

El Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán: diálogos entre provincia y nación en el proyecto de modernización cultural del primer peronismo (1946-1952)

Pablo Fasce
CONICET - IDAES/UNSAM - UBA
pablo.fasce@gmail.com

Resumen: El presente artículo se centra en el proyecto estético-pedagógico del Instituto Superior de Artes en el período 1946-1952. Creado al interior de la Universidad Nacional de Tucumán durante el rectorado de Horacio Descole, el instituto ideó una propuesta de educación artística sin precedentes en la provincia ni en el país y que se enmarcaba en un plan de reforma general de la universidad. La investigación reconstruye el marco de ideas en el que se gestó el proyecto del instituto, el rol de los docentes que formaron parte de él y sus efectos en el campo cultural de la provincia.

Palabras clave: Tucumán – Educación artística – modernización – Spilimbergo – Peronismo

Resumo: Este artigo enfoca o projeto estético-pedagógico do Instituto Superior de Artes no período 1946-1952. Criado dentro da Universidade Nacional de Tucumán durante a administração de Horacio Descole, o instituto concebeu uma proposta de educação artística sem precedentes na província ou no país e que fazia parte de um plano de reforma geral da universidade. A pesquisa reconstrói o quadro de idéias em que o projeto do instituto foi desenvolvido, o papel dos professores que faziam parte dele e seus efeitos no campo cultural da província.

Palavras-chave: Tucumán – Educação artística – modernização – Spilimbergo – Peronismo

Abstract: This article focuses on the aesthetic-pedagogical project of the Higher Institute of Arts in the period from 1946 to 1952. Created within the National University of Tucumán during the Rectorate of Horacio Descole, the institute devised an unprecedented artistic education proposal neither in the province nor in the country and that was framed in a plan of general reform of the university. The research reconstructs the framework of ideas in which the institute's project was designed, the role of the teachers who were part of it and its effects on the cultural field of the province.

Key-words: Tucumán – Artistic education – modernization – Spilimbergo – Peronism

Desde hace ya varias décadas la renovación disciplinar que atraviesa a la historiografía del arte argentino habilitó el desarrollo de nuevas narrativas, orientadas a reingresar al arte en la trama más amplia de la historia sociocultural del país; entre ellas, la historia de la educación artística se reveló como una vía fecunda para indagar en los proyectos de institucionalización y profesionalización de la actividad artística y sus relaciones con procesos sociales y políticos de mayor escala. Este artículo se inscribe dentro de aquella vía. En las páginas que siguen, me propongo indagar en la formación y el proyecto de educación artística del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (en adelante, 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 Tucumán¹; sin embargo, existen muy pocos estudios que hayan indagado su formación y las ideas sobre las que se sustentó su propuesta². 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, formulo algunas de las preguntas que guiarán mi recorrido: ¿Qué lugar ocupó el instituto en el proyecto modernizador del rector? ¿Qué tipo de formación brindó? ¿Cuál fue el aspecto diferencial que lo distinguió de otras escuelas? ¿Qué impacto tuvo en el medio tucumano?

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 en el que se explicaba detalladamente su proyecto de reforma de la estructura universitaria (UNT, 1946). Entre el gran número de esquemas y diagramas que ilustran el texto hay uno que se destaca por su claridad y contundencia: un mapa de Argentina con la casa de estudios marcada como eje de una amplia zona de influencia que incluye 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 demuestran la porción que del presupuesto educativo que la UNT recibe y la que se le debería otorgar (Figura 1). Aunque la afirmación pueda ser discutible, da cuenta de las dimensiones del proyecto

- 1 Puede tomarse como ejemplo de esta representación al texto de Carlota Beltramé 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).
- 2 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).

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.

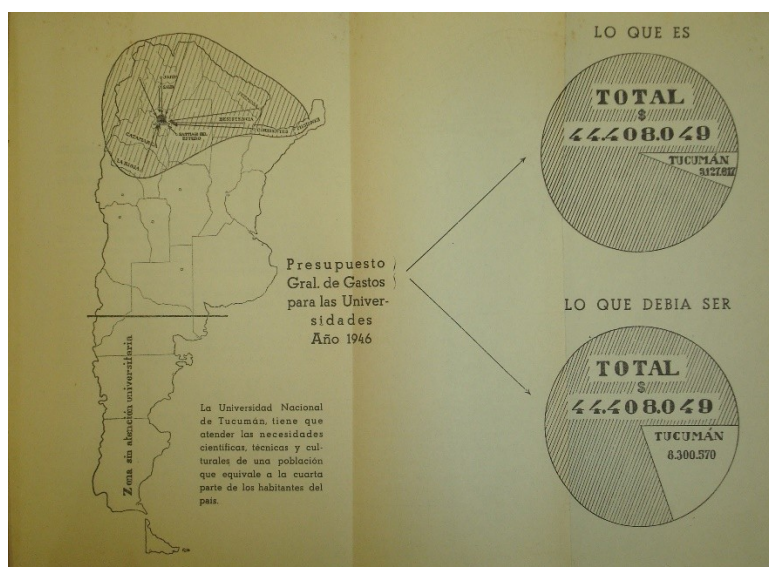


Figura 1: Esquema reproducido en *Labor de la intervención del Dr. Horacio Descole*, UNT, 1946

El vínculo del gobierno 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. 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 la educación superior; así, la coexistencia de iniciativas de difícil conciliación, sumada a un vínculo tenso con los movimientos estudiantiles, hacen que la historia universitaria durante el peronismo sea un tema sobre el que persisten los debates historiográficos³. 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

3 Si bien esos intercambios de argumentos son muy vastos y extensos como para reseñarlos aquí, en líneas muy generales puede decirse que existen interpretaciones negativas, 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).

motivada por la profunda aversión de Descole a la intromisión de la política en la educación superior argentina (Bravo y Hillen, 2012: 227). En mayo de 1946 fue designado 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 (UNT, 1947: 18). 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 como una “edad de oro” de la UNT para algunos historiadores⁴.

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 formación de científicos, por lo que la docencia quedaba relegada a un segundo plano. 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 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.⁵



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 supone una democratización de las casas de estudio, puesto que la ciencia generada en ellas estaría orientada por los problemas de la sociedad⁶. 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 estimularía los intercambios entre instituciones y la movili-

4 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 (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).

5 *Labor de la intervención del dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946, pp. 15 a 17.

6 Es preciso señalar en este punto que este aspecto de la reforma propuesta por Descole ha sido interpretada como una recuperación del sentido original de la universidad provincial fundada décadas atrás por Juan B. Terán (Bravo y Hillen, 2012:227).

dad 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 está 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.

Para poner en práctica estas premisas, Descole propuso una modificación completa de la estructura universitaria. En su esquema las cátedras y facultades serían disueltas para integrarse en las unidades sobre las cuales giraría el trabajo de la casa de estudios: los institutos de investigación. El plan no estimaba un número determinado de ellos, sino que se constituirían en función de los intereses y necesidades de la producción de conocimiento que debía afrontar la universidad; cada uno de ellos tendría 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 asociarían en función de sus trabajos de investigación y no a partir de estructuras de cátedras, en las que primaba la actividad docente. 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.⁷

Los recorridos y el perfil de los egresados también fueron alterados. La nueva estructura buscaba generar dos tipos de graduados: el profesional y el vocacional científico. Además, se incorporaba el ciclo doctoral con el que se completaba la formación en investigación; esta adición también era 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 favorecía 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 a destacar del plan de Descole gira en torno a la infraestructura con la que pretendía sostener su concepto de universidad de alcance regional. En 1946 la presencia de la UNT en las provincias vecinas se incrementó a partir de la creación del Instituto de Geología y Minería en Jujuy, dedicado a la

7 Ibid, p. 21.

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; contendrían los espacios de enseñanza y vivienda, además de dependencias universitarias como un complejo hospitalario, instalaciones deportivas y la escuela de agricultura, entre otras. Este proyecto solucionaría 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); también permitiría sustraer a la casa de estudios del casco urbano para llevarla a un ambiente más propicio para el desarrollo de las vocaciones científicas que el rector ambicionaba. Descole había depositado una esperanza cuasi utópica en esta iniciativa: las imágenes difundidas en las memorias de la institución que comparan al cerro por construir con vistas aéreas de la ciudad universitaria de Madrid dan 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.

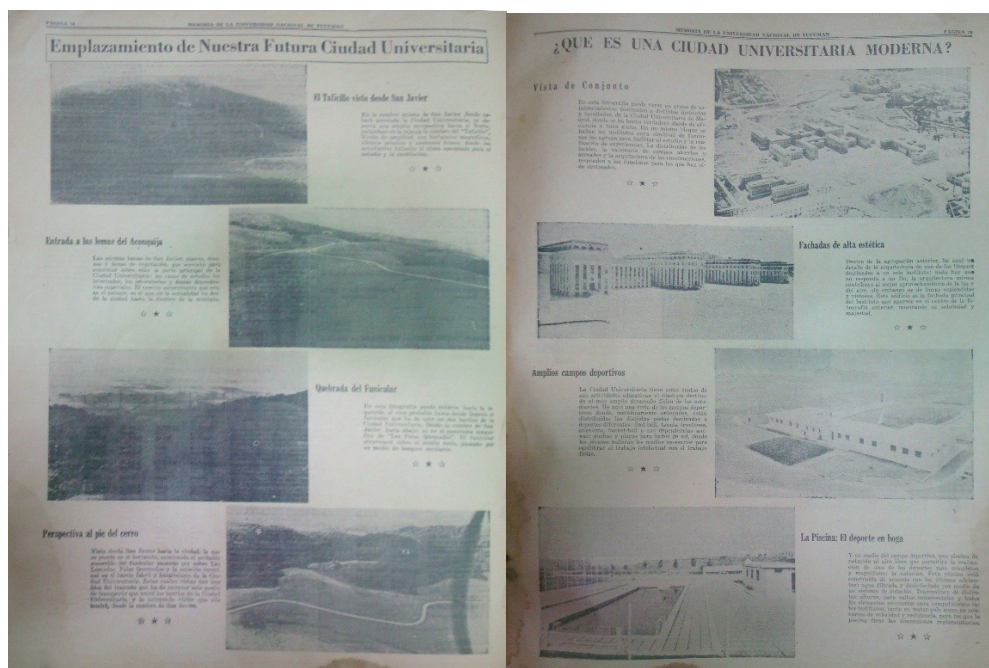


Figura 2: Fotografías del Cerro San Javier y la ciudad universitaria de Madrid, reproducidas en *Memoria año 1947*, UNT, 1948, pp. 18 y 19

La propuesta del Instituto Superior de Artes

El documento del plan de Descole mencionado anteriormente incluyó un capítulo dedicado a la organización de la que se conocería (de manera provisoria) como Facultad de Artes. La propuesta había sido elaborada por Dorothy Ling de Hernando (1906-1998), una docente de uno de los colegios preuniversitarios de la universidad, la Escuela Vocacional Sarmiento. Ling nació en Inglaterra, donde estudió musicología en la Universidad de Cambridge y la Real Academia de Música de Londres; luego de una serie de estancias 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 (Málaga, 1998). En ese momento Ling seguramente debía ser la profesora de formación artística más actualizada debido a su reciente trayectoria internacional, lo que seguramente justificó que fuera elegida para presentar el nuevo plan educativo del área⁸.

Ling presentó un proyecto de educación artística ecléctico e integral, que contemplaba la formación desde la niñez y que tenía entre sus fundamentos 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 posee 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 adopta 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 explicación técnico-teórica de aquello que no hayamos intuitido 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.⁹

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, tienen una notoria similitud con la noción de *visual thinking* que Rudolph Arnhem estaba desarrollando contemporáneamente¹⁰. Pero más allá de sus fuentes teóricas, este párrafo encuadra a la Facultad de Artes dentro de

8 En ese momento la Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales (la repartición de la UNT encargada de la formación de artistas) era dirigida por Renato Droghetti, un artista plástico italiano que había asumido la conducción 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.

9 *Labor de la intervención del Dr. Horacio Descole*, UNT, noviembre de 1946, pp. 75 y 76.

10 Rudolph Arnhem (1904-2007) fue un psicólogo perceptual y teórico del arte nacido en Alemania que desarrolló gran 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

los objetivos generales fijados por Descole: al equiparar al arte con el conocimiento científico lo alineaba con el programa que privilegiaba la investigación orientada por las necesidades de la sociedad. Por estos motivos los profesores estarían 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. La educación artística estaría dividida en 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 formar¹¹, 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 responden a cuatro funciones principales de nuestros procesos mentales (sentimiento, intuición, sensación y pensamiento) que las interrelacionan y hacen que una cimente a la otra. El ciclo de estudios estipulado tenía una duración de seis años y contemplaba una primera etapa de 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 secciones¹². Por último, la propuesta también contiene un apartado dedicado a la extensión universitaria en el que se detallan 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 o la formación de talleres de enseñanza de oficios artesanales en comunidades, entre otras. 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 de la institución buscada por el interventor.

A medida que el plan de Descole comenzó a ponerse en práctica el área 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 (UNT, 1965: 340). Posteriormente, cuando la división por institutos estaba entrando en vigencia efectiva, fue objeto de un nuevo cambio de denominación, pasando a ser conocido como Instituto Superior de Artes (en adelante, ISA) a partir del 12 de mayo de 1948 (UNT, 1965: 340). 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 ISA (Málaga, 1998: 77). Sabemos

varias de las ideas centrales que desarrolló a lo largo de su carrera.

- 11 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.
- 12 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.

relativamente poco sobre Parpagnoli, dado 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 de profesor de historia, partiendo luego hacia Tucumán en 1945 (Beltramé, 2012: 558); aparentemente contó con un alto grado de confianza por 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 publicación de los nuevos planes de estudio en 1950 (UNT, 1950). Las carreras vinculadas al ISA que figuran en este documento tienen varias diferencias respecto de lo expresado en el proyecto de Ling. En principio no se encuentran referencias a las cuatro secciones de la estructura de lo que por entonces era la facultad, ni tampoco existen 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 detalla las carreras incluye el plan del Bachillerato Técnico Artístico, nombre con el que se designaría desde ese momento a la antigua Escuela de Bellas Artes y de Artes Decorativas e Industriales fundada en 1916 al interior de la UNT¹³; con una sección nocturna orientada al artesanado (consistente en 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 (UNT, 1965: 385. Estas últimas consistían en un ciclo de cuatro especializaciones distintas de tres años de duración cada una: pintura, cerámica, escultura y artes gráficas. 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 tiene muchas similitudes con el que entró en vigencia en 1935 en los institutos educativos dependientes de la Comisión Nacional de Bellas Artes y localizados en Buenos Aires¹⁴: 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 capital¹⁵, si bien contemplaba la en-

13 (UNT, 1965: 382). He indagado la formación de esta escuela en un trabajo anterior: (Fasce, 2017).

14 Tras la reforma de los planes de estudio de 1935, las tres instituciones que la comisión 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), 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").

15 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, 2016). 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

señanza de disciplinas como el grabado y la metalistería desde los primeros niveles de enseñanza. 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 ISA fue la nómina de profesores contratados. El nombre más resonante de todos es el de Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), el artista del plantel que había alcanzado el mayor grado de consagración en ese momento y que fue considerado como una de las figuras centrales de la plástica argentina de la primera mitad del siglo XX por la historiografía¹⁶. Llegó a Tucumán para encargarse de la sección de pintura¹⁷ del instituto en 1948. Para ese entonces su trayectoria ya era extensa: tras su retorno de Europa en 1928 participó 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 Plata¹⁸), participó de la fundación del Sindicato de Artistas Plásticos en 1933 y logró la legitimación oficial tras ganar en 1937 el Gran Premio Nacional de Pintura del Salón Nacional con su óleo *Figuras*, 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 desempeñó como docente de pintura en el Instituto Argentino de Artes Gráficas y desde 1935 hasta su radicación en Tucumán dio clases de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes¹⁹. Además de Spilimbergo, otras figuras importantes completaron la nómina del ISA. 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 caracterizaba por la utilización de volúmenes y formas sintéticas que resaltan la materialidad de la piedra, lo que suscitó que se lo caracterizara en ese entonces como “una figura de

estudiantil 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).

16 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).

17 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.

18 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).

19 En 1940 el decreto n°72 154 oficializó el cambio de nombre de la Academia al de “Escuela Nacional de Bellas Artes ‘Prilidiano Pueyrredón’”.

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 (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 central²⁰. Completaban la nómina de 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 cargo²¹ da 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 la incidencia que tuvo la creación del ISA en la escena cultural tucumana es necesario, en primer lugar, remitirse a la situación de las instituciones artísticas de la provincia. Durante esos años el Museo Provincial de Bellas Artes atravesaba una aguda crisis. 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.²²



Fundado en 1916 al interior de la universidad (en ese entonces provincial), la nacionalización de la casa de estudios 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 el juego en la 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

20 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 n°121. 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).

21 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 fueron parte del plantel de docentes de pintura los siguientes artistas: 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.

22 “Está otra vez sin casa el Museo de Bellas Artes”, *La Gaceta*, Tucumán, 8 de julio de 1945.

Benito Quinquela Martín²³) 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 a 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 escena artística oficial en la provincia estaba técnicamente paralizada.

Teniendo en cuenta este panorama, resulta evidente que la creación del ISA y la llegada de los artistas que integraron su plantel docente propiciaron un cambio inmediato. En 1948 se realizó una nueva edición del Salón Provincial en las salas de la galería Dipiel Goré²⁴, esta vez con un jurado compuesto por Spilimbergo, Rebuffo, Rafael Oneto, Ángel Dato y Ricardo Marré²⁵ y una nómina de veinticuatro expositores²⁶; 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 catálogos de estas exposiciones en las bibliotecas y repositorios provinciales 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 da cuenta del significativo caudal de capital simbólico del que ostentaban en el contexto tucumano. Por otra parte, los premios otorgados indican 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 3 y 4).

23 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.

24 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).

25 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.

26 "Se inauguró ayer el IX° Salón Anual de Artes Plásticas de la Provincia", *Trópico*, Tucumán, 9 de julio de 1948.



Figura 3: 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

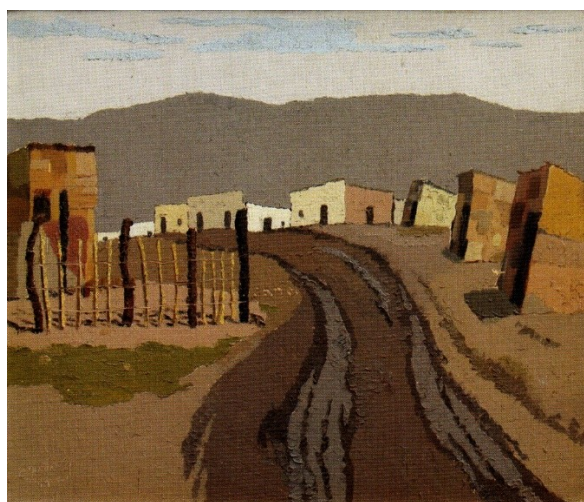


Figura 4: Timoteo Navarro, *Caserío*, s.f., óleo sobre cartón. Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”. Segundo premio en pintura del X Salón Provincial de Tucumán, 1949

Pero el ISA también encaró por cuenta propia un programa de exposiciones que superó ampliamente a los resultados logrados por el Salón 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 5).



Figura 5: Portadas de catálogos conservados en la biblioteca de la Facultad de Artes, UNT

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, realizada entre septiembre y octubre de 1949 y que contó con doscientas noventa y seis obras, muchas de ellas provenientes de colecciones y museos de todo el país²⁷. Esa exposición de la figura de mayor jerarquía de la institución, que reunía obra de toda su carrera, es un indicador de la marca que el instituto pretendía dejar en el año artístico argentino a través de su ciclo de extensión cultural. 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 plásticas²⁸. La exposición de Spilimbergo fue sucedida por otra de Rebuffo, que también se trasladó a Santiago del Estero²⁹. El año 1949 también incluyó tres muestras 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 Francesa³⁰; pocos días después se inauguró otra con 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 Nación³¹. Finalizando ese primer ciclo, la sala del instituto albergó un salón de ciento sesenta y tres obras de los estudiantes³². De este modo, la universidad se volvía escenario de una suerte de condensación del año artístico en todas sus expresiones posibles: 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 internaciona-

27 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.

28 *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.

29 *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.

30 *Afiches franceses*, Tucumán, UNT, 22 de noviembre de 1949.

31 *Obras premiadas del XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas*, Tucumán, UNT, 26 de noviembre de 1949.

32 *Salón del Instituto Superior de Artes, Tucumán*, UNT, 1949.

les se incrementaron: además de una exposición de copias de pinturas francesas que se repitió al año siguiente en La Plata³³, llegaron a la provincia un conjunto de reproducciones de dibujos de Leonardo Da Vinci³⁴ 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 francesa³⁵. Además de los salones de estudiantes³⁶, la universidad organizó otras exposiciones de artistas argentinos³⁷ y las muestras de maestros consagrados del ISA, que incluyeron una serie de dibujos de Lajos Szalay³⁸ y una retrospectiva de Domínguez (de la que se reeditó una versión reducida al año siguiente en Chaco)³⁹.

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)⁴⁰ y una exposición de grabados de Audivert en la galería porteña Müller⁴¹. Estas iniciativas permitieron que el ISA 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 fue 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

- 33 *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.
- 34 *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.
- 35 *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.
- 36 *Salón del Instituto Superior de Bellas Artes*, Tucumán, UNT, noviembre de 1950. *Exposición del Instituto Superior de Bellas Artes*, Tucumán, UNT, noviembre de 1951.
- 37 *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, Timoteo Navarro y Hirsch) junto a dos antiguos discípulos de Spilimbergo: Luis Lusnich y Alberto Baliatti.
- 38 *Exposición Luis Szalay*. Dibujos, pinturas, Tucumán, UNT, 1950.
- 39 *Exposición Lorenzo Domínguez. Esculturas*, Tucumán, UNT, 1950. *Exposición Lorenzo Domínguez. Esculturas*, Chaco, Ateneo del Chaco-UNT, agosto de 1951.
- 40 *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.
- 41 *Exposición Pompeyo Audivert*. Grabados, Buenos Aires, Galería Muller-UNT, septiembre de 1951.

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 permitido construir, en corto espacio de tiempo, una de las mejores bibliotecas de Artes Plásticas del país.⁴²

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 ISA se presentaba a sí mismo en la capital del país como un centro de avanzada orientado a la experimentación y producción, que satisfacía las necesidades “espirituales” del noroeste y, al mismo tiempo, realizaba una contribución crucial a la construcción del arte argentino. 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 Santos⁴³, que había sido designado representante cultural de la UNT en la capital del país⁴⁴. 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 6).

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
Batlle Planas, Juan	Noica	Tinta	1949
Ben Ami	Marternidad	Píncel	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

42 Ibid.

43 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”.

44 *Colección de dibujos de pintores argentinos*, UNT, 22 de mayo al 2 de junio de 1950. El catálogo no especifica dónde 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.

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	Osvaldo	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 6: Listado de artistas y obras incluida en la exposición *Colección de dibujos de pintores argentinos*, UNT, 22 de mayo al 2 de junio de 1950

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 el hecho de que ese acervo de dibujos constituye el conjunto más antiguo de las obras que componen el patrimonio de la actual Facultad de Artes de la UNT⁴⁵. Sumada a las otras iniciativas analizadas a lo largo de este apartado, la voluntad de crear un museo al interior de la universidad da cuenta

45 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 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 a 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.

de que la creación del ISA se llevó a cabo con la intención de construir una plataforma institucional que cubriera todos los aspectos relativos a la gestación 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 este proceso el Museo Provincial de Bellas Artes se encontraba sumido en una profunda crisis. Además, la nueva colección propició la actualización de los estilos y lenguajes presentes en el patrimonio artístico de la provincia.

El cierre de las gestiones de Descole y Parpagnoli

Las ambiciones del proyecto universitario de Descole fueron mayores que su posibilidad de sostenerse. La crisis que azotó a la economía durante el 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 su reforma, 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, el sucesor de Descole en el rectorado, Anacleto Tobar, 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 ISA. Sin embargo, no sería hasta la década de 1980 que se consumaría la creación de la actual Facultad de Artes (Málaga, 1998).

En enero de 1952 Parpagnoli renunció a su cargo; 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 (...)⁴⁶

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 fue 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, junto con Berni, Castagnino, y Enrique Lázaro integró 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 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, junto a quienes concretó la serie de murales de la cúpula de las Galerías Pacífico, el primer y único trabajo del grupo⁴⁷. El mural atrajo a los artistas enrolados en el pensamiento y la militancia izquierdista dado que parecía ofrecer una respuesta 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 realizar 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, Audivert en 1962 y Timoteo Navarro en 1964. Posiblemente la larga permanencia en el instituto del último le haya conferido un lugar singular entre los maestros tucumanos recordados por la memoria colectiva; seguramente esto haya motivado que 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 son un signo de las repercusiones del proyecto universitario tu-

46 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, 1999: 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.

47 La realización de *Ejercicio plástico* marcó un hito en la trayectoria de Siqueiros, puesto que se trata del primer mural que utiliza 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 la modalidad del 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 antagónicas, 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).

cumano. Las estadísticas publicadas por la casa de estudio señalan que, entre 1949 y 1962, el ISA tuvo seiscientos sesenta y tres estudiantes y produjo treinta y cuatro egresados (UNT, 1964). Algunos de ellos aportaron a la construcción del “mito” del instituto. Alfredo Portillos, figura singular de la escena de vanguardia desde la década de 1960, se formó durante esos años en la UNT. En una entrevista realizada por el equipo del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori por 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 mediador⁴⁸; 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 sea el artista que más contribuyó a la construcción de la imagen del instituto. Fue durante esos años que entró en contacto con Spilimbergo; tras su muerte, Alonso realizó una serie de retratos en los que evocó a su maestro, afianzando su vínculo a través de su poética⁴⁹. 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 (...)”⁵⁰. 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 la historia de la educación artística en Argentina, José García Martínez haya dedicado a Spilimbergo un capítulo entero, donde su etapa tucumana es el clímax del relato general de la obra (García Martínez, 1985).

Conclusiones

El análisis realizado a lo largo del presente artículo da cuenta de la singular complejidad del caso del ISA en el campo de la historia de las instituciones artísticas de nuestro país. En el proyecto puede verse un intento de democratización de la cultura llevado adelante por la intervención peronista de la universidad, dado que la transformación de la casa de estudios en un centro de producción de conocimiento en vinculación directa con las necesidades de la población incluyó a las artes (y si consideramos el programa de extensión, al consumo estético) como una dimensión vital. Pero, además, esta iniciativa generaba una inversión de la relación entre la provincia y la capital del país: el ISA hacía de Tucumán un centro hegemónico de producción y enseñanza (y por ende, de profesionalización de la actividad artística). En distintos

48 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>

49 Alonso tituló a la serie *L.E.S.*, sigla que refiere al nombre completo del maestro. En el catálogo online del Museo Nacional de Bellas Artes puede verse una de las pinturas de la serie, que forma parte de su patrimonio: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8837>.

50 *Siete días*, 10 de febrero de 1982. Citado en (Carli, 2004, p. 42).

grados, tanto Descole como Parpagnoli y Spilimbergo fueron figuras que marcaron el ritmo y las discontinuidades del proyecto; no resulta exagerado afirmar que, aún en su diversidad de facetas, la iniciativa de transformación de la universidad estuvo determinada por el capital específico y la impronta personal de los gestores encargados de llevarla adelante. Para finalizar, 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 ni 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.

Bibliografía

- AAVV (1999), Spilimbergo, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes
- Albornoz, D. (1997), *Fotografía (historia viviente). Tucumán 1930/1970*, Tucumán, UNT
- Artundo, P. (1997), “Alfredo Guttero en Buenos Aires. 1927-1932”, en AAVV, *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR
- Belej, C. (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, C. (2012), “La mano, la cabeza. La escena tucumana. Gloria y decadencia de un paradigma académico”, en Baldasarre, M.I. y Dolinko, S. (eds), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, EDUNTREF
- Bravo, M.C. y Hillen, M. (2012), “El proyecto universitario de Descole y el desarrollo regional, 1946-1951”, en Gutiérrez, F. y Rubinstein, G. (comps.), *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Tucumán, EDUNT
- Carli, S. (2004), “Imágenes de una transmisión: Lino Spilimbergo y Carlos Alonso”, en Diker, G. y Frigerio, G. (eds), *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos: un concepto de la educación en acción*, Buenos Aires-México, Ediciones Novedades Educativas
- Dércoli, J. (2014), *La política universitaria del primer peronismo*, Buenos Aires, Punto de Encuentro
- Dolinko, S. (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, R. (2006), *La cultura en el Tucumán del siglo XX. Diccionario monográfico*, Tucumán, UNT

Fantoni, G. (2014), *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo

García Martínez, J.A. (1985), *Arte y enseñanza artística en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston

Gluzman, G. (2016), “La Cárcova después de Cárcova”, en *Ernesto de la Cárcova (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, MNBA

Malaga, P. (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, L. (2006), *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo

Pis Diez, N. (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, M. B. (1993), *Mañana es San perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, EDUNTREF [2013]

Pucci, R. (2012), *Pasado y presente de la Universidad de Tucumán. Reforma, dictaduras y populismo neoliberal*, Buenos Aires, Lumiere

Ramírez, M.C. (1996), “El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros. Paradojas de un modelo excéntrico de vanguardia”, en Debroise, O., *Otras rutas hacia Siqueiros*, México, Curare-INBA

Rochfort, D. (1993), *Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros*, México, Editorial Limusa

Romero Brest, J. (1944), *Lorenzo Domínguez*, Buenos Aires, Poseidón

Rossi, C. (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

----- (2016), “Orozco, Rivera, Siqueiros. La conexión sur”, en Palacios, C. (cur.), *Orozco, Rivera y Siqueiros: la exposición pendiente y la conexión sur (catálogo de exposición)*, Buenos Aires, MNBA



Suayter Monetti, M.A. (2004), *Los estudios humanísticos en la Universidad Nacional de Tucumán: 1914-1945*, Tucumán, FFyL-UNT

UNT (1946), *Labor de la intervención del Dr. Horacio Descole*, Tucumán, UNT

UNT (1947), "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

UNT (1950), *Planes de estudio*, Tucumán, UNT

UNT (1951), *Exposición Pompeyo Audvert. Grabados*. Buenos Aires, Galería Muller-UNT

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

UNT (1965), *Compilación desde el 1 de enero de 1937 al 31 de diciembre de 1962*, Tucumán, UNT

Wechsler, D. (1998), "Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas", en Wechsler, D. (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero

----- (1999), "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

Wyngaard, A. (2015), *Memorias presentes. Una historia de 99 años (catálogo de exposición)*, Tucumán, Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Eduardo Navarro"

Wyngaard, A. y Robles, A.V. (2006), "Aproximaciones para una historia: del Instituto Superior de Artes a Facultad (1948/1985)", en Bravo, M.C. (comp.), *Actas del Primer Congreso sobre la Historia de la Universidad de Tucumán*, Tucumán, UNT