinculados a La Brasa más indagados por la bibliografía reciente es el impacto en el campo arqueológico santiagueño de la obra de los hermanos Emilio y Duncan Wagner, que con su libro *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con el Viejo y Nuevo Mundo* postularon la existencia de restos de una gran civilización indígena en el territorio santiagueño, lo que suscitó el rechazo de la Sociedad Argentina de Antropología y la adhesión de las elites locales, que interpretaron la obra de los Wagner como una reivindicación identitaria (Martínez, Taboada y Auat, 2011).

interpretación de las tácticas que desplegaron. Ramoneda y Brizuela tuvieron una suerte similar. Con la excepción de la historiografía del arte regional, sus obras y trayectoria han sido omitidas por casi todos los textos generales de la disciplina; la excepción es el libro de José León Pagano, que destacó a Brizuela como el discípulo dilecto de Bermúdez en Catamarca y afirmó que Ramoneda tenía la capacidad de indagar en lo profundo de sus modelos para exponer su fisionomía moral en la tela (Pagano, 1937). Fuera de sus provincias de residencia, ambos artistas fueron objetos de exposiciones homenaje en 1989 en el Palais de Glace; la obra de Ramoneda también integró la exposición *La hora americana* del MNBA en 2014. Excepto estos episodios, el silencio alrededor de estas figuras se constituyó como norma.

Como ha quedado señalado a lo largo del capítulo, Gómez Cornet tuvo una fortuna crítica e historiográfica muy favorable y hoy en día continúa siendo considerado uno de los pioneros en la introducción de las problemáticas de las vanguardias en nuestro país; no obstante, las lecturas que se hicieron de su trayectoria han soslayado su faceta de gestor cultural. En cierto modo esta perspectiva se originó en los textos críticos contemporáneos al período de actividad del artista. En 1944 Payró editó un libro titulado *Veintidós pintores, facetas del arte argentino* (que recuerda al nombre de la exposición “veintidós pintores argentinos contemporáneos” organizada por Romero Brest el año anterior, en la cual había participado Gómez Cornet). Diana Wechsler sostuvo que esta obra se constituye como la culminación de una defensa de la originalidad del arte moderno argentino que el crítico había construido desde la década de 1920. Esta idea se sintetizaba en este libro al modo de un “panteón de héroes” de la pintura que se incluía los artistas que el crítico consideraba como los abanderados que mejor daban cuenta de lo propio del arte argentino de ese mismo momento (Wechsler, 1999c). No obstante, Payró afirmó que las características de este arte aún no podían ser definidas de modo unitario:

(...) no se puede hablar de un arte nacional diferenciado, sino evocar cierto número de aspectos rotundos y brillantes de la pintura argentina. Ella refleja, desde luego, las características de nuestro suelo, de su luz, de su color, del esfuerzo y de las preocupaciones de sus hombres (...) pero tal como la pintura mundial no ha logrado la unidad universal de estilo, el arte argentino carece de caracteres netamente locales. (Payró, 1944: 5)

De este modo, Payró encontraba en su selección de veintidós pintores una síntesis de todas las propuestas de los diferentes movimientos del arte de avanzada

europeo (menos del Dadaísmo, al que considera un fenómeno exclusivamente alemán) pero reinterpretados desde una sensibilidad local.

Dentro el grupo delineado, Gómez Cornet parecía constituirse como un ejemplo con particularidades muy propias. A la hora de compararlo con los pares europeos, Payró no encontraba elementos muy discernibles del arte de los movimientos de avanzada en las obras del santiagueño. El crítico le adjudicaba un estilo en el que se reconocían elementos provenientes de lo que él llamaba pintura tradicional:

Sin dejarse arrastrar por los movimientos extremos, no ha desconocido ni rechazado los aportes de la pintura contemporánea y, así, su arte de aspectos tradicionales no carece de la viva nota de actualidad. Gómez Cornet es un sensitivo, y su melancólica bondad se traduce en imágenes hondamente emotivas, tanto cuando representa al ser humano como cuando pinta una flor o un objeto (...) La humanidad que lo inspira con mayor frecuencia no es una humanidad feliz, ni tampoco desgarrada (...) parece llevar el peso de un destino amargo que la sume en un agobio pesaroso y atónito. (Payró, 1944: 34)

Para Payró, las figuras de Gómez Cornet eran una síntesis entre tradición y modernidad, realismo e idealización, que condensaban en los niños santiagueños el drama universal del hombre y la sensibilidad particular de la tierra argentina. Payró pretendió articular sus conceptos generales sobre el arte moderno con una mirada local que, tal como se ve en el primero de los párrafos citados, estaba marcada por el vínculo con la tierra. Sin embargo, esto no implicaba caer en un determinismo geográfico. En una monografía de 1943 que el crítico dedicó a Gómez Cornet (y que forma parte de la lujosa colección de artistas argentinos editada por Guillermo Kraft) podemos encontrar una advertencia que apunta en esta dirección:

De su tierra: sin voluntad de tosca, miope inspiración regionalista –sobre todo sin la estrechez mental y los bajos e inconfesados móviles que con frecuencia oculta el nacionalismo artístico– Ramón Gómez Cornet hace un arte de marcado sabor nacional. (Payró, 1943: 11)

Esta definición presenta un elemento común entre las posturas de Payró y Brughetti. En 1942, este último publicó el libro *De la joven pintura rioplatense*, una obra en la que postuló un enfoque para comprender la singularidad del arte nuevo que se estaba consolidando en ese momento. Según Brughetti a partir de 1921 asistimos se asistió al nacimiento de una nueva sensibilidad que, luego de haber reflexionado sobre los experimentos de los ismos europeos, se encontraba apta para afrontar la plástica en

sintonía con la realidad nacional, lo que daría como resultado un arte de identidad propia:

Hoy los pintores argentinos más inteligentes y decididos se hallan preocupados por problemas derivados de una expresión nutrida por un esencial conocimiento de nuestras virtudes, de nuestras aptitudes, y sabemos claramente que esa moderna expresión solo vendrá por una toma de posesión con la tierra moral, con la tierra física y espiritual de la Argentina. (Brughetti, 1942: 8)

Brughetti afirmaba que el amaneramiento creciente del Impresionismo de finales del siglo XIX había inclinado a los artistas argentinos a una búsqueda que los acercó a las nuevas expresiones del arte europeo; pero pasada esta primera etapa de conocimiento, la necesidad de un arte que superara los límites del esteticismo y pudiera llenar la forma de un contenido verdadero se volvió imperiosa en nuestras tierras. En este marco, el crítico mencionó a un grupo de “adalides líricos” que tenían a Figari y a Gómez Cornet como sus mejores exponentes y que asumirían la tarea de realizar el pasaje de la “estética de la forma” a la “estética de la esencia”; un camino iniciado por un sentimiento de descontento del cual nacía la necesidad del retorno hacia lo verdadero, que yacía en lo profundo de la tierra. Pero, nuevamente, no asociaba al arte joven con los resultados obtenidos por los primeros nativistas, influidos por las ideas del nacionalismo cultural:

Esas “cosas” presentes en el cuadro parecen salir de un misterioso planeta Tierra que no desconocemos. Por ella, se entra en el plano de lo sobrenatural que es donde la plástica gana sus legítimos derechos. Y a esto queríamos llegar: siempre de una plástica poética y nunca por una plástica literaria, saldrá la expresión de la argentina tierra. (Brughetti, 1942: 30)

Brughetti veía en Gómez Cornet al primer artista capaz de hacer oídos sordos a la “evasión de ultramar”, iniciando la construcción de una nueva sensibilidad americana. Esta perspectiva era profundizada en la monografía que el crítico le dedicó en el año 1945. En este texto, Brughetti caracterizó al pintor como el “bautista de la vanguardia argentina”, primero en ser capaz de resignificar la experiencia europea en un proyecto que era moderno y clásico: imbuido de los nuevos lenguajes y lleno del contenido que provenía del espíritu de la tierra de su Santiago del Estero natal. Los niños pobres del norte, los pequeños interiores despojados, los árboles famélicos y solitarios eran el vehículo en el que Gómez Cornet depositaba la esencia del arte nuevo:

Estos elementos vivos y esos objetos constituyen su sujeto, su hombre argentino. A él llega Gómez Cornet por la estética de la esencia, superando la pura estética de la forma, en base a una estructura rigurosa en que tierra, sangre, pueblo, realidad y esperanza alcanzan una experiencia ordenadora operante por el sentimiento trocado en expresión espiritual. (Brughetti, 1945b: 22)

En los escritos de ambos críticos pueden verse rastros de lo que podríamos pensar como un proyecto en común: la construcción de un relato sobre un arte moderno local, entroncado con las indagaciones de los movimientos europeos pero capaz de dotar a las formas de una sensibilidad propia que se construiría como marca de originalidad. Para ellos, lo propio del arte moderno argentino residía en la feliz articulación entre tradición y modernidad, identidad y heterogeneidad, forma y contenido; de este modo, los nuevos lenguajes plásticos se aproximarían a los temas de la tierra, produciendo soluciones nunca antes vistas. En esta coyuntura, la obra de Gómez Cornet ofrecía una opción que permitía a los críticos tomar posición en el debate entre nacionalismo y primitivismo al interior del campo nativista. Por esto la producción del santiagueño se volvía una opción atractiva para Payró y Brughetti: su pintura se adentraba en lo regional pero sin hacer uso de ninguna de las fórmulas ni lugares comunes del arte al que los críticos consideraban conservador. Así, Gómez Cornet representaba para la crítica moderna una opción que solucionaba el problema del distanciamiento entre los nuevos lenguajes y las identidades locales.

Sin embargo, resulta llamativo que ninguno de los críticos abordados en este apartado destacase la iniciativa del santiagueño como gestor cultural, siendo que el museo ya había sido inaugurado para el momento en que tres de las cuatro obras citadas habían sido publicadas. ¿A qué responde entonces esta omisión? Quizás una clave se encuentre sobre el final de la monografía de Brughetti, en la que caracteriza al artista como “(...) una personalidad inconfundible del Río de la Plata.” (Brughetti, 1945b: 24). Para los dos críticos, el vínculo entre el pintor y Santiago del Estero era exclusivamente plástico. Si bien sus lecturas del problema del arte moderno no se encuadraban dentro del tipo de relato teleológico al que Jameson denomina como “ideología del modernismo” (donde la condición de modernidad equivale exclusivamente a la autorreflexividad de la obra), tanto Payró como Brughetti incurrieron en una interpretación que eludía la circulación social de la obra de Gómez Cornet. Esto, en última instancia los llevaba a omitir su faceta de gestor cultural (que sin embargo, estaba íntimamente vinculada con su poética). Esta operación fue profundizada por una

amplia porción de la historiografía del arte posterior, que introdujo al santiagueño como una figura porteña en el canon del arte moderno argentino.

Los relatos de cada provincia ofrecen otra perspectiva. Un decreto del 15 de diciembre de 1956 estableció que el Museo Provincial de Bellas Artes de Catamarca fuera bautizado “Laureano Brizuela”; una situación análoga ocurrió en Santiago del Estero en 1965, cuando tras cumplirse un año del fallecimiento de Gómez Cornet se decidió darle su nombre al museo que había creado. En cuanto a Ramoneda, en el año 2005 y por la conmemoración del centenario de su nacimiento, la legislatura provincial declaró monumento histórico a su Estudio Museo. De un modo muy similar a los casos de los capítulos precedentes, los tres artistas fueron incorporados a las genealogías del arte de sus provincias.

## **Conclusiones**

Si bien cada uno de los tres procesos que aborda este capítulo tiene sus especificidades que obligan a reconstruirlos con atención, existen varias similitudes entre ellos que permiten establecer comparaciones. En cada uno de los casos, la ausencia o falta de iniciativa de parte del Estado provincial llevó a Brizuela, Ramoneda y Gómez Cornet a emplear sus propias redes vinculares y el capital simbólico acumulado a lo largo de su trayectoria para subsanar el vacío institucional en sus provincias. Si bien esos antecedentes personales fueron necesarios para poder concretar los museos proyectados, las coyunturas con las que se enfrentaron determinaron los resultados de sus gestiones. Si Gómez Cornet pudo apoyarse en su consagración artística y en la red local de intelectuales para inaugurar el museo sin residir en la provincia, Brizuela necesitó adquirir visibilidad por fuera de Catamarca y construir una trama de vínculos artísticos para conseguir el apoyo del Estado; Ramoneda, el caso más divergente, tuvo que optar por crear un museo privado frente a la imposibilidad de gestionar desde el ámbito público. La determinación de las circunstancias y el accionar contra el poder evidenciado en estos casos son características de las tácticas tal como las define De Certeau.

La ausencia de los gobiernos y los partidos políticos en estos procesos obliga entonces a buscar otros marcos de referencia a la hora de comprender el sentido de los proyectos institucionales de los tres artistas; uno de los enfoques posibles es el vínculo con sus poéticas. En ese sentido, no resulta casual que, desde perspectivas diferentes, la



obra de Brizuela, Ramoneda y Gómez Cornet haya girado en torno a la representación del noroeste y sus habitantes. Del mismo modo que sus propuestas estéticas estuvieron centradas en la región que habitaron (o de la que provenían), su actividad como gestores culturales se orientó a subsanar las carencias en materia de políticas culturales en las que estaban sumidas sus provincias. Desde esta perspectiva, la obra plástica y la labor como operadores culturales de estos tres artistas se retroalimentan y resignifican mutuamente: sus proyectos institucionales no pueden comprenderse sin sus proyectos estéticos (y viceversa).

Para finalizar, resulta pertinente plantear una reflexión acerca de la idea de modernidad en estos casos. En sintonía con los capítulos anteriores, es posible ver en los proyectos de los tres artistas un impulso modernizador: la expansión de las redes institucionales del arte hacia espacios a los que todavía no habían llegado implicaba una democratización de la cultura. Esta perspectiva que reúne en un mismo mundo de problemas a Brizuela, Ramoneda y Gómez Cornet contrasta con la de Payró y Brughetti, para quienes existía una escisión entre los dos primeros y el último. Frente a la producción más tradicional de Brizuela y Ramoneda, solo Gómez Cornet sería instituido como artista moderno esta noción más restrictiva de arte moderno, vinculada a problemas de la forma, obtura una trama de vínculos y procesos que puede iluminar mucho más la lectura de la obra, en diálogo con las trayectorias, de los tres artistas.

## Capítulo 7: el *Monumento a los Héroes de la Independencia* entre las ideas del Centenario de Mayo y el peronismo

En este capítulo abordaré la historia del *Monumento a los Héroes de la Independencia*, obra del escultor Ernesto Soto Avendaño emplazada en la ciudad de Humahuaca (Figuras 1 y 2). Aunque a primera vista este objeto parece escapar del tema que articula la tesis, su inclusión es pertinente a partir del concepto de institución de Castoriadis: desde esta perspectiva pienso a los monumentos como producciones simbólicas que instituyen un imaginario acerca de la idea de comunidad. Si bien esta perspectiva podría ser aplicada a muchas imágenes del universo nativista, los monumentos resultan especialmente convocantes para este enfoque: una de sus funciones principales suele ser la representación de la historia nacional, operación que implica la explicitación de los límites entre un “nosotros” y los “otros”.

Para comprender la naturaleza de este problema recurriré a la noción de representación puesta en juego por Roger Chartier (1996), quien recuperó el concepto propuesto por Louis Marin. Para Chartier las imágenes concebidas como representaciones poseen una doble función, que se define por su capacidad de hacer presente a un referente ausente (lo que denomina como *dimensión transitiva*) y al mismo tiempo exhibir su propia presencia como imagen (la llamada *dimensión reflexiva*) para constituir a quien mira como “sujeto mirando”. Entonces, si para la primera dimensión existe una distinción tajante entre la representación y su referente, en la segunda ambos adhieren entre sí y pasan a ser la misma cosa; este segundo sentido es fundamental para comprender el modo en el que las representaciones visuales pueden actuar como “modalidades de exhibición del ser social” (Chartier, 1996: 84). Contemporáneamente a Chartier, varios trabajos historiográficos comenzaron a indagar el vínculo entre imágenes, identidades políticas y las prácticas que conforman al “culto a la nación” en occidente<sup>360</sup>. Desde este marco de ideas, lo que me propongo en este

---

<sup>360</sup> Entre varios trabajos clásicos, puede citarse el análisis que ha realizado Maurice Agulhon sobre algunas ideas estéticas y sobre los monumentos de la Francia revolucionaria del siglo XIX en relación a la construcción de las ideas de izquierda (Agulhon, 1988). También puede tomarse como ejemplo el trabajo de George Mosse, que ha dado cuenta de cómo el romanticismo y el culto al arte griego fueron elementos centrales de la conformación de una idea de comunidad que desembocó en la Alemania del Nacional Socialismo (Mosse, 1975). Mosse profundizó esta perspectiva en un estudio sobre los monumentos y memoriales de los soldados caídos en la Primera Guerra Mundial durante la década de 1920, a través de los cuales se cimentó el terreno para el surgimiento del nacionalismo y el militarismo que desencadenarían el siguiente gran conflicto bélico (Mosse, 1991). Uno de los escritos más recientes que ha aportado una perspectiva novedosa es el trabajo de Eric Michaud sobre el régimen nazi, que era

capítulo es examinar cómo el *Monumento a los Héroes de la Independencia* se constituyó como una materialización en formas artísticas de distintas ideas de nación a través del tiempo.

Las particularidades de la historia del monumento plantean dificultades específicas. Entre su concepción y su inauguración median veinticinco años: ese arco temporal obliga a pensar la obra en relación a dos contextos políticos y artísticos muy disímiles entre sí. En el transcurso de ese tiempo distintos actores interpretaron el monumento desde sus propias matrices simbólicas y sus tradiciones políticas; en este sentido, la posibilidad de resituar de modo activo a la obra en esos distintos contextos estuvo determinada por la pervivencia de los imaginarios sobre lo nativo y la particularidad del programa iconográfico del conjunto escultórico. Si bien existen otros en el noroeste, el *Monumento a los Héroes de la Independencia* fue capaz de convocar miradas que, a través de ideas disímiles, encontraron en sus formas la materialización de distintas nociones de comunidad.

### **Los debates parlamentarios**

La historia del monumento inicia el 30 de julio de 1925, cuando Ernesto Padilla<sup>361</sup> presentó en la Cámara de Diputados de la Nación un proyecto de ley que llevaba su firma y las de otros nueve parlamentarios que representaban a siete provincias y la capital<sup>362</sup>. El proyecto constó de cinco artículos en los que se proponía la erección por parte del Poder Ejecutivo de un monumento a la Independencia en Humahuaca y dos columnas recordatorias en la entrada y la salida de la Quebrada rememorando los antecedentes y el “patriotismo” con el que la población de Jujuy había contribuido a la gesta. Se sugería también el monto de 150.000 pesos m/n. para la realización y la posibilidad de expropiar los terrenos que se eligieran para el

---

pensado por Hitler como una suerte de obra de arte total wagneriana en la que el führer-artista y su pueblo darían materialidad a la vida espiritual consumada de la nación (Michaud, 1996). En el ámbito de la historiografía local existen muchas investigaciones que adoptaron perspectivas similares; además de los trabajos que serán citados a lo largo del capítulo quiero destacar la labor realizada por el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP), coordinado por Teresa Espantoso Rodríguez y Carolina Vanegas Carrasco, que desde 2008 se transformó en un espacio de referencia sobre estos temas.

<sup>361</sup> Padilla forma parte de las redes entre políticos, artistas e intelectuales de varios capítulos. Para una caracterización global de su figura remito al capítulo 2, en el que abordé su rol como gobernador de Tucumán en el momento de la creación de la universidad.

<sup>362</sup> Los diputados eran Rodolfo Moreno h. (Buenos Aires), Oscar C. Meyer (Santa Fe), Diego Luis Molinari (Capital Federal), Valentín Vergara (Buenos Aires), Francisco Martínez (Entre Ríos), Eugenio E. Bréard (Corrientes), Manuel Peña (Córdoba), Laureano Landaburu (San Luis) y Ventura Lloveras (San Juan)

emplazamiento de la obra<sup>363</sup>. La propuesta de ley fue acompañada con un discurso en el que Padilla expuso brevemente el ideario que sostenía la iniciativa. El diputado afirmó que su idea se inscribía en el “impulso conmemorativo” del Centenario de Mayo, con el que había comenzado una ola de construcción de monumentos que se propagó por toda la extensión del territorio nacional pero no había incluido a la zona de la Quebrada de Humahuaca<sup>364</sup>. Para Padilla los “constantes sacrificios” y “denodados heroísmos” con los que los habitantes de la región habían tenido que afrontar el avance de los ejércitos realistas (el éxodo jujeño ordenado en agosto de 1812 era el ejemplo más dramático) justificaban la plasmación de un homenaje en bronce. El tucumano sostuvo que se trataba de un territorio que había sido privado del “impulso del progreso” por culpa de la distancia geográfica pero que ahora se estaba integrando productivamente al país. Estos motivos hacían propicia la erección del monumento:

Es, pues, acto de justicia fijar en esos parajes en que viven recuerdos muy caros para el alma argentina, testimonios de la gratitud que lo reconoce. Y cuando el ferrocarril va a reabrir definitivamente el acceso por esa dirección restableciendo la arteria de comunicación abierta hace siglos, es de todo punto de vista conveniente que en el confín norte se marque con monumentos impecaderos el rumbo gloriosamente señalado por los que allí combatieron defendiendo la libertad y contribuyendo a fundar la república.<sup>365</sup>

De este modo, a la unificación del país que producía la modernización tecnológica y económica se sumaría una unificación simbólica a través de los monumentos, donde el humahuaqueño se alinearía con el de Güemes que se construía en Salta<sup>366</sup> y el de la bandera bendecida en 1812 en Jujuy.

---

<sup>363</sup> Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la Cámara de Diputados, 1925, p. 494.

<sup>364</sup> Para un panorama general de los trabajos escultóricos emplazados en la ciudad de Buenos Aires, ver: (Perazzo, 2010). El Estado Nacional fue uno de los principales promotores de este impulso. La ley n°6286 de conmemoración del Centenario sancionada en febrero de 1909 contemplaba la realización de numerosas obras escultóricas, entre las que se destacaba el Monumento a la Revolución de Mayo, el Túmulo de Campo de Mayo, un Panteón Nacional, el Monumento al Cabildo de 1810 a erigirse en La Plata y varios más que se edificarían en las provincias, tales como el Monumento a la Bandera en Rosario o el Monumento al Ejército de los Andes en Mendoza (uno de los únicos que llegó a concretarse, aunque fue inaugurado recién en 1914). En contraste, los festejos del Centenario de la Independencia en 1916 fueron mucho más austeros y no contemplaron un programa oficial de monumentos (Favre, 2010). Pero el Estado Nacional no fue el único actor involucrado. Marina Aguerre ha indagado acerca de las obras que, a modo de homenaje a la nación argentina, fueron donadas por las comunidades de inmigrantes franceses (1999) y españoles (2005); Caroline Wolf ha realizado un estudio similar para el caso del monumento costeadado por la comunidad siria (2016).

<sup>365</sup> Congreso Nacional, *op. cit.*, pp. 495-496.

<sup>366</sup> Padilla era el vicepresidente de la comisión a cargo del proyecto. Este monumento había formado parte de la nómina estipulada por la ley de conmemoración del Centenario de Mayo. Copia del contrato

Aunque Padilla asoció explícitamente el monumento con el éxodo jujeño, no era este el único episodio con el que se podía vincular la obra. Durante la presentación del proyecto, el diputado señaló a la independencia de Bolivia como el hito que había cerrado el ciclo emancipatorio americano, En la Cámara se había discutido la propuesta de designar una comisión de diputados que asistirían en calidad de representantes a los festejos del centenario de la independencia de la república vecina. En ese contexto, Padilla manifestó su apoyo a la moción y argumentó que el hecho de que nuestra acta de independencia haya estado suscripta por diputados del actual territorio boliviano justificaba el gesto de confraternidad<sup>367</sup>. Que Padilla volviera a mencionar esa emancipación a la hora de presentar al proyecto del monumento revelaba una noción de identidad que, como veremos más adelante, se definía a partir de una idea de región no coincidente con los límites políticos del territorio argentino.

Pero para el político tucumano el monumento no solo pondría de relieve la dimensión americana de la gesta de la independencia, sino que también destacaría el rol del noroeste argentino en la construcción de la nación. Posiblemente su alusión al impulso monumental del Centenario obedeciera a un intento de restitución específico: en el proyecto de ley original para la conmemoración de Mayo presentado en 1908 figuraba un Monumento al Ejército Auxiliar del Perú a erigirse en Jujuy, pero éste había sido sustituido por el receptáculo de la bandera belgraniana luego de que el parlamento objetara el exceso de obras conmemorativas (Favre, 2010: 152 a 159). Pero Padilla no se contentaba con recuperar el consenso para edificar una obra de alta densidad simbólica: el de Humahuaca se inscribía en una lista de monumentos que el diputado proyectaba para toda la región. Ya en 1912 había presentado un proyecto para erigir un arco del triunfo en las inmediaciones del Campo de las Carreras, escenario de la Batalla de Tucumán; este sería el primer punto de un itinerario al que denominaba “Camino de la Gloria” y que culminaría en Humahuaca<sup>368</sup>. De este modo, para Padilla el *Monumento*

---

celebrado entre la Comisión Nacional de homenaje al General Güemes y el escultor Victor Garino, s.f. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 17, folios 62 a 66.

<sup>367</sup> Congreso Nacional, *op. cit.*, p. 471.

<sup>368</sup> Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 8, folios 61 a 99. Además de los dos monumentos mencionados, el camino conmemorativo incluiría al paraje del río Juramento (donde el Ejército del Norte juró a la bandera por primera vez), la Posta de Yatasto (escenario del traspaso del mando del ejército de Belgrano a San Martín), el sitio de Cienguillas (lugar de muerte de Güemes) y los monumentos a Güemes (Salta), a la Bandera y a Belgrano (ambos en Jujuy). El proyecto del monumento a la Batalla de Tucumán fue aprobado en 1912 pero, de acuerdo con el relato del político, la insuficiencia de los fondos impidieron que se iniciara su construcción. Padilla insistió con esta idea prácticamente el resto de su vida: en su archivo personal existen documentos y cartas referidas al asunto hasta el año 1944.

a los *Héroes de la Independencia* se constituía como la culminación de una ruta de conmemoraciones a través de la cual se ponía en escena el rol del noroeste argentino en la guerra contra los Realistas. No es casual que el “camino” ideado comenzara en el lugar de la Batalla de Tucumán: el recorrido planteado funcionaba como una suerte de puesta en escena de la reconquista que, de acuerdo con la visión historiográfica nacionalista, había sido posible gracias a la contribución de los gauchos del norte<sup>369</sup>. Es posible reconocer en este programa una identificación entre nación, independencia y noroeste.

En la sesión parlamentaria del 3 de septiembre de 1926 se retomó el proyecto presentado por Padilla. La Comisión de Legislación General devolvió el texto a la cámara sugiriendo como modificaciones centrales la disminución del presupuesto a 100.000 pesos y la delegación en el Poder Ejecutivo de la tarea de gestión de la donación de los terrenos elegidos<sup>370</sup>. El diputado por Jujuy Ernesto Claros se encargó de la presentación del tema, en la que reiteró la intención de tributar un homenaje a la independencia de Bolivia y los hechos ocurridos en el norte durante la “emancipación” y suscribió las palabras de Padilla del año anterior, subrayando la conveniencia de jalonar el territorio nacional con monumentos recordatorios de los hechos salientes de “nuestra epopeya”. Diego Luis Molinari, diputado porteño firmante del proyecto, intervino recordando su iniciativa de reeditar los documentos legislativos de 1825 referentes a la independencia de Bolivia, dado que consideraba que existía una gran afinidad entre esa iniciativa y la del monumento. Por su parte, Padilla hizo llegar a la cámara un telegrama enviado por un grupo de vecinos de Humahuaca que solicitaban la sanción del proyecto de ley; también pidió junto con Molinari que se considerara volver a la cifra original de 150.000 pesos, dado que las tres partes del monumento y las dificultades del terreno de emplazamiento haría insuficiente un monto menor<sup>371</sup>.

En este punto es interesante notar que, para justificar su posición, Molinari mencionó al *Monumento al Ejército de los Andes* emplazado en el Cerro de la Gloria, al que tomó como referente en términos de calidad artística, para luego afirmar que la Quebrada merecía una obra análoga y que eso solo se podría lograr si no se escatimaba

---

<sup>369</sup> Me refiero particularmente a la lectura de la guerra en el norte que realiza Leopoldo Lugones en *La guerra gaucha*, obra a la que me referiré más adelante en este capítulo.

<sup>370</sup> Congreso Nacional, *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados*, Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la Cámara de Diputados, 1926, p. 103.

<sup>371</sup> Congreso Nacional, *op.cit.*, p. 106.

en gastos<sup>372</sup>. El ejemplo era adecuado en varios sentidos. Si bien el proyecto mendocino había surgido en las últimas décadas del siglo XIX, el empuje del Centenario de Mayo permitió que llegara a ser completado y se constituyera como uno de los exponentes más relevantes de ese momento, por lo que era posible considerarlo como un antecedente de un monumento que revistía la doble relevancia regional y provincial<sup>373</sup>. Pero además, la obra mendocina había sido comprendida en su contexto como un homenaje múltiple: incluía a San Martín y la nación argentina pero también reivindicaba al pueblo mendocino, que había hecho un “sacrificio” fundamental para que la gesta de los Andes fuera posible (Favre, 2010: 251). Como veremos más adelante, una intención similar fundamentará al proyecto de Humahuaca.

Frente a la solicitud del diputado bonaerense Alejandro Miñones de que se aclarara que la realización de la obra debería ser adjudicada a un escultor argentino, Padilla se pronunció:

Y así ha de ser porque sólo un argentino ha de poder sentir la inspiración del monumento, pero para ello es preciso no regatear en el recurso y darle lo que necesite para que logre sus proporciones, porque, francamente, por el lugar donde va a ser emplazado tiene que reclamar una concepción amplia, adecuada a la grandiosidad del paraje.<sup>374</sup>

Así, apoyándose en las intervenciones de otros diputados, Padilla lograba hacer más explícito el tono nacionalista del proyecto. La idea de adjudicar la realización de la obra a un artista argentino suponía una toma de posición en relación a una antigua polémica que estalló a partir del concurso para el *Monumento a la Revolución de Mayo*, una de las piezas centrales (y nunca realizadas) del programa conmemorativo del Centenario. El certamen tuvo lugar entre 1907 y 1909 y finalizó con la elección de la maqueta de los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, lo que despertó el descontento entre varios actores del campo local: Godofredo Daireaux publicó en la revista *Athinae* un artículo deplorando la elección de los artistas europeos (poco avezados en cuestiones de historia y cultura argentina) por sobre la propuesta de

---

<sup>372</sup> Congreso Nacional, *op.cit.*, p. 107.

<sup>373</sup> Tanto el proyecto para el Centenario presentado en 1908 como la ley n°6286 sancionada en 1909 contemplaban la erección del monumento mendocino. También es relevante notar que el proyecto escultórico de Juan Manuel Ferrari fue presentado originalmente para el concurso del *Monumento a la Revolución de Mayo* y seleccionado en esa instancia para conformar el grupo mendocino. El Monumento cuyano fue inaugurado el 12 de febrero de 1914. Ver: (Favre, 2010: 152 a 173).

<sup>374</sup> Congreso Nacional, *op.cit.*, p. 107.

Rogelio Yrurtia (único escultor nacional entre los finalistas)<sup>375</sup>. Esta posición estaba en consonancia con la que ya había manifestado Carlos Zuberbühler en 1906 en un conocido artículo publicado en *La Nación*, donde afirmaba contundentemente que:

Ninguna estatua, ningún monumento, ninguna obra de arte, por más bella que sea su ejecución, por bien que interprete los ideales inspiradores, podrá ser considerada legítimo exponente de índole “nacional”, si no son “argentinos” todos sus elementos determinantes y constitutivos: el alma que siente la inspiración patriótica, el cerebro que la define, el brazo que la ejecuta; tan argentinos como fueron los generosos propósitos que han de ser traducidos en mármol y en bronce; como los fuertes varones que supieron realizarlos como el espíritu colectivo que les rinde homenaje imperecedero.<sup>376</sup>

Luego de esa intervención, el crítico se dedicó a seguir los resultados del concurso y a manifestar su postura crítica frente a los resultados finales<sup>377</sup>. Evidentemente su opinión no era la de la mayoría de los miembros del jurado: la victoria de los escultores italianos demuestra que la adjudicación de la obra a un argentino no era considerada una condición necesaria<sup>378</sup>. Los postulados de Zuberbühler tampoco fueron respetados en el caso del monumento de Mendoza, realizado por un uruguayo. Por consiguiente, que estas ideas resurgieran y fueran aceptadas sin demasiada oposición durante los debates del proyecto para Humahuaca da cuenta del

---

<sup>375</sup> Daireaux, Godofredo, “Monumentum Habemus!”, *Athinae*, año II, n°2, Buenos Aires, Julio de 1909. Este artículo se inscribe en un conjunto más amplio orientado a criticar, en la misma tónica, la totalidad del programa de monumentos para el Centenario, desarrollado tanto por el Estado Nacional como por el municipio de Buenos Aires. Véanse también los siguientes textos: “Mamarrachería del Centenario”, *Athinae*, año III, n°21, Buenos Aires, mayo de 1910. “Los monumentos patrios”, *Athinae*, año III, n°31, Buenos Aires, marzo de 1911.

<sup>376</sup> Zuberbühler, Carlos, “El sentimiento nacional y su exteriorización plástica. Una cuestión previa”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1906. La sintonía entre este texto y el de Daireaux no es casual: el número de *Athinae* en el que se publicó la crítica al concurso también reprodujo completo al artículo de Zuberbühler.

<sup>377</sup> Zuberbühler publicó tres artículos más en el mismo diario: “Patriotismo y criterio estético. ‘Nuestro Monumento. Las estatuas del Centenario’” (30 de mayo de 1909), “El concurso definitivo. Ideales opuestos. El jurado” (8 de junio de 1909) y “El certamen final. Reglamento y Equidad. La solución que se impone” (27 de junio de 1909). Los cuatro textos mencionados fueron publicados en 1936 una recopilación realizada por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, que también incluía una nota sobre el concurso de cuadros históricos del Centenario, una carta de Zuberbühler al presidente de la Comisión del Centenario y un epílogo redactado en 1915. Un elemento que aporta al problema de este capítulo: la compilación está precedida por un prólogo de Atilio Chiappori, que afirma la actualidad de la postura a treinta años de su primera publicación. Ver: (Zuberbühler, 1936).

<sup>378</sup> Laura Malosetti Costa investigó parte de los debates del certamen a partir del archivo de Adolfo Carranza, que ofició como miembro del jurado. Contrariamente a otros integrantes (entre los que se contaba a Eduardo Schiaffino) Carranza consideraba a la “verdad histórica” como el parámetro más importante al que debían atenerse la realización de los monumentos; esta cuestión lo llevó a valorar negativamente el proyecto de Yrurtia (Malosetti Costa, 2012).



mayor grado de consolidación del pensamiento nacionalista y su vínculo con los debates estéticos de finales de la década de 1920.

Finalmente el proyecto fue sancionado sin las modificaciones presupuestarias sugeridas por la Comisión de Legislación General<sup>379</sup>. La propuesta pasó a la Cámara de Senadores de la Nación, que fue notificada por la Comisión de Negocios Constitucionales en la sesión del 25 de septiembre de 1926<sup>380</sup>; cinco días después fue puesta en consideración y aprobada sin disenso<sup>381</sup>. En esa ocasión el senador jujeño Teófilo Sánchez de Bustamante fue el encargado de realizar la presentación; además de citar un amplio fragmento de las palabras con las que Padilla había argumentado sobre la pertinencia del monumento agregó una mención a los pobladores originarios de la región, sumando el pasado indígena y la cuestión racial a la conceptualización sobre la gesta de la independencia:

Los aborígenes de ese valle y regiones vecinas, se han distinguido en todas las épocas, por su amor a la independencia y defensa del suelo; se defendieron heroicamente durante un largo transcurso de tiempo de la conquista incásica (...) Los españoles que vinieron del Perú, fracasaron en todas sus expediciones (...) Aún hoy, débilmente mezclada en su capa superior con la raza española, forma la masa casi homogénea de tradición aborígen.<sup>382</sup>

Esta incorporación del indio al conjunto de ingredientes de la identidad del noroeste tenía un valor estratégico. El “amor a la independencia y la defensa del suelo” que había evitado la conquista Inca era antecedente del protagonismo de las milicias populares en la guerra del norte; las características de esa “raza” que perduraba en el presente también subrayaban la importancia de la región en la gesta nacional.

A través de las intervenciones reseñadas en los debates parlamentarios ocurridos entre 1925 y 1926 podemos ver una serie de sentidos construidos alrededor del proyecto. Para Padilla y los representantes involucrados el monumento se constituiría como el sello simbólico de la integración de la Quebrada al territorio nacional. Si el ferrocarril vinculaba a la región con el presente llevando hacia allí una cara posible de la

---

<sup>379</sup> Congreso Nacional, *op.cit.*, p. 107. El único diputado que manifestó su desacuerdo con la totalidad de la iniciativa fue el porteño José Luis Pena, que en representación del bloque socialista afirmó entender por patriotismo algo muy diferente y que esos fondos deberían ser empleados para solucionar el problema del analfabetismo en Jujuy.

<sup>380</sup> Congreso Nacional, *Diario de sesiones de la Cámara de Senadores*, Buenos Aires, Imprenta y encuadernación de la Honorable Cámara de Diputados, 1926, p. 820.

<sup>381</sup> El proyecto fue publicado posteriormente como ley n°11.383. *Boletín Oficial de la República Argentina*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1926, p. 4.

<sup>382</sup> Congreso Nacional, *op. cit.*, p. 1096.

modernización, el monumento reinscribía a Humahuaca en el mapa de la historia. No obstante, esa historia a la que se consagraba la obra no remitía a un hecho o proceso específico: en las distintas intervenciones se mencionó a las batallas independentistas, al éxodo jujeño, a la independencia de Bolivia pero también a la resistencia contra el avance del inca y luego la del español. Los sujetos que habían intervenido en estos eventos también eran múltiples: el ejército del norte, las milicias, los generales y comandantes, pero también los civiles e incluso los grupos indígenas. El monumento estaba destinado a conmemorar la independencia, hazaña perpetrada por un agente que trascendía a los individuos: la nación. Al mismo tiempo, en todos estos relatos el “pueblo de la Quebrada”, definido a partir de su unidad cultural preexistente, era el artífice y el beneficiario de la gesta. Es decir, el “pueblo de la Quebrada” era propuesto como representante de todo el cuerpo social: además de estar en Humahuaca, el monumento sería dedicado a Humahuaca.

### **El concurso y la traducción material de la propuesta**

El 18 de diciembre de 1926 el Poder Ejecutivo, por intermedio del Ministerio del Interior, designó a una comisión especial encargada de los trabajos para la erección del monumento<sup>383</sup>. En la lista de sus miembros figuraban nuevamente los nombres de Padilla y Sánchez de Bustamante. El grupo eligió a Ricardo Rojas como su presidente<sup>384</sup>. Esa comisión aprobó y publicó las bases para el concurso el 20 de julio de 1927<sup>385</sup>. El reglamento estipulaba que solamente podrían participar en el certamen artistas de nacionalidad argentina, que estarían a su vez obligados a realizar el trabajo con materiales argentinos y a presentar un boceto en yeso junto con dibujos a tinta de las columnas y una memoria ilustrativa del concepto de la obra. El jurado estaba compuesto por Ricardo Rojas (que presidía la comisión del monumento), Padilla, Enrique Larreta, Benjamín Villafañe, Martín Noel, Carlos Ibarguren y Leopoldo Lugones. Su decisión final era inapelable y estaban facultados para solicitar cambios en

---

<sup>383</sup> “Monumento al ejército del Alto Perú en la Quebrada de Humahuaca. Se designó a una Comisión para que corra con los trabajos”, *La Nación*, 18 de diciembre de 1926.

<sup>384</sup> Completan la nómina Joaquín Corvalán, Benjamín Villafañe, Juan Carlos Dávalos, Ernesto Claros, Damián M. Torino, Juan B. Terán, Atanasio Iturbe, David Zambrano, Julio Aramburu, Joaquín Carrillo y Bernardo González Arrili. “Antecedentes”, hojas mecanografiadas. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 18, folios 9 a 12.

<sup>385</sup> Comisión Nacional del Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca, *Bases para el concurso aprobadas por la Comisión Nacional en su sesión del día 20 de julio de 1927*, Buenos Aires, 1927. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

el modelo ganador o incluso declarar vacante el primer premio. El elenco de figuras consagradas del campo intelectual que integraban el jurado daba cuenta del alto grado relevancia otorgado al concurso. Finalmente, las bases estipulaban que, luego de celebrarse el contrato entre el proyecto ganador y la comisión, el plazo para la realización del monumento debía ser de dos años. Posteriormente se decidió que se entregarían pasajes de ida y vuelta a Humahuaca a todo artista que precisara conocer la región para poder elaborar una propuesta<sup>386</sup>.

En marzo de 1928 se expusieron en el local de la CNBA los ocho proyectos que disputaron el premio. El diario *La Prensa* les dedicó una página completa de su suplemento dominical, en la que incluyó una reproducción fotográfica de cada uno de los proyectos junto con una imagen del cerro Santa Bárbara, el lugar en el que debía erigirse la obra<sup>387</sup> (Figura 3). Las maquetas fueron presentadas sin referencias a sus autores, siendo sólo identificables por sus lemas: *Dolomita* (Figura 4), *Centinela de Dios* (Figura 5), *Flor* (Figura 6), *Libertad* (Figura 7), *Tilcareense* (Figura 8), *Epopeya* (Figura 9), *Humahuaca* (Figura 10) y *Tupac Amaru* (Figura 11). En primera instancia, resulta llamativa la variedad de propuestas formales y de lemas. La interpretación del tema por parte de los artistas difirió sensiblemente: no hubo coincidencias entre los proyectos en cuestiones tales como la cantidad y el tipo de figuras a incluir, su ordenamiento o las partes que integrarían la composición. Esta diversidad daba cuenta de un problema inherente a la consigna. Dado que el monumento no estaba consagrado a un prócer sino a un sujeto colectivo, la traducción a formas plásticas requería de una toma de posición de parte del artista interpretante<sup>388</sup>.

Ahora bien, ¿Cómo fueron interpretadas las ocho maquetas? Para tratar de reconstruir parte de la recepción de estos proyectos podemos tomar la crítica publicada

---

<sup>386</sup> Los escultores para los que la comisión solicitó pasajes fueron: Claudio L. Sampere, Manuel Vercelli, Luis Perlotti, Ernesto Soto Avendaño, Alfredo Bigatti, Pablo Tosto, Héctor Rocha y Antonio Daniel Pelau. Carta de Ricardo Rojas al Ministro del Interior José Tamborini, Buenos Aires, 7 de junio de 1927. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 18, folio 43. No obstante, en el mismo archivo también encontré cartas con pedidos de pasaje de los siguientes escultores: Juan Carlos Yramaín, Ángel Eusebio Ibarra García, Pedro Tenti, Juan Carlos Oliva Navarro. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 18, folios 133 a 136.

<sup>387</sup> “El Monumento a la Independencia en Humahuaca”, *La Prensa*, 25 de marzo de 1928.

<sup>388</sup> Es relevante mencionar nuevamente al proyecto “Pueblo de Mayo en Marcha” que Yrurtia presentó al concurso para el Monumento a la Revolución de Mayo, dado que se trata de un antecedente directo de esta problemática: la obra no representaba a ningún héroe del pasado sino que representaba en un grupo escultórico a la nación como sujeto colectivo. Según Malosetti Costa (2012), esta conceptualización y el dinamismo de la composición imprimieron un carácter moderno en la obra.

por Daniel Marcos Agrelo en la revista *Áurea*<sup>389</sup>. El crítico comenzó afirmando que consideraba una arbitrariedad “confiar a la imaginación del escultor la libre interpretación de nuestros hechos históricos”, dado que ellos no estaban capacitados para fijar de modo material juicios que luego pasarían a la posteridad. Esta afirmación hace visible un problema de la traducción visual del concurso: la amplitud de sentidos del proyecto parlamentario se trasladó al concurso y posibilitó el surgimiento de licencias estéticas, lo que era conflictivo para aquellos que pretendían que el monumento halagara al “alma nacional” por sobre todas las cosas.

Agrelo continuaba diciendo que, por este motivo, casi todos los bocetos “se encontraban fuera de tema”. Para el crítico el principal defecto que evidenciaban varios de los trabajos era la tendencia a la reproducción “servil” de motivos y elementos provenientes del lenguaje plástico de las culturas precolombinas de América, cuya presencia no era pertinente dado que “(...) no hay razón histórica ninguna para que tales elementos intervengan significativamente en el monumento conmemorativo de hechos, en que casi nula fue la actuación del elemento aborigen (...)”<sup>390</sup>. Esta apreciación resulta interesante porque trasluce un posible punto de debate: la inclusión del elemento indígena en un monumento que conmemoraba eventos de la historia nacional no era un hecho que generara acuerdo entre todos los actores del campo artístico. Agrelo señaló que el boceto que más adolecía de este problema era *Humahuaca*, “que es una mole pesada, en la que el artista se ha ensañado en acumular, sin arte alguno los elementos que anteriormente mencionábamos”<sup>391</sup>. El caso de *Epopéya* era un mejor ejemplo, dado que si bien incluía referencias precolombinas lo hacía de modo “estilizado”. Pero el proyecto que consideró más meritorio fue *Tupac Amaru*, porque “(...) artísticamente lo consideramos muy superior a todos los demás.” El crítico no daba más razones sobre su elección, pero en comparación con el resto de los bocetos, era posible conjeturar que la gran complejidad formal y compositiva de esta propuesta era más coincidente con el tono épico que Agrelo consideraba propio de un monumento de esta índole.

Si bien no disponemos de las memorias ilustrativas de todos los proyectos, conocemos la que fue presentada junto con el proyecto *Tupac Amaru* por su autor,

---

<sup>389</sup> Daniel Marcos Agrelo, “El Monumento a la Independencia en la Quebrada de Humahuaca”, en *Revista Áurea*, año 2, nº 11 y 12, marzo de 1928, p. 5. Agrelo fue artista plástico, se dedicó a la ilustración y fue director artístico de la revista nacionalista *Nativa* en sus primeros años de edición hasta que falleció.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

Ernesto Soto Avendaño (1886-1969)<sup>392</sup>. El escultor comenzó su texto afirmando que hubo tres factores fundamentales en su concepción del monumento: el lugar en el que se erigiría, la independencia (“que es lo primordial, lo más alto para un pueblo”) y el “sentido ideológicamente humano y trascendente” que debía primar en una obra de esas características. Soto Avendaño sostenía que había tenido la idea central de su boceto con antelación a su primera visita a Humahuaca, pero que allí el concepto se había fortalecido al ver por primera vez a la Quebrada “(...) jalonada en su extensión por los combates de la Montonera (...)”, las construcciones de adobe y los tipos de la región con “(...) sus hábitos tan llenos del recuerdo del pasado (...)”. Luego enunciaba el sentido de la composición, comenzando con la figura dominante:

(...) la figura central se yergue en su impoluta desnudez de dios pagano, cual una viril afirmación, a pleno sol y a todo viento, de la potencialidad del Pueblo Argentino; con pasos firmes y viriles, el hombre, el símbolo en marcha, va seguro de sí [sic] mismo y del porvenir; la fuerza irradia de sus flancos y en su apostura hay algo del gesto del Sembrador. Tenso el rostro, con total ímpetu, da el grito de Independencia, Patria Libre, que resuena de monte en monte por toda la Quebrada.<sup>393</sup>

Soto Avendaño propuso la figura principal como una alegoría del pueblo argentino que nacía junto con el impulso de la independencia. Sin embargo, esta representación estaba atravesada por varios otros sentidos. El motivo elegido se aleja de la usual alegoría de la República, representada como una figura femenina vestida al modo de la Antigüedad clásica. En cambio, la desnudez y la virilidad eran asociadas por el artista con la figura del “dios pagano”, que en ese contexto aludía a las religiones de los pueblos originarios. Sin embargo, el escultor también mencionaba en el mismo párrafo que el gesto recordaba a la figura del Sembrador: esto referiría seguramente a la parábola del sembrador, representada numerosas veces en la iconografía cristiana y generalmente interpretada como una metáfora de la necesidad de una voluntad propicia para que la “buena nueva” tuviese efecto en quien la recibía. En ese sentido, la elección de Soto Avendaño permitía pensar a la figura central como un símbolo del mestizaje producido por el encuentro entre lo precolombino y occidente; al mismo tiempo, la

---

<sup>392</sup> Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a la Independencia en Humahuaca*, s/f. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

<sup>393</sup> Ernesto Soto Avendaño, *op. cit.*, pp. 1 y 2. Subrayado en el original.

conjunción de la alegoría del pueblo con la referencia a la parábola igualaba al “grito de Independencia” con la “iluminación” del evangelio.

Soto Avendaño continuaba la descripción del resto del monumento, en el que todas las figuras tendrían su espalda hacia la montaña, generando la impresión de estar brotando desde la misma piedra “(...) como si los vientos y las lluvias los hubieran ido descubriendo, y allí estuvieran en las actitudes de la carga y con el dinamismo propio de las acciones de guerra (...)”<sup>394</sup>. La caracterización de los grupos de personajes también era relevante:

Las principales figuras, el Indio a quien me parecía injusto excluir del Monumento a nuestra Independencia, pues ha sido el primero que resistió al invasor, dándonos con ello un ejemplo innegable de amor a la tierra nativa, a parte [sic] de que luego, en la Revolución, combatió y ofrendó su sangre formando en las guerrillas; los Gauchos, mal vestidos, desgredados, hirsutos; trabajados por el hambre, por la intemperie, por el incesante bregar, maravillosos por su carácter, por la firmeza de sus líneas, de tan fuerte sabor plástico; los caballos, insana carne de sacrificio en vida, y muertos, alimento muchas veces de la Montonera (...) <sup>395</sup>

El texto estaba en sintonía con la *maquette*. Los gauchos montados, casi fusionados con los animales, apenas tenían vestimentas y rasgos fisonómicos que los diferenciaban entre sí: brotando del soporte posterior (las huellas del modelado contribuyen a producir la sensación de que nacen de la montaña) acompañaban la marcha de la alegoría principal en un movimiento de avance que culminaba en el grupo de la vanguardia, en los que la tensión de los músculos y la expresividad de los gestos alcanzaba el máximo grado de dramatismo (Figuras 12 y 13). Se trataba, en suma, de un sujeto colectivo que se correspondía con la alegoría que sostiene.

Resulta notoria la coincidencia existente entre los debates parlamentarios citados en el apartado anterior y el proyecto del monumento de Soto Avendaño. No sabemos si el escultor estaba al tanto de las discusiones sostenidas en cada una de las cámaras. En todo caso, podemos afirmar que existió un universo común de ideas: el del ya citado nacionalismo cultural de la generación del Centenario de mayo. En el caso de Soto Avendaño, la prueba más contundente de esa afinidad se encontraba sobre el final de la memoria analizada, donde sostenía haberse basado en la evocación de los “héroes

---

<sup>394</sup> Ernesto Soto Avendaño, *op. cit.*, p. 2.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

legendarios” que describía Lugones en *La Guerra Gaucha* (libro que narraba los combates de las milicias rurales salteñas comandadas por Güemes). Lo que sí es seguro es que el escultor escribió su texto sabiendo quiénes eran sus interlocutores en el jurado (y que entre ellos estaba el mismo Lugones).

El 19 de abril de 1928 el jurado expidió su veredicto final, otorgando el primer premio al proyecto *Tupac Amaru* de Soto Avendaño y el segundo a *Humahuaca*, del escultor Luis Perloti en colaboración con el arquitecto Héctor Greslebin<sup>396</sup>. Los dos artistas eran ya hombres de mediana edad y contaban con cierto grado de consagración en el campo, por lo que puede pensarse que los premios recibidos en este certamen consolidaron una posición ya adquirida<sup>397</sup>. Finalmente el jurado estuvo compuesto por Padilla, Rojas, Ibarguren y Noel, excusándose de participar por circunstancias imprevistas Larreta, Villafañe y Lugones; si bien este último seguramente era el lector modelo de la propuesta de Soto Avendaño, su ausencia daba cuenta de que el criterio del jurado era lo suficientemente coincidente como para que el escultor pudiera ser declarado ganador sin la intervención del poeta.<sup>398</sup> Respecto del boceto ganador, afirmaron que en él “(...) hay unidad de estilo, maestría de ejecución, entusiasmo épico y una cierta claridad de concepto que lo hace fácilmente accesible para el entendimiento popular.”<sup>399</sup> La conjunción entre un lenguaje accesible y un tratamiento acorde a la magnitud del concepto representado fueron valorados por el juicio de los intelectuales. El proyecto que recibió el segundo galardón fue elogiado por ser considerado un “audaz intento de creación americana” y casi resultó vencedor, pero se desistió de coronarlo porque el concepto no se adecuaba completamente al tema, evidenciando una carencia de “(...) alusiones más claras y dinámicas a la epopeya regional: las figuras obedecen a

---

<sup>396</sup> “El Monumento a la Independencia que se levantará en Humahuaca”, *La Prensa*, 20 de abril de 1928.

<sup>397</sup> Nacido en 1886, Soto Avendaño tenía 42 años al momento de realizarse el concurso; ya había sido ganador del primer premio de escultura en el Salón Nacional en 1921 por su obra *El trabajo* y ejercía la docencia en la Escuela Superior de Bellas Artes y el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata. Luis Perloti tenía 38 años y había obtenido el tercer premio en el Salón Nacional de 1922 por su busto de Quinquela Martín; luego en 1925 se le adjudicó la medalla de oro de la Exposición Internacional de Arte celebrada en La Paz por el centenario de la independencia de Bolivia. Ambos compartieron espacios de sociabilidad en el ámbito de las artes: una evidencia de esto es el hecho de que en el Museo Estudio de Francisco Ramoneda (abordado en el capítulo 6) se conservan obras que ambos donaron a su amigo en común. Por otra parte, Héctor Greslebin (el más joven de los tres, nacido en 1893) había ganado el segundo premio de la sección de arquitectura del Salón y también había publicado escritos referidos al arte y la arquitectura de los pueblos originarios de América.

<sup>398</sup> En una carta manuscrita de Lugones dirigida a Ricardo Rojas el poeta explica a su colega que desde la constitución de la comisión él había manifestado la imposibilidad de participar en ella, por lo que tampoco encontraba factible ser parte de un jurado en el que se lo incluyó sin previo aviso. Nota manuscrita de Leopoldo Lugones a Ricardo Rojas, Buenos Aires, 22 de marzo de 1928. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 18, folio 47.

<sup>399</sup> “El Monumento a la Independencia que se levantará en Humahuaca”, *La Prensa*, 20 de abril de 1928.

otro ritmo, estilo y sentimiento que las masas arquitectónicas y en todo él hay una excesiva prolijidad arqueológica.”<sup>400</sup> Hay en este punto cierto grado de coincidencia entre el veredicto del jurado y la reseña de Agrelo citada con anterioridad, aunque para los árbitros del concurso el trabajo de Perloti y Greslebin tenía más valor que el que le adjudicaba el crítico. Más allá de la amplitud de la consigna la obra debía ser fácilmente legible y claramente vinculable con la gesta de la independencia, requerimientos que el ejercicio de arquitectura americanista del segundo puesto no cumplía.

Lo que se vuelve evidente es que no fue el elemento indígena el que dirimió la elección. Aunque la crítica citada y el dictamen del jurado remarcaran esta dimensión en la maqueta de Perloti y Greslebin, ambos proyectos mostraban referencias expresas al mundo prehispánico: además de la alusión al indio, la memoria de Soto Avendaño afirmaba que el basamento de la obra sería de “(...) pura factura americana (su perspectiva trasunta la guarda central de un poncho incaico) construido con trozos de piedra calzados o unidos con cemento, a la manera de pircas (...)”<sup>401</sup>. A su vez, algunos de los cuestionamientos efectuados por el jurado al proyecto ganador estuvieron dirigidos a la figura central, a la cual “(...) podría acentuársele el carácter racial, anatómicamente, y colocarle un arma en la mano izquierda o en la cabeza el gorro frigio, usado desde la época prehistórica por los indios del imperio incaico.”<sup>402</sup> El accesorio sugerido, al cual se le sumaba la referencia precolombina a la ya habitual relación con el mundo clásico y la iconografía republicana, daba a entender que la síntesis que encarnaba esa alegoría en el proyecto del escultor fue comprendida del mismo modo por los jueces. Por lo visto, el componente indígena era considerado un elemento significativo, siempre y cuando estuviera subordinado al tema central de la independencia.

Pero el resto de las críticas al proyecto ganador fueron aún más importantes. Se instó al escultor a simplificar las escalinatas a fin de armonizar el conjunto con el paisaje y a eliminar las efigies de Belgrano y Güemes que había dispuesto a los pies del monumento:

(...) no solo porque son vulgares, cuanto porque esos héroes tiene [sic] ya su monumento personal en el Norte, y aún más bien se desea, con este de

---

<sup>400</sup> *Ibidem.*

<sup>401</sup> Ernesto Soto Avendaño, op. cit., pp. 2 y 3.

<sup>402</sup> “El Monumento a la Independencia que se levantará en Humahuaca”, *La Prensa*, 20 de abril de 1928.



Humahuaca, glorificar el esfuerzo anónimo y colectivo que se llamó “la guerra de partidarios”, a la cual contribuyeron los gauchos de la región.<sup>403</sup>

El veredicto era claro en este punto. Los imaginarios sobre lo nativo fueron valorados positivamente, ya fuere que se plasmaran en la fisionomía de las figuras o en la recuperación del lenguaje arquitectónico andino. No obstante, no eran suficientes para cumplir con las expectativas de los jueces. Si el proyecto de Soto Avendaño ganó el certamen fue porque en la propuesta de la composición pudo interpretarse un modo de darle materialidad visible a esa idea de nación que estaba en el origen del proyecto de ley. La alegoría rodeada de gauchos e indios y la relación de continuidad entre el grupo de figuras y el entorno natural que las circundaría se constituía como una traducción en términos visuales de los conceptos que intelectuales como Rojas y Lugones habían fijado en sus libros y que los funcionarios del Estado habían impulsado a través de la sanción de la ley. Esta propuesta formal tuvo tal capacidad de síntesis que logró conquistar el primer premio a pesar de no haber incluido las columnas requeridas por el reglamento<sup>404</sup>. En ese sentido, empleando los conceptos que sustentan este análisis, la obra de Soto Avendaño iba a transformarse en aquella representación que, presentándose a sí misma, sería capaz de darle una expresión material y tangible al pueblo que había protagonizado la independencia.

### **La trayectoria de Soto Avendaño y la visibilidad del monumento**

La historia de la construcción del monumento atravesó veintidós años signados por problemas económicos que demoraron su finalización. Si bien esta situación fue usual en el derrotero de las obras de arte público en Argentina, los retrasos del caso humahuaqueño fueron particularmente extensos y obligaron a Soto Avendaño y a Padilla (que ofició como presidente de la comisión del monumento a partir de 1933) a un esfuerzo constante para poder destrabar los conflictos administrativos que detenían la obra<sup>405</sup>. La dimensión de los trabajos que tuvo que llevar a cabo el escultor afectó en

---

<sup>403</sup> *Ibíd.*

<sup>404</sup> *Ibíd.*

<sup>405</sup> En el archivo del artista existe una larga serie de documentos que permite reconstruir parcialmente los avatares de la construcción del Monumento; si bien el relato completo de este proceso supera a los objetivos de este capítulo, pueden señalarse algunos aspectos que determinaron el ritmo de la construcción. Por motivos aún desconocidos el contrato entre Soto Avendaño y la comisión no se labró hasta el año 1934, lo que imposibilitó al escultor de disponer de los recursos monetarios para afrontar los trabajos; en 1938 fue necesario labrar un contrato modificatorio que ampliaba los montos estipulados para los materiales, ya que la situación de guerra había duplicado los costos del bronce. Si bien la demora de

cierto modo su inserción en el ámbito de las artes. Su archivo personal da cuenta de que tuvo que solicitar licencia de su cargo en la cátedra de dibujo del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata en numerosas ocasiones entre 1934 y 1944, la mayoría de las veces sin goce de sueldo<sup>406</sup>. Sin embargo, si bien podría pensarse que su posición personal fue perjudicada, otros datos indican que su lugar de consagración en las plataformas oficiales se consolidó: al premio municipal de 1930 ya mencionado pueden sumarse las numerosas actuaciones como jurado de la sección de escultura del Salón Nacional<sup>407</sup>.

En relación al monumento, resulta interesante revisar las ocasiones en las que Soto Avendaño lo presentó como su obra más relevante. En mayo de 1929 el escultor dictó una conferencia en el Colegio Nacional de La Plata, que fue editada al año siguiente bajo el título *Una vocación*. El texto estaba dirigido a los jóvenes alumnos de la institución a los que narraba la vida del artista, desde la niñez hasta la madurez pasando especialmente por el momento del descubrimiento de la profesión, a la espera de constituirse como ejemplo vital para los jóvenes (Soto Avendaño, 1930). El relato de iniciación se ensamblaba con el desarrollo de la propia obra, señalando cómo a la experiencia se correspondían temas o períodos anímicos en el trabajo. Lo que resulta interesante a nuestros intereses es que el apartado final de la conferencia estaba dedicado íntegramente al monumento: dato significativo si se tiene en cuenta que para ese año aún no se había firmado el primero de los dos contratos. En esta conferencia Soto Avendaño reafirmó y profundizó el sentido que pretendía imprimirle a la composición. Comenzaba retomando el origen de la idea, donde volvía a señalar la necesidad de conocer el lugar de emplazamiento antes de comenzar con la tarea de diseño. Pero en este escrito aparecía un nuevo énfasis en la cuestión de la identidad, desde una perspectiva que podría pensarse como americanista:

---

los fundidores también fue un factor de conflicto, para 1941 se estaban trasladando a Humahuaca; ese mismo año el contrato fue extendido nuevamente. Para 1944 los fundidores habían terminado la totalidad de las piezas definitivas en bronce y al año siguiente ya estaban instaladas en su emplazamiento definitivo, restando solamente los trabajos de revestimiento en piedra del pedestal, que recaían bajo la responsabilidad de la Dirección General de Arquitectura. No obstante, la obra no se inauguró hasta 1950.

<sup>406</sup> El Archivo Soto Avendaño contiene un conjunto de correspondencia enviada entre el artista y los rectores del Colegio Nacional durante ese período, Ricardo Levene y Carlos Teobaldo. De acuerdo a estos documentos, el escultor solicitó licencias en los períodos que van de junio de 1934 a enero de 1935, de junio a noviembre de 1936, de junio a noviembre de 1937, de abril a noviembre de 1938, de abril a noviembre de 1939, de abril de 1940 a abril de 1942, de abril a diciembre de 1944.

<sup>407</sup> Soto Avendaño ya había sido jurado en 1922, 1923, 1927 y 1928; volvió a cumplir este rol en 1929, 1931, 1935, 1937 y 1940.

Entendía también que era necesario dar a la obra un carácter netamente americano, no copiando símbolos o guardas, cuya ideografía no es poco menos que desconocida, sino yendo a fuente más profunda en busca de carácter y raza, al mismo hombre americano cuyos vástagos permanecen en el norte como últimos reductos de esa vieja y altiva raza indígena. (Soto Avendaño, 1930: 18)

La conferencia continuaba con las mismas palabras que el artista había pronunciado al momento del concurso, casi sin modificaciones. Pero además de ser una temprana oportunidad para sostener públicamente al monumento como la obra capital de su carrera, la conferencia sirvió al escultor para introducir una nueva noción en el planteo de la obra: el elemento “racial” indígena como un factor de vínculo con el pasado, pero también con el presente y la esencia de la identidad argentina.

Sabemos que Soto Avendaño tuvo la oportunidad de dar otra conferencia sobre el monumento en el mismo Colegio Nacional en 1934<sup>408</sup>. Volvió a disertar sobre el tema en 1936 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y recibió visitas en su taller de una delegación de la Ciudad Universitaria Argentina en 1938 y de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes en 1940.<sup>409</sup> Es posible que la reactivación de la construcción haya incrementado el interés del ámbito de las artes y las letras por la obra. En noviembre de 1941 dictó una nueva conferencia sobre el monumento en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza de Buenos Aires, que fue editada un año después con el título *El Monumento a la Independencia en Humahuaca* (Soto Avendaño, 1942). A diferencia de la primera publicación, toda la extensión de este texto estaba dedicada exclusivamente a la obra y su tema. Soto Avendaño narra con una gran profusión de detalles su primer ascenso al cerro Santa Bárbara, deteniéndose en descripciones del paisaje y la flora nombrados con términos locales que obligaron a la inclusión de un pequeño glosario al final de texto. Al llegar a la cima y encontrarse con un enterratorio indígena<sup>410</sup>, el escultor recordaba las líneas del himno nacional (que hoy en día son omitidas): “Se conmueven del inca las tumbas y en sus

---

<sup>408</sup> Telegrama de Ricardo Levene a Ernesto Soto Avendaño, La Plata, 11 de junio de 1934. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

<sup>409</sup> “Conferencia a cargo del escultor Ernesto Soto Avendaño sobre el Monumento a la Independencia en Humahuaca”, Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, septiembre de 1936. Carta de Aníbal Tobías, presidente de la Ciudad Universitaria Argentina, a Ernesto Soto Avendaño, Buenos Aires, 24 de junio de 1938. Carta de la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes a Ernesto Soto Avendaño, Buenos Aires, 14 de octubre de 1940. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

<sup>410</sup> Hoy en día persiste la creencia de que en la cima de ese cerro se encontraba un “antigal”, voz con la que se denomina tanto a las necrópolis como a otro tipo de espacios sacros; sin embargo, no existe prueba arqueológica que permita confirmar esta aseveración.

huesos revive el ardor”. La proximidad con los “antepasados gloriosos” renovaba en él el sentido de la canción patria y daba inicio a la idea de la obra:

Para dar vida a la obra es menester reunir todo eso disperso, recobrarlo del imperio de la sombra y del polvo, vivificarlo, renovar el muerto ardor, y esto lo puede realizar la magia del arte. Me recorre un estremecimiento, me siento como un hombre que ve la tierra por la parte de dentro o como el que ve un árbol por sus raíces. (Soto Avendaño, 1942: 16)

Soto Avendaño recurría a imágenes de la “tierra” y las “raíces”, metáforas botánicas propias de los imaginarios nativistas. Pero si la importancia de la geografía y el componente telúrico ya formaban parte del universo de sentidos del monumento desde el inicio de los debates parlamentarios, en este punto el escultor introducía un cambio al poner un mayor énfasis en otro de los elementos de la ecuación. Nuevamente se planteaba el vínculo entre pasado y presente a través de la figura del indio que aún habitaba la región al que dedicaba en esta oportunidad largos pasajes. Hombre poseedor de una sabiduría ancestral que le permitió una existencia armónica con su entorno, esa sensibilidad propia del indígena lo acercaba a la del artista:

Una obra de esta naturaleza, como comprenderéis, requiere al par que la ciencia necesaria para la realización, el fervor y la inocencia de un primitivo para creer en el simbolismo mágico de las cosas y vivificar su contenido por medio de las imágenes. Lo que a menudo se cree imaginativo es profundamente verdadero en lo ancestral de la criatura. Por ello el poeta está en la entrada de todos los tiempos y sus mensajes preceden a la ciencia y al conocimiento. (Soto Avendaño, 1942: 19)

Llegados a este punto se vuelve evidente que la idea de mestizaje, mucho más presente en las etapas iniciales del concurso, se fue atenuando y dejando paso a la prevalencia del elemento indígena. El elogio de Soto Avendaño no dejaba lugar a dudas: “Fuerte, recio, incansable, sobrio, silencioso, observador, curioso, con una curiosidad insaciable, una especie de poeta, de sacerdote, tal es el indio.” (Soto Avendaño, 1942: 28).

El planteo se servía en esta oportunidad del apoyo visual, dado que la edición estaba acompañada de un conjunto de imágenes de los yesos de las distintas partes del monumento fotografiadas en el taller y de las cabezas de hombres de la región, que en el cuerpo del texto eran identificadas con los nombres y apellidos de los gauchos que habían servido de modelos (Figuras 15 a 22). La importancia de estas fotografías no

solo radicaba en el hecho de que se trataba de uno de los primeros conjuntos publicados de instantáneas de la obra: las imágenes se apoyaban en las palabras del escultor y las reforzaban dejando testimonio de la concordancia entre discurso y materia. Los grupos se componían de hombres y caballos entrelazados en un movimiento que tensaba sus cuerpos y que parecía corresponderse con el de la alegoría de la nación en marcha. El énfasis en la acción y la anatomía era una característica que distinguía a las figuras de Soto Avendaño de las de otros escultores argentinos que realizaron obra nativista (como el ya mencionado Perlotti o Lucio Correa Morales, en los que primaba mayormente una intención etnográfica y descriptiva). Las figuras recuerdan a la obra del escultor francés Auguste Rodin, de quien Soto Avendaño era un confeso admirador<sup>411</sup>. Los rostros de los gauchos nortños daban cuenta de su componente racial y su origen popular. La fotografía del grupo central quizás sea la más significativa: además de las fisionomías nativas, podemos distinguir gorros nortños, armas rústicas y a una madre indígena que lleva a su hijo en un aguayo sobre su espalda (Figura 23). Si inicialmente la falta de detalles fisionómicos de la maqueta no permitía establecer diferencias sustanciales entre los grupos que componían al monumento, en los yesos de tamaño definitivo la vanguardia del pelotón estaba ocupada exclusivamente por los habitantes originarios de la Quebrada; en ese sentido, la caracterización del indio en el texto del artista se condecía con el modo en el que los plasmó en el bronce.

Finalmente, la construcción del monumento finalizó en febrero de 1945, quedando pendientes únicamente las labores adjudicadas a la Dirección General de Arquitectura<sup>412</sup>. Ese mismo año Padilla presentó al ministro del interior, contraalmirante Alberto Tessaire, su renuncia a la presidencia de la Comisión: en su carta afirmó que había quedado comprobada su ineficacia para contribuir a la terminación del monumento e informó que solo faltaba que se terminase el montículo artificial sobre el

---

<sup>411</sup> Soto Avendaño dejó en evidencia su admiración por Rodin en un artículo de su autoría publicado en la revista *Plástica* en 1936, donde realizó un profuso elogio del escultor francés. Ver: (Soto Avendaño, 1936).

<sup>412</sup> Carta de Ernesto Soto Avendaño a Ernesto Padilla, Buenos Aires, 14 de febrero de 1945. Archivo Ernesto Soto Avendaño. Los sucesos alrededor de la construcción del monumento a partir de 1945 son inciertos. Hasta la fecha, he relevado los fondos de la Dirección General de Arquitectura entre los años 1945 y 1950 disponibles en el Archivo General de la Nación Argentina y solo encontré una referencia al tema: en un expediente de 1948 en el que se solicita la prórroga de una serie de trabajos a cargo de aquella repartición aparece mencionado el monumento, del que se consigna que se estaba construyendo el basamento y los accesos. No encontré referencias posteriores al tema, por lo que no puedo afirmar con certeza el momento en el que la obra estuvo finalizada. Ministerio de Obras Públicas, registro “arquitectura”, exp. n° 41159, 1948. Archivo General de la Nación.

que se apoyaba el basamento de la obra<sup>413</sup>. Más allá de las escuetas razones que exponía la carta, resulta llamativa su abrupta renuncia. Su archivo personal revela que había seguido de cerca el desarrollo de los acontecimientos de la construcción, ya que conservaba documentos similares a los que poseía el escultor, junto con los que quizás sean los únicos registros fotográficos de los trabajos<sup>414</sup> (Figura 14). Con Padilla también renunciaba Atanasio Iturbe y, siendo ellos los dos únicos miembros restantes, la comisión quedó automáticamente disuelta. Finalmente el monumento fue inaugurado el 23 de agosto de 1950; no sólo resulta llamativo que la obra recibiera atención luego de veinticinco años de demora en su realización, sino que es más sorprendente aún que su inauguración recibiera el carácter de acto oficial y contara con delegaciones de varios gobiernos provinciales y entidades gubernamentales.

### **El rescate y apropiación de Soto Avendaño durante el peronismo**

Existen algunos indicios que señalan lo que podría ser un intento de rescate y apropiación de la figura del escultor de parte del oficialismo, una situación relevante considerando las tensiones ocurridas entre el peronismo y el campo cultural que he mencionado en capítulos anteriores. En los años previos y posteriores a la inauguración del monumento, Soto Avendaño recibió nuevos reconocimientos en el Salón Nacional. Además de volver a ser jurado en 1947 y 1949, obtuvo en 1948 el Gran Premio Adquisición “Presidente de la República”. Si bien el Salón Nacional funcionó durante los años peronistas con la misma regularidad de las ediciones que lo precedieron, el gobierno produjo una serie de intervenciones puntuales, como la creación de los Premios Ministeriales y Presidente de la República: pensados como un modo de adquisición de patrimonio para las dependencias estatales, se tendió a seleccionar obras cuyos temas elogiaran los valores nacionales y se vincularan con el área del ministerio que le daba el nombre a la categoría (Giunta, 1999). La obra por la que Soto Avendaño recibió la distinción, *Gaucha abanderado*, no se sustrae de esta tendencia (Figura 24):

---

<sup>413</sup> Carta de renuncia de Ernesto Padilla dirigida al ministro Alberto Tessaire, Buenos Aires, 16 de junio de 1945. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 18, folio 90. La renuncia fue aceptada el 3 de julio del mismo año.

<sup>414</sup> Durante esos años Padilla también logró que se restaurara el Cabilo, la Catedral de Nuestra Señora de la Candelaria y la colección de pinturas coloniales que contiene la iglesia. Además gestionó la donación del terreno contiguo al Cabildo, que sirvió para la construcción de la torre del reloj y la escultura mecánica de San Francisco Solano que contiene. Esto le valió recibir el homenaje de la ciudad de Humahuaca, que luego de su muerte le erigió un busto en la plaza principal y bautizó con su nombre a una de las calles que la bordean. Ver: Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 13, folios 302 a 325 y carpeta 17, folio 135.

su tratamiento del asunto y las formas permanece dentro de los parámetros de la tradición nativista que él venía practicando y que tan atractiva resultaba al repertorio visual peronista, dado que los nuevos premios tendieron a privilegiar este universo temático. En el mismo sentido, en 1954 (cuatro años después de la inauguración del monumento) el escultor participó en el Salón Nacional como invitado de honor, otro premio creado durante la gestión del peronismo y que puede interpretarse como el sello de la revalorización del artista.

Soto Avendaño fue invitado como orador en instituciones públicas durante la presidencia de Perón. La primera ocasión fue en septiembre de 1947, cuando dictó una charla sobre el monumento en la Facultad de Odontología de la Universidad de Buenos Aires<sup>415</sup>; quizás este acercamiento inicial pueda ser pensado como una antesala de su siguiente intervención, la más relevante en este período. En el año 1949 ofició como disertante en la primera edición de un ciclo anual de conferencias organizadas por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en el museo Mitre. El evento se anunciaba como el único de su tipo creado y auspiciado por el Estado y pretendía establecerse como una plataforma de divulgación de conocimientos sobre las artes y las ciencias. Soto Avendaño fue el único artista plástico presente<sup>416</sup>: en su conferencia propuso una breve genealogía de la escultura argentina, destacando a Rogelio Yrurtia y a Pedro Zonza Briano como los iniciadores de un “canon” nacional (Soto Avendaño, 1949). Dada su experiencia previa como conferencista y docente, además de los premios obtenidos, podemos pensar que el artista debe haber sido visto por la Subsecretaría como una figura que prestigiaría el ciclo (y quizás por contagio a la misma institución gubernamental). Puede asumirse que la conferencia tuvo un grado de visibilidad y éxito relativamente elevado, dado que Soto Avendaño fue invitado casi inmediatamente a repetir su disertación en las ciudades de Rosario y La Plata<sup>417</sup>.

Encontramos a Soto Avendaño poco tiempo después integrando otro elenco: la selección oficial argentina para la Bienal de Venecia de 1952. La participación del país

---

<sup>415</sup> Carta de Antonio Guardo, interventor de la Facultad de Odontología de la Universidad de Buenos Aires, a Ernesto Soto Avendaño, 3 de noviembre de 1947. Carta de Ernesto Soto Avendaño a Antonio Guardo, interventor de la facultad de Odontología de la Universidad de Buenos Aires, 8 de noviembre de 1947. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

<sup>416</sup> Entre los conferencistas más destacados se encontraba el ex ministro de educación Ivanissevich, el filósofo Carlos Astrada, el musicólogo Carlos Vega, el poeta Leopoldo Marechal y el antropólogo José Imbelloni.

<sup>417</sup> Carta del subsecretario de cultura Etefredo Farrel a Ernesto Soto Avendaño, Municipalidad de Rosario, 7 de junio de 1949. Carta de María Esther Luzuriaga de Desmaras, directora de la Escuela Normal n°1 de Maestras “Mary O’Graham”, a Ernesto Soto Avendaño, La Plata, 27 de junio de 1949. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

en este certamen planteó una ruptura del anterior aislamiento de la escena internacional, que había alcanzado un punto máximo de tensión durante la Bienal de San Pablo de 1951 (que no contó con un envío argentino)<sup>418</sup>. El catálogo de Venecia abrió con fotos de Perón y Eva, gesto que venía repitiéndose en los Salones Nacionales y que fue interpretado como un intento de hacer irrumpir a la “doctrina” peronista en el certamen (Giunta, 1999). El texto introductorio complementaba la función de las fotos, planteando una unión entre la calidad alcanzada por el arte argentino y el apoyo brindado por el gobierno. Soto Avendaño participó con *Gaúcho abanderado*, la misma obra por la que había recibido el premio de 1948. Si bien la apertura hacia la escena internacional suponía una flexibilización de las políticas culturales conservadoras y una mayor receptividad hacia la novedad, en esa ocasión el gobierno optó por una selección más moderada que no daba lugar a la abstracción más radical<sup>419</sup>. En este primer experimento del peronismo en una plataforma extranjera Soto Avendaño participó con una obra ya premiada en un certamen oficial, que en esta nueva instancia reafirmaba el valor adquirido.

Un último dato puede resultar aún más contundente. Soto Avendaño recibió un encargo oficial para la realización de un busto del general Perón, destinado a la proa del buque insignia de la Armada Argentina (Figura 25). Desconozco cómo y cuándo sucedió el contacto entre el escultor y las autoridades responsables de la encomienda, así como el devenir de la realización de la obra. Al desatarse la Revolución Libertadora el original de bronce fue arrojado del buque hacia el mar y se perdió hasta la actualidad; solo se conserva una copia en yeso en la colección de la familia del escultor<sup>420</sup>. Pero no es imposible imaginar el peso que puede haber tenido el encargo oficial: siendo que la historiografía ya ha señalado la importancia que tuvo para el gobierno la construcción de la imagen de sus líderes<sup>421</sup>, no es entonces inverosímil pensar que existió una mirada favorable de los agentes gubernamentales hacia el artista.

---

<sup>418</sup> La ausencia de un envío argentino a la bienal de São Paulo de 1951 ayudó a consolidar la visibilidad que Jorge Romero Brest, opositor al gobierno, adquirió como jurado en ese certamen (García, 2011).

<sup>419</sup> La participación en la Bienal de Venecia de 1952 representó una oportunidad para que el peronismo actualizara sus cánones estéticos, ya que la selección de artistas que participaron incluyó a algunos de los integrantes de la renovación de las décadas de 1920 y 1930 (como Spilimbergo y Pablo Curatella Manes) que en ese momento ya habían alcanzado la consagración; no obstante resultó notorio que los artistas concretos, considerados por la crítica como los argentinos más radicales, estuvieron ausentes (Dolinko, 2005).

<sup>420</sup> Datos proporcionados por Graciela Haksten, nieta del escultor. Entrevista con el autor, 2013.

<sup>421</sup> Para un análisis de la importancia de la imagen oficial durante el peronismo, remito al estudio de Andrea Giunta sobre el retrato de Eva Perón de Numa Ayrinhac, reproducido en la portada de *La razón de mi vida*, y el rechazado *Eva Perón, arquetipo-símbolo* del escultor Sesostris Vitullo (Giunta, 1999).



## La inauguración del monumento como reinscripción en el presente

El *Monumento a los Héroes de la Independencia* se inauguró el día 23 de agosto de 1950<sup>422</sup>. El día y el año del evento son datos cargados de significado: el 23 de agosto se conmemoraba el inicio del éxodo jujeño, mientras que 1950 fue declarado oficialmente como “año del libertador San Martín” por el cumplimiento del primer centenario del fallecimiento del prócer. Este marco acotó el margen de episodios con el que había sido asociado el grupo escultórico, pero al mismo tiempo lo incluyó en una conmemoración nacional de gran relevancia.

Varios aspectos del evento inaugural pueden ayudar a comprender de qué modo se llevó a cabo la reinscripción del monumento en ese presente. Durante el día se desarrolló un acto que contó con la asistencia de representantes institucionales del senado y las gobernaciones provinciales de Salta, Tucumán, San Juan, Catamarca, Santa Fe, San Luis y delegados de los ministerios del Ejército, la Marina y Aeronáutica; todos fueron declarados huéspedes de honor por el gobierno de Jujuy. Por la mañana el obispo Enrique Muhn dio un servicio religioso, luego del cual las distintas delegaciones mencionadas depositaron ofrendas florales a los pies de la obra. Seguidamente el gobernador jujeño Alberto Iturbe hizo sonar la campana con la que había iniciado el éxodo en 1812 y dio lugar a un minuto de silencio en memoria de los caídos en las luchas por la independencia; luego pronunció un discurso en representación del Poder Ejecutivo de la Nación. También tuvo lugar un desfile de tropas de la guarnición de Jujuy, delegaciones estudiantiles y gauchos de la federación jujeña. Además de estas demostraciones, el Superior Tribunal de Justicia y los legisladores de la provincia realizaron sesiones extraordinarias para dictar su adhesión a los actos de la inauguración y los homenajes al éxodo. Todos estos gestos daban cuenta de la intención de transformar la inauguración en un acto de carácter oficial e interés nacional gracias a la presencia y acciones de todas las delegaciones.

Pero resta responder, ¿de qué modo fue interpretada esta celebración por el oficialismo (provincial y nacional)? Para abordar esta cuestión podemos comenzar recuperando el modo en el que la prensa afín al gobierno reseñó al evento. Entre el 23 y el 24 de agosto los diarios *Democracia*, *El Líder*, *El Laborista* y *Noticias Gráficas*

---

<sup>422</sup> “El monumento de la Independencia se inaugura en Jujuy”, *La Nación*, 23 de agosto de 1950. “Humahuaca, inauguró ayer el monumento de la Independencia”, *La Nación*, 24 de agosto de 1950.

publicaron reseñas y artículos al respecto<sup>423</sup>. En todas ellas se repetían los elogios a la calidad de la obra y casi todos los periódicos incluían sus fotografías. Además, se informaba sobre un hecho singular: en función de la importancia del acto, se había decidido decretar feriado en toda la provincia y se había declarado como capital a Humahuaca en el transcurso del día. Estas acciones investían simbólicamente al monumento, suficientemente relevante como para alterar el ordenamiento del calendario y del espacio. Además de los medios gráficos, el Noticiero Panamericano dedicó un fragmento de su edición n°537 a capturar imágenes del momento en el que el gobernador descubría la obra y los contingentes de escolares y militares desfilaban frente a ella: gracias al dispositivo cinematográfico podría emularse la experiencia de la ceremonia patriótica en todos los puntos del país<sup>424</sup>.

Podemos encontrar algunos fragmentos significativos del discurso del gobernador en una nota publicada por el diario *La Gaceta* de Tucumán. Iturbe afirmó su lealtad a la autoridad de Perón al mostrarse como su vocero: “no es la voz del mandatario jujeño sino la del presidente de la Nación, a quien represento”<sup>425</sup>. Al asumirse como el “mediador” que permitía el contacto entre el líder y el cuerpo social, daba lugar al tipo de ritualidad peronista en la que, según Maristella Svampa, la formalidad de los mecanismos de representación democráticos era superada por la puesta en escena del acto de delegación del poder por parte del pueblo soberano (Svampa, 2006). Iturbe estableció un nexo entre el monumento de Humahuaca y el del Cerro de la Gloria, planteándolos como creaciones artísticas que tendrían “relieve predominante en nuestra tierra”. Además, trazó un vínculo directo con otro episodio de la gesta de la independencia, que era reactualizado por la inauguración:

(...) en el aniversario del éxodo jujeño, en el año Sanmartiniano, en el mes preciso del General San Martín, estamos aquí reviviendo el acto de la Posta de

---

<sup>423</sup> “Un grandioso grupo escultórico perpetuará en Humahuaca la gesta libertadora del general Belgrano”, *Democracia*, 23 de agosto de 1950. “Brillante y emotiva ceremonia fue la que se llevó a efecto en Humahuaca”, *Democracia*, 24 de agosto de 1950. “Se inaugura hoy el Monumento de la Histórica Quebrada”, *Noticias Gráficas*, 23 de agosto de 1950. “Con gran brillo se inauguró en la Quebrada de Humahuaca el Monumento a la Independencia”, *Noticias Gráficas*, 24 de agosto de 1950. “Recordose ayer el 138 aniversario del éxodo jujeño en Humahuaca”, *El Líder*, 24 de agosto de 1924. “Fue inaugurado en Humahuaca el Monumento a la Independencia”, *El Laborista*, 24 de agosto de 1950.

<sup>424</sup> *Noticiero Panamericano*, n°537. Archivo General de la Nación Argentina, departamento de cine, audio y video. ID 786.C16.1.A.

<sup>425</sup> “Un monumento se inauguró en Humahuaca”, *La Gaceta*, 24 de agosto de 1950.

Yatasto, hermanados en la gloria, en una comunión de pensamiento de los genios tutelares de Belgrano y San Martín.<sup>426</sup>

La elección no era fortuita. Iturbe tomaba al episodio que ponía en contacto al prócer del éxodo jujeño con el del cruce de los Andes para poder reafirmar el puente entre el monumento de Humahuaca y el de Mendoza. El encuentro de los dos “padres de la patria” se replicaba en el presente a través de un juego de correspondencias en el que la provincia y la Nación se reconocían una en la otra, produciéndose la sutura de todos los antagonismos y los particularismos a través de la figura del líder, lo que constituye, según Julián Melo, el efecto democratizador del populismo (Melo, 2007:119). Al ser portavoz de la palabra de Perón, el gobernador provincial se identificaba con él en un gesto que se acerca en términos metafóricos al traspaso de mando de los dos generales de la independencia. En este sentido, es significativo recordar que Alberto Iturbe asociaba al fuerte énfasis en la solución de los problemas habitacionales y de infraestructura de su propia gestión con el impulso hacia el mejoramiento general de las condiciones de vida que sostenía el gobierno nacional<sup>427</sup>. Por otra parte, puede leerse una correspondencia más directa entre la figura de San Martín y la de Perón cuando Iturbe afirmaba que “(...) estamos en la Argentina del Gran Capitán, hoy socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”<sup>428</sup>. De este modo, el gobernador establecía una equivalencia entre el ideario del prócer y el del presidente, idea que el mismo Perón sostuvo en otras ocasiones<sup>429</sup>. En suma, a partir de todos los gestos reseñados puede afirmarse que el acto inaugural funcionó como un modo de revalorización de la obra y al mismo tiempo, de apropiación de su sentido conmemorativo por parte del oficialismo, operación que puede ponerse en línea con ciertos aspectos del empleo de los rituales políticos por el peronismo descritos por Mariano Plotkin (1993).

---

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> Marcelo Jerez ha abordado la trayectoria del ingeniero devenido gobernador, cuya carrera política empezó en la década de 1930 en el contexto de la llegada del radicalismo al poder en la provincia pero se interrumpió durante la Restauración Conservadora, para reanudarse luego con la irrupción del peronismo. Ver: (Jerez, 2013a y b). Por otro lado, un dato no menor del derrotero del gobernador jujeño es la relación que mantuvo con Padilla: además del hecho de que su tío, Atanasio Iturbe, había formado parte de la comisión del monumento, un número de cartas presentes en el archivo del tucumano dan cuenta del vínculo que estableció con el ingeniero en su juventud y la ayuda que le brindó para llegar a cargos de gestión gubernamental. Ver: Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Padilla, carpeta 38, folios 133 al 141.

<sup>428</sup> “Un monumento se inauguró en Humahuaca”, *La Gaceta*, 24 de agosto de 1950.

<sup>429</sup> Puede verse un ejemplo de esta situación en el discurso pronunciado por Perón en la inauguración del 84° período ordinario de sesiones del Congreso Nacional. Ver: (Perón, 1950).

Ahora bien, más allá del evento inaugural, existen elementos en las formas y la composición del monumento que permiten pensar en una posible interpretación vinculada a los significantes centrales de la identidad política peronista que he mencionado en los capítulos anteriores<sup>430</sup>. En primer lugar, el monumento proponía una lectura de la historia nacional que simpatizaba con los sectores populares: no hay un prócer ni una figura histórica reconocible, sino que sus protagonistas son gauchos e indios de origen humilde. Esta lectura se refuerza con la asociación explícita entre la obra y el episodio del éxodo jujeño, donde ejército y “pueblo” habían sido los actores centrales. Si bien la historiografía señaló que la iconografía del gaucho fue retomada por la gráfica y el cine oficialistas, debido a la posibilidad de representar a través de ella las conquistas sociales orientadas hacia los trabajadores rurales (Gené, 2005), también existen indicios de una asociación más directa entre la figura del descamisado y el entorno del norte. En la memoria de 1947 de la Universidad de Tucumán pueden observarse un conjunto de publicidades entre la que se destaca un hombre de camisa abierta tendido sobre el suelo de un escenario quebradeño, surcado por la leyenda “Norte, levántate!”<sup>431</sup> (Figura 26). Por otra parte, un fragmento del Noticiero Panamericano n° 543 que registraba la inauguración de una ruta que une a Jujuy con el departamento de Valle Grande mostraba al gobernador Iturbe escoltado por un grupo de gauchos norteños a caballo que llevaban una bandera donde se leía “Descamisados de Pampichuela y Santa Bárbara”<sup>432</sup> (Figura 27).

En relación a la figura central, puede establecerse una lectura en dos sentidos complementarios. Por un lado, su actitud de marcha como guía del pelotón-nación es asociable al rol del conductor (es decir, del mismo Perón). Pero al mismo tiempo su semi desnudez atlética recuerda a las representaciones de los trabajadores y en especial a la del descamisado: en una de las iconografías más frecuentes en la propaganda gráfica del gobierno, era representado como un hombre de físico apolíneo que enfatizaba su potencia de trabajador y era protagonista del proyecto de transformación social (Gené, 2005). Esta última asociación puede volverse más significativa si se la considera en un contexto más amplio. Si bien desconocemos la opinión de Perón o de sus allegados respecto del monumento de Soto Avendaño, sí sabemos que existió un

---

<sup>430</sup> Para una definición más detallada de la tradición peronista, remito al recorrido historiográfico que planteo en el capítulo 4.

<sup>431</sup> Universidad de Tucumán, *Memoria año 1947*, Tucumán, imprenta UNT, 1948.

<sup>432</sup> *Noticiero Panamericano*, n°543. Archivo General de la Nación Argentina, departamento de cine, audio y video. ID 1021.C16.1.A.

proyecto para un *Monumento al Descamisado*, iniciado en 1946 y recuperado luego de la muerte de Eva para integrar su mausoleo conmemorativo (Ballent, 2005). De este último se conserva una serie de fotografías que dan cuenta de una relativa similitud en la composición, con un descamisado colosal que ocupa el lugar de la figura central de la obra de Humahuaca (Figura 28). En relación al primer proyecto, una intervención de Perón en el contexto de una reunión de la Comisión Nacional Honoraria Pro-Monumento al Descamisado da cuenta de sus ideas alrededor de la función y las formas que debería tener una obra de este tipo:

Me parece que lo interesante es hacer un monumento que sea profundamente evocativo, por la simple razón de que será un monumento eminentemente popular, que en sus formas y concepción debe ser fácilmente interpretado. No debe ser complicado, sino algo que el pueblo entienda, (...) y él entiende lo que impresiona bien a sus sentidos y sus sentimientos. El monumento debe ser simple y en él debe estar representado el pueblo en su concepción, a través de distintas épocas de nuestra historia. Su figura central debe ser la del descamisado que todos conocemos y vemos en la calle, la del descamisado que vimos el 17 de octubre.<sup>433</sup>

Las palabras de Perón podrían valer también para el monumento de Humahuaca. El mandatario reconocía que el problema del estilo era central en la concepción de una obra de este tipo: para que las formas interpelaran a la sensibilidad popular debían ser claras y entendibles a ojos de cualquier público, sobre todo para aquellos no versados en problemas y tradiciones de las artes plásticas. Esto implicaba dejar de lado cualquier planteo de los lenguajes de vanguardia; por el contrario, la escultura figurativa y mimética ya formaba parte del paisaje urbano de todo el país desde hacía tiempo y, podría asumirse, no exigiría nuevas aptitudes a la visualidad de las masas. Además, los cuerpos fornidos en plena acción y los rostros marcados de rasgos nativos en la obra de Humahuaca reunían muchas de las características de la multitud heroica que el peronismo imaginaba como origen de su legitimidad. En síntesis: el lenguaje formal tradicional y claro, la traducción material de la idea de pueblo equiparable a la de masa organizada, el predominio de la figura central que podía ser interpretada como arquetipo popular y como líder, todas estas propiedades del *Monumento a los Héroes de la*

---

<sup>433</sup> Palabras de Perón a la Comisión Nacional Honoraria Pro-Monumento al Descamisado, 1947. Citado en: (Ballent, 2005: 180).

*Independencia* eran asimilables a los requisitos que el presidente creía necesarios en una obra que celebrara los elementos centrales de su propia tradición política.

Los proyectos para el Monumento al Descamisado quedaron truncos. Quizás la apropiación simbólica operada en la inauguración del monumento de Humahuaca permitió concretar (al menos parcialmente) la intención de traducir en formas artísticas la idea de comunidad de Perón. Un año después de que dijera las palabras citadas arriba, una película realizada por el estudio Emelco sobre la construcción del Ferrocarril Trasandino del Norte (que había sido iniciado por Yrigoyen) terminaba con tres planos distintos del monumento, en apariencia ya terminado<sup>434</sup> (Figura 29). La asociación entre la labor patriótica del tren y las figuras de bronce era una antesala de lo que sucedería dos años más tarde durante la inauguración.

Un último dato apoya la hipótesis de la reinscripción. En una carta fechada unos días después del acto inaugural, Soto Avendaño agradeció al Ministro de Aviación por posibilitarle viajar en el avión que conducía a los representantes de los distintos cuerpos militares<sup>435</sup>. El artista se había desvinculado de la construcción a partir de 1945. Incorporarlo a la delegación oficial fue un gesto que terminaba de completar la apropiación de la figura del escultor: su presencia en la ceremonia servía para legitimar la operación del oficialismo alrededor de su obra.

## Conclusiones

En el recorrido del capítulo abordamos una serie de momentos en la historia del *Monumento a los Héroes de la Independencia*, en función de comprender los sentidos que fueron articulados alrededor de él entre los debates de su creación hasta su ceremonia inaugural. Los resultados de esta indagación dan cuenta de cómo esta obra fue pensada e interpretada en relación a contextos y tradiciones políticas muy diferentes, demostrando una capacidad activa para materializar nociones de comunidad propias de cada coyuntura. El monumento se gestó a partir de una matriz de pensamiento que hundía sus raíces en el nacionalismo cultural, pero también fue capaz de ser traducido en términos del lenguaje político peronista; habilitando la reflexión sobre las

---

<sup>434</sup> *El trasandino del norte*, 1948, estudio Emelec. Archivo General de la Nación Argentina, departamento de cine, audio y video. ID 579.C16.1.A.

<sup>435</sup> “Esta atención del señor Ministro me ha permitido asistir a la solemne inauguración de esta monumental obra, en cuya realización he empleado once años de absoluta y constante dedicación”. Carta de Ernesto Soto Avendaño al Ministro de Aviación brigadier Cesar Ojea, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1950. Archivo Ernesto Soto Avendaño.

pervivencias de elementos del nacionalismo cultural en el peronismo, algo que ya apareció en los documentos relacionados a la reorganización de la educación artística en Salta abordados en el capítulo 3. Lo que sí puede sostenerse como hipótesis central es que si el monumento permaneció activo en contextos tan disímiles fue porque apeló a un lenguaje visual y a un conjunto de temas que se mantuvieron vigentes durante casi toda la primera mitad del siglo XX.

Soto Avendaño participó de distintos modos en los procesos de transformación de las ideas asociadas al monumento. Si su planteo original se encontraba próximo al ideario de los intelectuales nacionalistas, el devenir de su propio pensamiento lo llevó a una lectura de espíritu americanista y primitivista. Los escritos y conferencias de Soto Avendaño le dieron al monumento un lugar cada vez más central en su trayectoria. En ese sentido, un gesto del artista termina de afianzar este enfoque: en 1965 hizo pública su intención de donar una porción significativa de sus trabajos a la ciudad de Tilcara, que cuatro años más tarde se convirtió en la sede del Museo Soto Avendaño. Es muy probable que esta asociación entre el escultor y el noroeste haya gestado el paulatino olvido y marginalidad al que su obra fue relegada en los posteriores relatos de la historia del arte argentino<sup>436</sup>.

Probablemente nunca podamos resolver un interrogante no abordado por este capítulo: la recepción del monumento por parte de las clases populares de la Quebrada. En 1967 el hijo de Padilla envió una carta a la dirección de *La Gaceta* para recriminar que, en una nota motivada por la visita del presidente Juan Carlos Onganía a Humahuaca, el diario había afirmado que la obra era un “monumento al indio”<sup>437</sup>; esa interpretación continúa siendo divulgada por los niños que ofician espontáneamente de guías en la plaza principal de la ciudad.

Una nueva actualización de la potencia simbólica del monumento tuvo lugar en el pasado reciente. El 19 de noviembre de 2015 Mauricio Macri cerró su campaña presidencial con un acto que tomó a la explanada del conjunto escultórico como escenario; luego de asumir el cargo regresó a Humahuaca para pasar en el mismo sitio la vigilia del 9 de julio de 2016 (Figuras 30 y 31). Los límites de este trabajo no me permiten adentrarme en esta nueva inscripción de la obra en el presente (llevada adelante por un partido de expreso antagonismo con el peronismo). No obstante, estos

---

<sup>436</sup> He desarrollado la relación entre el proyecto del museo y la trayectoria de Soto Avendaño en otros artículos. Ver: (Fasce, 2014a) y (Fasce, 2014b).

<sup>437</sup> Carta de Ernesto Padilla (h.) a la dirección del diario *La Gaceta*, Buenos Aires, 28 de abril de 1967. Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán, colección Ernesto Padilla, carpeta 17, folio 129.

dos episodios aportan un nuevo sustento a la idea de la disponibilidad de las formas del monumento para ser reactualizadas y releídas desde horizontes conceptuales disímiles, e incluso opuestos.



## Conclusiones

El extenso arco temporal que recorrió esta tesis plantea un escenario final muy diferente a aquel en el que comenzó el proceso. Si a inicios del siglo XX la institucionalización de las artes no era más que un debate entre especialistas que solo se había materializado incipientemente en Buenos Aires, hacia finales de la década de 1950 una extensa red de museos y escuelas de enseñanza artística se había extendido a lo largo y ancho del territorio nacional. Dentro de ese panorama, el noroeste argentino fue objeto de un veloz proceso de creación de instituciones que, aunque no fue homogéneo ni tuvo un ritmo constante, dejó como resultado una constelación de museos, colecciones y establecimientos educativos que tenían el propósito de crear un espacio específico para la actividad artística en cada una de las provincias de la región. A su vez, este proceso estimuló el desarrollo de formaciones de artistas, intelectuales y gestores culturales en cada uno de los espacios abarcados; algo que, en definitiva, posibilitó el inicio de la profesionalización de la actividad cultural en esa amplia porción del territorio argentino.

Uno de los aspectos que más alimentó al desarrollo de este proceso fue la emergencia de los imaginarios visuales nativistas y el rol preponderante que tuvo el noroeste argentino al interior de este campo temático. Durante las primeras décadas del siglo, la incidencia del incipiente nacionalismo cultural en los debates acerca del arte nacional reconfiguró el mapa de referencias estéticas que se había constituido a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX; la búsqueda de una tradición que permitiera establecer los motivos propios de un arte de “esencia argentina” dirigió la mirada de artistas, críticos e intelectuales hacia las provincias, donde creyeron poder encontrar un sustrato cultural que no había sido contaminado por el vertiginoso proceso de modernización social y el aluvión inmigratorio.

Estas premisas hicieron del noroeste un espacio privilegiado para las nuevas búsquedas, dado que en esta región se encontraban la mayor parte de los elementos sobre los que giraban los debates estéticos: un paisaje “sublime”, un pasado (indígena y colonial) desde el cual establecer un relato identitario alternativo, una tradición visual autóctona (encontrada en los restos arqueológicos de las culturas precolombinas y en la arquitectura colonial andina) y la presencia de una población indígena y mestiza que podía ser considerada como la continuidad en el presente de esa herencia cultural. La

posibilidad de focalizar de manera diferenciada en cada uno de estos aspectos hizo del universo de imágenes del noroeste uno de los más variados y visitados dentro del nativismo. Por otro lado, este interés no desapareció con la irrupción de las vanguardias: la revalorización del arte “primitivo” y la intención de recomponer el vínculo entre el arte y la vida llevó a los jóvenes modernos a recorrer el noroeste, al que concibieron como la puerta de entrada hacia una identidad estética americana que hundía sus raíces en el pasado indígena.

El proceso de institucionalización de las artes no fue implantado desde afuera de la región. En cada una de las provincias los grupos de artistas, intelectuales y políticos locales organizaron proyectos que en muchas ocasiones se sirvieron del apoyo de organismos nacionales para poder ser llevados a cabo. De este modo, el interés por la expansión de las redes institucionales del arte fue capitalizado por agentes y formaciones de cada escena y puesto en función de programas y agendas propias. Este proceso no se dio de modo homogéneo ni simultáneo en todas las provincias, así como tampoco arrojó los mismos resultados; no obstante, en casi todos los casos se generó una confluencia e intercambio entre los grupos locales y organismos nacionales que se materializaron a través del préstamo de colecciones, el apoyo oficial de salones y exposiciones y la circulación de artistas, obras y gestores culturales a través del territorio.

El recorrido de la tesis confirmó la insuficiencia de la perspectiva bourdieana para interpretar los procesos de institucionalización del arte en las provincias del noroeste. En efecto, los casos estudiados no cumplen con las condiciones necesarias para poder detectar la formación de un campo artístico: los museos y escuelas de enseñanza que se crearon a lo largo del período se hicieron por la iniciativa de agentes cuya hegemonía cultural era prácticamente incuestionada, ya sea por tratarse de elites que acapararon la mayoría de las posiciones de poder o sencillamente por la ausencia de interlocutores con los cuales disputar la definición de un capital específico. Pero esta condición no le resta interés analítico al problema, sino que obliga a recurrir a otro tipo de herramientas para indagarlo. La perspectiva de Castoriadis, que propone comprender a la institucionalización como un proceso simbólico que sustenta nuestros imaginarios sobre el cuerpo social, permitió entender el sentido subyacente en estos procesos de gestación de plataformas para la actividad artística en las provincias: con sus diferencias, cada uno de estos desarrollos se sustentó en una concepción de la función social del arte vinculada al desarrollo social general. De este modo, la apertura de

museos y escuelas de enseñanza artística respondió a proyectos de modernización que buscaban reparar deudas históricas y poner a las provincias del noroeste a la par del litoral.

Esta mirada sobre el sentido de los procesos de institucionalización lleva necesariamente a revisar los vínculos entre el arte y la política. En la mayoría de los casos la creación de museos y academias fue impulsada por funcionarios de los gobiernos provinciales, que presentaron estas iniciativas como logros de sus propias facciones o partidos; a través de esa operación buscaron aumentar la legitimidad sus proyectos de poder en sus territorios. No obstante, el sentido de esta operación varió de acuerdo con las circunstancias particulares de cada caso: las tradiciones políticas involucradas y la coyuntura social y económica incidió en las formas de cada proyecto, lo que generó en última instancia las características específicas de cada una de las instituciones analizadas. Por otra parte, muchos procesos institucionales experimentaron discontinuidades, lo que obligó a elaborar una cronología extendida en la que intervinieron agentes de distintos orígenes partidarios. Estas apropiaciones modificaron el sentido y las características de las plataformas culturales; no obstante, el interés que los diferentes actores sociales tuvieron por recuperar aquellas instituciones da cuenta de que el concepto acerca de la función social del arte fue compartido por varias tradiciones políticas.

Dentro del conjunto de los temas abordados, el proyecto cultural de la Generación del Centenario de Tucumán se destaca por su excepcionalidad en el contexto regional. No solamente se trató del proceso más temprano de todos los investigados, sino que también fue el único llevado adelante por una elite conservadora, cuya acumulación de capital económico y simbólico le permitió desarrollar el ambicioso proyecto universitario en el que se incluían las plataformas artísticas. El plan de la elite tucumana buscó generar una modernización social que acompañara al desarrollo agroindustrial de la provincia y le permitiera confrontar las relaciones de poder establecidas en favor del litoral agroexportador; en ese sentido, la mirada de aquella generación sobre la cuestión regional estuvo cargada de un sentido de resistencia. Esa reactividad que estuvo en el origen del proyecto universitario dio lugar a una propuesta de educación artística novedosa en relación a los programas y enfoques de la academia porteña. De esa manera, aunque se trató de una iniciativa tendiente a legitimar y profundizar el proyecto de poder de una elite minoritaria, en el desarrollo de las instituciones artísticas en Tucumán se produjo una particular conjunción entre tradición

y modernidad. Pero al mismo tiempo, la consolidación de las instituciones artísticas estuvo vinculada al destino político de la elite, lo que generó inestabilidad en la trayectoria del museo.

En un marco más amplio, la mayor parte de los procesos de institucionalización se dieron luego de que la instauración del sufragio universal posibilitara la llegada al poder de los partidos políticos de masas. Aunque los sentidos de los proyectos institucionales variaron de acuerdo con cada coyuntura específica, en términos generales todos respondieron a la intención de estimular y proteger las actividades culturales en pos de su democratización. Al mismo tiempo, los funcionarios provinciales utilizaron estos procesos para reconfigurar las relaciones de poder entre las facciones políticas de su territorio y los vínculos con la conducción partidaria a nivel nacional. Así, la legitimidad buscada por los gestores de proyectos producía un juego de espejos entre región y nación: las acciones de los gobiernos provinciales fueron presentadas como emanaciones de una política cultural ideada por el poder ejecutivo que, en su rol de “líder espiritual” de la nación, buscaba reintegrar el noroeste a la vía de progreso del país y, al mismo tiempo, volverlo ejemplo de los beneficios que la acción partidaria tenía sobre la república.

El rol de los gobiernos peronistas merece una reflexión aparte. Aunque cada una de las versiones provinciales del partido tuvo un derrotero propio y respondió a una dinámica de alianzas y negociaciones particular, en todos los casos se constata que los proyectos de institucionalización artística respondieron a un imaginario de modernización social en el que la democratización de las artes formaba parte de un programa de extensión de beneficios y reivindicaciones dirigido a sectores postergados. No obstante, esto no implicó una política cultural unificada: por el contrario, los funcionarios de cada gobierno provincial desarrollaron programas con estrategias distintas, orientadas a consolidar sus proyectos institucionales, lo que señala un cierto margen de autonomía respecto de la línea general del partido. Pero además, quiénes comandaron estos emprendimientos buscaron el apoyo de las autoridades nacionales para poderlos adelante; el aval de los distintos organismos del Estado Nacional permitió el despliegue de proyectos que se destacaron por su originalidad (como el salón de La Rioja y su modalidad de adquisición de obras para formar una colección) o por su magnitud (como la transformación de la UNT en un centro de producción artística de alcance regional y nacional). Aun así, los proyectos del peronismo no estuvieron exentos de los vaivenes de la política, tal como lo demuestra la imposibilidad de

consumar la creación del Museo Municipal de La Rioja durante los años en los que gobernó el partido.

Si bien las tradiciones políticas fueron fundamentales para comprender los significados detrás de cada proyecto institucional, los agentes particulares también fueron factores determinantes. La capacidad que cada gestor cultural tuvo de utilizar su propio capital político y movilizar sus redes vinculares tuvo un peso sustancial a la hora de poder concretar la creación de las instituciones y alcanzar las dimensiones enunciadas en sus planificaciones. Sin embargo, la centralidad de su rol también fue un factor relevante para la continuidad de sus proyectos, que se vieron afectados por la fortuna política de sus propulsores. El ejemplo más claro de las consecuencias de ese tipo de gestión personalista es el de Rafael Sosa: el derrocamiento de Yrigoyen y la intervención provincial provocaron la clausura de las plataformas artísticas que él dirigía.

No todos los procesos de institucionalización dependieron de la política. Los casos de Laureano Brizuela, Francisco Ramoneda y Ramón Gómez Cornet se constituyen como ejemplos de la capacidad de los artistas de emplear su capital específico y sus redes vinculares para dinamizar la actividad cultural e interpelar a los organismos gubernamentales frente a la falta de iniciativa estatal. Sus proyectos no tienen una identidad política como marco de referencia, sino que deben ser interpretados a la luz de sus propias poéticas: el sentido de sus obras, dedicadas a la representación del noroeste, solo se completa al ponerlas en diálogo con su labor como operadores culturales. El hecho de que sus museos no hayan dependido de estructuras partidarias no significa que no hayan tenido una dimensión política en sentido amplio: sus proyectos institucionales estaban orientados a extender los beneficios de la modernidad hacia territorios donde el Estado se había ausentado en materia de políticas culturales.

La conformación de las colecciones iniciales de cada museo estuvo supeditada a diversos factores. En la mayoría de los museos provinciales el vínculo con el MNBA fue gravitante: aunque la intención de generar recortes representativos del patrimonio del museo fue uno el criterio dominante, los préstamos de obra no estuvieron determinados por criterios estilísticos claros, sino que dependieron de las posibilidades de cada coyuntura y del acervo disponible. En algunos casos esto generó tensiones entre los agentes de las provincias y el MNBA, siendo el ejemplo más claro el de la crítica elevada por el grupo *Ángulo*. Por otra parte, la modalidad de los préstamos generó una situación de subordinación de las instituciones provinciales, cuyo patrimonio inicial

dependió de la continuidad del comodato establecido durante su fundación. No obstante, otras iniciativas favorecieron mecanismos diferentes de formación de colecciones. Las estrategias desplegadas por el peronismo en La Rioja y Tucumán posibilitaron que el museo municipal y la universidad, a pesar de los vaivenes políticos e institucionales, conservasen dos acervos propios con obras de los artistas renovadores de las décadas de 1920 y 1930; en otro terreno, las tácticas desplegadas por Brizuela y Ramoneda lograron que sus museos incorporaran trabajos de sus contemporáneos sin la intervención del MNBA.

Si bien cada uno de los casos investigados planteó un recorrido específico que se recorta temporalmente de la cronología general, esto no imposibilita la unidad del relato planteado en la tesis. El hilo conductor que vincula a cada parcialidad con el problema global es la formación de representaciones sobre el noroeste argentino y su rol en la gestación del arte argentino: la adscripción de los actores sociales de las provincias a la construcción simbólica que subyace a la idea de región los hizo pensarse en un marco de referencia que desbordaba el territorio con el que se identificaban más inmediatamente. Al mismo tiempo, esto se transformó en la condición que cierra el ciclo que indaga esta tesis. Como lo ha señalado la historiografía, la caída del peronismo posibilitó que el imperativo de internacionalización se volviera hegemónico en la escena artística argentina; las nuevas rutas trazadas a partir de ese momento plantearon itinerarios que marginaron al eje del noroeste y el mundo andino, dando lugar a lecturas del problema del arte moderno alineadas con la visión formalista y autorreflexiva de la segunda posguerra, a la que Jameson denominó “ideología del modernismo”.

Aunque fuera del foco principal, los museos y escuelas del noroeste continuaron su labor junto a otras instituciones surgidas de nuevos procesos. Sus archivos y colecciones permanecen disponibles para continuar indagando aquellos proyectos de modernidad que, como planteó Williams, permitan encontrar una tradición alternativa desde la cual volver a cuestionar los relatos sobre la cultura artística del siglo XX.

## **Fuentes y bibliografía**

### **Archivos y bibliotecas consultadas**

#### Públicos:

Archivo General de la Nación (Buenos Aires)

Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)

Biblioteca Nacional (Buenos Aires)

Archivo del Palais de Glace (Buenos Aires)

Fundación Espigas (Buenos Aires)

Biblioteca Güiraldes (Buenos Aires)

Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro” (Tucumán)

Archivo Histórico de la UNT (Tucumán)

Archivo Histórico Provincial (Tucumán)

Biblioteca Padilla, Centro Cultural Alberto Rougés (Tucumán)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, UNT (Tucumán)

Biblioteca Alberdi (Tucumán)

Archivo del Museo Municipal “Octavio de la Colina” (La Rioja)

Archivo Histórico Provincial “Joaquín V. González” (La Rioja)

Biblioteca “Marcelino Reyes” (La Rioja)

Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes “Laureano Brizuela” (Catamarca)

Biblioteca Provincial “Dr. Julio Herrera” (Catamarca)

Biblioteca “Monseñor Bernabé Piedrabuena” (Catamarca)

Archivo y Biblioteca del Museo provincial de Bellas Artes (Salta)

Archivo Histórico Provincial (Salta)

Archivo de la Escuela Provincial de Bellas Artes “Tomás Cabrera” (Salta)

Biblioteca “Atilio Cornejo” (Salta)

Archivo del Museo Provincial de Bellas Artes “Ramón Gómez Cornet” (Santiago del Estero)

Archivo Histórico de la UNLP (La Plata)

Privados:

Archivo Ernesto Soto Avendaño (Buenos Aires)

Archivo familia Molmenti (Buenos Aires)

Archivo Juana Molina y Chunchuna Villafañe (Buenos Aires)

Archivo del diario La Gaceta (Tucumán)

Archivo Graciela Pernasetti (Catamarca)

Archivo Museo Estudio Ramoneda (Jujuy)

Biblioteca J. Armando Caro (Salta)

**Diarios**

*Democracia*, Buenos Aires

*El Ambato*, Catamarca

*El Diario*, Buenos Aires

*El Intransigente*, Salta

*El Laborista*, Buenos Aires

*El Líder*, Buenos Aires

*El Orden*, Tucumán

*El Tribuno*, Salta

*La Gaceta*, Tucumán

*La Nación*, Buenos Aires

*La Prensa*, Buenos Aires

*La Provincia*, Salta

*La Rioja*, La Rioja

*La Tribuna*, Buenos Aires

*Noticias Gráficas*, Buenos Aires



## **Revistas**

*Aconcagua*, Buenos Aires

*Ángulo*, Salta

*Calíbar*, La Rioja

*Continente*, Buenos Aires

*Nativa*, Buenos Aires

*Revista de Tucumán*, Tucumán

*Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires

*Revista Plástica*, Buenos Aires

## **Bibliografía citada**

AAVV (1999), *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes

AAVV (2008), *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*, Lima, Universidad de San Martín de Porres

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES (1982-2005), *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, 10 volúmenes

ACHIM, Miurna y PODGORNÝ, Irina (eds.) (2013), *Museos al detalle. Colecciones, antigüedades e historia natural, 1790-1870*, Rosario, Prohistoria

ADAMOVSKEY, Ezequiel (2016), “La cultura visual del criollismo: etnicidad, ‘color’ y nación en las representaciones visuales del criollo en Argentina, c. 1910-1955”, en *Corpus*, vol 6, n°2. Versión online consultada en enero de 2017

AGÜERO, Ana Clarisa (2011), “Coleccionismo estatal, mercados del arte y contacto cultural: la plástica de la provincia de Córdoba entre 1911 y 1930”, en BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (edits), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref

----- (2009), *El espacio del arte. Una microhistoria del Museo Politécnico de Córdoba entre 1911 y 1916*, Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC

AGUERRE, Marina (1999), “Buenos Aires y sus monumentos: la presencia francesa”, en GUTMAN, Margarita y REESE, Thomas (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba

AGUERRE, Marina (2005), “Lazos de bronce y mármol. España y la Argentina en los monumentos de la Ciudad de Buenos Aires”, en AZNAR, Yayo y WECHSLER, Diana (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós

AGULHON, Maurice (1988) *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora [1994]

ALBORNOZ, Darío (1997), *Fotografía (historia viviente). Tucumán 1930/1970*, Tucumán, UNT

ALDERETE, Ana Sol (2015), “La reconstitución del paisaje de Córdoba como proyecto visual moderno: la mirada de Waisman, Álvarez y Farina en los años ‘40”, en *Avances. Revista del área artes*, Córdoba, CIFYH-UNC, n°24

ALE, María Claudia (2000), “La escuela de Bellas Artes como expresión del quehacer cultural”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950. Actas de las III jornadas*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo

----- (2003), “Arte grecolatino, educación y creación en el pensamiento de Juan B. Terán”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950. Actas de las V jornadas*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo

----- (2006a), “La escuela de dibujo y artes aplicadas y su proyección en el medio provincial durante el período 1910-1930”, en: BRAVO, María Celia (comp.), *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, UNT

----- (2006b), “La Sociedad Sarmiento y sus proyecciones estéticas en Tucumán (1910-1930)”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950. Actas de las VI jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997) “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel

- AMIGO, Roberto (2010), “El corto siglo de Antonio Berni”, en AMIGO, Roberto (ed.), *Berni, narrativas argentinas* (catálogo de exposición), Buenos Aires, MNBA
- (2013), “La pintura indianista. José Sabogal en la Argentina”, en *Revista Illapa*, Universidad Ricardo Palma, n°10. Versión online consultada en abril de 2017
- (2014), “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición), Buenos Aires, MNBA
- ARMANDO, Adriana (2014), “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”, en *La hora americana 1910-1950* (catálogo de exposición), Buenos Aires, MNBA
- ANDERSON, Perry (1984), “Modernidad y revolución”, en CASULLO, Nicolás (compilador), *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Retórica [2004]
- ARTUNDO, Patricia (1997), “Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927/1932”, en AAVV, *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR
- ARTUNDO, Patricia y PACHECO, Marcelo (1993), “Estrategias y transformación. Una aproximación a los años ‘20”, en *Arte y poder. V jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA
- BALDASARRE, María Isabel (2005), “Terreno de debate y mercado para el arte español contemporáneo: Buenos Aires en los inicios del siglo XX”, en AZNAR, Yayo y WECHSLER, Diana (comps.), *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós
- BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref
- (2006), *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa
- (2016), “Tiempos de academia. La formación artística entre Buenos Aires y Europa a comienzos del siglo XX”, ponencia presentada en el *VII Seminário do Museu D. Joao VI-V - Colóquio de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX. Modelos na Arte. 200 anos da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*, Museu D. Joao VI-UFRJ

BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.) (2011), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 1)*, Buenos Aires, Eduntref

----- (eds.) (2012), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref

BALLENT, Anahí (2005), *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Buenos Aires, UNQ-Prometeo

BAZÁN, Armando (1996), *Historia de Catamarca*, Buenos Aires, Plus Ultra

BELEJ, Cecilia (2009), *Muros en disputa. Un estudio de los murales del Automóvil Club Argentino y Galerías Pacífico* (tesis de maestría), Buenos Aires, IDAES-UNSAM (mimeo)

BELTRAME, Carlota (2012), “La mano, la cabeza. La escena tucumana. Gloria y decadencia de un paradigma académico”, en BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF

BENEDETTI, Alejandro (2005), “El ferrocarril Huaytiquina, entre el progreso y el fracaso. Aproximaciones desde la geografía histórica del territorio de los Andes”, *Revista escuela de historia*, UNSA, año 4, vol. 1, n° 4. Versión online consultada en noviembre de 2014

BENNET, Tony (1995), *The birth of the Museum. history, theory, politics*, Londres y New York, Routhledge

BERJMAN, Sonia y WECHSLER, Diana (1995), “Martín Noel en las instituciones de Bellas Artes”, en AAVV, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía

BERMAN, Marshall (1982), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI [1997]

BERNABÉU ALBERT, Salvador (2007), “Los americanistas y el pasado de América: tendencias e instituciones en vísperas de la Guerra Civil”, *Revista de Indias*, vol. LXVII, n°239. Versión online consultada en abril de 2017

- BERNAL, Federico (2005), *Petróleo, Estado y soberanía: hacia la empresa multiestatal latinoamericana de hidrocarburos*, Buenos Aires, Biblos
- BIDDLE, Nicholas (2000), “Hipólito Yrigoyen, Salta, and the 1928 Presidential Campaign”, en BRENNAN, James y PIANETTO, Ofelia (eds.), *Region and Nation: Politics, Economics and Society in Twentieth-Century Argentina*, New York, Palgrave Macmillan
- BLASCO, María Élica (2011), *Un museo para la Colonia. El Museo Histórico y Colonial de Luján 1918-1930*, Rosario, Prohistoria
- BOLTANSKI, Luc (1973), “L’espace positionnel: multiplicité des positions institutionnelles et habitus de clase”, en *Revue de sociologie française*, Vol. 14, n°1
- BONDONE, Tomás (2009), “Naturaleza humanizada, humanidad naturalizada. La construcción de un paisaje”, en *Avances. Revista del área artes*, Córdoba, CIFYH-UNC, n°15
- (2012), “La trama institucional del arte en Córdoba entre fines de siglo XIX y principios del XX”, en: BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (edits.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref
- BONI, Nicolás (2008), “Confluencia de la lírica y las artes visuales en Rosario hacia 1904”, en revista *Separata*, año VIII, n° 13, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
- (2010), “De jurados y exámenes: la visita de Lola Mora a la Academia de Bellas Artes Doménico Morelli”, en en revista *Avances*, n° 18, Córdoba, UNC
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus [2003]
- (1996), *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama
- BOVISIO, María Alba (2014), “Supuestos y conceptos acerca de la imagen precolombina del noroeste argentino en la obra de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga y Juan Ambrosetti”, *Estudios Sociales del noa*, n°14

----- (2015), “La tradición prehispánica en la propuesta americanista de Ricardo Rojas: un análisis de *El Silabario de la decoración americana*”, en *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n° 2, jan/jun. Versión online consultada en abril de 2017.

BRAVO TEDIN, Miguel y ROBLEDO, Victor Hugo (2012), “La Rioja: política y administración”, en BAZÁN, Armando (ed.), *Historia contemporánea de las provincias del NOA, 1930-2001*, Catamarca, Academia Nacional de la Historia-UNCA

BRAVO, María Celia (comp.) (2006), *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, UNT

----- (2008), *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán: 1895-1930*, Rosario, Prohistoria

----- (comp.) (2011), *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)*, Tucumán, EDUNT

BRAVO, María Celia y HILLEN, Mirta (2012), “El proyecto universitario de Descole y el desarrollo regional, 1946-1951”, en GUTIÉRREZ, Florencia y RUBINSTEIN, Gustavo (comps.), *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Tucumán, EDUNT

BRUGHETTI, Romualdo (1942), *De la joven pintura rioplatense*, Buenos Aires, ediciones Plástica

----- (1943), *Descontento creador*, Buenos Aires, Losada

----- (1945a), *Nuestro tiempo y el arte*, Buenos Aires, Poseidón

----- (1945b), *Gómez Cornet*, Poseidón

----- (1991), *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días*, Buenos Aires, Gaglianone

BURUCÚA, José Emilio y TELESCA, Ana María (1989), “El impresionismo y la pintura argentina. Análisis y crítica”, en *Boletín del instituto del arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, FFyL-UBA, n°3

BURUCÚA, José Emilio (dir.) (1999), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 2 volúmenes [2010]

CALÁS DE CLARK, María Rosa (dir.) (2010), *Historia del teatro espectacular en Catamarca. Siglo XX*, Catamarca, Secretaria de Educación, Cultura y Deportes de la Municipalidad de S.F. del Valle de Catamarca

CANAKIS, Ana (2010), *Ramón Gómez Cornet* (catálogo de exposición), Buenos Aires, Fundación Alon

CARLI, Sandra (2004), “Imágenes de una transmisión: Lino Spilimbergo y Carlos Alonso”, en DIKER, Gabriela y FRIGERIO, Graciela (eds), *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos: un concepto de la educación en acción*, Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas

CARMAN, Carolina (2013), *Los orígenes del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Prometeo

CASAS, Matías (2015), “Los gauchos de Perón. El Círculo Criollo El Rodeo, tradicionalistas y peronistas (1945-1955)”, en *Preactivas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, UNGS-IDES, n°15. Versión online consultada en abril de 2017

CASTORIADIS, Cornelius (1975), *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets [2013]

CHAMOSA, Oscar (2012), *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*, Buenos Aires, Edhasa

CHARTIER, Roger (1996), *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial

CHEIN, Diego (2007), *La invención literaria del folklore. Joaquín V. González y la otra modernidad*, Tucumán, UNT

CHRETIEN, Bárbara y ZABLOSKY, Clementina (2011), “Paisaje, arte y crítica. Octavio Pinto y Manuel Gálvez”, en *Avances. Revista del área artes*, Córdoba, CIFYH-UNC, n°18

CLARK, Timothy J. (1981), *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, G. Gili

CONSTANTÍN, María Teresa (1998), “Todo lo sólido se petrifica en la pintura o la reformulación de la Modernidad en Guttero, Cúnsolo y Lacámara”, en WECHSLER,

Diana (coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880 – 1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano (1978), *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*, Buenos Aires, ediciones Librería de la Ciudad

CORREA, Rubén y QUINTANA, Sergio (2013), “Las agencias del poder: intervenciones partidarias y formación del partido peronista en Salta, 1949-1952”, en: MACOR, Darío y TCACH, César (eds.), *La invención del peronismo en el interior del país II*, Santa Fe, UNL

CROW, Thomas. (1999), *The Intelligence of Art*, Chapel Hill y Londres, The University of North Carolina Press

DE CERTEAU, Michel (1990), *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana [2010]

DE LA CRUZ, Luna (2011), *Salta 1930-1960. Un relato de pintores, rupturas e identidades*, Salta, Ediciones de la galería Fedro

DE LA ORDEN, Gabriela y PERNASETTI, Graciela (2016), “Laureano Brizuela. El fotógrafo, el pintor, el hombre”, en *Revista del Centro de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Catamarca*, Catamarca, año V, n°5

DE LA ORDEN, Gabriela y TRETTEL, Norah (2000), “Bandas, tertulias y conciertos. Continuidades en la vida cultural de Catamarca (1890-1930)”, en *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino (1900-1950). Actas de las III jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

DEL VALLE MICHEL, Azucena (2004), “Conflictos políticos en la provincia de Salta después del triunfo electoral de Perón en 1946”, *Revista Escuela de Historia*, UNSA, año 3, vol. 1, n° 3. Versión online consultada en noviembre de 2014

DEL VALLE MICHEL, Azucena, TORINO, Esther y CORREA, Rubén (2014), “Crisis conservadora, fractura radical y surgimiento del peronismo en Salta (1943-1946)”, en: MACOR, Darío y TCACH, César (eds.), *La invención del peronismo en el interior del país*, Santa Fe, UNL

DÉRCOLI, Julián (2014), *La política universitaria del primer peronismo*, Buenos Aires, Punto de Encuentro



- DEVOTO, Fernando (2002), *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires, Siglo XXI
- DI LULLO, Orestes y GARAY, Luis (1976), *Ramón Gómez Cornet, un gran pintor santiagueño*, Santiago del Estero, Dirección General de Cultura de la Provincia
- DOLINKO, Silvia (2005), “La bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós
- (2012a), *Arte plural. EL grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa
- (2012b), “Entre las publicaciones culturales y el salón: el caso de las xilografías de Víctor Rebuffo”, en *Avances. Revista de artes*, Córdoba, UNC, n°19
- ESPINOSA, Roberto (2006), *La cultura en el Tucumán del siglo XX. Diccionario monográfico*, Tucumán, UNT
- ESTRADA, Javier (2013), *Historia del Museo de Bellas Artes Octavio de la Colina*, La Rioja, edición del autor
- FABERMAN, Judith (2010), “Tres miradas sobre paisaje, identidad regional y cultura folclórica en Santiago del Estero”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, UNQ, n°14
- FAGALDE, María Eugenia (2006), “Los dos Colombres del Cementerio del Oeste de Tucumán”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950. Actas de las VI jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés
- FANTONI, Guillermo (2014), *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo
- FASCE, Pablo (2012), “Poéticas de la pluralidad. Quinquela Martín y Francisco Ramoneda, artistas y gestores culturales en la Modernidad plástica argentina”, en *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y memoria, miradas sobre el pasado reciente*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti. Publicación en formato CD

----- (2014a), “Una modernidad situada. La obra de Ernesto Soto Avendaño en la región del noroeste argentino”, en *Estudios Sociales del NOA*, Tilcara, Instituto Interdisciplinario de Tilcara - FFyL UBA, 2014, n° 13

----- (2014b), “Identidad situada. La obra de Francisco Ramoneda y Ernesto Soto Avendaño en el noroeste argentino”, en: Roberto Amigo (dir.), *La hora americana 1910 – 1950*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2014

FARRO, Máximo (2009), *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria

FAVRE, Patricia (2010), *Deudas históricas, reparaciones escultóricas. El programa conmemorativo monumental en la construcción de la identidad (Mendoza, 1887-1917)*, Mendoza, EDIunc

FAVRE, Patricia y HERRERA, Marcela (2012), “De autodidactas a académicos: la lucha por la institucionalización. Mendoza y San Juan (1900-1950)”, en: BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (edits.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref

FERNÁNDEZ DISTEL, Alicia (2005), *La tentación del hierro y la escultura en Jujuy*, Salta, Maktub

FIORUCCI, Flavia (2011), *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*, Buenos Aires, Biblos

FLORIO, Sabina (2012), "Un museo moderno para la ciudad de Rosario. Crónica de una gestión", en AAVV, *De la Comisión Municipal de Bellas Artes al Museo Castagnino. La institucionalización del arte en Rosario 1917-1945*, Buenos Aires, Fundación Espigas

FOGLIA, Carlos (1963), *Luis Perlotti. El escultor de Eurindia*, Buenos Aires, Aurea

FORMOSO, Silvia (2009), *Ernesto Padilla (1873-1951). Ciudadano del Norte Argentino*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

GALESIO, María Florencia y MELGAREJO, Paola (2010), “Entre utopías y realidades. El viaje de Antonio Berni por la América Andina y su presencia en el MNBA”, en AMIGO, Roberto (ed.), *Berni, narrativas argentinas* (catálogo de exposición), Buenos Aires, MNBA

GARCÍA MARTÍNEZ, J.A. (1963), "Itinerario de la pintura riojana", en *Humanitas*, Tucumán, UNT, año XI, n°1

----- (1985), *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston

GARCÍA, Carla (2016), "'Los fósiles de la Academia'. Martín Noel, Mario Buschiazzi y los itinerarios institucionales de la historiografía artística argentina", en *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de investigadores de Arte (CAIA)*, n°9, segundo semestre. Versión online consultada en abril de 2017

GARCÍA, María Amalia (2011), *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, MALBA-Siglo XXI

GENÉ, Marcela (2005), *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, Buenos Aires, FCE

GILBAUT, Serge (1983), *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press

GIUNTA, Andrea (1999), "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en WECHSLER, Diana y PENHOS, Marta (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

----- (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI [2008]

----- (2011), "Estrategias de la modernidad en América Latina", en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI

GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (comps.) (2005), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós

GLUZMAN, Georgina (2015), "La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Versión online consultada en abril de 2017

----- (2016a), *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos

----- (2016b), “La Cárcova después de Cárcova”, en *Ernesto de la Cárcova (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, MNBA

GOEBBEL, Michael (2013), *La Argentina partida. Nacionalismos y políticas de la historia*, Buenos Aires, Prometeo

GONZÁLEZ RIAL, Gabriela (2015), “La república como salvaguarda de los excesos de la democracia en el momento del Centenario: la *Revista Argentina de Ciencias Políticas* y *El juicio del siglo* de Joaquín V. González”, *PolHis*, UNSAM, año 8, n°15, enero-junio. Versión online consultada en junio de 2017

GONZÁLEZ, Joaquín Víctor (1888), *La tradición nacional*, Buenos Aires, Lajouane

----- (1893), *Mis montañas*, Buenos Aires, Lajouane

----- (1910), *El Juicio del siglo*, Buenos Aires, Eudeba [2012]

GUIDO, Ángel (1935), *Concepto moderno de la historia del arte*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral

----- (1945), *Redescubrimiento de América en el arte*, Rosario, Universidad del Litoral

GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2000), “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”, en *Temas de la Academia. Arte prehispánico: creación, desarrollo y persistencia*, Buenos Aires, ANBA

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (1998), *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe/Buenos Aires, Instituto de América/CEDODAL

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio (1992), *Leonie Matthis*, Buenos Aires, Zurbarán

GUTMAN, Margarita (1995), “Martín Noel y el neocolonial en Argentina: inventando una tradición”, en AAVV, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía

GUY, Donna (1980), *Política azucarera argentina. Tucumán y la Generación del Ochenta*, Tucumán, EDUNT [2008]

GUZMÁN, Héctor Daniel (2014), *El antifascismo en Santiago del Estero. La Brasa 1930-1951*, Santiago del Estero, EDUNSE

- (2015), “La Brasa. Su origen y el movimiento americanista”, en GUZMÁN, Héctor Daniel y GLOCER, Silvia (comps.), *Cartas de La Brasa. Patrimonio bibliográfico, 1926-1937*, Santiago del Estero, Biblioteca Sarmiento
- HABERMAS, Jürgen (1982), “Modernidad: un proyecto incompleto”, en CASULLO, Nicolás (compilador), *El debate modernidad-postmodernidad*, Buenos Aires, Retórica [2004]
- HALPERIN DONGHI, Tulio (1998), “El enigma Yrigoyen”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, Bernal, n°2
- (2003) *La Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires, Siglo XXI [2013]
- HERRERA, Claudia (2006), “La elite tucumana: familias, azúcar y poder”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950. Actas de las VI jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés
- HERRERA, María José (2012), “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en: BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref
- HERRERA, María José y MARCHESI, Mariana (2013), *Arte de sistemas. El CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, Fundación OSDE
- HILL BOONE, Elizabeth (1993), *Collecting the pre-Columbian past: a symposium at Dumbarton Oaks*, Washington D.C., Dumbarton Oaks
- JAMES, Daniel (1990), *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana
- JAMESON, Frederic (2004), *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa
- JEREZ, Marcelo (2013a), “Entre la juventud y la obra pública. La trayectoria política del primer gobernador peronista en Jujuy: Alberto Iturbe (1940-1946)”, en: TCACH, Cesar y MACOR, Darío (comps), *La invención del peronismo en el interior del país II*, Santa Fe, UNL

----- (2013b), “Peronismo, planificación y Estado en el noroeste argentino: Iturbe y el plan cuadrienal de obras públicas en la provincia de Jujuy (1947-1950)”, en *Boletín Americanista*, Barcelona, año LXIII, n°67

JUSTINIANO, María Fernanda (2005), “El poder del azúcar en el proceso político salteño a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Revista escuela de historia*, UNSA, año 4, vol. 1, n° 4. Versión online consultada en noviembre de 2014

KRIGER, Clara (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI

KRIS, Ernst y KURZ, Otto (1995), *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra

LAZARTE DAHAN, Rita y SANTILLÁN DE GOANE, Nélica (2011), “El maestro Atilio Terragni: Su aporte a la educación universitaria y a la cultura tucumana”, en: BRAVO, María Celia (comp.), *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)*, Tucumán, EDUNT

LECUONA, Diego (2003), “Las bases teóricas del cambio arquitectónico producido en Tucumán durante la primera mitad del siglo XX”, en *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino (1900-1950). Actas de las V Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Rougés

LOIÁCONO, Erika (2010), “Un quiebre en la representación del prócer argentino: el monumento a Bernardino Rivadavia, de Rogelio Yrurtia”, en: GUZMAN, Fernando y MARTÍNEZ, Juan Manuel (eds.), *Arte americano e independencia. Quintas jornadas de historia del arte*, Santiago de Chile, UAI

----- (2011), “Fatalidad y victoria. El ‘monumento al coronel Manuel Dorrego’ de Rogelio Yrurtia”, en *Avances. Revista del área artes*, Córdoba, UNC-CIFFyH

LÓPEZ, Santiago (2015), *Ladrón del fuego. Gómez Cornet > fotografía y modernidad* (catálogo de exposición), Buenos Aires, Fundación Osde

LÓPEZ ANAYA, Jorge (1997), *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé

----- (2005), *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé

- LÓPEZ PASCUAL, Juliana (2016), *Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*, Rosario, Prohistoria
- LOSADA, Leandro (2008), *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires, Siglo XXI
- LUCENA, Daniela (2015), *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Buenos Aires, Biblos
- LUDMER, Josefina (1988), *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Eterna Cadencia [2012]
- LUGONES, Leopoldo (1916), *El payador*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional [2009]
- LVOVICH, Daniel (2006), *El nacionalismo de derecha. Desde sus orígenes a Tacuara*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- MACOR, Darío y TCACH, César (2014), “El enigma peronista”, en: MACOR, Darío y TCACH, César (eds.), *La invención del peronismo en el interior del país*, Santa Fe, UNL
- MAJLUF, Natalia (1994), "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa", en *Arte, historia e identidad. Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, IIE-UNAM
- MÁLAGA, Pamela (1998), *Breve historia de la Facultad de Artes*, Tucumán, UNT
- (2000a), “Objetos y certámenes artísticos: el Salón de Tucumán”, en *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino (1900-1950). Actas de las III jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- (2006), *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo
- (2012), “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, en *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, Buenos Aires, n°1. Disponible online

MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta (1991), “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”, en *Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. 3º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA

MANTOVANI, Larisa (2016a), “Literatoides, superhombres, estudiantes y trabajadores: los conflictos estudiantiles en la Academia Nacional de Bellas Artes al inicio de la dirección de Pío Collivadino”, ponencia presentada en III Encuentro de Jóvenes Investigadores en Arte, CAIA. Buenos Aires, 12 al 14 de octubre

----- (2016b), “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”, en *19&20*, Rio de Janeiro, v. XI, nº1. Versión online consultada en abril de 2017

MÁRQUEZ MIRANDA, Fernando (1939), *Cuatro viajes de estudio al más remoto noroeste argentino*, Buenos Aires, Coni

MARTÍN, Paloma (2013), “La historia de la política petrolera. Modelo de coaliciones defensoras”, ponencia presentada en el *Segundo congreso argentino de gobernanza en las organizaciones*, Buenos Aires, Universidad del Cema

MARTÍNEZ, Ana Teresa, TABOADA, Constanza, AUAT, Alejandro (2011), *Los hermanos Wagner. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero*, Bernal, UNQ

MARTÍNEZ ZUCCARDI, Soledad (2010), “Posiciones y polémicas en la literatura del noroeste argentino. El grupo “La Carpa” y la conciencia poética en la región”, *Anclajes*, Santa Rosa, vol. 14, nº2. Versión online consultada en mayo de 2017

----- (2012a), *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán: 1904-1944*, Buenos Aires, Corregidor

----- (2012b), “El Norte como instrumento de equilibrio nacional. Juan B. Terán, Ricardo Rojas y la Universidad de Tucumán”, en: LAGUARDA, Paula y FIORUCCI, Flavia (eds.). *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*, Rosario, Prohistoria ediciones; Santa Rosa, Universidad Nacional de La Pampa

MARTORELL, Carmen y LOTUFO VALDÉS, Margarita (1990), *Vida plástica salteña*, Salta, Secretaría de Cultura



MELO, Julián (2007), *¿Dividir para reinar? La política populista en perspectiva federal*, Revista SAAP, Invierno, Buenos Aires

MICHAUD, Eric (1996), *La estética nazi*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo [2009]

MONTINI, Pablo (2011), “Coleccionismo e historiografía. Ángel Guido y la colección de arte colonial del Museo Histórico Provincial de Rosario”, en *Anales del Museo Histórico Provincial de Rosario “Dr. Julio Marc”*, Rosario

MORENO, Daniela y ROSSI, Silvia (2003), “Identidad cultural y arquitectura en el Tucumán de principios del siglo XX”, en *La Generación del Centenario y su proyección en el Noroeste Argentino (1900-1950). Actas de las V Jornadas*, Tucumán, Centro Cultural Rougés

MOSSE, George (1975), *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimientos de masas en Alemania desde las guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, Buenos Aires, Siglo XXI [2007]

----- (1991), *Fallen Soldiers. Reshaping the memory of the World Wars*, New York, Oxford University Press

MUNILLA LACASA, Lía (2013), *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires 1810-1935*, Buenos Aires, Miño y Davila

MUÑOZ, Miguel Ángel (1998), “Un campo para el arte argentino”, en WECHSLER, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

----- (1999), “Obertura 1910: la Exposición Internacional del Centenario”, en PENHOS, Penhos y WECHSLER, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

----- (2000), “Territorios de la modernidad, territorios de identidad. México y Argentina en los años 20 en la obra de Carlos Mérida y Pedro Figari”, ponencia presentada en el *50 Congreso Internacional de Americanistas. Mensajes Universales de las Américas para el Siglo XXI*, Universidad de Varsovia [mimeo]

----- (2012), “Manuel Gálvez, crítico de arte”, en *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de investigadores de Arte (CAIA)*, n°1. Versión online consultada en abril de 2017

NASTRI, Javier (2004), “Los primeros americanistas (1876-1900) la construcción arqueológica del pasado de los Valles Calchaquíes (Noroeste argentino)”, en HABER, Alejandro (comp.), *Hacia una arqueología de las arqueologías sudamericanas*, Bogotá, CESO-UNIANDES

NOEL, Martín (1932), *Teoría histórica de la arquitectura virreinal*, Buenos Aires, Peuser

----- (1934), *Estudios y documentos para la historia del arte colonial*, Buenos Aires, FFyL-UBA

----- (1945), *Palabras en acción*, Buenos Aires, Peuser

NUSENOVICH, Marcelo (2015), *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*, Córdoba, UNC

ORECCHIA, Luis (2008), *Calíbar. En pos de la utopía*, La Rioja, edición del autor

PÁEZ DE LA TORRE (h), Carlos (2004), *Crónica histórica de la Universidad Nacional de Tucumán. Período 1914-1923. La etapa provincial y los comienzos de la nacionalización*, Tucumán, UNT Rectorado

----- (2006), *Juan Heller 1883-1950: noticia biográfica y selección de textos*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

----- (2010), *Pedes in Terra ad Sidera Visus, vida y obra de Juan B. Terán (1880-1938)*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

PAGANO, José León (1937), *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor

PALACIOS, Alfredo (1942), *Pueblos abandonados*, Buenos Aires, La Vanguardia

PAOLASSO, Carlos y TERÁN, Celia (1978), “Las artes plásticas en Tucumán, 1915-1930”, en: *Aportes para la historia de Tucumán*, Tucumán, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, n°4

PAYRÓ, Julio (1942), *Veintidós pintores, facetas del arte argentino*, Buenos Aires, Poseidón

----- (1943), *Ramón Gómez Cornet*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft

PEGORARO, Andrea (2009), *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina (1890-1927)*, Tesis de doctorado, FFyL-UBA, mimeo

PENA, Carmen (1996), “Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918”, en PRIEGO, Carlos (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, Universidad de Oviedo

PENHOS, Marta (1997), “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA

----- (1999), “Nativos en el salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en PENHOS, Penhos y WECHSLER, Diana (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

PERAZZO, Nelly (2010), “El Centenario de la Revolución de Mayo y la escultura en el espacio público”, en *Temas de la Academia. Las artes en torno al Centenario, estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

PERILLI DE COLOMBRES GARMENDIA, Elena y ROMERO, Elba (2012), *Un proyecto geopolítico para el Noroeste Argentino. Los intelectuales del “Centenario” en Tucumán*, Tucumán, Centro Cultural Alberto Rougés

PERÓN, Juan Domingo (1949), “Conferencia en la clausura del 1er Congreso Nacional de Filosofía”, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Docencia editorial [2002]

PICCOLI, Silvia Graciela (2009), *Orígenes de la Academia Nacional de Bellas Artes del Norte “Juan Yaparí”*, Santiago del Estero, Ministerio de Educación de la Provincia

PIS DIEZ, Nayla (2012), “La política universitaria peronista y el movimiento estudiantil reformista: actores, conflictos y visiones opuestas (1943-1955)”, *Los trabajos y los días*, La Plata, año 4, n°3. Versión online consultada en julio de 2017

PLOTKIN, Mariano (1991), “Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico”, en *Estudios Interdisciplinarios sobre América Latina y el Caribe*, vol. 2, n° 1

----- (1993), *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, EDUNTREF [2013]

PODGORNY, Irina y LÓPEZ, María Margaret (2008), *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina (1810-1890)*, Rosario, Prohistoria

- PRIETO, Adolfo (1988), *El discruso criollista en la formación de la argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI [2006]
- PUCCI, Roberto (2012), *Pasado y presente de la Universidad de Tucumán. Reforma, dictaduras y populismo neoliberal*, Buenos Aires, Lumiere
- QUATTROCCHI-WOISSON, Diana (1995), *Los males de la memoria. Historia y política en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé
- RAMIREZ, Mari Carmen (1996), “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en DEBROISE, Oliver, *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare-INBA
- RAMOS, Roxana (2016), “Mapas sobre la obra y el pensamiento de Raúl Brié”, en: *Raúl Brié. Crear fuera del cauce* (catálogo de exposición), Salta, MBAS
- RIBAS, Diana Itatí (2003), “Malharro – Payró y un inexplorado recorrido historiográfico”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, actas del II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, X jornadas CAIA, Buenos Aires, 10 al 13 de septiembre
- (2012), “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación de arte en Bahía Blanca (1928-1940)”, en: BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (edits.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina (volumen 2)*, Buenos Aires, Eduntref
- RIPAMONTE, Carlos (1926), *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*, Buenos Aires, M. Gleizer
- ROCHFORT, Desmond (1993), *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, México, Editorial Limusa
- RODÓ, José Enrique (1900), *Ariel*, Buenos Aires, Capital Intelectual [2012]
- ROJAS, Ricardo (1915), *La Universidad de Tucumán*, Buenos Aires, imprenta Enrique García
- (1917), *Historia de la literatura argentina. Los gauchescos*, Buenos Aires, Roldán
- (1924), *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, CEAL [1980]

- (1930), *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, Losada [1953]
- ROJO, Roberto (1991), *Noticias del periodismo riojano 1901-1991*, La Rioja, Editora del Norte
- ROMANI, Rubén Darío (2002), “La institución en Mendoza: el Museo Provincial de Bellas Artes, en revista *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, n°2, Mendoza, UNCuyo
- ROMERO BREST, Jorge (1944), *Lorenzo Domínguez*, Buenos Aires, Poseidón
- ROSSI, Cristina (2010), “Escritos y testimonios. El caso del ‘Manifiesto de cuatro jóvenes’”, *VII Jornadas Nacionales de Investigaciones en Arte en Argentina. Los desafíos del arte en el año del Bicentenario*”, La Plata, Facultad de Bellas Artes – UNLP
- (2012), “Cambios de rumbo. Nuevas orientaciones en las rutas artísticas entre 1940 y 1960”, en BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina (volumen II)*, Buenos Aires, Eduntref
- (2016), “Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur”, en PALACIOS, Carlos (cur.), *Orozco, Rivera y Siqueiros: la exposición pendiente y la conexión sur (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, MNBA
- SIRACUSANO, Gabriela y TUDISCO, Gustavo (2012), “Hector Schenone y el Museo Fernández Blanco. La construcción académica de una colección”, *Estudios curatoriales*, UNTREF, año 1, n°1. Versión online consultada en abril de 2017
- SOLARI, Herminia (1996), “Joaquín V. González: algunas consideraciones alrededor de la idea de Nación”, *CUYO. Anuario de filosofía Argentina y Americana*, n°13. Versión online consultada en junio de 2017
- SOTO AVENDAÑO, Ernesto (1930), *Una vocación*, La Plata, UNLP
- (1936), “Auguste Rodin”, *Plástica*, n°6, mayo, Buenos Aires
- (1942), *El monumento a la Independencia en Humahuaca*, Buenos Aires, Liga Argentina de Educación
- (1949), “La escultura. Los iniciadores de la post-emancipación”, en *Primer ciclo anual de conferencias organizada por la subsecretaría de cultura de la Nación*, Buenos Aires, ministerio de Educación de la Nación

- SPINELLI, Sara (1979), *Vida y obra de Luis Perloti*, Buenos Aires, Plus Ultra
- SUAYTER MONETTI, María Adela (2004), *Los estudios humanísticos en la Universidad Nacional de Tucumán: 1914-1945*, Tucumán, FFyL-UNT
- SVAMPA, Maristela (2006), *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires, Taurus
- TERÁN, Celia (1996), *Las fiestas del Centenario de la Independencia Argentina en Tucumán: la programación artístico-cultural*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia
- (1998), *Atilio Terragni*, Buenos Aires, Gaglianone
- (2000), “Las artes plásticas en la región”, en BAZÁN, Raúl (ed.), *La cultura del Noroeste argentino*, Buenos Aires, Plus Ultra
- TERÁN, Celia y PÁEZ DE LA TORRE (h), Carlos (1997), *Lola Mora. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta
- TERÁN, Juan B. (1980), “Origen de una nueva universidad”, en: *Obras completas*, Tucumán, UNT
- TERÁN, Oscar (2000), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1800-1910). Derivas de la cultura científica*, Buenos Aires, FCE
- (2008), *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales 1810—980*, Buenos Aires, Siglo XXI
- TORRE, Juan Carlos (1989), “Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo”, en: *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, IDES, n° 112, vol. 28
- (2002), “Introducción a los años peronistas”, en *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana
- TROSTINÉ, Rodolfo (1950), *Tomás Cabrera. Pintor colonial salteño*, Buenos Aires, Talleres gráficos San Pablo
- VALDEZ, María José (2012), “El ‘plebiscito’ de Hipólito Yrigoyen: la campaña electoral de 1928 en la ciudad de Buenos Aires vista desde *La Época*”, *Población y Sociedad*, Tucumán, vol. 19, n°1. Versión online consultada en noviembre de 2014

VÁZQUEZ, Pablo (2010), “Revista Continente. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo”, *Actas del Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976)*, Buenos Aires, UNTREF

VEBLEN, Thorsten (1899), *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE [1951]

VIGNOLI, Marcela (2011), “El anticipo de una idea de Universidad desde la Sociedad Sarmiento, Tucumán 1900-1909”, en: BRAVO, María Celia (comp.), *Docentes, científicos, artistas e intelectuales en la creación de la Universidad Nacional de Tucumán (1910-1960)*, Tucumán, EDUNT

----- (2015), *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914*, Rosario, Prohistoria

WECHSLER, Diana (1998), “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en WECHSLER, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

----- (1999a), “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes”, en BURUCÚA, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política (tomo 1)*, Buenos Aires, Sudamericana

----- (1999b), “Spilimbergo maestro. Su actividad en la Academia de Bellas Artes y en la Universidad de Tucumán”, en AAVV (1999), *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes

----- (1999c), “Julio Payró y la construcción de un panteón de ‘héroes’ de la ‘pintura viviente’”, ponencia presentada en las jornadas *La teoría y la crítica de arte en América Latina*, Buenos Aires

WECHSLER, Diana y PENHOS, Marta (coord.) (1999), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

WILLIAMS, Raymond. (1977a), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta [2009]

----- (1977b), *La política del Modernismo*, Buenos Aires, Manantial

WOLF, Caroline (2016), “Forging identities: the *Monumento de los Residentes Sirios* and the Role of Public Sculpture for Immigrants from the Ottoman Empire in Argentina”, en *From the Ottoman Empire to Buenos Aires: Art and Architectural*

*Patronage by Arab and Armenian Diaspora Communities in the Argentine Capital, 1910-1955*, tesis de doctorado, IDAES/UNSAM-Rice University (mimeo)

WYNGAARD, Alejandra (2015), *Memorias presentes. Una historia de 99 años (catálogo de exposición)*, Tucumán, Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Eduardo Navarro”

WYNGAARD, Alejandra y ROBLES, Ana Victoria (2006), “Aproximaciones para una historia: del Instituto Superior de Artes a Facultad (1948/1985)”, en BRAVO, María Celia (comp.), *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, UNT

YRIGOYEN, Hipólito (1923), *Mi vida y mi doctrina*, Buenos Aires, Raigal [1957]

ZABLOSKY, Clementina (2005), “Migraciones en torno al cambio de siglo. Itinerarios de Honorio Mossi en Córdoba a fines del XIX y principios del XX”, en: SARTORI, Mario (ed.), *Studi Latinoamericani/Estudios latinoamericanos*, Udine, Forum

ZUBERBÜHLER, Carlos (1936), *El arte por la patria*, Buenos Aires, SAAP

ZWALIN DE GENTILINI, Gloria (2006), “Pompilio Villarrubia Norry y su obra escultórica *Parábola*”, en: *La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino, 1900-1950*, Tucumán, Fundación Miguel Lillo



Doctorado en Historia con especialización en Historia del Arte  
Instituto de Altos Estudios Sociales  
Universidad Nacional de San Martín

**El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina:  
tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación  
(1910-1955)**

Tesis doctoral

**(ANEXO)**

Doctorando: Lic. Pablo Javier Fasce  
Directora: Dra. María Isabel Baldasarre

Julio de 2017

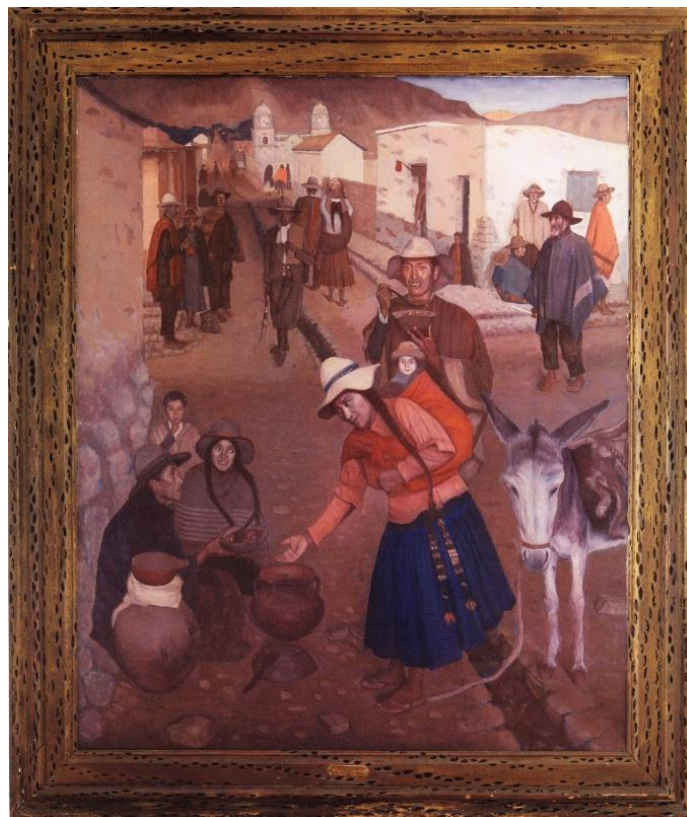
## Índice

Capítulo 1 - Anexo de imágenes.....	2
Capítulo 2: anexo de imágenes y cuadros .....	16
Capítulo 3: anexo de imágenes y cuadros .....	27
Capítulo 4: anexo de imágenes y cuadros .....	35
Capítulo 5: Anexo de imágenes y cuadros .....	41
Capítulo 6: anexo de imágenes y cuadros .....	52
Capítulo 7 - Anexo de imágenes.....	60

## Capítulo 1 - Anexo de imágenes



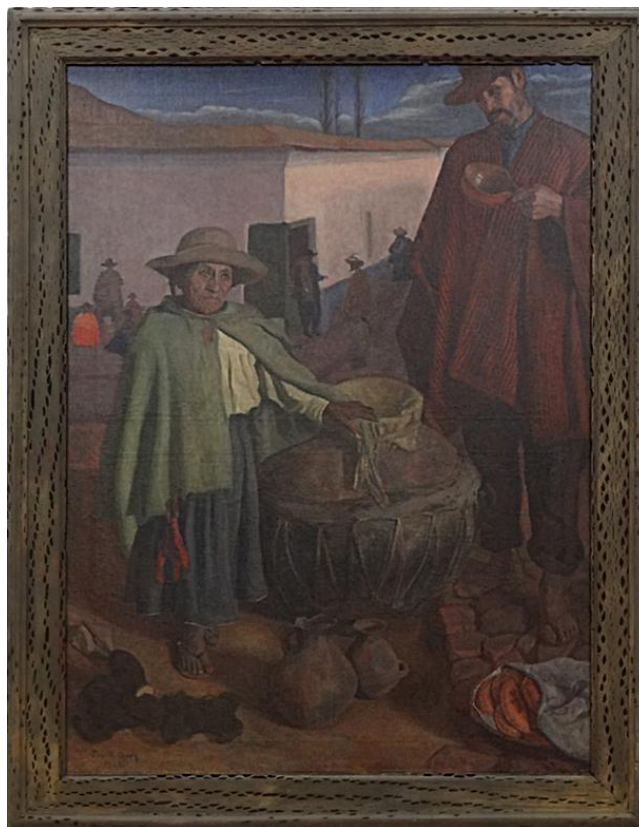
**Figura 1:** Pompeo Boggio, *Tipos quichuas de la Quebrada de Humahuaca*, 1912, óleo sobre tela, 105 x 90 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



**Figura 2:** José Antonio Terry, *En semana santa*, 1936, óleo sobre tela, 195 x 166 cm. Colección Museo de Pintura Regional José Antonio Terry, Tilcara.



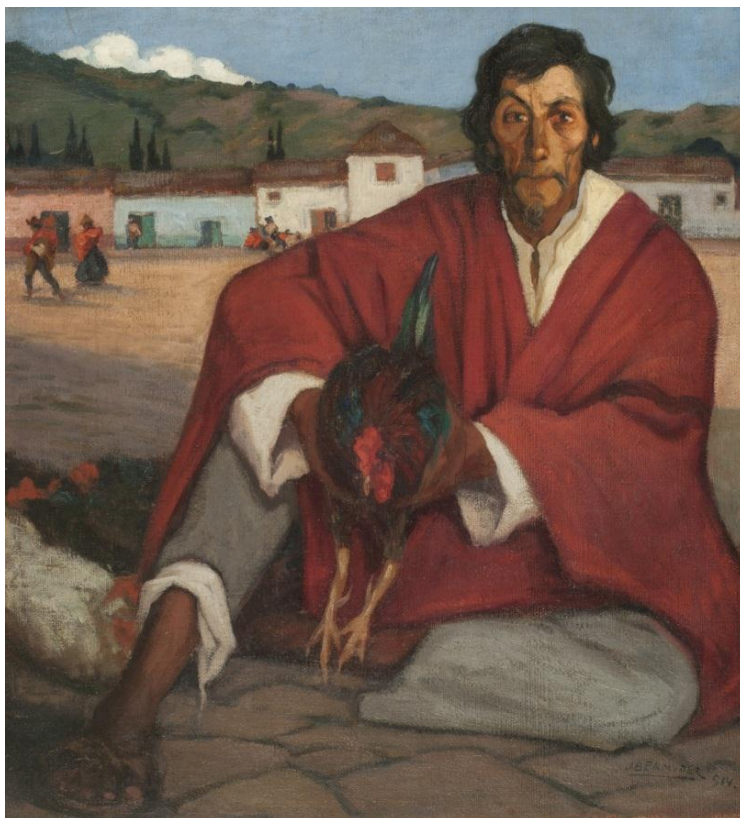
**Figura 3:** José Antonio Terry, *El tuerto del Pucará*, 1931, óleo sobre tela, 122 x 103 cm. Colección Museo Regional de Pintura José Antonio Terry, Tilcara.



**Figura 4:** José Antonio Terry, *La enana Chepa y su cántaro*, 1923, óleo sobre tela, 160 x 122 cm. Colección Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou

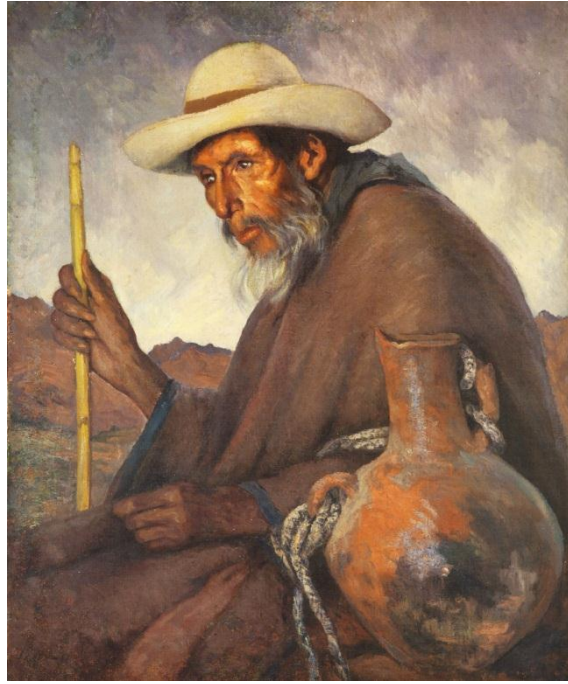


**Figura 5:** Jorge Bermúdez, *El poncho rojo*, 1913, óleo sobre tela, 142 x 137 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



**Figura 6:** Jorge Bermúdez, *Gallero viejo*, 1914, óleo sobre tela, 111.5 x 105.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.





**Figura 7:** Jorge Bermúdez, *Don Panta Vilques*, 1920, óleo sobre tela, 91 x 76 cm. Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján.



**Figura 8:** Jorge Bermúdez, *La Patroncita*, 1914, óleo sobre tela, 164 x 193 cm. Subastada en noviembre de 2016 por la casa J.C. Naón y Cía S.A.

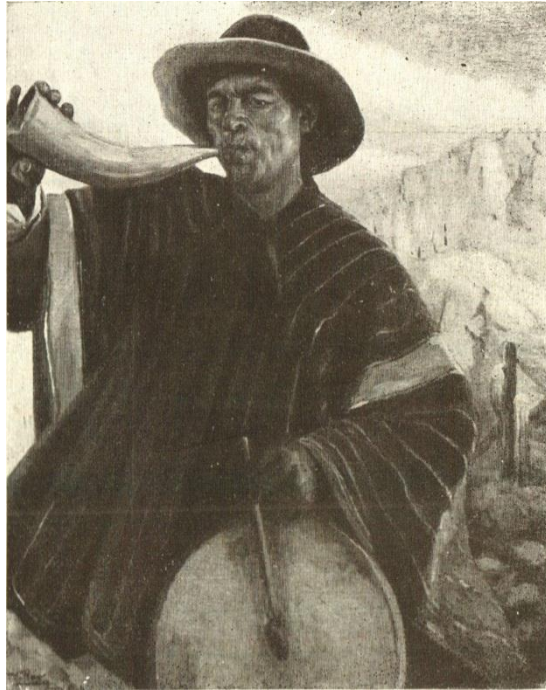


**Figura 9:** Cartón de Jorge Bermúdez que representa un ingenio azucarero. Álbum de vistas del Pabellón Argentino y Secciones Argentinas en la Exposición Internacional de San Francisco, California, 1915. Colección de la Biblioteca Digital Trapalanda (Biblioteca Nacional Mariano Moreno).



**Figura 10:** Vista de la sección de Bellas Artes, con la obra de Bermúdez (arriba al centro) y Boggio (abajo en segundo lugar desde la izquierda). Álbum de vistas del Pabellón Argentino y Secciones Argentinas en la Exposición Internacional de San Francisco, California, 1915. Colección de la Biblioteca Digital Trapalanda (Biblioteca Nacional Mariano Moreno).



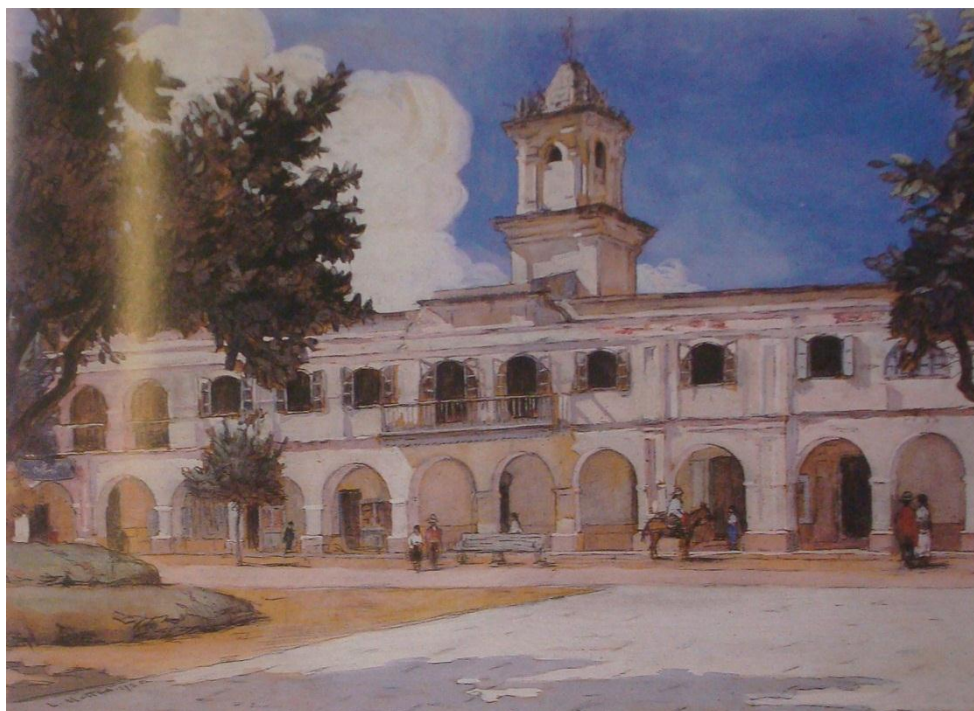


**Figura 11:** Francisco Villar, *El erquencho*, óleo sobre tela, premiado con la medalla a los artistas extranjeros del Salón Nacional de Bellas Artes de 1920. Fotografía reproducida en *Catálogo del Salón Nacional*, Buenos Aires, CNBA, 1920.



**Figura 12:** Leonie Matthis, *Paisaje de Tilcara*. Reproducido en: GUTIÉRREZ ZALDIVAR (1992), *Leonie Matthis*, Buenos Aires, Zurbarán.





**Figura 13:** Leonie Matthis, *El Cabildo de Salta*. Reproducido en: GUTIÉRREZ ZALDIVAR (1992), *Leonie Matthis*, Buenos Aires, Zurbarán.



**Figura 14:** Alfredo Gramajo Gutiérrez, *La feria de Simoca*, 1937, óleo sobre tabla, 80 x 100 cm. Museo Benito Quinquela Martín, Buenos Aires.

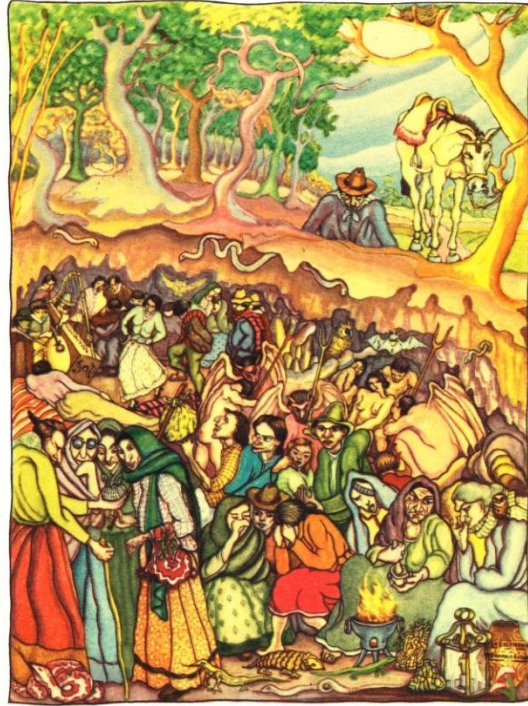


**Figura 15:** Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Retablo de Jesús*, 1930-8, óleo sobre madera terciada, 65.5 x 78.5 cm – 66,3 x 78 cm – 65.2 x 79.1 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.



**Figura 16:** Alfredo Gramajo Gutiérrez, *Un velorio de angelito*, 1953, óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Colección Palais de Glace, Ministerio de Cultura de la Nación, Buenos Aires.

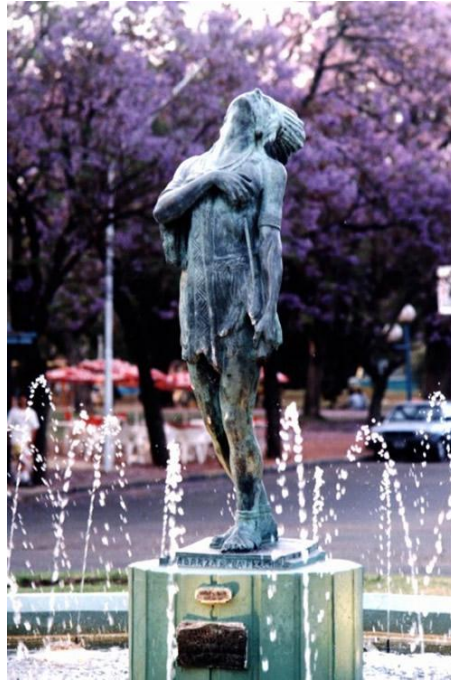




**Figura 17:** Alfredo Gramajo Gutiérrez, *La Salamanca*, ilustración incluida en la edición de 1946 de *El País de la selva* de Ricardo Rojas realizada por la editorial Guillermo Kraft de Buenos Aires.



**Figura 18:** Luis Perloti, *Monumento a los Andes*, bronce, 1941. Parque Los Andes, Buenos Aires



**Figura 19:** Luis Perlotti, *La danza de la flecha*, bronce, 1925. Parque Urquiza, Paraná (emplazada en 1947)

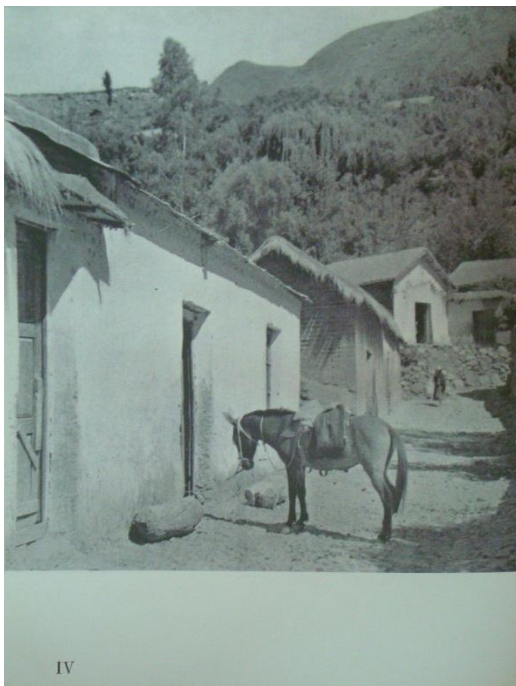


**Figura 20:** Luis Perlotti, *Saludo al sol*, bronce, 1932. Parque Aborigen, Mendoza (emplazada en 1939)





**Figura 21:** Alfredo Guido, *La chola desnuda*, 1924, óleo sobre tela, 162 x 205 cm. Colección Museo Castagnino, Rosario

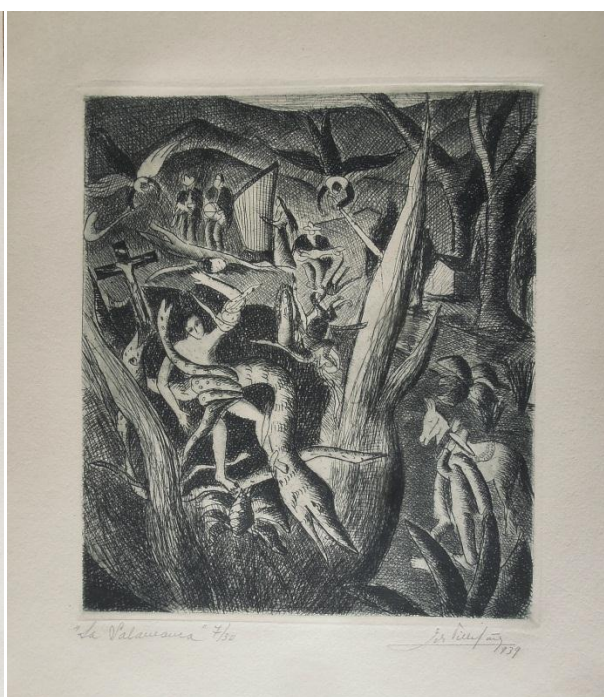
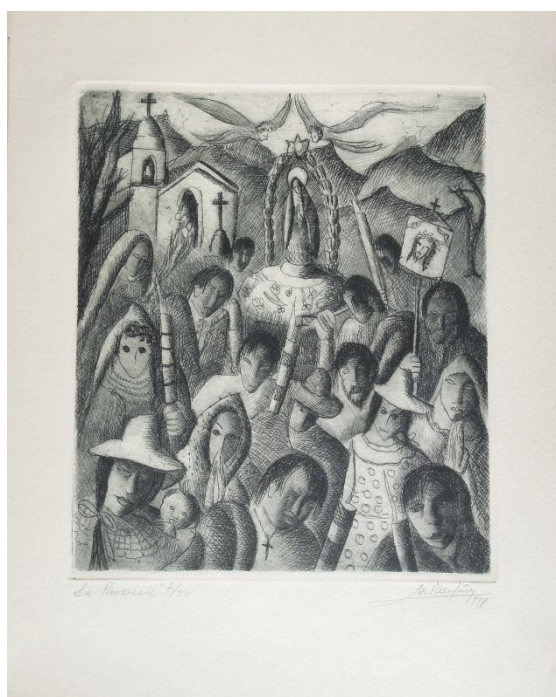


**Figura 22:** fotografías de Hans Mann reproducidas en *Cuadernos de arte argentino. Ramificaciones de la Quebrada de Humahuaca y del camino de los Incas*, Buenos Aires, AANBA, 1942



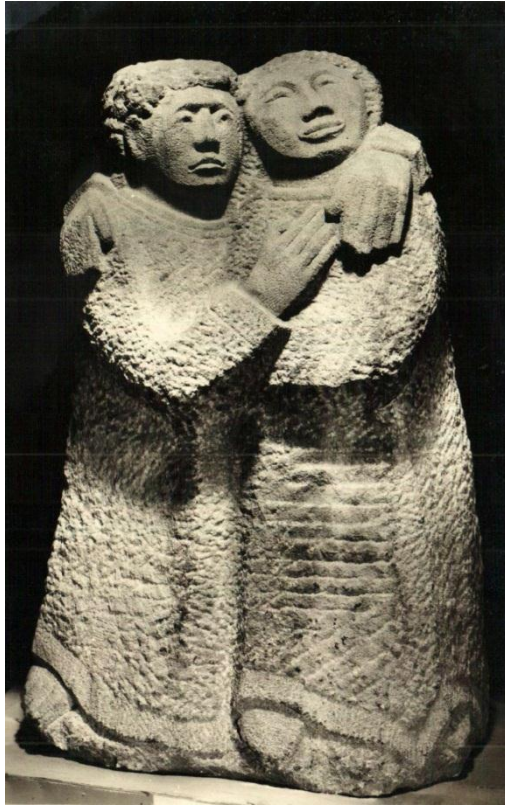


**Figuras 23 y 24:** (izquierda) Raquel Forner, *Vendedora de flores*, reproducida en *Revista Plástica*, Buenos Aires, n° 6, mayo de 1936. (Derecha) Raquel Forner, *Lago Titicaca con figura*, 1936, tempera sobre papel, 52.6 x 38.5 cm. Buenos Aires, Colección MNBA



**Figura 25:** Elba Villafañe, *La procesión* y *La Salamanca*, 1939, aguafuertes. De la serie "Estampas del norte argentino. Mitos y leyendas", editada por La Platina.





**Figura 26:** Libero Badii, *Hermanos nortehños*, 1951, piedra. Fotografía del Archivo del Palais de Glace, Buenos Aires



**Figura 27:** Antonio Berni, *Jujuy*, 1937, óleo sobre arpillera, 190 x 285 cm. Colección MNBA, Neuquén



**Figura 28:** Antonio Berni, *Mercado colla* o *Mercado del altiplano*, ca. 1940, fresco buono (extraído), 129 x 330 cm. Colección MALBA, Buenos Aires



## Capítulo 2: anexo de imágenes y cuadros



**Figura 1:** Lola Mora, *Monumento a Alberdi*, mármol, 1904. Plaza Alberdi, S.M. de Tucumán



**Figura 2:** Lola Mora, *Estatua de la Libertad*, mármol, 1904. Plaza Independencia, S.M. de Tucumán



**Figuras 3 y 4:** Lola Mora, *25 de mayo* (arriba) y *9 de julio* (abajo), bronce, 1904. Casa de la Independencia, S.M. de Tucumán



**Figura 5:** Palacio de Gobierno, 1908-12. Plaza Independencia, S.M. de Tucumán





**Figura 6:** Club El Círculo (actual Jockey Club), 1916-24. Plaza Independencia, S.M. de Tucumán



**Figura 7:** Ex Hotel Plaza, 1920. Plaza Independencia, S.M. de Tucumán

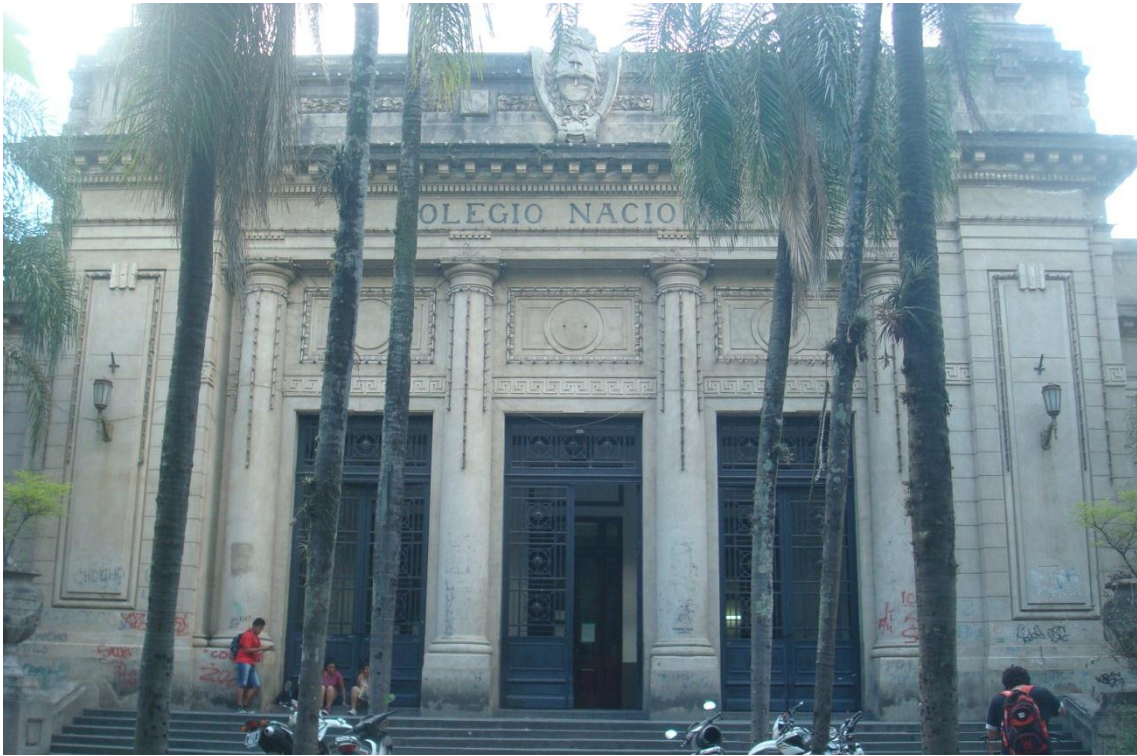


**Figura 8:** Residencia Nougés (actual oficina del Ente de Turismo), 1911-13. Plaza Independencia. S.M. de Tucumán

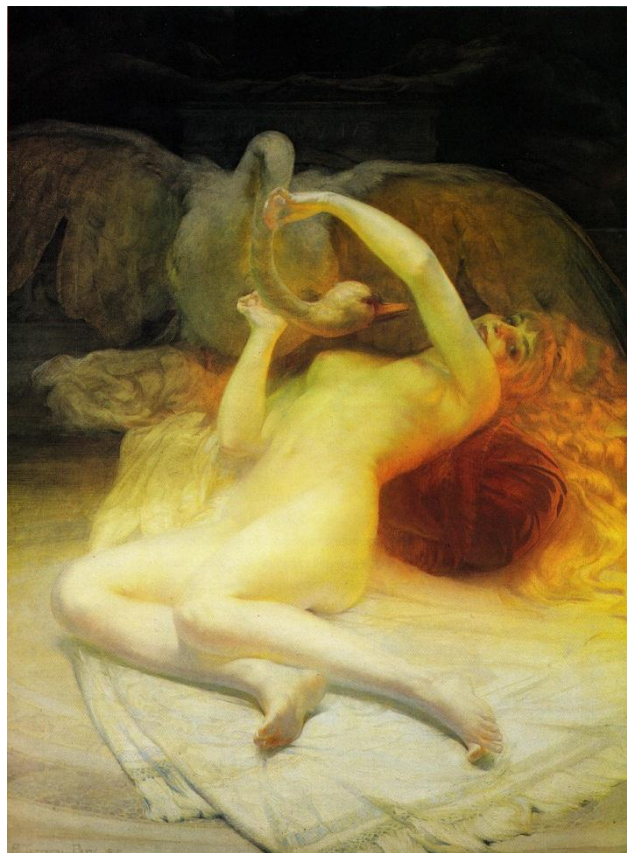


**Figura 9:** Teatro San Martín (ex Odeon), 1911-12. Plaza Urquiza, S.M. de Tucumán

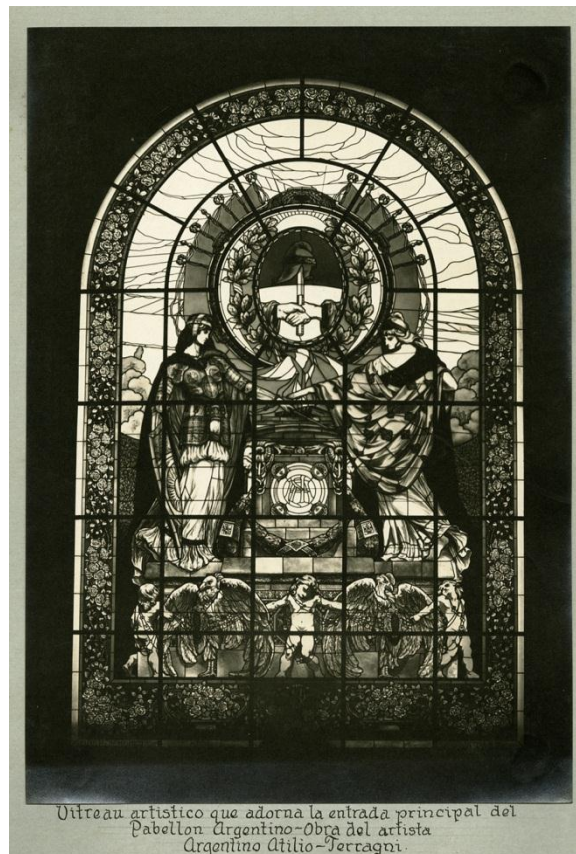




**Figura 10:** Colegio Nacional, 1913. Plaza Urquiza, S.M. de Tucumán



**Figura 11:** Atilio Terragni, *Leda*, 1912, óleo sobre tela, 184 x 139 cm. Colección Particular



**Figura 12:** Atilio Terragni, vitraux para el pabellón argentino. Álbum de vistas del Pabellón Argentino y Secciones Argentinas en la Exposición Internacional de San Francisco, California, 1915. Colección de la Biblioteca Digital Trapalanda (Biblioteca Nacional Mariano Moreno)

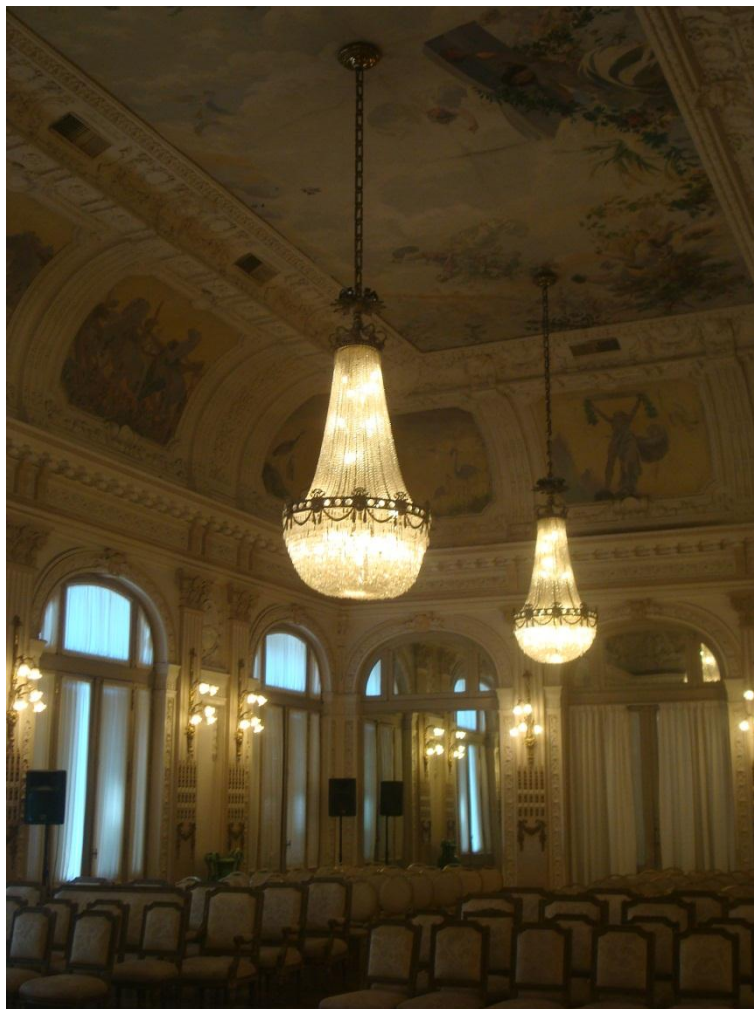


**Figura 13:** Atilio Terragni, *El triunfo de la verdad*, reproducida en *La Gaceta*, 25 de diciembre de 1915





**Figura 14:** Atilio Terragni, *Atardeciendo*, Óleo sobre tela, s.f, 145 x 273 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



**Figura 15:** Julio Vila y Prades, plafond del Salón Blanco, Palacio de Gobierno, S.M. de Tucumán, 1916



**Figura 16:** Julio Vila y Prades, plafond del Salón Blanco, Palacio de Gobierno, S.M. de Tucumán, 1916 (detalle)



**Figura 17:** Julio Vila y Prades, plafond del Salón Blanco, Palacio de Gobierno, S.M. de Tucumán, 1916 (detalle)



Artista	Nacionalidad	Título de la obra	Técnica	Datos adicionales
Higinio Montini	Italiano	El Pozo	Aguafuerte	Adquisición del Salón de 1914
Valentín Thibón de Libian	Argentino	Nocturno	Aguafuerte	Adquisición del Salón de 1912
Adolfo Montero	Argentino	Carboneros del puerto	Aguafuerte	Adquisición del Salón de 1914
Atilio Terragni	Argentino	Retrato de una actriz	Litografía	Adquisición del Salón de 1914
Atilio Terragni	Argentino	Retrato	Acuarela	Legado P. Piñero
Adolfo Montero	Argentino	Callejuela de la Boca	Aguafuerte	Adquisición del Salón de 1912
Adolfo Montero	Argentino	Rincón del Puerto	Aguafuerte	Adquisición del Salón de 1912
Lorenzo Piqué	Español	Proyecto de decoración para una sala de música	Acuarela	Adquisición del Salón de 1915
Lorenzo Piqué	Español	Proyecto de decoración para una sala de música	Acuarela	Adquisición del Salón de 1915
Lorenzo Piqué	Español	Proyecto de decoración para una sala de música	Acuarela	Adquisición del Salón de 1915
J.A. Belloro	Argentino	Requiescat in pace amen	Proyecto	Adquisición del Salón de 1915
J.A. Belloro	Argentino	Requiescat in pace amen	Proyecto	Adquisición del Salón de 1915
Adolfo Montero	Argentino	Un herido	Sin datos	Adquisición del Salón de 1912
Adolfo Montero	Argentino	Embarcadero de la Boca	Sin datos	Adquisición del Salón de 1912
Anónimo	Escuela veneciana	Retrato del papa Urbano VII	Óleo	Sin datos
Anónimo	Escuela de Poussin	Indignación de Moisés ante la adoración del becerro de oro	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Anónimo	Escuela francesa	Ruth y Booz	Óleo	Donación José P. Guerrico
Gonzalo Leguisamón Rondal	Argentino	Dolor	Bronce	Adquisición del Salón de 1911
Anónimo	Sin datos	Retrato del cardenal	Óleo	Donación Rafael Igarzábal
Anónimo	Escuela de Poussin	Moisés erige la serpiente de Broce	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Anónimo	Escuela italiana s.XVIII	Degollación de inocentes	Óleo	Donación José P. Guerrico
Ernesto Soto Avendaño	Argentino	Retrato del pintor H. Manzo	Yeso	Adquisición del Salón de 1913
Anónimo	Escuela italiana s.XVI	La cena	Óleo	Donación José P. Guerrico
Anónimo	Escuela francesa s.XVIII	Loth y sus hijas	Óleo	Donación José P. Guerrico
Torcuato Tasso	Argentino	Ensueño	Bronce	Sin datos
Anónimo	Escuela de Francisco Guardi	Paisaje con ruinas	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Naturaleza muerta	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Anónimo	Escuela de Francisco Guardi	Paisaje con ruinas	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Anónimo	Escuela de Guido Reni	El rapto de Europa	Óleo	Donación Rafael Igarzábal
Van der Veiver	Holandés	Grupo de ovejas en el campo	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Paolo e Francesca	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	La cita	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Hernán Cullen Ayersa	Argentino	Pibe	Bronce	Adquisición del Salón de 1912
Ignacio Manzoni	Italiano	La lectura del testamento	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Juventud y vejez	Óleo	Legado Adriano E. Rossi

E. Fontana	Italiano	Paisaje	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Rubens Santoro	Italiano	Retrato	Óleo	Sin datos
Ignacio Manzoni	Italiano	Romeo y Julieta	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Retrato de hombre	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Paisaje	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Hammon	Inglés	Perros rastreando	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Eduardo Sivori	Argentino	La Pampa en Olavarría	Óleo	Sin datos
Pablo Curatella Manes	Argentino	Pensativa	Mármol	Adquisición del Salón de 1914
Ignacio Manzoni	Italiano	Combate de caballería	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Ignacio Manzoni	Italiano	Ruy Gómez de Silva	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Alejandro Cabanel	Francés	Estudios	Óleo	Sin datos
Ignacio Manzoni	Italiano	Carga de caballería	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
Hammon	Inglés	Perros ratoneros	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
E. Cano	Español	Estudiante leyendo El Quijote	Óleo	Donación Cándido López
Ignacio Manzoni	Italiano	Dos frailes	Óleo	Legado Adriano E. Rossi
F. Aurelio	Brasileño	Paisaje	Óleo	Sin datos
Gonzalo Leguisamón Ponal	Argentino	Dulzura	Bronce	Sin datos
Augusto Ballerini	Argentino	Tandil	Acuarela	Sin datos
Augusto Ballerini	Argentino	Tandil	Acuarela	Sin datos
Delonnay	Francés	La toilette	Óleo	Sin datos
Carlos Camilloni	Argentino	Camino a Los Paredones (Alta Gracia)	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
J. García Ramos	Español	Sevillana	Óleo	Legado Parmenio Piñero
Francisco Michetti	Italiano	El voto	Óleo	Legado Parmenio Piñero
José Villegas	Español	Un dux	Óleo	Legado Parmenio Piñero
Elena Ruiz	Argentina	Niña del chañar	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
José R. Bardi	Argentino	Estudio	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Raúl Prieto	Argentino	Sol y sombra	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Guillermo Rojo	Argentino	Boxeador	Yeso	Adquisición del Salón de 1911
Guillermo Catalamesa	Italiano	La muerte del ángel	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Didimo Nardini	Italiano	Naturaleza	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Héctor Rocha	Argentino	Voluptas	Marmol	Adquisición del Salón de 1912
Walter de Navazio	Argentino	Vistas de Villa Dolores (Córdoba)	Óleo	Sin datos
Adolfo Montero	Argentino	La tarde en el Riachuelo	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Leonie Matthis de Villar	Francesa	Barrio de La Piedad	Óleo	Sin datos
Ursula von Zehmenn	Alemana	San Isidro	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Ángel D. Vena	Argentino	Los tres	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Próspero López Bucharado	Argentino	Coqueta	Óleo	Sin datos
Higinio Montini	Italiano	El palomar	Óleo	Adquisición del Salón de 1915

Alfredo Guido	Argentino	Retrato de niña	Óleo	Adquisición del Salón de 1913
Guillermo Rojo	Argentino	Wagner	Mármol	Adquisición del Salón de 1914
Francisco Villar	Español	El esmaltador	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Eduardo Sivori	Argentino	La Fochére	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Roberto Hossman	Argentino	Interior	Óleo	Adquisición del Salón de 1914
Francisco Bauzer	Argentino	La arboleda	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Ana Weiss	Argentina	Ocaso	Óleo	Adquisición del Salón de 1914
Mario Canale	Argentino	La noche de los viernes	Óleo	Adquisición del Salón de 1914
Aldo Cadigge	Italiano	Rebelde	Yeso	Adquisición del Salón de 1912
Alfredo S. Santo	Uruguayo	La barranca	Óleo	Sin datos
Enrique Prins	Argentino	Paisaje	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Santiago Marré	Argentino	Poroto	Bronce	Adquisición del Salón de 1912
Ángel D. Vena	Argentino	Ocaso	Óleo	Adquisición del Salón de 1914
Indalecio Pereyra	Argentino	Peruncho Verna (Entre Ríos)	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Andrés Mary	Argentino	Paisaje de Invierno	Óleo	Adquisición del Salón de 1915
Umberto Feltrin	Italiano	La pelota	Bronce	Adquisición del Salón de 1914

**Figura 18:** Lista de obras de la colección inicial del Museo de Bellas Artes de Tucumán. Fuente: *Museo de Bellas Artes* (catálogo), Universidad de Tucumán, 1916. Archivo MNBA.



**Figura 19:** Ejercicios realizados por estudiantes de la Escuela de Dibujo y Artes Aplicadas de la Universidad de Tucumán. Archivo familia Molmenti, Buenos Aires



### Capítulo 3: anexo de imágenes y cuadros



**Figura 1:** Antonio Alice, *La muerte de Güemes*, 1910, óleo sobre tela, 240 x 297 cm. Legislatura de la Provincia de Salta



**Figura 2:** Arístene Papi, *La batalla de Salta*, 1908, óleo sobre tela, 190 x 294 cm. Legislatura de la Provincia de Salta



**Figura 3:** Eduardo Schiaffino, *Retrato de Güemes*, 1902, carbonilla sobre papel. Museo de Bellas Artes de Salta

Artista	Título	Técnica	Origen
Escuela veneciana s. XV	Jesús y la hija de Jairo	Óleo	Sin datos
Leonie Mathis de Villar	La azotea	Óleo	Primer premio V Salón Nacional
Madame de Volpelliére	Retrato	Óleo	Sucesión Aristobulo del Valle
Tintoretto (atribuído)	Apolo vencedor de Pitón	Óleo	Sin datos
Escuela española 1700	Baco y ninfas	Óleo	Sin datos
Aurelio de Figueredo	Idilio	Óleo	Donación Intendencia Municipal
Gaspar de Graeyer	La puérpera	Óleo	Sin datos
Ignacio Manzoni	Tañedor de gluza	Óleo	Legado Adriano Rossi
Ignacio Manzoni	Susana y los viejos	Óleo	Legado Adriano Rossi
Ignacio Manzoni	Turco fumando	Óleo	Legado Adriano Rossi
Escuela de Goya	Gitanos y monos	Óleo	Adquisición en Buenos Aires
Anónimo	Episodio de la vida de un santo	Óleo	Legado Adriano Rossi
Ignacio Manzoni	Los prisioneros	Óleo	Legado Adriano Rossi
Ignacio Manzoni	Romeo y Julieta	Óleo	Legado Adriano Rossi
Jean Jouvennet	Triunfo de la religión	Óleo	Donación José Prudencio Guerrico
Ernesto Duez	Interior	Óleo	Sucesión Aristobulo del Valle
Copia de Guido Reni	Amorini y Baccherini	Óleo	Sin datos
Ignacio Manzoni	El contrato	Óleo	Legado Adriano Rossi
S.M. Roy	Un canal de Holanda	Aguafuerte	Adquisición en Buenos Aires
S.M. Roy	Notre Dame de París	Aguafuerte	Adquisición en Buenos Aires
Rux Champión	Un puente en el Sena	Aguafuerte	Sin datos
A.P. Desirat	Nocturno	Pastel	Misión Schiaffino

L. Ramieu	Boceto para plafond del Teatro Colón	Acuarela	Donación Manuel Güiraldes
Emil Car Zoir	Pastoral	Punta seca	Donación del artista (Expo. Centenario)
Emil Car Zoir	Invierno en Suecia	Punta seca	Donación del artista (Expo. Centenario)
Emil Car Zoir	El camino para la iglesia	Punta seca	Donación del artista (Expo. Centenario)
Arturo Montrone	Acueducto di Claudio	Grabado	Adquisición en Roma
Gaston Guignard	Restos de naufragio	Aguafuerte	Donación del artista
Rafaelli	La grand prix	Aguafuerte	Misión Schiaffino (París)
Andrea Muller	Wagner	Aguafuerte	Misión Schiaffino (París)
Andrea Muller	Beethoven	Aguafuerte	Misión Schiaffino (París)
Copia de Murillo	Santo Tomás de Villanueva	Óleo	Donación José Prudencio Guerrico
Méndez Rowley	Paisaje	Sin datos	Adquisición dirección del MNBA
Alejandro Christophersen	Limpiando Cobres	Óleo	Adquisición VIII Salón Nacional
Schialafino	Radogna	Bronce	Donación Manuel Güiraldes
Eduardo Schiaffino	Retrato de Güemes	Dibujo	Adquisición Min. Instr. Pública

**Figura 4:** Listado de obras en préstamo del MNBA presentes en la colección inicial del Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta. Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de la inauguración del museo y la información presente en el archivo del MNBA

Artista	Título	Técnica
Gramajo Gutiérrez	El velorio	Óleo
Indalecio Pereyra	En pleno cerro	Óleo
Cleto Ciocchini	Regreso de la pesca	Óleo
José Merediz	Afuera de Toledo	Óleo
Francisco Ramoneda	Sereno de astillero	Óleo
Francisco Ramoneda	Retrato	Óleo
Lola Nucífora	Santa María Antigua	Temple
Oscar Marziali	Venecia	Acuarela
Rodolfo Franco	Desnudo	Dibujo en sepia
Alfonso Bosco	Dante	Aguafuerte
Pío Collivadino	Futura avenida	Aguafuerte
Pío Collivadino	Noche en la Pampa	Aguafuerte
Carmen Souza Brazuna	La Catedral de La Plata	Aguafuerte
M. Bordino	Rincón del muelle	Aguafuerte
M. Bordino	Restos del pasado	Aguafuerte
Pedro Tenti	Vieja gitana	Escultura
Manuel Vercelli	Sarmiento	Escultura
Luis Perlotti	La danza de la flecha	Escultura
Luis Perlotti	Eduardo L. Holmberg	Plato para medalla
Luis Perlotti	Ernesto Drangosch	Plato para medalla
Dagoberto Papi	Almafuerte	Boceto para monumento
Dagoberto Papi	Tirando la bocha	Escultura
Dagoberto Papi	Pacha Mama	Escultura
Dagoberto Papi	Monumento a la Independencia	Boceto para concurso

**Figura 5:** Listado de obras donadas al Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta que integraron su colección inicial. Fuente: catálogo de la inauguración del museo con anotaciones de Schiaffino, Fondo Schiaffino, archivo MNBA

Artista	Título	Técnica
Cayetano Donnis	Naturaleza Muerta	Sin datos
Héctor Basaldúa	Naturaleza Muerta	Aguafuerte
Mario M. Corretier	Hogar pobre (suburbio de Buenos Aires)	Aguafuerte
M. Bordino	Patio colonial	Aguafuerte
J.C. González	Casas viejas	Aguafuerte
B. Massino	Puente del Parque Saavedra	Aguafuerte
Ignacio Montini	Arando	Aguafuerte
Eduardo Tartaglione	Astilleros de Buenos Aires	Aguafuerte
Cata Niortolade Biandu	Niebla del Riachuelo	Sin datos
Alfredo Guido	Obreros del puerto de Buenos Aires	Sin datos
Eduardo Tartaglione	Cinacinas	Sin datos
José Martorell	Dibujo al carbón	Dibujo
Dora Krause	Ñacurutú	Yeso
Amelia Crivellari	Cacharro	Yeso
Hernán Cullen	Ñata	Yeso
Hernán Cullen	Su majestad	Yeso
Hernán Cullen	Retrato del dr. Enrique Finochietto	Yeso
Julio Martínez Vázquez	Marina	Óleo

**Figura 6:** Listado de obras donadas por Pio Collivadino al Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta que integraron su colección inicial. Fuente: catálogo de la inauguración del museo con anotaciones de Schiaffino, Fondo Schiaffino, archivo MNBA

Nombre	Técnica/categoría
Talla de ángel con basamento	Escultura
Talla de ángel con basamento	Escultura
Visitación de la virgen con Santa Ana	Óleo
San José	Óleo
Arcón colonial de nogal tallado	Artes decorativas
Virgen del Carmen	Óleo
Dolorosa	Altorelieve
Virgen y niño (escuela cuzqueña)	Óleo
Virgen del Socavón	Óleo
San José	Óleo
Virgen de la Merced	Óleo
San José	Óleo
San José y niño	Óleo
La anunciación	Óleo
San José	Óleo
Virgen de la Merced	Óleo
San Juan Evangelista	Óleo



Virgen del Carmen	Óleo
Virgen del Rosario	Óleo
San Gerónimo	Óleo
Virgen del Socavón	Pintura sobre cobre
Sagrada familia	Sin datos
Adoración de los reyes	Óleo
Virgen del Rosario	Óleo
Sagrada Faz	Pintura sobre lata
San Juan Evangelista	Óleo
Adoración de los reyes	Óleo
Ángel de la guarda	Óleo
San Francisco de Paula	Óleo
San José	Óleo
Ángel	Óleo
Santa María Magdalena	Óleo
San Antonio de Padua	Óleo
Alegoría religiosa	Óleo
Sagrada familia	Óleo
Sargada familia	Óleo
San Juan Bautista	Sin datos
Coronación de la virgen	Óleo
San Pedro	Óleo
Lámina ataque a Buenos Aires, 1807	Sin datos
Pringles arrojándose al mar	Óleo de Juan Laporte
General Manuel Belgrano	Litografía
General Juan Lavalle, 1857	Grabado
Centenario de San Martín , 1878	Litografía
Dean Funes	Litografía
Escudo argentino	Litografía
Proclamación de la Independencia	Litografía
Busto del Dr. José Manuel Estrada	Fotografía
Pirámide de Mayo	Óleo
Don Manuel de Obarrio	Tricromía
Carta de Belgrano	Facsimil
Riña de gallos	Litografía
Retrato del dr. Vicente Fidel López	Sin datos
Retrato de niño	Óleo
Dos vistas de Córdoba	Litografía
Don José G. Lezama	Óleo
Pasaporte de la época de Rosas	Documento
Captura del general Paz	Óleo de Juan Laporte
Boques de laureles, Tucumán, 1895	Fotografía
Patrulla de masorqueros	Óleo de Juan Laporte
Vista de Buenos Aires en 1802	Grabado
Escena de la revolución de 1890	Óleo



Posta, carrera y rancho	Láminas
Muerte de Güemes	Dibujo de Cerruti

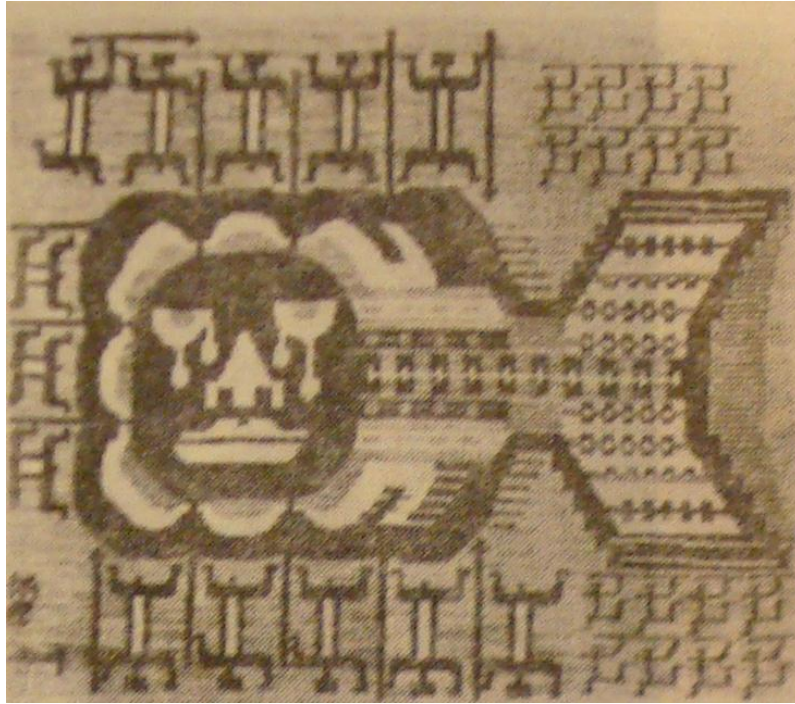
**Figura 7:** Listado de objetos coloniales cedidos en calidad de préstamo por Enrique Udaondo al Museo Colonial, Histórico y de Bellas Artes de Salta y que integraron su colección inicial. Fuente: catálogo de la inauguración del museo con anotaciones de Schiaffino, Fondo Schiaffino, archivo MNBA



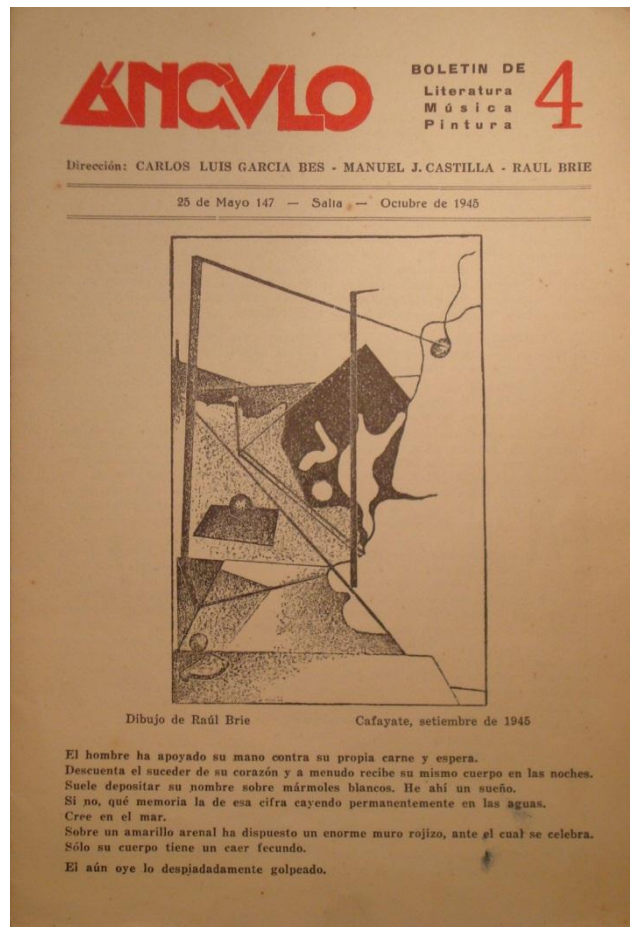
**Figura 8:** Encabezado del n°4 la revista *Ángulo*, Salta, mayo de 1945. Biblioteca Armando J. Caro, Cerrillos



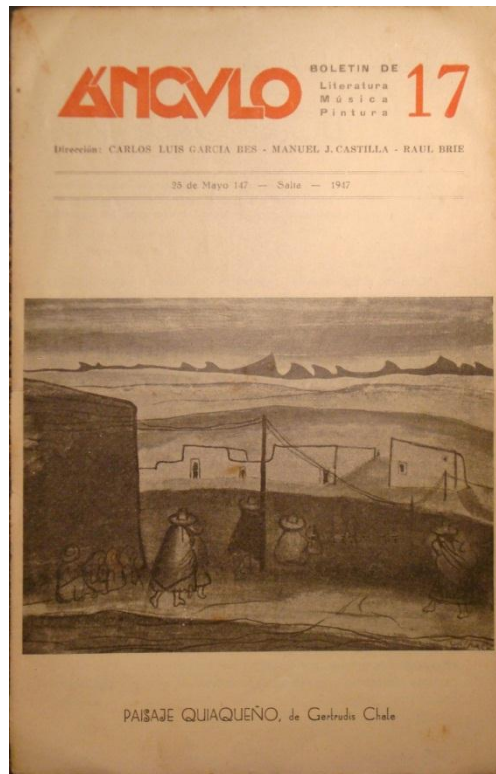
**Figura 9:** Raúl Brié, *sín título*, esgrafiado sobre cartón, 38 x 24 cm. Colección privada



**Figura 10:** Carlos García Bes, *Luna pez flechada*, lana de oveja. Reproducido en *Escuela Provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera. 25 aniversario* (catálogo de exposición), Salta, Dirección General de Enseñanza Media Técnica y Superior, 1975



**Figura 11:** Revista *Ángulo*, n°4, Salta, octubre de 1945. Dibujo de portada de Raúl Brié



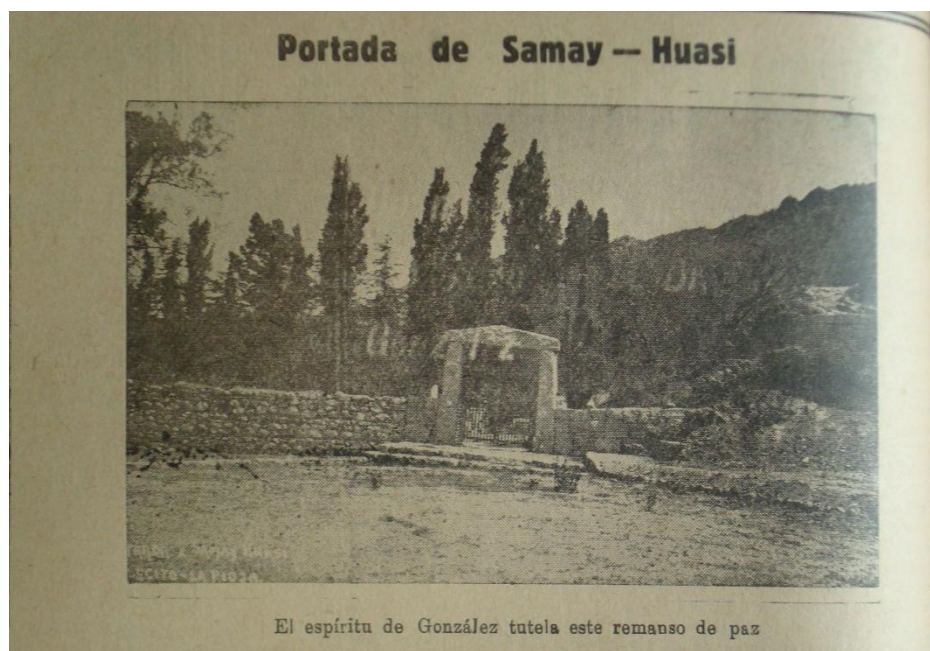
**Figura 12:** Revista *Ángulo*, nº17, Salta, 1947. Dibujo de tapa de Gertrudis Chale



## Capítulo 4: anexo de imágenes y cuadros



**Figura 1:** Luis Landi, *Entrada posterior de Samay Huasi*, reproducida en *Revista Geográfica Americana*, Buenos Aires, nº21, año 2, vol. 3, junio de 1935



**Figura 2:** Fotografía de Samay Huasi, reproducida en *La Rioja*, 25 de mayo de 1950

Artista	Nacional.	Obra	Técnica	Origen
Anónimo	Europeo	Retrato de mujer	Óleo	Misión Schiaffino (1906)
Juan Carlos Alonso	Español	A los toros	Óleo	Adquisición Salón Witcomb (1925)
Pedro Blanes Viale	Uruguayo	Cataratas del Iguazú (tríptico)	Óleo	Adquisición del artista (1918)
Mariano Belliure y Gil	Español	Plaza de toros	Acuarela	Legado Parmenio Piñero (1907)
Domingo Fernández y González	Español	Monaguillos	Óleo	Legado Blanco Casariego y Giraldes (1936)
Juan Manuel Gavazzo Bucharcho	Argentino	Mujer y Conejo	Óleo	Adquisición CNBA (1919)
José García y Ramos	Español	Escena callejera humorística	Óleo	Legado Blanco Casariego y Giraldes (1936)
Graciano Mendilaharsu	Argentino	Naturaleza muerta	Óleo	Donación Vega Belgrano (1896)
Alphonse Marie de Neuville	Francés	El clarín	Óleo	Donación Ángel Roverano (1910)
Vicente Palmaroli y González	Español	Gitana	Óleo	Legado Blanco Casariego y Giraldes (1936)
Antonio Pedone	Argentino	San Vicente	Óleo	Adquisición XVIII Salón Nacional (1928)
Enrique Policastro	Argentino	Don Carlín	Óleo	Adquisición CNBA (1928)
Francisco Reimundo	Argentino	Paisaje	Óleo	Adquisición IX Salón Nacional (1919)
Severo Rodríguez Erchart	Argentino	Peras	Óleo	Legado Carlos Rodríguez Erchart (1935)
Severo Rodríguez Erchart	Argentino	Fraile en éxtasis	Óleo	Legado Carlos Rodríguez Erchart (1935)
Emilio Sala Francés	Español	Gitana	Óleo	Legado Blanco Casariego y Giraldes (1936)
Ángel Vena	Argentino	Los Cocos (Córdoba)	Óleo	Adquisición galería Müller (1922)
Francisco Cafferata	Argentino	Mulata	Yeso	Adquisición ley nacional (1905)
Jules Lagae	Belga	Retrato de Elie Lambotte	Yeso	Donación del artista (1909)

**Figura 3:** Nómina de obras prestadas por el MNBA en 1936. Fuente: elaboración propia a partir de los datos consignados en el archivo del MNBA y el libro de Javier Estrada





**Figura 4:** Lidoro Barrionuevo, *El tala*, c. 1950, óleo sobre tela, 82 x 88 cm. Colección Museo Municipal Octavio de la Colina, La Rioja



**Figura 5:** Domingo Nieto, *Suburbio*, 1950, óleo sobre tela, 58 x 45 cm. Colección Museo Municipal Octavio de la Colina, La Rioja

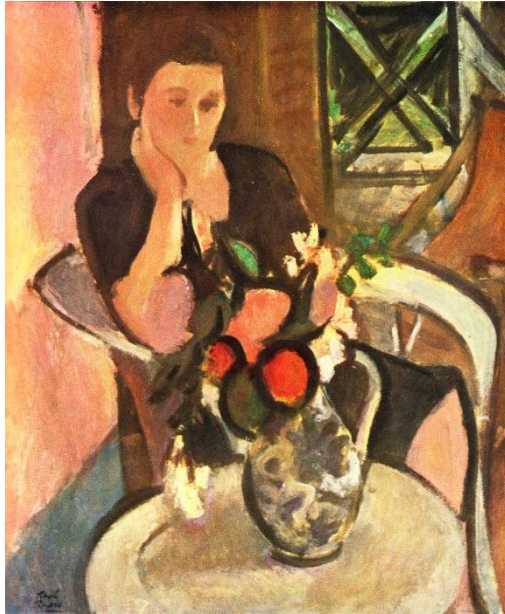


**Figura 6:** Pedro Zonza Briano, *Busto de Joaquín V. González*, 1912 (1950), bronce. Plaza 25 de Mayo, La Rioja

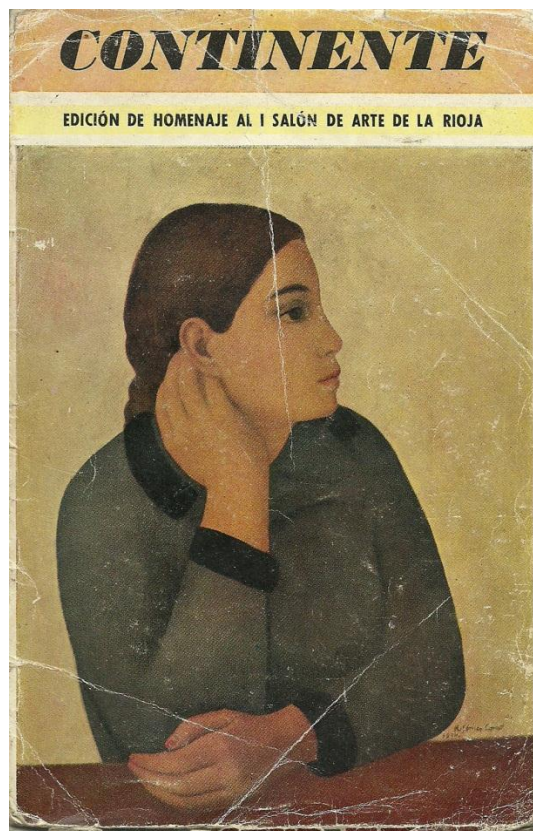


**Figura 7:** Medardo Pantoja, *Figuras de la Puna*, s.f., óleo sobre tela. Museo Municipal Octavio de la Colina, La Rioja



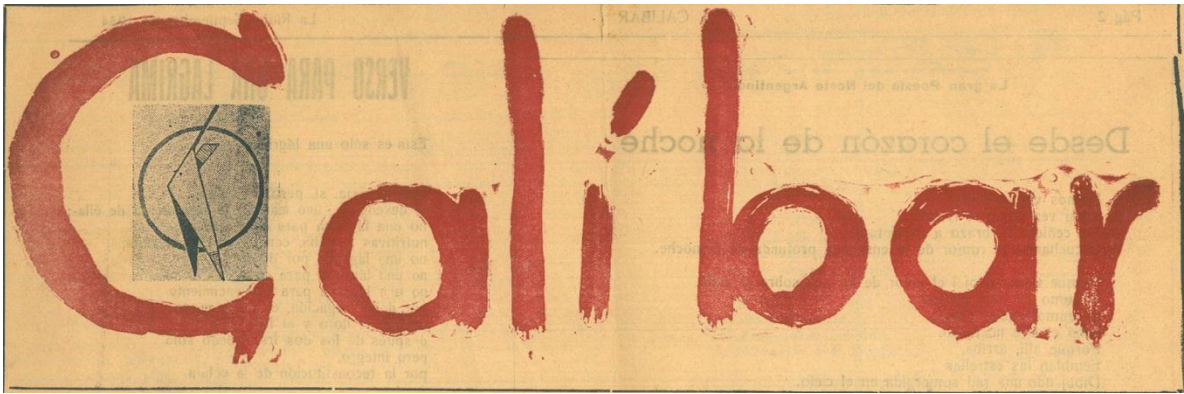


**Figura 8:** Raúl Ruso, *Flores y figura*, s.f., óleo sobre tela, 70 x 85cm. Museo Municipal Octavio de la Colina, La Rioja



**Figura 9:** Ramón Gómez Cornet, *Figura de mujer*, s.f., óleo sobre tela, 555 x 75 cm. Museo Municipal Octavio de la Colina, La Rioja (reproducida en portada de *Continente*, enero de 1951)



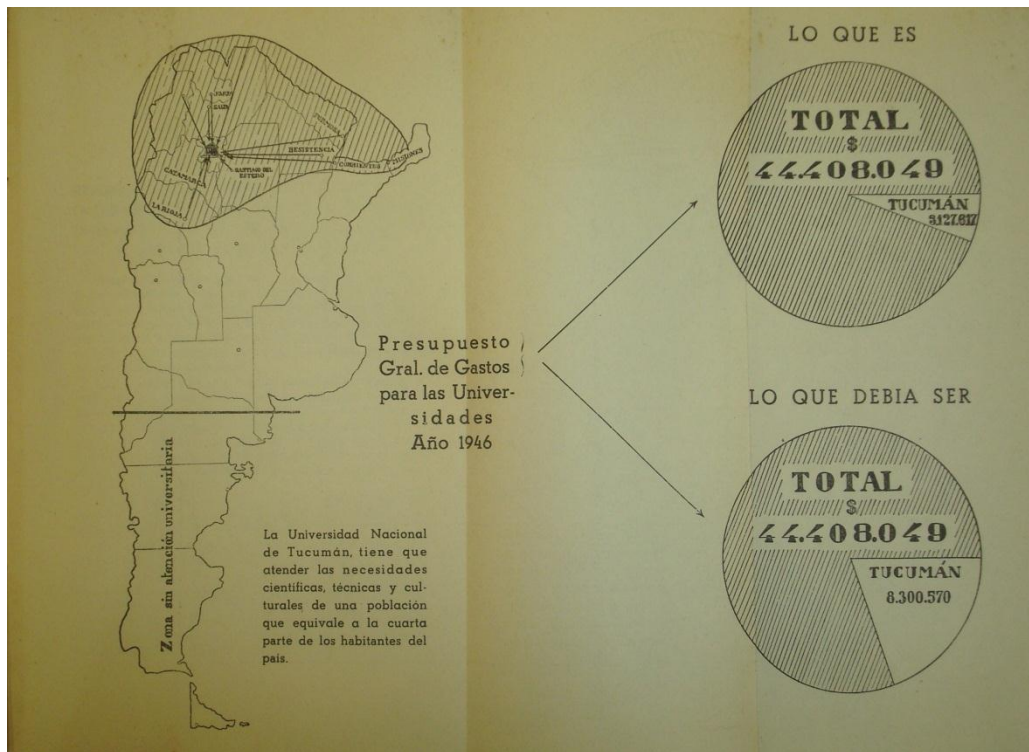


**Figura 10:** encabezado de la revista *Calíbar*, La Rioja, año 1, n°1, septiembre de 1954.

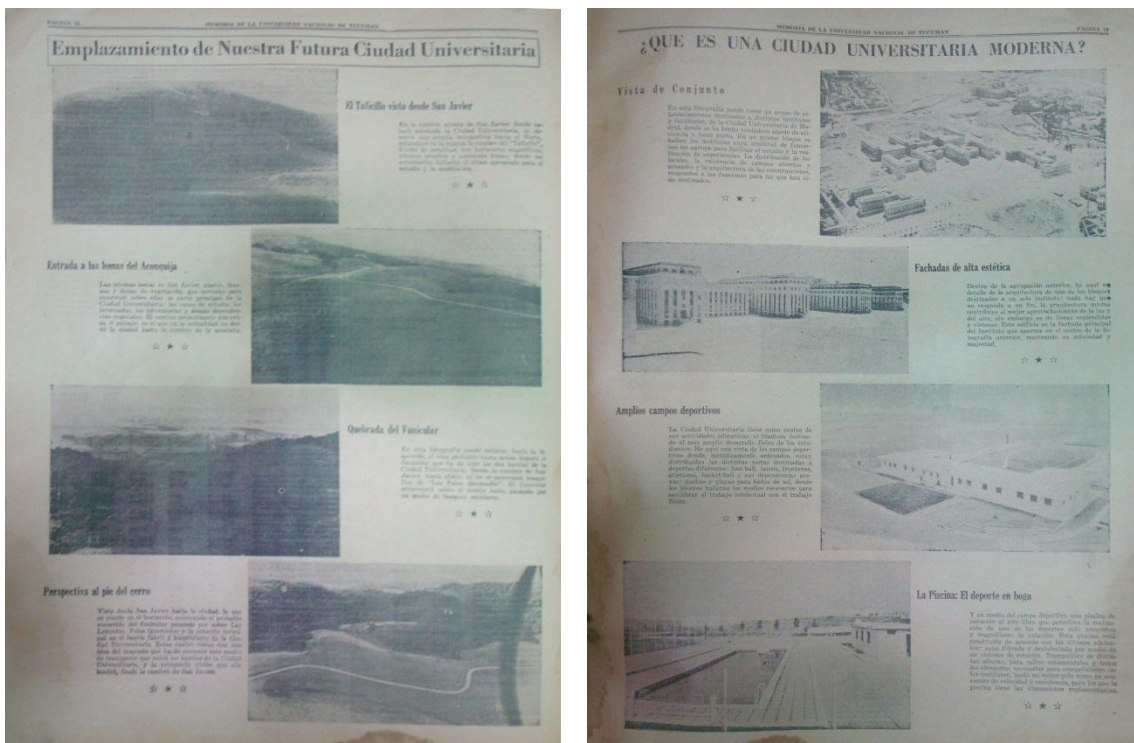


**Figura 11:** xilografías de Mario Aciar reproducidas en *Calíbar*, La Rioja, año 1, n°1, septiembre de 1954.

## Capítulo 5: Anexo de imágenes y cuadros

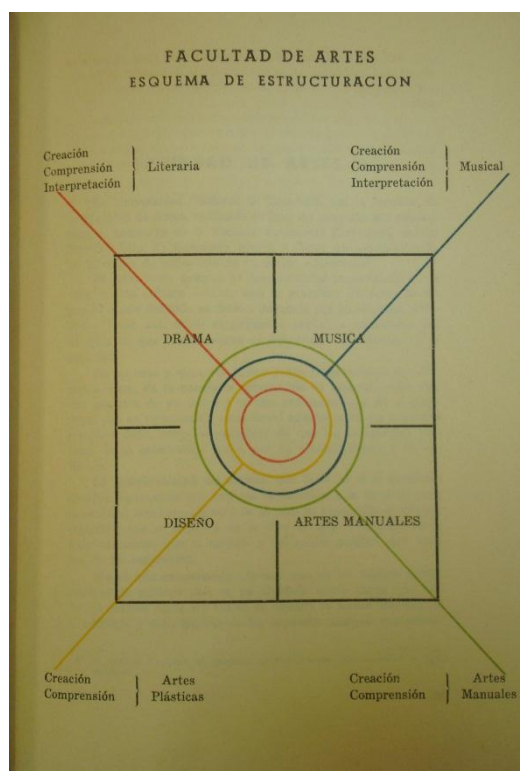


**Figura 1:** Esquema reproducido en *Labor de la intervención del dr. Horacio Descote*, UNT, noviembre de 1946



**Figura 2:** Fotografías del Cerro San Javier y la ciudad universitaria de Madrid, reproducidas en *Memoria año 1947*, UNT, 1948, pp. 18 y 19





**Figura 3:** esquema de la Facultad de Artes reproducido en *Labor de la intervención del dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946

	Pintura	Cerámica	Escultura	Artes gráficas
1º año	Pintura: cabeza y torzo (modelado vivo) – croquis animados espectáculos del natural (color) – Composiciones pictóricas con figura (bocetos) – grabados aguafuerte (técnica) – arquitectura (estilos) – anatomía plástica (anatomía topográfica) cabeza y torzo – italiano – instrucción cívica y nociones de legislación del trabajo – historia general del arte – educación física - música	Alfarería (preparaciones) – Decoración cerámica (geometría) – Moldería (procedimientos) – Historia de la cerámica – Anatomía plástica: anatomía topográfica, cabeza y torso – Química aplicada – Instrucción cívica y nociones de legislación de trabajo – Historia general del arte – Educación física – Música - Italiano	Modelado: cabeza torso extremidades (escalas) Normas – Composiciones escultóricas (bajorrelieve) – Escalas – Normas – Vaciado moldería taselería – Tallas – Arquitectura – Anatomía plástica: anatomía topográfica cabeza y torso – Italiano – Instrucción cívica y nociones de legislación del trabajo – Historia general del arte – Educación física - Música	Grabado: aguafuerte historia tratado procedimientos – ejecución de estampas calcográficas (máquinas herramientas normas) – dibujo en el cobre punta seca ejercicios (técnicas) – Composición: (temas obligados) naturaleza – Paisaje, animales – Anatomía plástica: anatomía topográfica, cabeza y torso – Italiano – Instrucción cívica y nociones de legislación del trabajo – Historia general del arte – Educación física – Música
2º año	Pintura: a todo color, óleo, acuarela, temple (Torso y desnudo) – Composiciones pictóricas con figuras y elementos de naturaleza – grabado: aguafuerte, litografía – arquitectura (estilo) – Anatomía plástica: anatomía topográfica: miembros – Expresiones	Alfarería (labores) – decoración cerámica (flora) derivando formas de utensilios de uso diario – Moldería vaciados (procedimientos) – Historia de la cerámica – Anatomía plástica: anatomía topográfica – Miembros –	Modelado: desnudo fragmentos bajorrelieve (modelo vivo) – Composiciones escultóricas: desnudo retrato – Vaciado moldeado taselería – Tallas – Arquitectura – Anatomía plástica: anatomía topográfica miembros expresiones – Italiano – Historia	Grabado: aguafuerte figura cabeza torso naturaleza muerta paisaje – ejecución de estampas calcográficas xilografía, punta seca (normas) – Composición: figura entera escenas de costumbres litografía: técnica proceso – Impresiones: multiplicación – Arquitectura anatomía plástica: anatomía

	– Italiano – Historia general del arte – Educación física - música	Expresiones – Química industrial (laboratorio) – Física aplicada – Historia general del arte – Educación física – Música - Italiano	general del arte – educación física - Música	topográfica, miembros, expresiones – Italiano – Historia general del arte – Educación física - Música
3º año	Temas con figuras parciales arquitectónicas naturaleza a todo color (óleo acuarela temple) – Decoración: escenas históricas y costumbres – Grabado: punta seca, aguafuerte, litografía (composiciones) – Arquitectura (composiciones escenográficas) – (acuarela) – Historia del arte argentino – Educación física - italiano	Composición decorativa de cerámica – Alfarería general – Moldería general – Historia de la cerámica – Historia del arte argentino – Química industrial (laboratorio) – Educación física – Música - Italiano	Modelado, estatuaria, interpretación del movimiento – Composición: desnudo, retrato, escalas – Vaciado Tasselaje Moldeado – Tallas expresión de las emociones – Arquitectura: basamentos, monumentos (escalas)	Grabado: litografía aguafuerte punta seca, copia de grabados famosos, xilografía – Ejecución de estampas calcográficas (laboratorio) – Proyectos ilustraciones de libros importantes, retrato (a toda técnica) – Grabado del hierro dulce – Italiano – Historia del arte argentino – Educación física - Música

**Figura 4:** programas de las licenciaturas dictadas por el Instituto Superior de Artes de la UNT.  
Fuente: *Planes de estudio*, Tucumán, UNT, 1950



**Figura 5:** Lino Enea Spilimbergo, *Figuras*, 1937, óleo sobre tela, 130 x 95 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

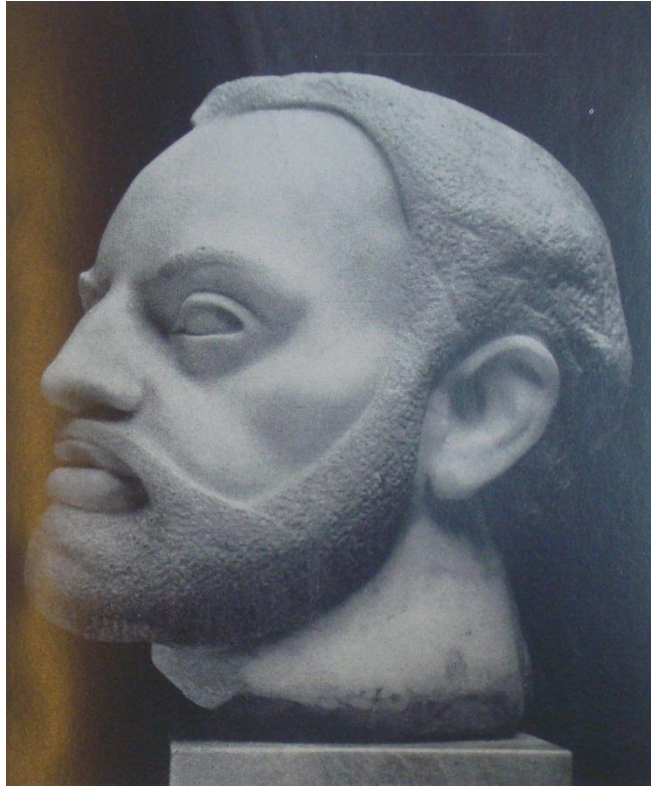


**Figura 6:** Lino Enea Spilimbergo, *Cholas bolivianas*, s.f., óleo sobre madera, 163 x 143 cm. Colección particular



**Figura 7:** Lino Enea Spilimbergo, *Las industrias artesanales*, 1937, mural para el pabellón argentino en la Exposición Internacional de París. Reproducido en: AAVV (1999), *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes



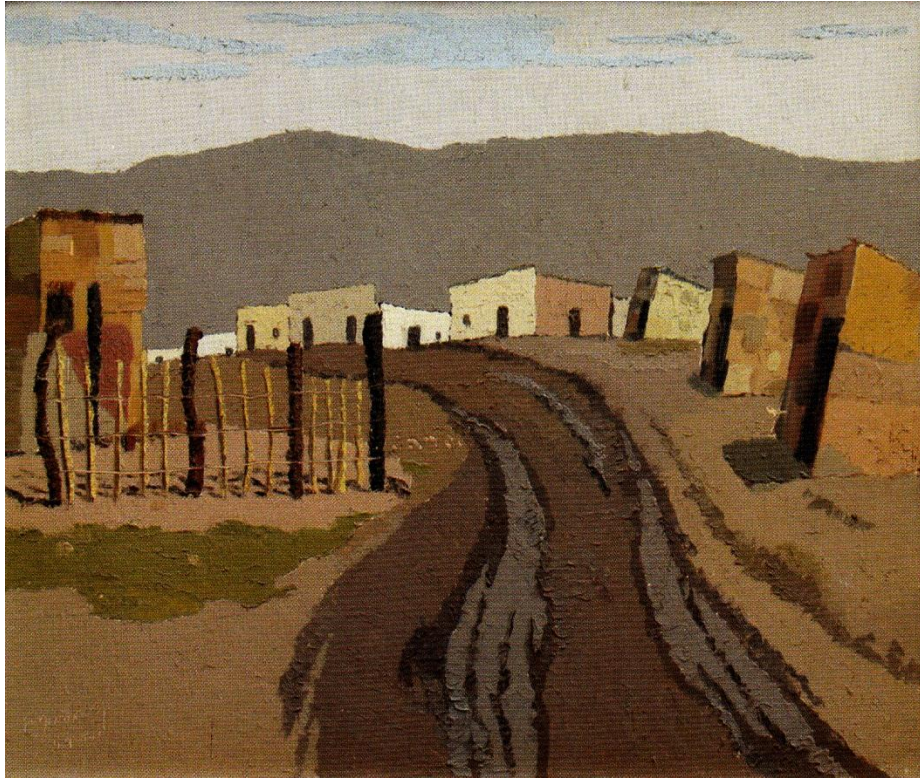


**Figura 8:** Lorenzo Domínguez, *Cabeza de Víctor Delhez*, 1940, mármol. Reproducido en ROMERO BREST, Jorge (1944), *Lorenzo Domínguez*, Buenos Aires, Poseidón



**Figura 9:** Luis Lobo de la Vega, *Arboles*, s.f., óleo sobre hardboard. Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”. Primer premio en pintura del IX Salón Provincial de Tucumán, 1948

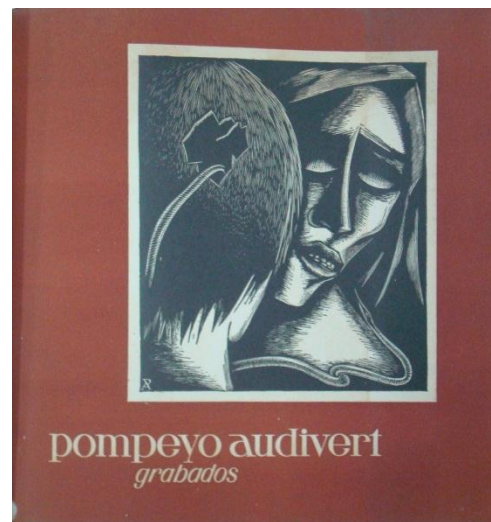
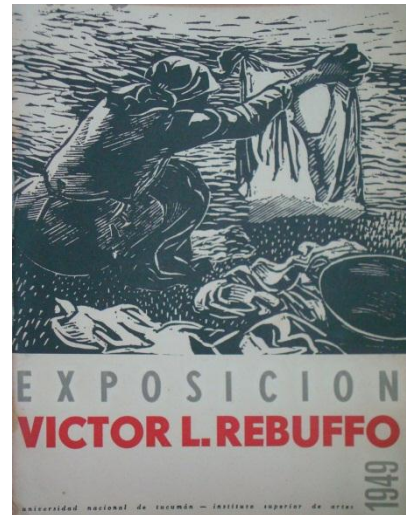
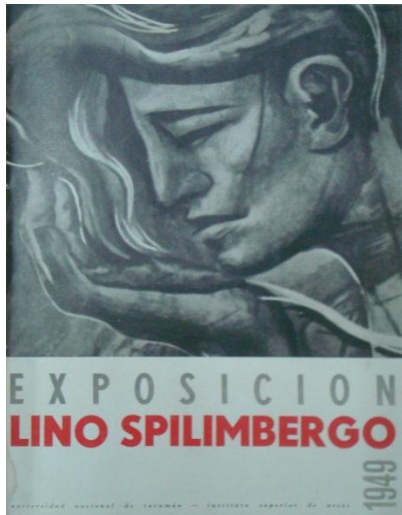




**Figura 10:** Timoteo Navarro, *Caserío*, s.f., óleo sobre cartón. Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”. Segundo premio en pintura del X Salón Provincial de Tucumán, 1949



**Figura 11:** José Nieto Palacios, *Figura*, s.f., óleo. Primer premio en pintura del X Salón Provincial de Tucumán, 1949. Reproducida en “Premios del X Salón Provincial de Artes”, *La Gaceta*, Tucumán, 12 de octubre de 1949



**Figura 12:** Portadas de catálogos conservados en la biblioteca de la Facultad de Artes, UNT



Artista	Título de la obra	Técnica	Año
Arcidiácono, José	Hombre de Tilcara	Sanguínea	1940
Badi, Aquiles	Sanary con personajes	Tinta	1930
Ballester Peña, Juan	Antes que se apague la luz	Tinta	1943
Basaldúa, Hector	Interior	Lápiz	1948
Battle Planas, Juan	Noica	Tinta	1949
Ben Ami	Marternidad	Pincel	1950
Berni, Antonio	Cabeza de niña	Lápiz	1947
Borges, Norah	La quinta	Lápiz	1945
Butler, Horacio	Calle del Tigre	Lápiz	1945
Castagnino, Juan Carlos	Cabeza de pescador	Tinta	1948
Centurión, Emilio	Chico de barrio	Carbón	1945
Cogorno, Santiago	Dibujo	Tinta	1949
Daneri, Eugenio	Autorretrato	Carbón	1950
De Castro, Sergio	El puente y la catedral	Tinta	1946
Del Prete, Juan	Composición	Tinta	1935
Diomede, Miguel	Lirios blancos	Tinta	1940
Domínguez Neira, Pedro	Para "poesies" de Paul Valery	Tinta	1945
Estrada Bello, Enrique	Desnudo	Lápiz	1941
Faggioli, Juan Carlos	Estudio para "La mesa azul"	Lápiz	1941
Farina, Ernesto	Orillas del Río Primero-Córdoba	Lápiz	1946
Fernández-Muro, José	Café de Montmartre	Tinta	1949
Forner, Raquel	Estudio para "La torre de Babel"	Tinta	1947
García Bes, Carlos Luis	Espera	Tinta	1949
Gómez Cornet, Ramón	Agueda	Lápiz	1947
Grandi, Mario Darío	Autorretrato	Tiza roja	1949
Gowland Moerno, Luis	Torres de Santa Catalina	Sanguínea	1930
Guido, Alfredo	La muerte del chango	Tinta	1946
Hirsch, Eugenio	La abuela	Pincel	1949
Larco, Jorge	Autorretrato	Pincel	1934
Larrañaga, Enrique José de	Paisano turco	Lápiz	1949
Lobo de la Vega, Luis	Isabel Arias	Tinta	1949
López Claro, Cesar	La mendiga	Tinta	1948
Miraglia, Juan Carlos	Antigua pulpería	Lápiz	s.f.
Navarro, Timoteo	Erminda	Pincel	1949
Pantoja, Medardo	Cabeza de chango	Lápiz	1942
Planas Casas, José	Figura	Lápiz	1948
Pettoruti, Emilio	Rincón de silencio	Tinta	1922
Policastro, Enrique	Juanita	Lápiz	1945
Presas, Leopoldo	Figura	Carbón	1949
Quinquela Martín, Benito	Apuntes	Lápiz	1945-6
Rossi, Roberto A. Fidel	Naturaleza muerta	Lápiz	1949
Russo, Raúl	Desnudo	Carbón	1948
Sánchez, Ideal	Desnudo	Lápiz	1950
Scordia, Antonio	Piazza Navona	Tinta	1946
Scotti, Ernesto	Bailarina en reposo	Lápiz	1945
Soldi, Raúl	Las comadres	Tinta	1949
Spilimbergo, Lino Enea	Muchacho	Pincel	1949
Supisiche, Ricardo	Laguna Setúbal	Tinta	1949
Tiglio, Marcos	Oswaldo	Pincel	1949
Viola, Roberto Juan	Enamorados	Tinta	1949
Victorica, Miguel Carlos	Elise	Carbón	1913
Weiss de Rossi, Ana	Maternidad	Lápiz y tinta	1950
Zorrilla, Manuel	La colla	Sanguínea	1948

**Figura 13:** lista de artistas y obras incluida en la exposición *Colección de dibujos de pintores argentinos*, UNT, 22 de mayo al 2 de junio de 1950

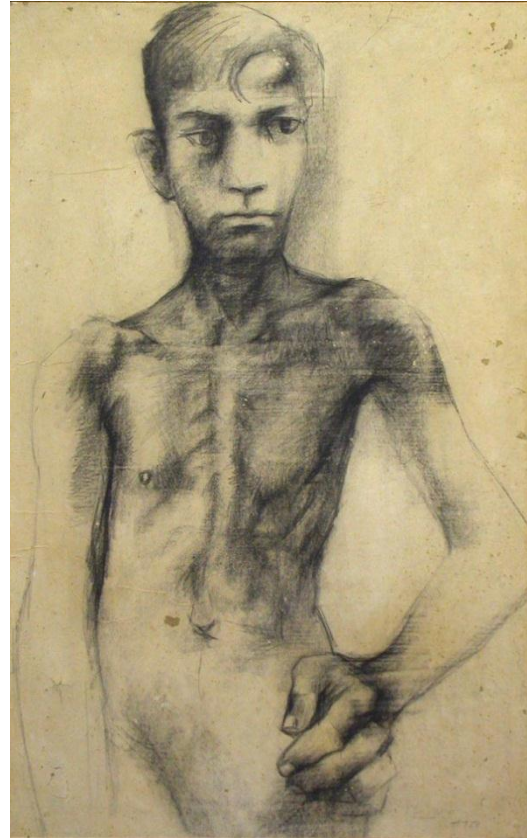


**Figura 14:** Emilio Pettoruti, *Rincón de silencio*, 1922, tinta. Colección Facultad de Artes, UNT



**Figura 15:** Juan del Prete, *Composición*, tinta, 1935. Colección Facultad de Artes, UNT





**Figura 16:** (Izquierda) Lino Enea Spilimbergo, *Muchacho*, 1950, lápiz. (Derecha) Carlos Alonso, *Muchacho*, 1950, lápiz. Colección Facultad de Artes, UNT





**Figura 17:** (Arriba) Carlos Alonso, *L.E.S.*, c.1963, acrílico y carbonilla sobre tela, 200 x 200 cm. Colección MNBA. (Abajo) Carlos Alonso, *L.E.S.*, s.f., Acrílico sobre tela. Colección Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, Tucumán



## Capítulo 6: anexo de imágenes y cuadros



**Figura 1:** Laureano Brizuela, *Retrato de Jorge Bermúdez*, s.f. Archivo Graciela Pernasetti, Catamarca



**Figura 2:** Laureano Brizuela, sin título, s.f. Archivo Graciela Pernasetti, Catamarca



**Figura 3:** Laureano Brizuela, sin título, s.f. Archivo Graciela Pernasetti, Catamarca



**Figura 4:** Laureano Brizuela, *Capilla del Rosario*, 1939, óleo sobre madera. Colección particular

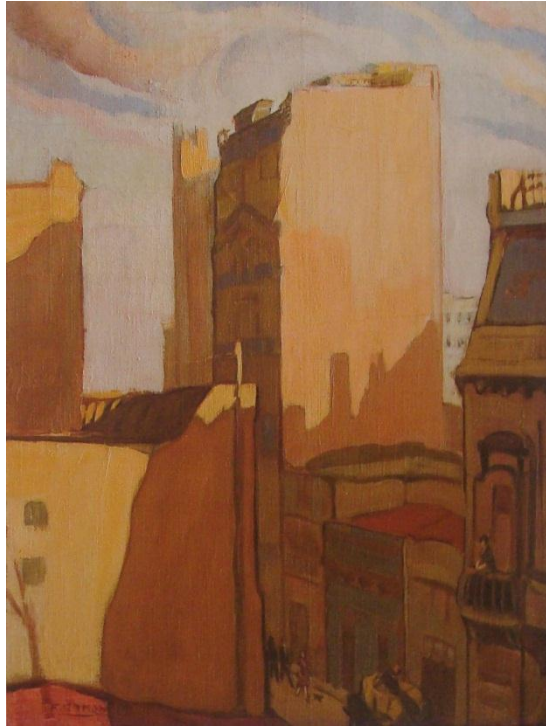


**Figura 5:** Francisco Ramoneda, *El escritor Fuentes*, 1926, óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Colección Museo Estudio Ramoneda, Humahuaca



**Figura 6:** Francisco Ramoneda, *Ollavaca*, 1930, óleo sobre tela. Colección Museo Quinquela Martín



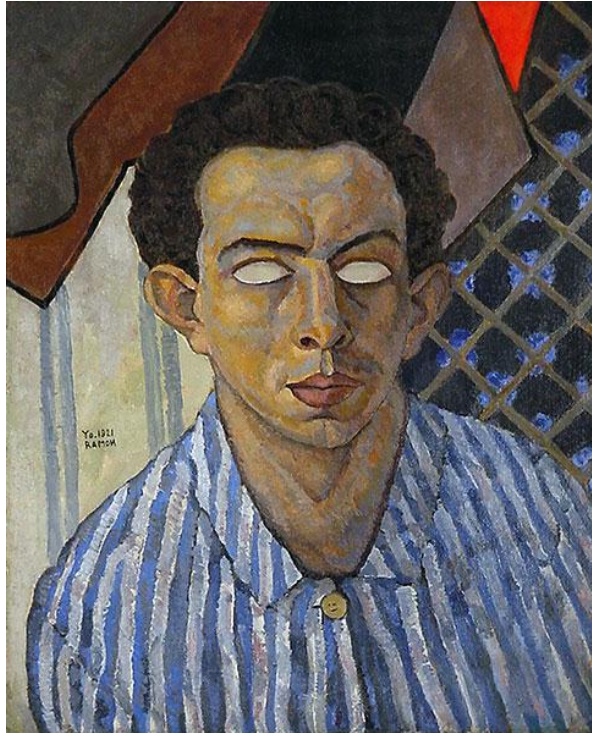


**Figura 7:** Francisco Ramoneda, *Ciudad (Buenos Aires)*, 1928, óleo sobre tela, 91.5 x 78 cm. Colección Museo Estudio Ramoneda, Humahuaca

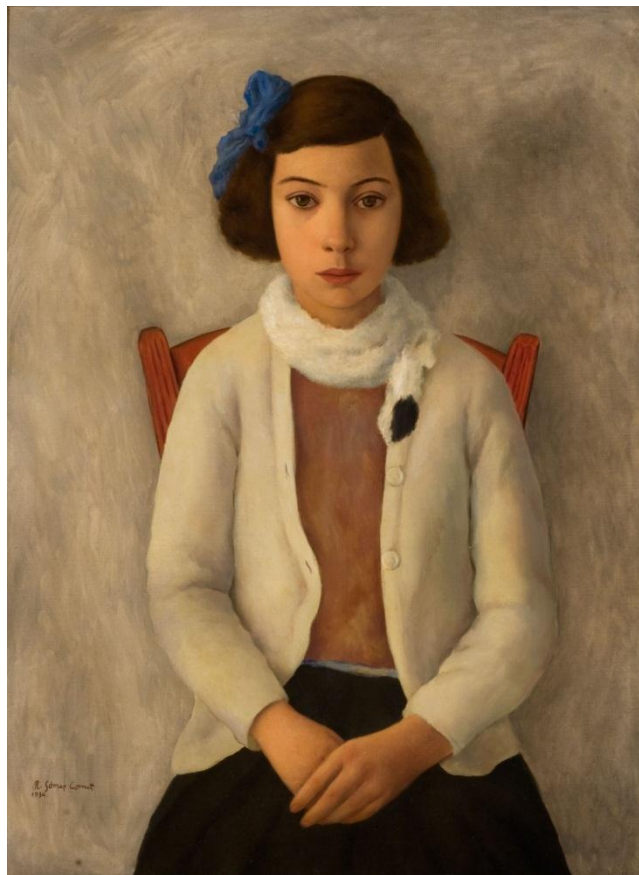


**Figura 8:** Francisco Ramoneda, *El curandero Zapana*, 1947, Óleo sobre tela, 130 x 136 cm. Colección Museo Estudio Ramoneda, Humahuaca





**Figura 9:** Ramón Gómez Cornet, *Autoretrato*, 1921, óleo sobre tela, 64 x 52 cm. Colección particular



**Figura 10:** Ramón Gómez Cornet, *Retrato de niña*, 1934, óleo sobre tela, 86.5 x 65.5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires



**Figura 11:** (Izquierda) Ramón Gómez Cornet, *Santiagoños*, 1927, óleo sobre tela, 60.5 x 50.5 cm. Colección MNBA, Bs. As. (Derecha) Ramón Gómez Cornet, *Muchachos santiagueños*, 1937, óleo sobre tela, 175 x 121 cm. Colección Museo Juan B. Castagnino, Rosario



**Figura 12:** Ramón Gómez Cornet, *La Urpila*, 1946, óleo sobre tela, 130 x 89 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

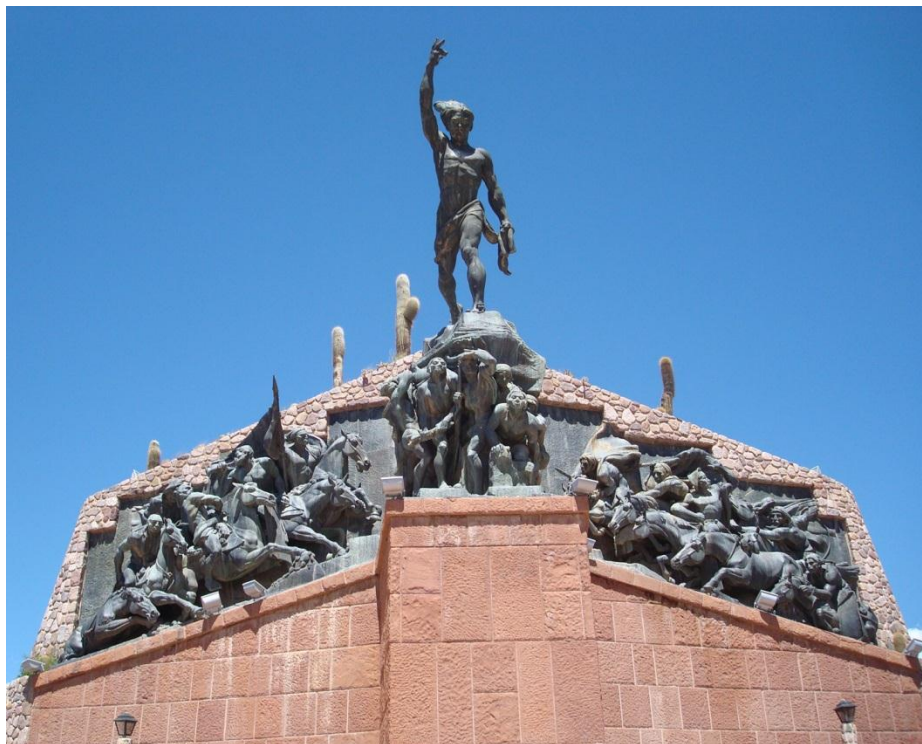
Título	Autor	Año	Forma de ingreso
La máscara	ALICE, Antonio		Adquisición a ALICE, Antonio (1925)
Niña leyendo	ALVEAR, Gerardo de		Adquisición por el Superior Gobierno de la Nación (1940)
Venecia de noche	BALLERINI, Augusto	1899	Adquisición BALLERINI, Augusto en 3° Exp. ATENEO. (1895) (1896)
Quietud	BENITES, Alfredo		Donación BENITES, Corina BUJAN de (1941)
La fleur du sérail (la flor del harén)	BENJAMIN CONSTANT, Jean J.		Donación ROVERANO, Angel (1910)
Retrato del Dr. Rojas	BERISTAYN, Jorge		Adquisición XIX° Salón Nacional (1929)
La mora	BERMUDEZ, Jorge	1923	Donación LEGUINA, Ezequiel (1932)
Coro de la Catedral de Sevilla	BILBAO MARTINEZ, Gonzalo		Legado BLANCO CASARIEGO Y GIRALDEZ, Juana (1936)
Castillo de Bell-ver	BLANES VIALE, Pedro		Donación BLANES VIALE, Pedro (1918)
Un zorro	BONHEUR, Marie		Donación ROVERANO, Angel (1910)
La mujer del espejo	CARO DELVAILLE, Henri	1908	Donación MADARIAGA, Carlos y ANCHORENA, Josefa (1911)
Vista de una ciudad flamenca	CASSIERS, Henri		Donación MADARIAGA, Carlos y ANCHORENA, Josefa (1911)
Retrato de señora	COPPINI, Eliseo		Legado BLANCO CASARIEGO (1936)
Cabra	CORDIVIOLA, Luis	1932	Canje CORDIVIOLA, Luis (c.1942)
Naturaleza muerta	CORREA MORALES de YRURTIA, Lía	1924	Adquisición Primer Premio XIV° Salón Nacional (1925)
Corrida de toros	CREIXAMS, Pedro		Legado VILLARREAL, Enrique (1938)
Rango	CREIXAMS, Pedro	1894	Legado VILLARREAL, Enrique (1938)
Vendedora de cirios	DAGNAN BOUVERET, Pascal	1893	Donación MADARIAGA, Carlos y ANCHORENA, Josefa (1911)
Contraluz	DE LA CÁRCOVA, Ernesto		Adquisición DE LA CARCOVA, Dolores Pérez del Cerro de (1943)
La galera	DE LA TORRE, Carlos		Adquisición Galería Witcomb (c.1942)
Las lavanderas	DINET, Étienne Alphonse	1905	Adquisición Exposición Int. de Arte del Centenario (1910) (1910)
Pensamientos	GESSA Y ARIAS, Sebastián		Legado COELHO, Augusto Juan y ETCHEGOYEN DE COELHO, Celedonia (1936)
Retrato de Rosario (Retrato de niña)	GOMEZ CORNET, Ramón	1934	Donación Grupo de Amigos del Artista (1942)
Fin de fiesta	GRAMAJO GUTIERREZ, Alfredo	1926	Adquisición Amigos del Arte(1927)
Puerto	LAGAR-ARROYO, C.		Legado VILLARREAL, Enrique s(1938)
Paisaje	LAGLEYZE, Pedro		Adquisición IV° Salón Nacional (1914)
Esperando la procesión	LLOVERA BUFILL, José	1896	Donación DEU, José y Cia. de Barcelona (1911)
Paisaje	MALINVERNO, Atilio		Adquisición MALINVERNO, Atilio (1921)
Cabeza de viejo	MANZONI, Ignacio		Legado JAUREGUI DE PRADERE, Maria (1935)
La niña de los	MAZZA, Raúl		Primer premio V° Salón Nacional de

cabellos rubios			Artes Plásticas (1915)
Las Driades	MENARD, Marie Auguste Émile René		Donación MADARIAGA, Carlos y ANCHORENA de MADARIAGA, Josefa (1911)
Retrato de Gervasio Méndez	MENDILAHARZU, Graciano	c. 1891	Donación OBLIGADO, Rafael. (1897)
Paisaje con puente	MEREDIZ, José Antonio		Legado VILLARREAL, Enrique (1938)
Una calle, Callejón de Santa Marta	MEREDIZ, José Antonio		Legado VILLARREAL, Enrique (1938)
Comida de los pobres	MINKOWSKI, Mauricio		Donación Asociación Israelita de Buenos Aires (1931)
Silencio	MORETTI, Giangiacomo		Adquisición Exposición Int. de Arte del Centenario (1910)
Paisaje	NAVAZIO, Walter de		Adquisición CNBA (1938)
Martha Beatriz	PEREZ DE LLANSO, Hildara	1938	Adquisición Min. de Justicia e Instr. Pública (XXVIII° Salón Nacional (1939)
Abel	PODESTA, Raul G.		Donación ALVEAR, Marcelo T. (1928)
Retrato de hombre	PRADILLA y ORTIZ, Francisco		Legado PIÑERO, Parmenio (1907)
Retrato	PUTZ, Leo		Adquisición (1940)
Puesta de sol en el Pincio	RAMAUGE, Roberto	1930	Legado VILLARREAL, Enrique (1938)
Nahuel Huapi	RICCIO, Ernesto		Adquisición Min. de Justicia e Instr. Pública (XXVIII° Salón Nacional (1939)
Estudio de desnudo	RODRIGUEZ ETCHART, Severo	c. 1903	Legado RODRIGUEZ ETCHART, Carlos (1935)
Retrato de Doña Clara E. de Rodríguez	RODRIGUEZ ETCHART, Severo	1901	Legado RODRIGUEZ ETCHART, Carlos (1935)
El Dux Mariano Faliero	SANCHEZ BARBUDO, Salvador		Adquisición a DEL VALLE, Julia (1901)
La ribera de Guillena	SANCHEZ PERRIER, Emilio		Legado BLANCO CASARIEGO Y GIRALDEZ, Juana (1936)
Malagueña	SERRA Y AUQUE, Enrique		Legado BLANCO CASARIEGO Y GIRALDEZ, Juana (1936)
Retrato del Dr. Juan N. Acuña	SIVORI, Eduardo		Donación CORDERO de ACUÑA, Salomé (1934)
Carmiña	SOTOMAYOR, Fernando Alvarez		Legado JAUREGUI DE PRADERE, Maria (1935)
Moulins de Bretagne	THAULOW, Fritz		Legado JAUREGUI DE PRADERE, Maria (1935)
Día de la Virgen	TRAVI, Arturo	1939	Adquisición (1940)
Estudio de vacas	TROYON, Constant	1857	Adquisición a DEL VALLE, Julia (1901)
Desnudo	VIDAL, Francisco		Adquisición Amigos del Arte (1929)
El domingo	WEISS de ROSSI, Ana		Adquisición III° Salón Nacional (1913)

**Figura 13:** Nómima de obras cedidas que integraron la colección fundadora del Museo Provincial de Bellas Artes de Santiago del Estero.



## Capítulo 7 - Anexo de imágenes



**Figuras 1 y 2:** Ernesto Soto Avendaño, *Monumento a los Héroes de la Independencia*, Humahuaca, bronce, 1928-50. Fotografía del autor



**Figura 3:** reproducciones fotográficas de las maquetas presentadas al concurso. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928



**Figura 4:** Reproducción del proyecto titulado *Dolomita*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928

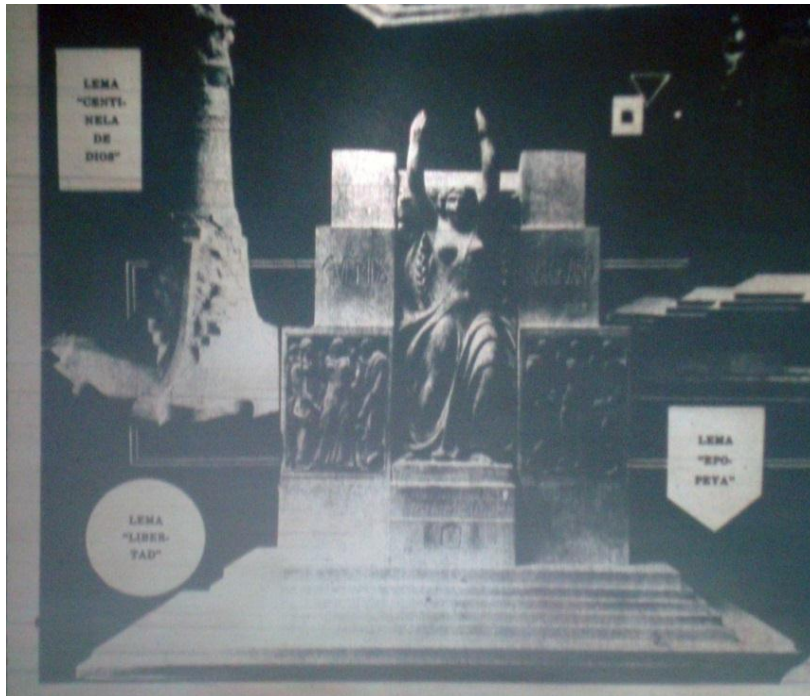




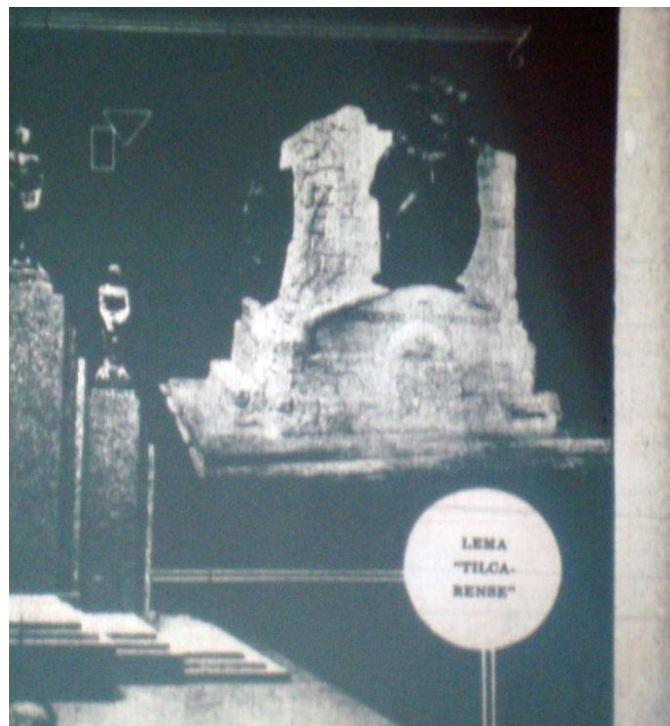
**Figura 5:** Reproducción del proyecto titulado *Centinela de Dios*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928



**Figura 6:** Reproducción del proyecto titulado *Flor*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928



**Figura 7:** Reproducción del proyecto titulado *Libertad*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928

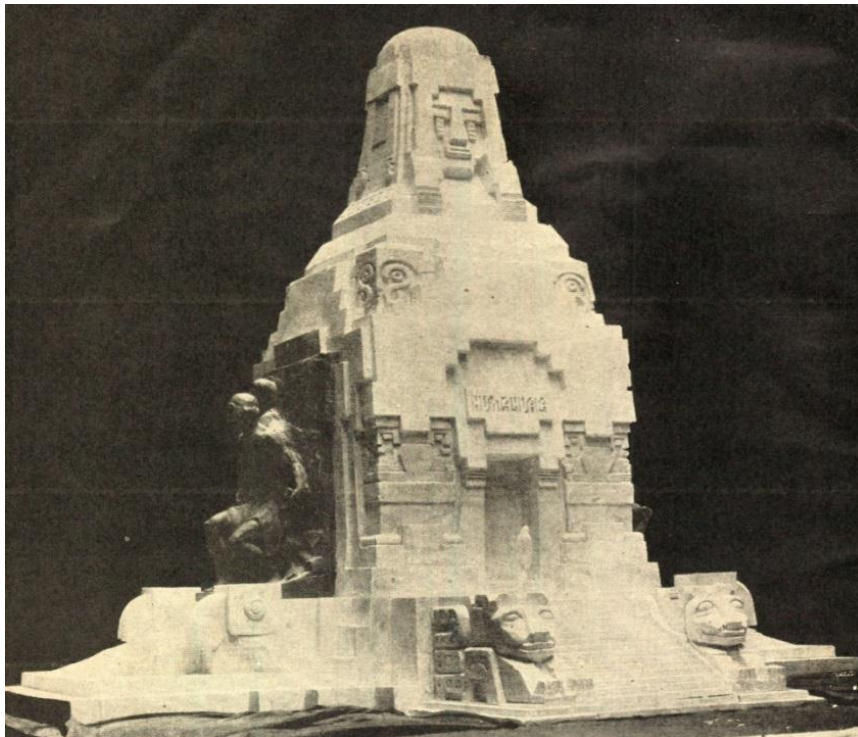


**Figura 8:** Reproducción del proyecto titulado *Tilcareense*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928

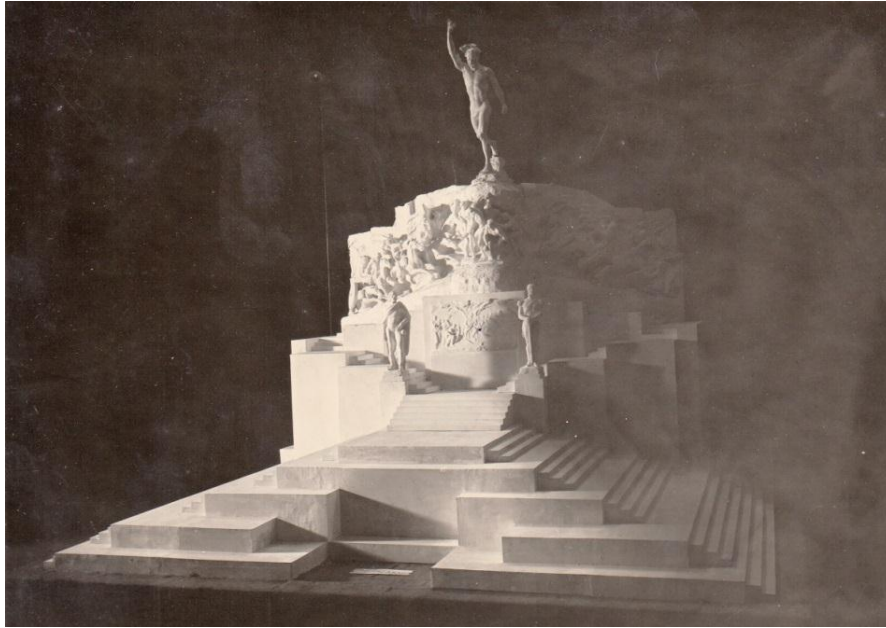




**Figura 9:** Reproducción del proyecto titulado *Epopeya*. *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1928



**Figura 10:** Reproducción del proyecto titulado *Humahuaca*, del escultor Luis Perloti en colaboración con el arquitecto Héctor Greslebin. Fuente: *La obra Escultórica de Luis Perloti*, Buenos Aires, 1939



**Figura 11:** reproducción del proyecto titulado *Tupac Amaru*, de Ernesto Soto Avendaño. Fuente: Archivo Ernesto Soto Avendaño



**Figura 12:** reproducción del proyecto titulado *Tupac Amaru*, de Ernesto Soto Avendaño (detalle del grupo lateral derecho). Fuente: Biblioteca Padilla, Centro Cultural Rougés

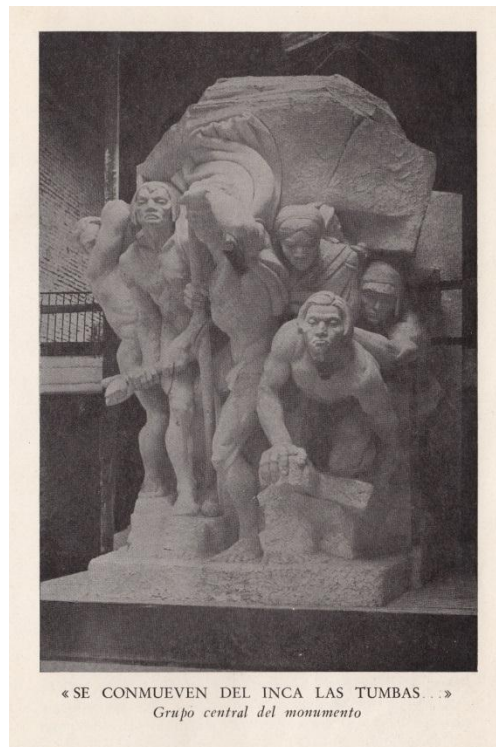




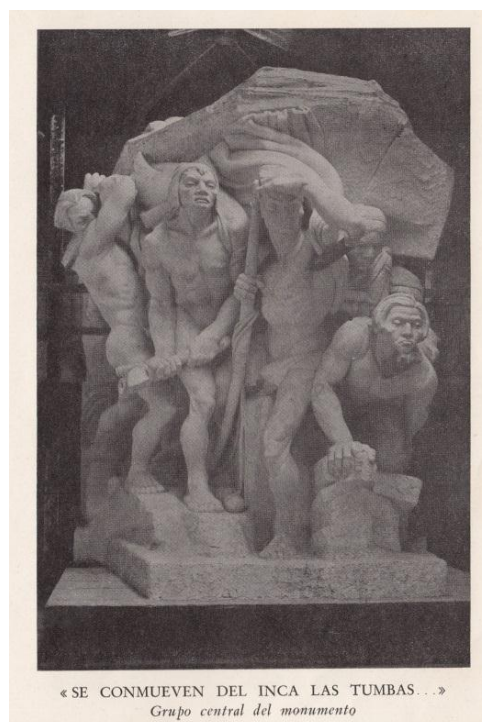
**Figura 13:** reproducción del proyecto titulado *Tupac Amaru*, de Ernesto Soto Avendaño (detalle del grupo lateral izquierdo). Fuente: Biblioteca Padilla, Centro Cultural Rougés



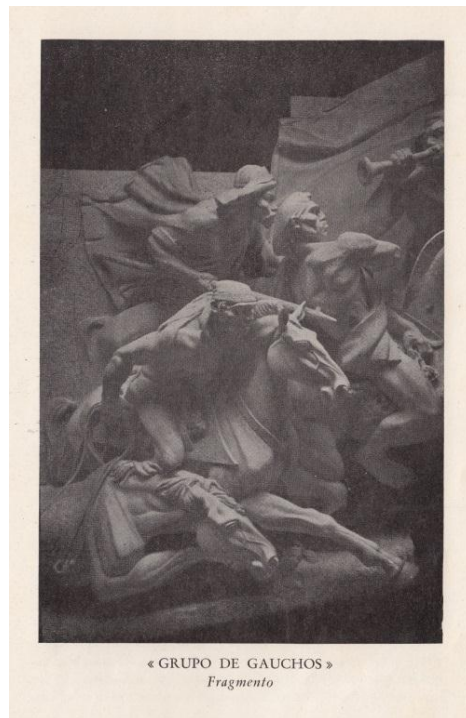
**Figura 14:** fotografía del proceso constructivo del monumento, s.f. Fuente: Biblioteca Padilla, Centro Cultural Rougés



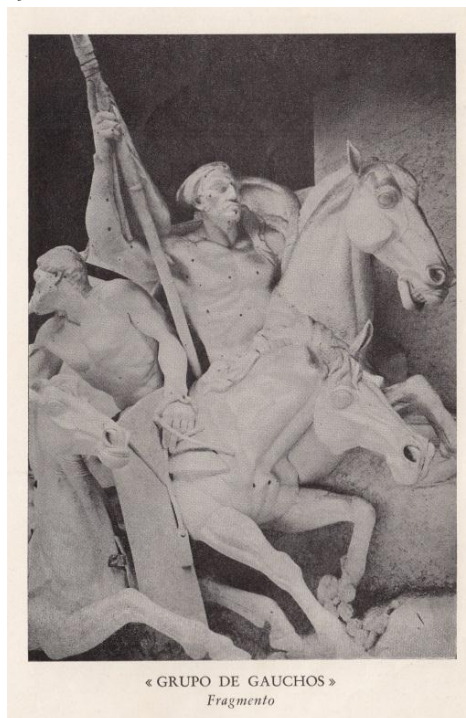
**Figura 15:** reproducción fotográfica que acompaña la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



**Figura 16:** reproducción fotográfica que acompaña la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942

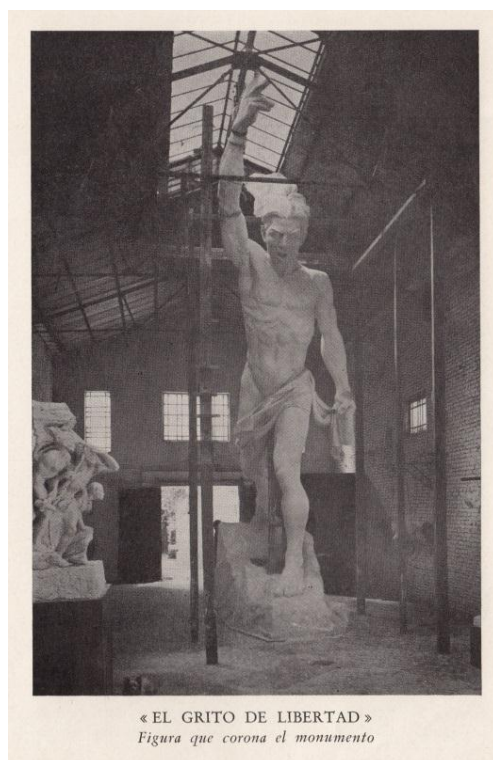


**Figura 17:** reproducción fotográfica que acompaña la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



**Figura 18:** reproducción fotográfica que acompaña la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942





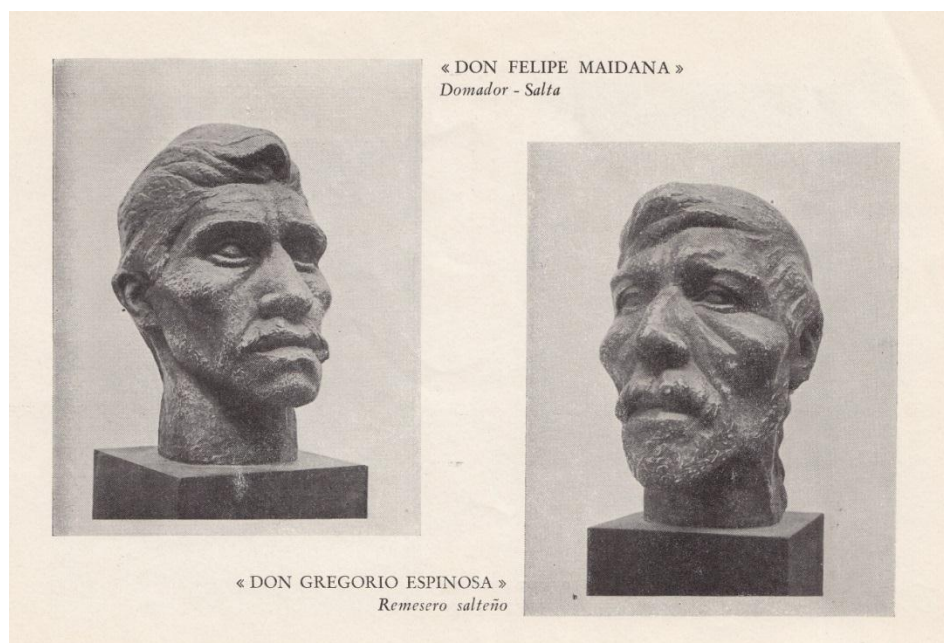
**Figura 19:** reproducción fotográfica que acompaña la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



**Figura 20:** reproducciones fotográficas que acompañan la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



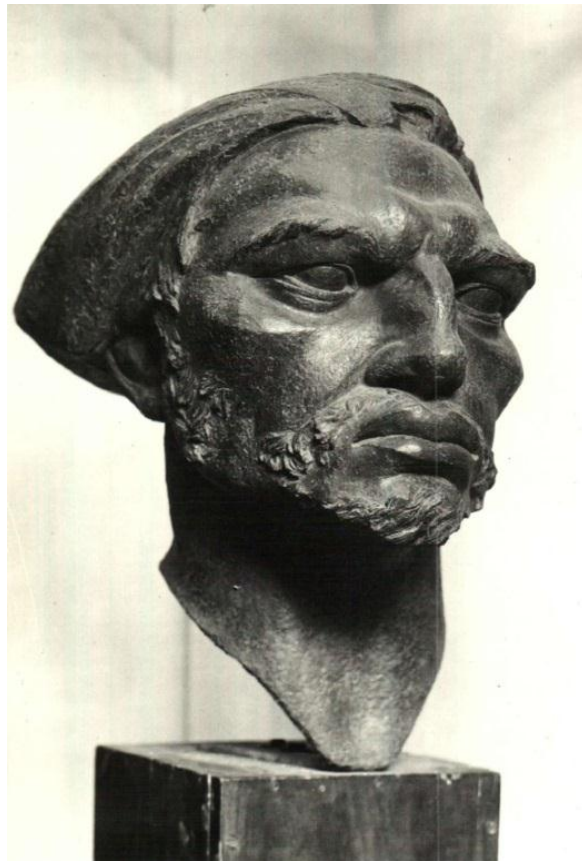
**Figura 21:** reproducciones fotográficas que acompañan la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



**Figura 22:** reproducciones fotográficas que acompañan la publicación de la conferencia titulada *El Monumento a la Independencia en Humahuaca*. Buenos Aires, Liga Argentina de Educación, 1942



**Figura 23:** detalles de la reproducción fotográfica del grupo central del monumento



**Figura 24:** Ernesto Soto Avendaño, *Gaucha Abanderado*, bronce, 1948. Fuente: archivo Palais de Glace





**Figura 25:** Ernesto Soto Avendaño, *Busto del general Juan Domingo Perón*, bronce, sf.  
Fuente: Archivo Ernesto Soto Avendaño



**Figura 26:** Propaganda reproducida en las memorias de la Universidad de Tucumán del año 1947, página 13



**Figura 27:** fotograma extraído de *Noticiero Panamericano*, n°543. Archivo General de la Nación Argentina, departamento de cine, audio y video. ID 1021.C16.1.A



**Figura 28:** Proyecto para el *Mausoleo de Eva Perón y Monumento al descamisado*. Reproducido en: Gené, Marcela, *Un mundo feliz*, Bs. As., FCE, 2005



**Figura 29:** fotogramas extraídos de *El trasandino del norte*, 1948, estudio Emelec. Archivo General de la Nación Argentina, departamento de cine, audio y video. ID 579.C16.1.A



**Figuras 30 y 31:** Fotografías del cierre de la campaña presidencial de Mauricio Macri y de la vigilia del Bicentenario de la Independencia. En: <http://muy.clarin.com/actualidad/mauricio-macri-jujuy-pachamama-cierre-de-campana-discurso-5576.html> y <http://losandes.com.ar/article/macri-recibio-el-9-de-julio-en-jujuy-y-aseguro-que-encontro-un-pais-devastada>. Consultados en octubre de 2016