

Arte Salteño en Tiempos de la última Dictadura Militar (Desde 1976 hasta 1983)

Mario Dante Rosales

Escuela de Perfeccionamiento Docente, Universidad Católica de Salta.

Introducción

Esta tesis es sobre historia de la Cultura en Salta durante los años de la última dictadura militar argentina. Se trata de una investigación que si bien se centra en solo unas obras no deja de ser ilustrativa para comprender el clima cultural de la época. Habría que aclarar que no se va a realizar un estudio de tipo cuantitativo sino uno de índole cualitativo. Teniendo en cuenta esto dicho se va a atender a la singularidad de ciertas imágenes que cargan con una gran significación simbólica. De ahí que se tome como referencia general la historia del arte de Aby Warburg:

No hay que decir que las “grandes energías configurantes” están “detrás de la obra”.

Warburg fue un historiador de las singularidades y un investigador de universalidades abstractas: a sus ojos, los “problemas fundamentales”, las fuerzas, no estaban “detrás” sino en las mismas formas, aunque estuviesen determinadas o limitadas en un minúsculo objeto singular (Didi Huberman, 2009, p. 181).

En el análisis de cada una de las imágenes se pretende realizar una historia de la cultura y captar esas “fuerzas” que se encuentran en las mismas “formas”. De este modo, podríamos realizar un acercamiento a un campo cultural artístico determinado. Es por esto que el abordaje que se va a realizar aquí, de manifestaciones artísticas, va más allá de solo un análisis técnico y estetizante. En realidad, se va a incorporar conocimientos provenientes de distintas disciplinas científicas. De ahí que este trabajo aspire a lo que Warburg denominaba como una “ciencia del arte” (Didi Huberman, 2009, p. 31). O sea, se va a aplicar en esta investigación conceptos propios del campo del arte, pero también de otros tipos de saberes. De acuerdo a esto, vamos a incorporar conocimiento de distintas características. Según Didi Huberman el autor del “ritual de la serpiente”: “Puso en práctica un constante desplazamiento: desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los períodos históricos, en las jerarquías culturales, en los lugares geográficos”. Este desplazamiento es el que se pretende lograr desarrollar aquí en esta investigación también. Didi Huberman dice de Warburg lo siguiente: “Pero, sobre todo, su desplazamiento a

través de la historia del arte, en sus bordes y más allá, creará en la disciplina misma un violento proceso crítico, una crisis y una verdadera deconstrucción de las fronteras disciplinares” (p. 32).

Teniendo en cuenta el espíritu de este rizomático planteo historiográfico vamos a centrarnos, en este estudio, en distintas áreas como la filosofía, la sociología, la crítica del arte entre otras. De este modo, se pretende lograr con este proceso, una descripción y una caracterización del mundo de las artes en un momento histórico, sumamente conflictivo, de la provincia de Salta.

Pero antes es necesario aclarar las siguientes cuestiones:

1.- Se ha seleccionado, para analizar, solo unas obras de algunos artistas, que ya han sido bastante reconocidos en el medio cultural salteño. Esto es así, ya que en Salta el “campo artístico de elite”, concepto de la sociología reflexiva (Bourdieu, 2010, p. 90), hoy en día detenta cierta autonomía. En este, se han dado ya ciertos procesos que han legitimado, de modo arbitrario, a los productores culturales estudiados aquí. Esto significa que, en el contexto social conformado por historiadores del arte, funcionarios ministeriales, críticos, galeristas, artículos periodísticos, etc. se ha reconocido y consagrado a tales individuos como “artistas” (Bourdieu, 2015. p. 331). Y hay que decir que los estudiados aquí son algunos de los más destacados de esos años. Entonces cabe aclarar que no soy yo el que decidió, del todo y de modo “injusto”, que sean estos los más dignos de ser tenidos en cuenta, en esa época. Sería básicamente algo ridículo afirmar que lo que estoy haciendo es un acto autoritario al centrarme en solo estas obras y no en otras. Este no es el lugar de encumbrar artistas. Solo se ha seleccionado algunas obras destacadas (y no otras) para que sean analizados a fondo y así comprender un determinado campo cultural. Ahora bien, si hablamos de actos despóticos aquí, esto nos puede llevar a reflexionar acerca de ciertos posicionamientos políticos, propios de esta época, que podrían aparecer en el decurso de este estudio. Sin embargo, es necesario aclarar que se ha “puesto entre paréntesis” cualquier pronunciamiento al respecto. Obviamente, están presupuestas ciertas ideas políticas, pero es necesario indicar, de antemano, que no es esto un estudio proselitista panfletario. O, al menos, no hay aquí planteos explícitos que

presupongan posturas tradicionales y convencionales de “izquierda” o “derecha”. Esta investigación solo pretende ser un acercamiento al mundo de las artes, como si se tratase de una evaluación sismográfica, fundamentado con registros visuales y textos publicados de esos años. Específicamente es un escrito de historia y filosofía que si bien trata algunos temas ideológicos espinosos, estos van a ser abordados de un modo reflexivo y lo más objetivamente posible. De acuerdo a lo dicho, se podría decir que este trabajo, solo va a tratar acerca de algunas obras visuales significativas de autores que detentan, hasta el día de hoy, cierto capital simbólico. Asimismo vamos a analizar otras cuestiones que están íntimamente relacionadas con dichas imágenes.

2.-De acuerdo a lo anteriormente dicho, hay que decir que esta investigación es de carácter teórico científico y no es solo un escrito con una función de glorificar artistas. No se pretende, bajo ninguna circunstancia, ejercer un rol de jurado artístico (papel propio de algunos agentes en concursos y certámenes de arte) y afirmar que se ha elegido estas obras porque son las que personalmente considero las más estéticamente bellas. Esto no se ha hecho en absoluto. La elección de estas imágenes concretas responde solo a criterios metodológicos. De hecho, se podría tomar tan solo como un muestreo de la vasta producción de bienes simbólicos de ese momento histórico.

Habría que advertir también que en esta indagación no se aspira a realizar un registro erudito de la totalidad de obras artísticas de la época que vamos a estudiar. Este trabajo, de algún modo, ya se ha realizado con el libro de la vida plástica salteña (Martorell & Lotufo Valdez, 2005). Esta investigación, a diferencia del texto referido, tiene un enfoque de tipo hermenéutico. Es decir, concretamente se ha interpretado el sentido de algunas obras a la luz de algunos conceptos filosóficos remarcando ciertos aspectos sociales.

De todos modos, el hecho de que nos focalicemos en ciertas obras es algo que ya es bastante habitual en el ámbito universitario. Este estudio, como dijimos, no aspira a ser solo un cúmulo de obras. Mas bien, el objetivo es el de desarrollar reflexiones sobre el campo cultural en una época teniendo en cuenta algunas producciones notorias del momento.

Los antecedentes que se podrían encontrar con respecto a este tema (la dimensión social del arte durante la dictadura militar argentina en Salta) son escasos. Los escritos que se encuentran son, más bien, de tipo formalistas. Generalmente en ese tipo de bibliografía no se explicitan algunos acontecimientos importantes de esa época. Tampoco hay antecedentes críticos con respecto al enfoque específico historiográfico adoptado.

Recordemos que la meta principal es la de realizar un análisis iconológico filosófico acerca de determinadas obras de arte. Las preguntas que han motivado este trabajo se refieren, más que nada, al simbolismo de tales imágenes.

El texto está ordenado en seis partes que corresponden cada una de ellas a dimensiones básicas de la historia social durante los años del gobierno militar. Hay que decir que la organización es, un tanto rizomática. En cada capítulo se aborda específicamente una cuestión cultural en particular relativa a este período histórico. Las siguientes son los temas que se ha tenido en cuenta para el abordaje de la historia de la cultura durante la época de la dictadura militar, en Salta.

- 1) Sociología
- 2) Instituciones
- 3) Antropología
- 4) Religión
- 5) Estética
- 6) Política

Se hace evidente que el propósito general de esta indagación es la de conocer, de un modo más cabal, el ambiente cultural que se desarrollaba en los años del Proceso de Reorganización Nacional. Para tal desarrollo nos vamos a valer de documentos, archivos históricos y una determinada bibliografía específica pertinente.

Miro Barraza y el panorama social salteño durante la dictadura

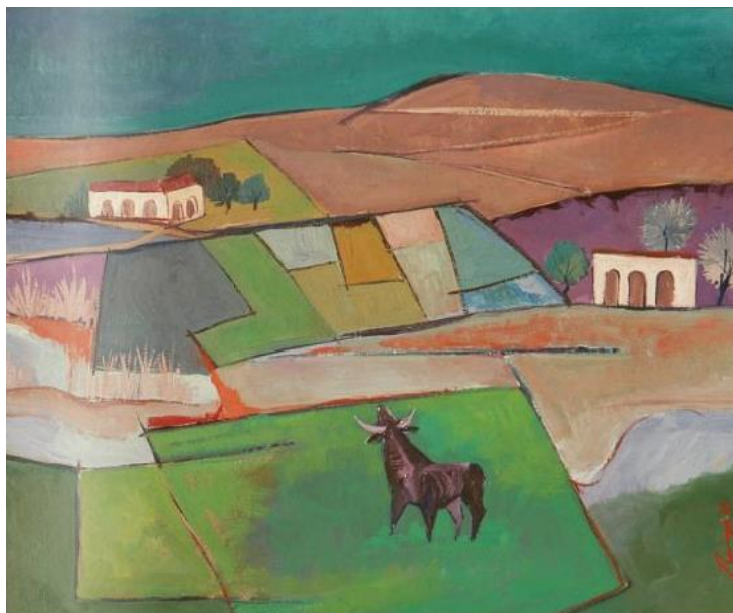
Vamos a comenzar a analizar una obra del artista Miro Barraza. Este es un pintor, grabador y escenógrafo. Nació en Chile y se radicó en Salta. Se ha formado y nutrido en tierras del noroeste argentino. El pinta los paisajes y el silencio de los valles salteños. En su obra hay referencia a los ancestros de la región. Redescubre América y la hace más consciente acerca de sus raíces. Fue premiado con distinciones nacionales, provinciales y municipales. Su producción ha sido ampliamente consagrada en el circuito cultural salteño (Boral, 2013).

“Paisaje con toro”, de Miro Barraza, es una obra figurativa que pertenece básicamente al género pictórico del paisaje. Si aplicamos las conceptualizaciones de iconología, específicamente a esta imagen, podríamos decir varias cosas (Panofsky, 1987, p. 47-48). En un nivel preiconográfico se ha trabajado, básicamente, una policromía. Se hace uso de elementos técnicos plásticos como la superposición, la disminución de tamaño, el modelado de figuras. Hay un manejo de cierta geometrización de las formas, a la manera de Cezánne. Los colores cargan con cierto simbolismo expresivo que nos recuerda a las pinturas de Gauguin. En este sentido encontramos cierta “supervivencia” “fantasmal” del “pathos” postimpresionista. Recordemos que Didi Huberman (2009) dice acerca del concepto “pathosformel” que:

La forma superviviente, en el sentido de Warburg, no sobrevive triunfalmente a la muerte de sus concurrentes. Muy al contrario, sobrevive, sintomática y fantasmalmente, a su propia muerte: desapareciendo en un momento dado de la historia, reapareciendo más tarde en un momento en que quizás ya no se la esperaba y habiendo sobrevivido, en consecuencia, en los limbos todavía mal definidos de una “memoria colectiva” (p. 60).

Figura 1

Barraza, Miro: Paisaje con toro [Oleo 78 x 68 cm.], 1978.



Nota: Tomado de (Pinacoteca 40 años. Universidad Nacional de Salta., 2013, p. 19).

En un primer plano hay un toro, que se encuentra de espaldas teniendo una visión panorámica de un paisaje. Está representado con una prominente musculatura. Hay un espacio pictórico figurativo de carácter rural. Gran parte del terreno representado está parcelado. O sea, hay líneas divisorias que dan cuenta de demarcaciones territoriales.

Si nos centramos en el plano iconográfico (Panofsky, 1987. p.49-50), podemos decodificar un significado convencional bien claro. La referencia a este tipo de animal no es arbitraria. Es habitual que sea un símbolo de fortaleza, pujanza y fiereza. Evidentemente el toro está atento hacia algo y aulla. Asimismo encontramos a lo lejos construcciones que, por lo visto, son de un estilo colonial. Por otro lado, se percibe cierta vegetación como pastizales y algunos árboles a lo lejos. Y no podía faltar la imagen de un cerro, elevación natural, muy propia de la geología salteña.

Nos podemos centrar ahora, en un nivel de interpretación iconológica. Como dijimos las líneas trazadas remiten a parcelas de tierras. Y esto tiene, evidentemente, una carga simbólica importante. Podríamos tranquilamente asociar esta imagen, tranquilamente, a un mundo feudal de terratenientes. Es evidente que se trata de una pintura campestre, al no haber muchos indicios de urbanización. Y en este sentido, podríamos pensar en algunos lugares, de los distintos

departamentos de la Provincia, en los cuales se mantiene en vigencia una sociedad similar a la de los tiempos medievales europeos. De acuerdo a esta forma de ver la sociedad salteña, nos podríamos encontrar con un determinado grupo que detenta ciertos beneficios: “la oligarquía”. El historiador Gregorio Caro Figueroa, se refiere a este conjunto humano como “la gente decente” (Caro Figueroa, 1970, p.200). Si seguimos esta concepción clasista se podría decir que en Salta se mantiene cierta estructura, en la cual, se podría percibir cierta desigualdad social. Desde esta perspectiva, habría personas que se encuentran en cierta situación de privilegio gracias, quizás, al mero hecho de la tenencia de las tierras.

El toro, en la pintura, podría ser una metáfora de un extranjero que ingresa a un lugar en el cual emigrar. O sea, la imagen del animal representado puede significar a alguien que es en realidad un ser humano. En este sentido, es atinente pensar en ese devenir, en una zona de indiscernibilidad entre el ser humano y animal, del cual nos hablaba el filósofo Gilles Deleuze cuando estudiaba la obra del pintor Francis Bacon, por ejemplo (Deleuze, 2009, p. 30). De este modo, este “hombre - toro” ha llegado a Salta como un turista, o como un inmigrante (de hecho Miro viene a Salta desde Chile) y puede tener una visión panorámica, y más objetiva, de la estructura social salteña. Hay una figura en la parte central inferior que mira hacia un fondo. Es un paisaje. El pathosformel de este diseño compositivo (Didi Hubermanm 2009, p. 182) nos recuerda a un famoso cuadro “el caminante sobre el mar de las nubes” del pintor alemán “Gaspar Friedrich”. Pero lo que llama más la atención, en la obra del salteño, es la distribución territorial que se puede apreciar a cierta distanda del espacio pictórico. En este sentido, podríamos decir que esta imagen detenta cierto significado que es de índole, más que nada, social.

Hay otras referencias sobre Salta, como por ejemplo, un cerro (entidad geológica representativa de la región) y casas de características coloniales. Y si hablamos de colonialismo, nos podríamos retrotraer a la época de los primeros habitantes españoles que llegaron a estas tierras. O sea, la pintura se refiere, indudablemente, a una época en la cual estaba vigente un virreinato. De

este modo, la pintura alude, al menos indirectamente, a cierto componente histórico. De este modo, el paisaje representado deja de ser literal y cobra un sentido metafórico. El cuadro ésta lejos de ser sólo una pintura costumbrista con un significado anodino. Se hace una alusión, de modo visual e indirecto, a una situación sociopolítica y económica específica. Y la pintura funciona como no solo una imagen amena, inocente e idílica, sino todo lo contrario. Se podría encontrar en esta obra cierta crítica social acerca de una realidad, representado de una forma quizás medio naif, pero constituida en el contexto del noroeste argentino.

Pero hay que decir que esta referencia social (la feudal) de modo visual, no está acorde con un sistema de gobierno de tipo democrático y republicano (que es económicamente capitalista). Se representa los latifundios. Y esto nos lleva a pensar acerca de una estructura social verticalista en Salta como nos los advertía Caro Figueroa. Habría una alusión, al menos indirecta, a un sistema “oligarquico”. Pero podríamos preguntarnos acerca del papel que jugó este grupo social durante la época del Gobierno militar. Un sociólogo responde a esto y afirma que durante la dictadura militar, se habían establecido ciertos beneficios para miembros de este reducido conjunto humano (Pascual, 2015, p. 321). De acuerdo a esto, podríamos decir que la pintura, al hacer referencia a parcelamientos territoriales se esta representando asimismo la ausencia de valores propios de un estado moderno, como la igualdad de derechos, libertades civiles o inclusive igualdad de oportunidades. En la imagen hay una crítica, de modo sutil, pero no de modo explícito. Este tipo de mensajes codificados van a ser bastante habituales por parte de algunos agentes de la cultura en esta época

Pero podríamos centrarnos en el estilo y el significado de la pintura de Barraza. Se hace referencia a ciertos elementos típicos de Salta, pero de un modo que se asemeja a los dibujos infantiles. Es una pintura con un estilo medio naif. Esto le da a la pintura un carácter que también roza con la parodia. O sea, es evidente que los entes aludidos son representativos de la Provincia de Salta. Pero hay, definitivamente, cierta tonalidad burlesca, en esta imagen. Es claro que los

elementos de la composición son simbólicos. La pintura definitivamente tiene un componente crítico al aludir, de un modo un tanto pueril, a una situación sociopolítica. Pero podríamos preguntarnos, si esto es así, ¿Cuáles serían las características de la cultura en ese momento histórico? Si “paisaje con toro” nos habla de una situación económica, política y social provincial ¿Qué sucedía en esos años específicamente en el ámbito de las artes y de la cultura en general? De acuerdo a esto planteado nos vamos a circunscribir, a continuación, en cuestiones de índole sociológico que estaban subyacentes en aquellos años en los cuales se creó esta obra.

La pintura salteña en épocas de un gobierno militar.

Como dijimos, en este trabajo de investigación se pretende realizar un acercamiento al mundo cultural en una época decisiva de las últimas décadas de la historia argentina. Y con respecto a esto habría que decir que, en realidad, los estudios que hay sobre el tema son bastantes escasos. Por otro lado, es necesario aclarar que el tipo de abordaje historiográfico que se tiene en cuenta va más allá de los tradicionales formalistas estetizantes. De acuerdo a esto dicho se ve una necesidad de lograr alcanzar una comprensión más cabal de un campo social en un periodo, evidentemente crítico (por varios motivos) de nuestra historia local y nacional.

Como dijimos, nos vamos a referir al ámbito de las artes plásticas durante unos años específicos. Para eso es necesario recordar, al menos, el contexto histórico en general en Salta. Precisemos entonces algunos datos sobre cómo se conformó el gobierno en estos años:

En Salta, el 26/3/76, se hace cargo del Gobierno, el Cnel. Carlos Alberto Mulhall, autodenominándose Interventor Militar. A raíz de la distribución territorial que habían dispuesto los militares, Salta quedó dentro de la influencia de la Marina, y el 22/4/76, es designado Interventor Federal, el Capitán de Navío Hector Damián Gadea quien se desempeñó hasta el 19/4/77, cuando es reemplazado por el Capitán de Navío Roberto Augusto Ulloa. Durante el mandato de Gadea, se produce la mayor parte de la represión,

incluyendo la Masacre de Palomitas. Ulloa maquilló la represión y realizó un gobierno ordenado, con énfasis en la obra pública, (con su secuela de corrupción), que le permitió ganarse a una parte de la población, y quedándose en Salta, entrar a la política, y en el período constitucional, lograr ganar un mandato como Gobernador, para 1991 (Pascual, 2015, p. 320).

Con respecto al mando de Ulloa, dicen historiadores de la UNSA:

El Capitán de Navío Roberto Augusto Ulloa ejerció el gobierno de facto, desde abril de 1977 hasta febrero de 1983. La presencia de un marino en el gobierno de una provincia mediterránea fue decisión de la Junta de Comandantes, por recomendación del Jefe de la Armada, en el marco de una distribución territorial asignada a cada fuerza militar. La gestión de Ulloa fue caracterizada, por opositores y periodistas, como ordenada y prolija. Su ejecutividad, -como la separación de la cúpula de la policía provincial acusada de secuestros y detenciones -, su estilo sencillo, trato amable y su accionar orientado a satisfacer necesidades y demandas del interior provincial le permitió ganar la simpatía de los habitantes (Tejerina, Bianchetti, & Justiniano, 2003).

Esta caracterización del gobierno local en estos años, dan cuenta, de cierta “tranquilidad” en el clima social. Esto resultó bastante diferente con respecto a lo que sucedía en Buenos Aires. Esto se dice, básicamente por la cantidad de desapariciones de personas que se constataron luego con la recuperación de la democracia argentina.

Nosotros ya en pleno siglo XXI podemos ver estos tiempos con una perspectiva que posibilitaría un abordaje social que va un poco más allá que los que describen algunos textos de historia del arte provincial. Hay que decir que muchos de esos libros son cercanos a esos años pero otros no tanto. No debemos perder de vista que lo que nos interesa es saber que sucedía en el

circuito de las artes de ese momento y cuáles eran algunas de las formas, de expresión artísticas, que resultaron consagradas y legitimadas en esos años.

Es necesario decir entonces que, a modo general, en la bibliografía artística salteña prácticamente no se encuentran cuestiones vinculadas a aspectos sociales de la cultura salteña en esta época. Por lo general, hay estudios que solo se focalizan en aspectos esteticistas, sin mucha referencia a un trasfondo sociocultural, y sobre todo político. O bien si los hay, muchas veces, no pasan de ser meras alusiones, un tanto idílicas, a la vida en regiones andinas o al folklorismo por ejemplo. No se está diciendo que esto último no tenga ningún valor (de hecho vamos a analizar esta cuestión más adelante) sino que se puede apreciar cierta indiferencia, en algunos enunciados proferidos por ciertos agentes culturales, (con un cierto capital simbólico en ese momento) con respecto a sucesos que, años posteriores, en democracia, fueron bien documentados. En este sentido no se encuentran, muchas veces, ni siquiera ciertos atisbos que den cuenta de un periodo con ciertas desavenencias de índole social. De hecho hay afirmaciones que nos permiten inferir que había aparentemente, por parte de algunas personas prominentes en esa época, cierto conformismo, o, aparentemente, en algunos casos, un explícito apoyo a las macro políticas implementadas durante el gobierno militar en la provincia y por ende sus efectos en la cultura. Esto se puede ver claramente cuando una voz bastante reconocida, hasta el día de hoy, del campo de las artes plásticas (Martorell, 1990), en la presentación de una muestra del grupo Graben en el salón Scotti de la Casa de la Cultura el 18 de Julio de 1982 afirma lo siguiente:

Cuando volvemos nuestra mirada hacia unos seis o siete años atrás analizamos a nuestra juventud en el campo de la plástica, encontramos un vacío que lamentamos. Tan sólo una que otra manifestación esporádica individual aparecía en nuestros salones de exposición para hacernos notar la existencia y sus ansias de hacer (p. 10).

Es así que, según Martorell, más o menos a mitad de los 70's nos encontramos con un circuito bastante deficiente y "vacío", que no aportó mucho para el mundo de las artes salteño. De

acuerdo a estas afirmaciones, deducimos que alrededor del año 1975 (ya que los dichos se pronuncian en el año 1982 y se habla de “seis o siete años atrás”) la escena artística era bastante precaria. Martorell (1990), más adelante dice:

Han pasado los años y vemos hoy un ambiente renovado. La juventud ha comenzado a mostrarnos, con cierta timidez, pero con valentía, todo su potencial creativo, a partir de ciertas fechas que bien pueden constituir para Salta una línea divisoria entre una enfermiza pasividad y un presente lleno de vida y rico en potencial humano creativo – 1978 – 1980 (p. 10).

O sea, de acuerdo a estas declaraciones, hay un clima social bastante “saludable” durante la dictadura militar. Esto se considera presupuesto, ya que, como ella dice, frente a un mundo “vacío”, “desértico”, “enfermizo”, “pasivo” que encontrábamos antes, en ese momento hay una renovación de la cultura que va a propiciar que los denominados “artistas”, como un conjunto social, puedan, sin interferencias, desarrollar su “potencial humano creativo”. Esto quiere decir, que los “artistas” aquí, por lo general, estaban muy lejos de ser considerados como “los zurditos” de la época, o bien “los subversivos” “revoltosos”, como los catalogaban, determinados individuos en distintos contextos. Recordemos que la palabra “subversivo”, en estos años, tenía una connotación negativa y es cierto que se asociaba a ciertos artistas, pero también a sindicalistas, profesores u otras personas. Si bien, en un primer momento la subversión era sinónimo de guerrilla, ya que en años anteriores se denominaba así a, por ejemplo, activistas del ERP o sindicalistas montoneros, al asumir el gobierno militar cobra un nuevo sentido. Se empieza a llamar subversivos, a todo aquel que manifiesta determinadas actitudes políticas e ideológicas vinculadas a posiciones marxistas (Novaro & Palermo, 2011, p. 89)

Debido a lo anteriormente dicho, podríamos decir que durante este período histórico en Salta hubo, por parte del circuito cultural artístico, por lo general, un claro conformismo ante el gobierno de turno. Se podría realizar algunas hipótesis acerca de este florecimiento de las artes, en

ese momento, y decir que los “artistas”, aparentemente, no generaron muchas críticas al sistema, con sus producciones por ignorancia (acerca de acontecimientos crueles documentados luego) o bien por mantener una cautela ante una posibles represalia. En ese sentido, podríamos pensar que, de hecho, si se había desarrollado una producción cultural importante, pero que no tenía mucho que decir con respecto a cuestiones problemáticas de índole política. O bien, de acuerdo a lo que dice Martorell (1990), muchos “artistas”, aparentemente, con sus “creaciones”, implícitamente apoyaban indiscutiblemente esta nueva forma que había adquirido el Gobierno. En este sentido, las posturas de muchos artistas, en estos años, adquirieron cierto tinte conservador. Habría que decir que, esta actitud adoptada, no es algo del todo novedoso en la historia del arte. De hecho, según el historiador del arte Jean Clair (2000, p. 21), desde las vanguardias artísticas se puede hablar de posiciones obsecuentes con gobiernos dictatoriales.

Viendo esta situación, consideramos necesario hacer un trabajo de índole hermenéutico para ver las características del mundo de las artes pictóricas de este período histórico que, de algún u otro modo, ha tenido una influencia decisiva en años posteriores en el circuito cultural artístico del noroeste argentino. Inclusive hasta el día de hoy.

La cultura postergada y un “no es el momento adecuado”

En numerosos artículos publicados durante esos años se manifiestan opiniones bien claras acerca de la vigencia y desarrollo de determinadas políticas culturales realizadas por el gobierno en ese momento. Se puede encontrar fácilmente tanto en medios de comunicación nacionales como provinciales ciertos planteos en los cuales había una pretensión de mejorar ciertas prácticas en el mundo de las artes en general. Era evidente que se postulaban iniciativas para instaurar un proyecto de país republicano (Novaro & Palermo, 2011, p. 45); pero para lograr eso se consideraba necesario que se den ciertas condiciones antes. Pero eso sí, todo esto se planteaba dentro de ciertas limitaciones impuestas, en las cuales no se ponía en duda la permanencia de una intervención militar. Esto sucedía sobre todo en los años 1978 y 1979 luego de aquellos primeros años en los

cuales se habían implementado las acciones más extremas, y sangrientas, de la llamada “guerra contra la subversión”. Recordemos que una de dichas operaciones fue la tristemente famosa “Masacre de Palomitas” (Sanchez & Carrizo, 2005, p. 11 - 15).

Era evidente que los cambios sociopolíticos no se pretendían realizar de modo radical. Muchas veces se reafirmaba la necesidad de mantener un poder militar en cargos de gobierno. Pero cuando se hablaba de cambios en estos años solo se apuntaba, a medidas que no afectasen ni cuestionasen las bases estructurales dispuestas. También habría que decir que, de modo indirecto, era evidente que se dilataba todo tipo de decisiones que implicasen una evolución más pronta hacia un sistema democrático y una subsiguiente libertad de expresión en las artes. Estas, disposiciones, evidentemente tuvieron una clara influencia en el ámbito cultural y de las artes.

De ahí que se entienda lo que dice Facundo López (Lopez, 1978) cuando afirmaba que:

Planteadas así las cosas, era correcto conjeturar, como una conclusión lógica que logrados ciertos objetivos básicos, el Proceso de Reorganización Nacional tenía que irse abriendo hacia el cuerpo social de la Republica. Nadie aguardaba, una convocatoria electoral, a todas luces inconveniente y prematura, pero si una manera, una forma de comenzar a ser actores de una empresa común: el País.

Vemos que se contemplaba la posibilidad de instaurar un sistema en el cual se diese mayor participación a los ciudadanos. Sin embargo, se argumentaba que todavía no era el momento adecuado. El establecimiento de un gobierno democrático, según lo escrito en este archivo, resultaba en esos tiempos, demasiado “prematura”. Vemos que con el uso de esta palabra el discurso medico biologicista se encontraba a todas luces. Todavía se encontraban ciertos factores supuestamente perniciosos. Como decía la misma C. Martorell se venía de años “enfermizos”. Ya se había concebido un modelo de país pero todavía no era el momento del parto, de que se diese a luz. Sin embargo, podríamos preguntarnos ¿porque sucedía esto? Podríamos contestar que, desde esta

perspectiva, lamentablemente el proceso de “depuración” social, de la demonizada subversión, estaba todavía incompleto.

Pero es claro que había cierta inquietud, cierta sospecha, cierto malestar en algunas personas. Evidentemente no se encontraban demasiadas manifestaciones, por parte de agentes culturales, que sean explícitamente políticas. El clima era evidentemente violento. Las disidencias eran claramente sofocadas y era habitual interpretar cualquier protesta “genuina” como directamente un “ataque” contra el gobierno. Esto se puede inferir claramente en el siguiente texto (Lopez, 1978), cuando se trata de aclarar que las manifestaciones políticas pueden ser un aporte para la conformación de una Nación y no una “embestida”:

El rebrote político de los últimos tiempos, que como decíamos no obedece únicamente a la conformación de un gabinete, sino que se origina en causas más profundas, como de algunos aspectos de la política económica y la mora en formular una Propuesta Política Global, no es una embestida contra el gobierno, un ariete o una cuña para minarlo, sino un llamado de atención, una colaboración si se quiere crítica pero franca, un aporte de ideas para llevar a buen puerto este Proceso, que se irá fortaleciendo en la medida en que, como decía Ortega y Gasset, emprendamos entre todos la empresa común de la Nación (p. 11).

Esta necesidad de justificación nos insta a pensar que toda manifestación divergente era leída como directamente un acto “subversivo” ante el Proceso de Reorganización Nacional.

Es necesario, sin embargo, aclarar que, de hecho había espacios en los cuales la gente podía ejercer determinada “libertad de expresión”, pero obviamente siguiendo los lineamientos dictaminados por los militares. Es así que vemos pulular artículos, en publicaciones varias, de periodistas, escritores y analistas que afirmaban la necesidad de un cambio. Sin embargo, siempre se mantenía una cautela. Evidentemente, se consideraba que todavía no era el momento adecuado para establecer este nuevo orden político deseado. Posturas como estas proliferaron durante varios

años. Se sostenía que no había que adelantarse en la transformación hacia un sistema, con mayores libertades civiles. Este tipo de afirmaciones se proferían y estaban claramente en sintonía con los dictámenes gubernamentales de ese momento.

De este modo, nos encontramos, con un entusiasmo inigualable, a raíz de un emprendimiento: la conformación de un país. Esta empresa, de acuerdo a estos planteos, se encontraba en continuo proceso. Y podría decirse que el florecimiento de la cultura y de las artes también era un proyecto importante en la agenda del PRN en Salta. Sin embargo, estas posturas se daban en un determinado ámbito social en el cual no había dudas acerca de la vigencia de un control militar.

De este modo, se consideraba al desarrollo de la cultura como un tema de suma relevancia. Y esto, sin dudas, era una paradoja ya que la concreción, de proyectos culturales de importancia, era escasa. La cuestión de la optimización de las instituciones culturales en ese tiempo era advertida en un artículo que trataba acerca de las políticas culturales intergubernamentales. Este tema fue tratado en la UNESCO, organismo internacional, con fines humanitaristas. En una de estas reuniones, se hacían recomendaciones de políticas transformadoras para nuestro país, en ese tiempo. Solo se decía que había una necesidad de desarrollos culturales pero que sean dependientes de iniciativas propias de cada país. No se hablaba de un desarrollo mancomunado entre naciones. En un artículo periodístico se dice lo siguiente (Políticas culturales de América Latina, 1978):

“Solo un esfuerzo endógeno, emanado de las comunidades directamente interesadas, solo la movilización de todos los recursos humanos de iniciativa y trabajo, solo el dominio de sus propios recursos materiales, puede asegurar a largo plazo el éxito del esfuerzo del desarrollo”, declaró el Director General de la Unesco, Sr. Amadou Mahtar M. Bow, al clausurar la conferencia intergubernamental sobre las Políticas Culturales en América Latina reunida en Bogotá.

Se refería así, a una de las constantes de la conferencia, a saber que la cultura es un componente básico de un desarrollo armónico.

Prevaleció en la conferencia una voluntad de acción concreta e inmediata que se puso de manifiesto en la determinación de establecer en toda la región el sistema de cooperación más ágil, simple y pragmática posible, que utilice intensivamente a las instituciones y mecanismo de cooperación que ya existen. La identidad, el desarrollo y la cooperación culturales fueron los principales temas tratados.

Como vemos, se hace referencia a una necesidad de optimizar el ámbito cultural de la nación y para esto se hace necesario tomar algunas decisiones políticas. A modo general, podemos ver que hay grandes expectativas para dar lugar a cambios en los espacios culturales de relevancia tanto a nivel nacional como a nivel provincial. Sin embargo, en todo momento, hay ciertos recaudos, en los artículos, en lo referente a la urgencia de la instauración de un gobierno democrático y el inherente reconocimiento de derechos en el plano cultural. Si bien se daban opiniones que apuntaban a favorecer el ámbito de las artes en general, había cuestiones que o bien no se mencionaban (por ejemplo, recomendaciones de la forma concreta a cómo dar lugar a tales mejoras del circuito artístico), o directamente se eludían. Y esto no es una cuestión menor, ya que, como se venía viendo ya desde años atrás, en los 60' s y la primera mitad de los 70's, el mundo de las artes se había convertido en un ámbito donde florecieron críticas de índole político y social por doquier. Y esto evidentemente no estaba acorde con lo dictaminado por la Junta Militar luego en el año 1976. Recordemos, por ejemplo, muestras, en Buenos Aires, como la de "Tucuman arde" u otras que habían incorporado los temas políticos, de forma totalmente explícita, directamente en sus obras (Lopez Anaya, 2005, p. 441). Pero durante los años del Proceso, se hablaba si de una apertura para el desarrollo artístico en general, pero insistimos se lo planteaba como solo un proyecto "ideal" que de hecho, no se concretaba casi nada.

Esto, evidentemente, nos habla de una dilatación de una práctica gubernamental que proyectaba avances importantes, pero que prácticamente nada se dio de modo efectivo. De ahí que podríamos aplicar en esta cuestión la frase “el camino al infierno está lleno de buenas intenciones”. Era patente que las iniciativas, para desarrollos culturales, quedaban estancadas. O sea, los proyectos que supuestamente servían para lograr mejoras en el contexto cultural se posponían. Estaban las intenciones y el entusiasmo para lograr concretar ese tipo de proyectos pero nada de eso se hizo realidad por esos años. De hecho, vamos a ver que directamente las manifestaciones simbólicas, que reflejasen el ejercicio de la libertad de expresión, y que contenían críticas sociopolíticas eran prácticamente inexistentes. Esto se debía, como dijimos, o bien porque los artistas demostraban cierto conformismo con el Gobierno, o bien por cautela al tener altas probabilidades de ser perseguidos por hacer obras que resultasen contrarias a los ideales de la “moral y las buenas costumbres” de la época. De todos modos, lo que es cierto es que en estos tiempos, si bien había ideas para un mejoramiento cultural, lo que se aplicó, en realidad, fueron claros y cruentos actos de censura en el mundo de las artes y de la cultura en general (Novaro & Palermo, 2011,p. 150).

Divorcio entre dirigentismo e inteligencia

Las políticas culturales implementadas que se adoptaron durante esta época fueron establecidas, evidentemente, como una imposición verticalista. Esto significa que solo un grupo reducido de funcionarios, que detentaban un poder en el medio, dispusieron ciertas medidas que tuvieron un claro peso para el desarrollo de la cultura. Ciertamente había cierto control de las publicaciones y exposiciones artísticas. Pero más claro aún es el hecho que los agentes culturales se sentían vigilados. Esto se puede entrever en artículos varios. De ahí que se podría aplicar el concepto de panoptismo, propio de la filosofía de Michel Foucault, a esta situación. Recordemos que, según este filósofo, las instituciones, ya desde el siglo XIX, se enfocaron en la corrección de las “virtualidades” de posibles crímenes y en reorientar comportamientos sospechosos y

potencialmente peligrosos a través de mecanismos eficaces para la coacción y dominación de los individuos. Surge así lo que el filósofo francés llamó “La sociedad disciplinaria”, cuyo lema es “vigilancia, control y corrección”. De acuerdo a esto, se podría decir que lamentablemente se pretendía “corregir” a los artistas. Y según esta política de control era necesario que estos se sientan efectivamente observados, aunque era incierto si efectivamente lo estaban. Todo esto se efectuaba con el fin de lograr un mejor disciplinamiento social (Foucault, 2008).

En definitiva podemos decir que se estableció una verdadera dictadura ya que no se contemplaba plenamente las voces de los ciudadanos de modo democrático. De ahí que en el plano político, los artistas no desarrollaron plenamente puntos de vistas disidentes. Sin embargo puede, en algunos casos, vislumbrarse algunas posiciones que, efectivamente, de modo inteligente, y de forma aguda, manifestaron un análisis, más crítico, de la sociedad. Si bien, esto no sucedía de modo totalmente explícito, (ya que no había muchos cuestionamientos que se realizaban de modo abierto y sin ningún tipo de recaudo al sistema de gobierno militar) había, de hecho, algunos planteos críticos, pero estos estaban, más bien, camuflados.

Como dijimos, muchas veces, las prácticas políticas contestatarias, fueron violentamente ofuscadas en el mundo de la cultura. Esta situación fue claramente advertida, (de modo indirecto hay que decir) por el Licenciado en Filosofía Hipólito Rodríguez Piñeyro, profesor de la Universidad Nacional de Salta, ya que él, en esos años, nos habla directamente de cierta dimensión política que no puede permanecer ajena a un filósofo. El afirma que:

Las actitudes que adopta el filósofo frente al acontecimiento van desde el alejamiento “meta-físico” hasta el compromiso entendido como parcialidad política. El filósofo no puede eludir lo político si entendemos lo político en su sentido originario: como aquello perteneciente a la polis, a la comunidad. Vive inexorablemente en una comunidad, vive y respira en ella o no respira y se asfixia (Rodríguez Piñeyro, 1979, p. XI).

Esta referencia de la naturaleza de lo político y de la relación con las personas que se dedican a la actividad del pensamiento, no es inocente en absoluto. Se advierte cierto supuesto, y este tiene que ver con la responsabilidad de un filósofo para el abordaje de temas que tienen que ver con cuestiones concernientes a la vida en sociedad. Y esto se dice, en un momento, claramente difícil tanto para filósofos como para poetas y artistas. El profesor nos estaba diciendo, en definitiva, que un filósofo (pero también podríamos decir, un artista plástico) no pueden situarse en un lugar ajeno a los problemas de su comunidad y decir que lo político no le compete.

Ahora nos podríamos preguntar ¿Hubo acaso voces políticas disidentes en este contexto? Se puede responder este interrogante y decir que, en cierta medida, si las hubo. Como dijimos, si bien hubo una clara censura al campo cultural, sin embargo se pueden vislumbrar ciertos puntos de vista que, expresaron cierta disconformidad ante algunas cuestiones en esos tiempos. De hecho, estas manifestaciones pueden describirse como bastante lúcidas y penetrantes. O sea, varios son los artistas y escritores, que han sido bastante conscientes de su tiempo. Ellos han realizados diagnósticos que son bastante certeros. El filósofo salteño Hipólito Rodríguez Piñeyro es uno de esos casos. Sin embargo, insistimos, es evidente que había cuestiones que no se tematizaban directamente y directamente se callaban.

De este modo, se podría decir que se habían realizado algunas valoraciones del gobierno militar. No había desaparecido del todo cierta actitud crítica, por parte de algunos agentes culturales. De acuerdo a estos planteos podemos comprender, de modo más cabal, el contexto sociopolítico y su impacto en el mundo cultural. En este sentido Rodríguez Piñeyro (1979) es bastante claro cuando afirma que:

Nuestra época parece haber llegado al límite de la pérdida de fe en la razón. El mundo parece enloquecer y marchar inexorablemente a la destrucción. Este fenómeno de descomposición ha sido avizorado por Nietzsche como “muerte de Dios”. Se habla del “fin de la metafísica”, de la “muerte de Dios” y de la “Crisis de la Razón”. Por último el temor y la

angustia crecientes por la “muerte del hombre” por el suicidio universal parecería ser el fin fatídico de ese proceso (p.XI)

Estas afirmaciones reflejan directamente un nihilismo, claramente nietzscheano, y nos instan a reflexionar acerca del clima cultural del momento. Ahora bien ¿qué significa esta referencia a la “muerte de la razón” por parte de este intelectual, en pleno auge de una dictadura militar? Esto evidentemente nos remite al pensamiento filosófico propio de la llamada posmodernidad en general. Sin embargo, se podría hacer una interpretación más concreta, delimitada, teniendo en cuenta el período de la historia de Argentina que estamos estudiando. De ahí que la referencia a la “Muerte de la razón” cobra un nuevo sentido más específico. De acuerdo a esto, habría que decir que eran evidentes las censuras a los espacios culturales. Se habían quemado libros y directamente se habían establecido prohibiciones de producciones culturales catalogadas como “subversivas”. Esto sucedía tanto en el campo de las artes como de la filosofía. Es así que la “muerte de la razón” venía a mentar algo que, evidentemente se reflejaba en lo social, pero de un modo bastante penoso y patético. Quizás no haya sido la intención del Piñeyro decir necesariamente esto, pero era claro que debido a la circunstancia vigente el significado era bien claro. Si seguimos el planteo de los juegos del lenguaje wittgensteniano, diríamos que el significado es el uso. La frase hacía alusión, de acuerdo al contexto, a un verdadero diagnóstico de un retroceso cultural, educativo y sobre todo intelectual.

Piñeyro (1979) nos habla de la muerte de Sartre acontecido por esos años y dice:

Se ha anunciado la Crisis de la Razón, la “muerte de Dios”, el “fin de la metafísica”. La muerte de Sartre nos deja independientemente de simpatías o antipatías una impresión penosa. Es imposible desligar a Sartre de una constelación de filósofos del siglo XX: Jaspers, Marcel, Heidegger – Ortega entre nosotros. Todos ellos han muerto. Sartre era el único que quedaba. Y más adelante afirma que: No hay signos de figuras de tal relevancia en quienes se encarne la filosofía. ¿Habría que profetizar pues: “Señores, la filosofía ha muerto” (p. XI).

De acuerdo a lo anteriormente dicho, por esos años en el mundo de la filosofía, según el profesor Rodríguez Piñeyro, no habían acontecido grandes desarrollos. Sin embargo, esto, de hecho, no era así, de ningún modo. Era evidente que se habían publicado grandes obras del pensamiento filosófico por parte de grandes pensadores en Europa y también en países latinoamericanos a fines de los 70's y comienzos de los 80's. Pero estas publicaciones eran, aparentemente, de difícil acceso. Es por esto que la pregunta del profesor relacionada a la muerte de Sartre (un filósofo de izquierda) y de la filosofía en general, no tenía que ver tanto con una deficiencia de producción intelectual por esos años (que fue bastante fructífera de hecho) sino con las restricciones, censuras y prohibiciones en nuestro país que eran muy inconvenientes para el mundo del arte y la filosofía.

Este tipo de análisis se puede entrever, de hecho, en otros escritos de esos años. De ahí, que se pueda hablar, parafraseando a Sigmund Freud, de un verdadero malestar en la cultura. Esto se refleja claramente en el siguiente artículo que dice:

Quizás nunca se ha buscado el hombre a sí mismo con tanta impaciencia a través de la cultura y tal vez nunca le ha costado tanto trabajo encontrarse. El concepto pertenece al doctor Raúl Casal, secretario de Cultura de la Nación, quien en su reportaje exclusivo con periodistas del EL INTRANSIGENTE opinó sobre la situación política del país, sus clases dirigentes, la apertura y el diálogo, los ciclos históricos, los hombres representativos, una generalizada sensación de incertidumbre y el problema de la ética social (El proceso político cultural, 1978).

El buscar – se a sí mismo, a través de la cultura, y no encontrarse supone evidentemente un impedimento. Los obstáculos florecían por doquier. Hubo iniciativas, como vimos, de proyectos culturales ideales, pero sin embargo, es bien sabido que no fueron concretadas dadas las duras restricciones impuestas. Afirmaciones como “todavía es prematuro” o “no es el momento” nos indican un tiempo, efectivamente, procesual, pero el precio a pagar por esto era prácticamente la abolición de cierto espacio cultural crítico. Esto se reflejaba claramente cuando eran excluidas como

relevantes todas aquellas creaciones que, según esta perspectiva, se decía que contenían una supuesta perniciosa ideología marxistas. Se percibía una aversión a todo aquello que implicase el cultivo del desarrollo pleno y libre de expresiones artísticas e intelectuales.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, se infiere cierto recelo o directamente aversión, por parte de ciertos funcionarios de la época militar, hacia las actividades que implicasen un cultivo de la razón y el intelecto. El citado medico Raul Casas afirma directamente, de un modo más bien prudente, que se había establecido directamente un divorcio entre la inteligencia y el dirigentismo.

Sostiene que hay políticos que no están a tono con el momento histórico y que entre las causas de la crisis tiene particular relevancia el divorcio entre la inteligencia y el dirigentismo. Considera que todavía no están dadas las condiciones para la apertura política que necesita el país: “no han cambiado los tonos ni ha surgido una nueva generación que pueda tener un repertorio de ideas adecuado a este momento” (El proceso político cultural, 1978).

Hay que decir que la palabra “divorcio” es un eufemismo de una separación entre un Junta Militar a cargo del Gobierno de un País que predicaba acerca de la “moral y las buenas costumbres” y entre un campo cultural caracterizado históricamente en hacer referencia a problemáticas sociales. Las restricciones y censuras gubernamentales al ámbito de la cultura y las artes se hicieron notar. Como dijimos se implementó una política en la cual se pretendía “corregir” a los artistas. De acuerdo a esto podríamos afirmar que en esta época se había producido un estancamiento de todo lo que implicase avances en ese sentido. Esto se hizo evidente cuando se establecieron claras limitaciones a la circulación de bienes simbólicos que fueron considerados críticos al sistema dictatorial. Es por esto que, si bien los portavoces del Gobierno abogaban por un mayor incremento de proyectos culturales, en realidad lo único que se hizo es delimitar aquello según ellos era lo “correcto” y que era lo “subversivo”. En este sentido podríamos preguntarnos ¿acaso fue la mencionada muerte de la razón, aunque suene un tanto tragicómico, una victoria de la Junta

Militar? Si esto fue así, entonces, podríamos afirmar que por estos años gobernaba directamente la idiotez humana.

Fanatismo y Cultura

Dado este contexto cultural intelectual y artístico denigrado, es lógico pensar acerca del comportamiento de los individuos tanto en un nivel psicológico y sociológico. Y una de las cuestiones que puede verse claramente en distintos contextos, tanto en esos años como inclusive hasta hoy en día, es algo que, muchas veces, no se interpreta precisamente como una virtud humana. Estamos hablando de “el fanatismo”. Hay que decir que a la base de estos problemas que se planteaban referidos a la exclusión de las producciones simbólicas con un sentido crítico se hallaba evidentemente una actitud dogmática, acrítica y fanática. Este apasionamiento desmedido no se interpretaba, siempre, como algo positivo. Se había instaurado desde los grupos de poder, un discurso social en el cual claramente se advertía cierto maniqueísmo que lamentablemente produjo verdaderos casos atroces.

Habría que decir que de por sí, muchas veces, los conglomerados sociales manifiestan cierto fanatismo en relación a algún evento cultural. De hecho, esto se refleja claramente en manifestaciones políticas, o recitales populares. De ahí que se podría hablar de un fanatismo que está relacionado más bien con la admiración, lo cual no necesariamente implica esto un aspecto ético reprochable. Pero habría que aclarar que el régimen militar autoritario dio lugar a ciertas ideas que se plantearon como incuestionables y subsiguientemente, a aquellos que eran considerados disidentes en relación a estas ideas fueron objetos de las más extremas e inhumanas acciones.

Ahora bien, si bien hubo también claras restricciones al campo cultural; éste, no fue cancelado totalmente durante esta época. Se puede ver, de hecho, una vasta producción en relación a las artes visuales. Pero si había claras limitaciones con respecto a la producción de obras con un sentido político. Era evidente, que si bien la libre expresión, en los proyectos culturales artísticos,

estaba, más bien, desacreditada, sin embargo, era claro que se promovía desde el Gobierno Nacional otro tipo de eventos. El más apoyado, en el año 1978 era, sin dudas, el del fútbol. De hecho, como es habitual en nuestro país, esta actividad tiene generalmente una gran convocatoria y tiene una enorme importancia social y simbólica. Así el mundial del 78 se constituyó en un acontecimiento que generó un gran fanatismo en muchos argentinos. El fútbol, en estos años, dio lugar a sentimientos que excedían lo meramente deportivo. De hecho según el escritor Juan Corradi este episodio (junto con el de Malvinas), fue “lo más cerca que estuvo el régimen del fascismo” (Novaro & Palermo, 2011, p. 166).

Es evidente que este fenómeno se vislumbra más claramente en reuniones con una gran convocatoria poblacional. Cuando la Junta Militar se instala en el poder, mucha gente se reúne en las calles para apoyar fervientemente el golpe de estado. Del mismo modo, las convocatorias populistas peronistas también suelen generar este tipo de actitudes. Estas manifestaciones políticas suceden, inclusive hasta hoy en día, solo que en estos años el fanatismo, que muchas veces está presente en este tipo de acciones colectivas, generaba evidentemente consecuencias mucho más violentas y nefastas. Como sabemos, en estos años se produjeron claros atropellos en distintos niveles. Y en función de este fanatismo dogmático promulgado por los militares se dieron actos sumamente reprobables. El mundo de la cultura no fue una excepción en este sentido.

Ahora bien, como dijimos, dada esta situación, un tanto agobiante, mucha gente había optado por directamente no explicitar sus posiciones políticas. El clima autoritario del momento hacía que muchos callasen sus opiniones, por cautela ante la posibilidad de ser presa de duras represalias. Sin embargo, habíamos dicho que de todos modos se puede reconocer ciertas voces críticas en la época pero que se expresaban, más bien, de un modo prudente. De acuerdo a lo anteriormente dicho, Hipólito Rodríguez Piñeyro nos insta, en esos años, a reflexionar acerca de la naturaleza precisamente de este apasionamiento extremo. En un artículo, realiza una descripción, y dice:

El segundo rasgo que parece imponerse que el poder fanatizante reside en determinadas ideas. Pero esto no es totalmente exacto. No es la idea sola la que fanatiza. El fanatismo involucra también un elemento religioso, o mejor dicho pseudoreligioso, una re – ligatio, una determinada relación con los otros polarizados alrededor del foco fanatizante, una “aglutinación o una cierta unidad de diapasón vivida como exaltante (Rodríguez Piñeyro, 1980, p. XII).

Pero Piñeyro no se limita a hacer un análisis psicológico, sino también otro de índole social. Él nos dice: “La centralización en el individuo foco nos lleva a la idea de masa. Es el individuo – masa, el que es esencialmente fanatizable” (1980). El hecho que el profesor nos esté hablando sobre esto, nos habla de cierto malestar social que se podía advertir en esos años. El profesor dice, citando al filósofo Gabriel Marcel, que:

La raíz de la fanatización del hombre desarraigado y transformado en masa es una especie de “vaciamiento afectivo”, Marcel condensa en un párrafo la esencia de ese vaciamiento afectivo, que citamos íntegramente: “Lo que me parece entrever es que esta permeabilidad es debida al hecho de que el hombre, el individuo para pertenecer a la masa, para ser masa, debió, previamente, por supuesto sin tener la menor conciencia de ello, vaciarse de la realidad sustancial que estaba ligada a su singularidad inicial, o también al hecho de pertenecer a un pequeño grupo concreto. El papel increíblemente, nefasto de la prensa, de la radio, del cine, habrá precisamente consistido en pasar una especie de rodillo compresor sobre esta realidad original para sustituirla por un conjunto de ideas y de imágenes superpuestas y desprovistas de toda raíz en el ser mismo del sujeto. Pero entonces, ¿no sucedería todo como si la propaganda viniese a traer una suerte de alimento a la especie de hambre inconsciente que sienten esos seres así despojados de su propia realidad? Creará así en ellos una especie de segunda naturaleza enteramente ficticia, que no podrá subsistir sino por una pasión que es precisamente el fanatismo. Hay ciertamente que agregar que esta

pasión se basa en el miedo, que implica un sentimiento de inseguridad que no se confiera a sí mismo y se extravierte en agresividad. Y es por la existencia de este miedo secreto que conviene explicarse que el fanatismo implica siempre una negativa a poner en discusión, y es sobre la esencia de esta negativa que debemos interrogarnos (Rodríguez Piñeyro, 1980).

Esta cita, no es inocente. De hecho, puede hablarnos de cierta actitud que lamentablemente, era bastante habitual en la década de los 70's y principios de los 80's.: la del hombre – masa. Se nos habla, por medio de una cita del filósofo Gabriel Marcel, de un desarraigo afectivo y de una necesidad de pertenecer a una masa social indiferenciada. Se describe un proceso de enajenación de un individuo que se despoja de sus características más propias para dar lugar a una “segunda naturaleza ficticia” dando lugar al fanatismo. Y esto no se logra sino mediante el miedo. Esta cita es, por demás atinente al clima social de la época.

Por eso en Salta, Piñeyro habla sobre este tema. Su posición es bastante crítica. De modo discreto, caracteriza la conciencia fanatizada como un fenómeno bastante inconveniente en varios niveles. De hecho, frente a otras posturas que son más acordes con una defensa de esta pasión desenfrenada, el profesor de filosofía deja en claro su postura al respecto. Él dice:

Ciertamente el lenguaje lo soporta todo y se tendrá siempre la posibilidad de pretender que no hay ahí un fenómeno patológico, sino por el contrario el indicio de una magnífica y regocijante vitalidad. No se procederá de otro modo si nos atreveriéramos a sostener que el estado febril de ciertos tuberculosos demuestra un desbordamiento de vida (1980).

Claramente se asimila el fanatismo con un estado patológico. Esto, sin dudas, presupone un discurso médico acerca de la salud y la enfermedad. Se equipara a alguien con esta pasión exagerada con un enfermo. Hay que decir que esta caracterización del fanatismo resulta bastante razonable. Esto es así, ya que, en esos años, proliferaban este tipo de actitudes. Es por esto que la voz del filósofo es más centrada y razonable (que la de muchos otros en ese tiempo). Los conflictos sociales

habían llegado a un nivel extremo dando lugar a una gran cantidad de muertos. Evidentemente el escrito, de Piñeyro, es de fenomenología y hermenéutica y es bastante crítico con respecto a la cuestión que aborda. Pero, es claro que se puede interpretar este escrito en una clave más social y política. De todos modos, se considera importante que se haya tratado este tema en una época que realmente lo ameritaba.

Dado este contexto, se hace evidente que se dieron muchas problemáticas en relación al desarrollo de un campo cultural salteño. Las actitudes claramente fanáticas que se dieron en estos años, no eran de mucha ayuda para la contribución de un espacio para actividades culturales que implicasen sobre todo el ejercicio pleno de un pensamiento crítico.

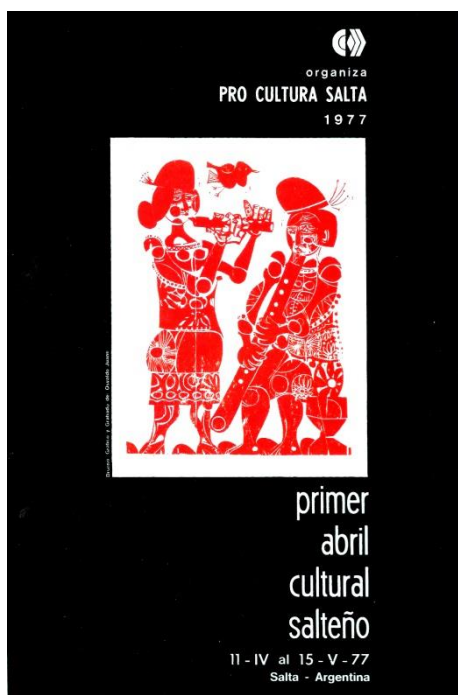
Los abriles culturales y un proyecto de consolidar la industria cultural salteña.

A modo general, podría decirse que en estos años, en Salta no se acabó la cultura sin más (o al menos subsistió una que fue arbitrariamente legitimada y consagrada por un grupo de agentes con cierto posicionamiento político cultural en la provincia) por lo tanto si había una producción de bienes simbólicos “permitida”, o sea definitivamente no censurada.

Uno de los acontecimientos que más se destacaron en esta época, dentro del campo de las artes visuales en Salta, fue la creación de los abriles culturales. En el año 1976 se crea un espacio cultural, Procultura Salta, que va a ser significativo para comprender un nuevo modo de ver el desarrollo artístico en este momento. Se empieza a planear un proyecto, por parte de una asociación civil para funcionar durante un mes todos los años. Los abriles culturales se empiezan a llevar a cabo, específicamente desde el año 1977 (Pro Cultura Salta, 2006, p. 19).

Figura 2

Juane, Osvaldo: Afiche del primer abril cultural salteño, [Grabado y diseño] 1977.



Nota: Tomado de (Pro Cultura Salta. 30 Abriles Culturales Salteños., 2006, p. 15)

Hay que decir que, desde un principio, los agentes involucrados niegan cualquier relación establecida entre esta organización y el gobierno militar en esos tiempos. Específicamente los encargados del proyecto afirman, hasta el día de hoy, que no ha sido beneficiado por organismos estatales. Los agentes involucrados desmienten cualquier vínculo con estamentos gubernamentales, Supuestamente los abriles estarían solventados económicamente solo por empresas privadas. Sin embargo, de acuerdo a investigaciones realizadas se ha encontrado cierta información que dice que esta asociación ha tenido un tinte claramente político, desde un principio. Pero este aspecto fue disimulado para sostener que se trataba de una empresa netamente estético sin otro particular interés (Rodriguez & Guzman, 2012, p. 174 -175).

Los abriles culturales salteños surgieron con el objetivo de darle un carácter oficial a las actividades vinculadas a las artes en general en Salta. De este modo, se programaron diversos eventos y actividades de diversas disciplinas: ya sea en teatro, literatura, artística, etc. Esta asociación civil ha manifestado, desde noviembre del 1976, en el marco de un incipiente gobierno militar, cierta necesidad de establecer un tiempo dedicado a las artes en Salta. En charlas de cafés se hablaba de “institucionalizar un poco la cosa” (Rodriguez & Guzman, 2012, p. 172). O sea, de acuerdo a las descripciones realizadas, había que progresar en el ámbito de las artes visuales. Había cierta conciencia de presenciar un estancamiento y la necesidad de instaurar algo nuevo.

Como dijimos, ciertas personas, con cierto renombre en esos años, afirmaban que el panorama cultural era, hasta esos años, directamente “vacío”. En sus “diagnósticos”, la totalidad de ellos afirmaban que se venía de un campo cultural de artes plásticas prácticamente nulo. Había una carencia que se consideraba inconveniente, de ahí que se pretendía lograr establecer un ambicioso proyecto para mejorar las condiciones de infraestructura en el campo cultural local (Rodriguez & Guzman, 2012, p. 175). Los agentes, en charlas de café, afirmaban que directamente en años previos no existía una escena cultural en la provincia y el mercado del arte local era algo totalmente

inexistente. Esto también se hace claro en un artículo acerca del 1 er. Salón de artes plásticas organizado por la universidad nacional de Salta (Dominguez Piliato, 1978) . Allí se afirma lo siguiente:

Mucho es lo que los artistas salteños lucharon (algunos, al menos) para que se establecieran salones competitivos, los que no solamente sirven para impulsar la actividad, sino también como posibilidad económica mediante los premios fijados, teniendo en cuenta que no existe un mercado de arte.

Esto nos da la pauta de la formación incipiente de un circuito cultural con cierta autonomía y llevada a cabo por varios agentes que manifestaban cierto interés por el mercadeo de obras de artes. Se describía la escena salteña como chata, se precisaba de algo que la revolucione.

Hay que decir, sin embargo que, esto no quiere decir que en Salta no hayan existido, de hecho, pintores, escultores, etc., antes de 1976. Lo que se decía es que se estaba comenzando a incrementar una cantidad considerable de agentes culturales interesados en el medio. En este sentido se hablaba de una “etapa de expansión”. Como habíamos visto se decía que: de la consideración de ver al mundo artístico como muy precario, (en el cual encontrábamos solo algunos nombres) se pasa a la consideración de que hay una mayor cantidad de individuos interesados en contribuir con sus obras al funcionamiento de un circuito de las artes. De ahí, la necesidad de emprender proyectos que hicieran posible hablar, en nuestra provincia, de una incipiente industria cultural. A este respecto dicen Martorell y Lotufo (2005), lo siguiente:

Un momento especial para el arte en Salta se inicia en la década del setenta, cuando el espectro educativo-cultural, comienza a mostrar síntomas de mayor apertura. Ello se advierte en muchos y muy variados aspectos que produciéndose secuencial y paralelamente en el ambiente cultural de la Provincia.

Sin entrar en demasiado detalle, se observa con mucha claridad en: el accionar de jóvenes artistas, algunos de ellos provenientes de otras provincias o salteños formados fuera

de ella, que regresan a desarrollar su actividad plástica en la misma; la importante labor de incentivo y desarrollo cultural encarado por la Universidad Nacional de Salta a través de su Dirección de Arte y Cultura; el funcionamiento orgánico de las dos altas casas de estudio: Nacional y Católica, ya institucionalizadas en la Provincia y, fundamentalmente, en la jerarquización académica de estudios implementada por la Escuela de Bellas Artes “Tomás Cabrera”, bajo la responsable dirección de la artista salteña Elsa Salfity y la vicerrectoría ejercida por Carmen Martorell, lo que posibilitó el acceso masivo a los estudios de arte de la juventud salteña, que en épocas anteriores se erradicaba de la provincia en busca de mejores horizontes (p. 177).

Vemos que las historiadoras del arte salteño describen una situación en el mundo cultural que se desarrolla, básicamente, durante toda la década de los 70's. Sin embargo aquí no se especifica muy bien en que años, de esa década, se da esta “apertura” del contexto educativo - cultural. Pero, como vimos, es claro que durante los primeros años del Proceso de Reorganización Nacional, se dieron importantes avances para consolidar el circuito de las artes en Salta. De este modo, en base a su descripción “sociológica”, podemos decir que se va gestando, en la Provincia, un campo “artístico” relativamente autónomo. Esto no significa que en el ámbito local, antes de la dictadura militar, no encontremos artistas. Esto significa, más bien, que, en estos tiempos, se fueron dando las condiciones, para desarrollar una mayor difusión de la cultura. O sea, según las descripciones realizadas, se empieza a consolidar cierta “infraestructura”, mediante la cual se podían dar procesos de legitimación y exclusión de manifestaciones culturales a gran escala. Esto hizo posible asimismo que aquellos que quisieran estudiar artes pudieran hacerlo en la Provincia.

También es importante advertir que, ya, desde estos años se comienza a hablar, de “jerarquización académica”. ¿Pero qué quiere decir esto? La palabra “jerarquía” puede llevarnos a varias interpretaciones posibles. Sin embargo, se considera que cuando en nuestro contexto social se comienza a proferir este tipo de enunciados, esta palabra puede interpretarse, generalmente,

como un reflejo, o al menos hay cierto resabio indirecto, de una estructura socio política provincial específica¹. Ya nos habíamos referido a esto cuando analizamos el cuadro de Barraza. Pero dado el contexto en que aparecen estos términos se considera que se está hablando de cuestiones de índole netamente técnicos plásticos. Podríamos hablar de “jerarquía” como un eufemismo para referirse a cierta valoración “estética”, arbitrariamente impuesta como legítima por parte de un grupo restringido social que tenía ciertos intereses y vínculos con el Gobierno. Esta noción presupone, evidentemente, distinguir manifestaciones que se constituyen como superiores de otras propias de un orden inferior, irrelevantes. De este modo, se encuentra subyacente cierto supremacismo artístico arbitrariamente establecido. Esta elite social ve la necesidad de educar a la población en el plano cultural que “no tenía nivel” (Rodríguez & Guzmán, 2012, p. 176). Es así que esta jerarquía va a ser algo troncal para el desarrollo incipiente de un circuito cultural de las artes en la Provincia.

La necesidad de traer cultura a un pueblo salteño “inculto”

De acuerdo a lo testimoniado, por la asociación civil encargada de Procultura Salta, los abridores culturales, surgen a partir de estos sondeos proferidos sobre el nivel cultural salteño que eran bastantes negativos. Es así, que dado el cuadro de una situación difícil, “enfermiza”, se implementaron políticas que dieron lugar a determinados proyectos culturales de relevancia. Vemos que la instauración del centro de Procultura es el más importante de estos años. Este lugar se constituye como un espacio destinado para legitimar ciertas obras y consagrar a algunos agentes, y por ende, indirectamente, excluir a otros. Hay que decir que las decisiones adoptadas, de acuerdo al estado de precariedad previo, presupone comprender la dicotomía centralización/ marginalidad de la cultura. Esta institución se establece y cumple con la función de legitimar una “cultura oficial”. Se

¹ En este sentido, es claro, que en la Provincia de Salta, hay determinados agentes que provienen de distintos estratos sociales específicos. En dichos estratos, algunos “gozan” ciertos privilegios económicos y otros no. Si seguimos una posición como la del historiador salteño Gregorio Caro Figueroa, se podría hablar de clases sociales y decir que en Salta hay una distinción entre la “oligarquía salteña” o lo que él denomina como la “gente bien”, o “gente decente”¹ y un resto de la “población” que se define básicamente por su precariedad. Si bien, puede ser una interpretación bastante plausible esta para abordar un estudio social, no se considera esta como la mas probable, para desentrañar el sentido de “jerarquía” aquí enunciado.

validaba cierta producción y otras, indefectiblemente quedaban devaluadas. O sea se las considerarías como marginales. Se pretendía, de este modo, codificar la producción artística, de nuestra provincia y del noroeste argentino. De este modo, se daba lugar a un espacio en el cual se disponían eventos para ser apreciados por una elite sociocultural. Se pretendía, que esas actividades, se desarrollasen, sin inconvenientes, para propiciar una capitalización de las obras de arte en un circuito que recién comenzaba a desarrollarse en otro nivel. Sin embargo, la forma, que fue adquiriendo la estructura del ámbito artístico salteño, estaba lejos de considerarse democrática, sino que respondía a un verticalismo elitista que, paulatinamente se fue instaurando por un círculo social determinado de un modo arbitrario.

La necesidad de justificar un estado previo “inaceptable”, en plena dictadura militar, para legitimar acciones (culturales en este caso) es algo que es patente en estos testimonios. Es así, que se puede atisbar en los dichos proferidos, cierta descripción de una situación de precariedad, de atraso, y de emergencia cultural (ya que suponía accionar sobre el). Es así que se justificaron decisiones políticas concretas (porque como se dijo, había en esta asociación, lazos políticos disimulados) con la finalidad de permitir la oficialización de una cultura de elite y desacreditar todas aquellas manifestaciones que no se adecuasen a la tan anhelada “jerarquía académica”.

La asociación civil que inicia los abriles culturales, aparte, de justificar acciones para la instrumentación del surgimiento de este lugar, cumplía con otras tareas más elevadas, de acuerdo a sus dichos. Ellos se consideraban a sí mismos verdaderos protagonistas que iban a dar un “giro” a la cultura salteña (Rodriguez & Guzman, 2012, p. 176) Y los gustos de esta elite, la hacían extensibles a la totalidad de la población salteña. O sea, el denominado “buen gusto”, el legitimado, era el propio de este círculo social. De ahí que, como dijimos, la jerarquía no sea más que un eufemismo para justificar una imposición arbitraria de ciertos valores estéticos provenientes de un reducido grupo de personas. En este sentido, había que establecer, como dijimos ciertas fronteras que delimitasen lo

que era culturalmente valioso y de aquello que era solo algo, desde esta perspectiva, de mal gusto, superfluo, banal.

Pero lo que resulta más importante, (e increíble) para estos agentes, es el hecho de que se adjudicaban la misión de “ilustrar” a la población salteña, como dijimos “elevando su nivel”. Esto suponía comprender que el pueblo salteño era, básicamente, inculto. Vemos así que se trataba realmente de un proyecto ambicioso. Los abriles culturales, así concebidos, no solo tenían una función estética sino, también “civilizatoria”. Se partía de la concepción de que había que traer “la cultura” a la “barbarie” salteña que, por lo general, aparentemente, no tenía los medios, ni podía comprender y apreciar obras que requieren cierta disposición estética. Vamos a ver, que, en este sentido podríamos hablar de una labor, sumamente significativa, que posibilitaría la instauración de una concepción, no precisamente antropológica del concepto de “cultura”, sino una más bien, “humanista”, en el más tradicionalista de los sentidos. Se quería establecer un centro con el propósito de sacar de la marginalidad a mucha gente (Rodriguez & Guzman, 2012, p. 176).

Se consolida así un circuito, en el cual comienzan a transitar, no solo algunos “esporádicos” agentes del arte, sino todo un conjunto poblacional interesado en las artes visuales. De ahí que se le pueda adjudicar un valor social a la instauración de este centro, para facilitar los mecanismos de acreditación de determinadas producciones simbólicas. Se podría, indudablemente, considerar esto como un avance para el mundo de las artes en nuestro medio. Hay una clara conciencia de una carencia en este sentido. Sin embargo, se instauraba asimismo un claro verticalismo en las políticas culturales.

Hay que decir que el campo cultural local quedaba un poco atrasado con respecto a la escena, ya bien consolidada desde hace varias décadas atrás, de Buenos Aires, por ejemplo, que contaba, por esos años, con importantes centros destinados para las artes (Lopez Anaya, 2005).

En los discursos, de los agentes que enuncian las acciones que se llevaron a cabo para la programación de estos eventos, nos podemos encontrar con ciertas afirmaciones, (no sin ciertos eufemismos) propios, inclusive, de tiempos de la colonización americana. Esto sin duda, propició la promoción, en nuestro medio, de una cultura “oficial” con claras incidencias gubernamentales, que dura, inclusive, hasta nuestros días. Y, consecuentemente, una exclusión de otras alternativas ligadas a una cultura independiente. Asimismo, como dijimos, los portavoces de esta cultura oficial dicen no estar ligados a organismos estatales, pero paradójicamente, reciben, hasta el día de hoy, un apoyo de estos. Esto ha implicado una necesidad, por parte de algunos actores en este momento, de mantener ciertos privilegios y diferenciarse de una población salteña subordinada considerada decididamente inculta, y por ende incapaz de dar lugar a manifestaciones simbólicas de importancia.

Acreditar “la capacidad creadora”

La consigna, durante el Proceso de Reorganización Nacional, estaba clara y fue enunciada por los jefes golpistas. Estos tenían que ver con: “La vigencia de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad de ser argentino” (Novaro & Palermo, 2011, p. 20). Esta tuvo repercusiones indudables en el plano cultural local. Salta no fue la excepción. El escritor salteño Carlos Hugo Aparicio, en un artículo para el diario el Intransigente, cita literalmente dichos de Videla:

La cultura nacional, sometida en los últimos años a un creciente vaciamiento, tiene para nosotros una importancia decisiva. Creemos que ella es una de las palancas esenciales que levantará a la Nación de su postración espiritual. Por encima de tantas querellas banales, el dilema de nuestra cultura es elegir entre la frivolidad o la profundidad. Por ello, se alentarán todas sus manifestación tanto en el plano científico como el artístico, con la única condición de su real y probada capacidad creadora (Aparicio, 1980).

Esta cita de dichos de Videla, por parte de Aparicio, es bastante significativa para guiarnos acerca de la visión que se tenía acerca del desarrollo cultural nacional. Y vamos a ver porque.

Podríamos decir que en esta época hubo un gran esplendor con respecto al mundo de las artes visuales en la Provincia de Salta. No podemos dejar de ver cierto entusiasmo, en relación a los procesos creadores, por parte de filósofos, poetas y artistas. Sin embargo hay algo que decir, y está un poco implícito cuando Videla afirma que las manifestaciones van a ser alentadas “tanto en el plano científico como el artístico, con la única condición de su real y probada capacidad creadora”. A lo que nos referimos es que había, presupuestas ciertas condiciones que estaban establecidas desde un lugar, un tanto externo al campo estrictamente cultural plástico. O sea, no eran, estrictamente, los mismos agentes (que se desenvolvían en el espacio cultural mínimamente autónomo) los que decidían acerca de lo que P. Bourdieu denomina “las reglas del arte” (Bourdieu, 2010, p. 86) sino que, evidentemente, el control militar era el que dictaminaba los requisitos para determinar que producciones eran consideradas viables y cuáles evidentemente no. De acuerdo al dilema enunciado por Videla: La cuestión era “elegir entre la frivolidad y la profundidad”. De acuerdo a esto, había que comprobar “la capacidad creadora”, esto suponía, en definitiva, investigar, desde esta perspectiva, si había elementos que podrían implicar una posible “subversión” ante el orden social establecido o no.

Es así que vemos en el país, un período, en el cual el gobierno, profiere y advierte acerca de determinados fines culturales precisos y, podríamos agregar, “incontaminados”. Evidentemente se valoraba a “la capacidad creadora”, lo que caracteriza a los agentes culturales en general hasta el día de hoy. Sin embargo esta capacidad debía estar “probada”. En este sentido, había que demostrar algo, que, en principio, y habitualmente, siempre se mantiene en una contingencia. O sea, hasta el día de hoy, hay cierta arbitrariedad en la legitimación de una obra de arte y una deslegitimación de algo que no se considera una obra de arte (Bourdieu, 2015). Sabemos, desde los estudios sociológicos, que en los espacios culturales, ya desde hace varias décadas atrás, son ciertos agentes sociales (historiadores del arte, críticos de arte, galeristas, jurados de premiación, etc.) los que designan lo que puede considerarse arte y que no. Ellos detentan el capital simbólico necesario para juzgar quién puede ser considerado un “artista”. O sea la acción, de consagración de productores

culturales, esté supeditada a varios factores. Pero no hay duda, que en estos procesos de legitimación hay cierta arbitrariedad que discrimina quien gana un premio, por ejemplo en un concurso de arte, y quien lo pierde. De este modo, podríamos encontrarnos con un artista reconocido en el medio y con otros que aspiran a serlo, pero que no han logrado ser acreditados en ciertos contextos. Pero estas disposiciones se realizan, por lo general, dentro del campo específico cultural y con cierto grado de injerencia de factores externos. Pero durante el PRN era claro que los criterios, de los militares, tenían mayor peso en el campo cultural.

Esto dio lugar evidentemente a un notable verticalismo con respecto a las directivas impuestas, por un gobierno comandado por una junta militar, al medio de las artes. Con esto se buscaba lograr establecer un disciplinamiento social en el contexto de las artes. Se efectuaba una vigilancia de este ámbito. El campo de las artes, como también el educativo, fueron considerados, en ese momento, los más propicios para que se desarrolle las acciones “subversivas”, de ahí la necesidad de establecer un mayor control. Se buscaba ejercer un poder disciplinario con la finalidad de mantener una “seguridad” y claro, con esto, indirectamente, instaurar una situación de intimidación en muchos agentes de la cultura.

La lucha para instaurar el nuevo orden cultural en la provincia

Sin embargo, en nuestra provincia la situación de las artes plásticas durante estos años no fue la misma que la de Buenos Aires. En Salta, según algunos analistas, no se había implementado, de modo tan estricto, la llamada “guerra contra la subversión”. Y esto era relativamente cierto (Sanchez & Carrizo, 2005). O sea, esto no quiere decir que se daba rienda suelta a cualquier manifestación sin ningún tipo de monitoreo por parte de agentes gubernamentales. Sin embargo, hay que decir que el panorama cultural de la provincia, era algo distinto al de la Capital del País.

Lo que si podemos decir fehacientemente es que, en nuestra investigación, no se ha encontrado mucha información acerca de cuestionamientos explícitos, por parte de actores

culturales salteños, al sistema político vigente en ese tiempo. Concretamente no encontramos posicionamientos políticos de disconformidad con respecto al gobierno de Ulloa, en nuestra provincia. Probablemente esto se dio así, básicamente, por la necesidad de mantener cierta cautela para no generar acciones que sean interpretadas como disidencias políticas. Pero, hay que decir que en determinados contextos salteños, de hecho, si había cierto margen para que literatos, filósofos, poetas y artistas tuviesen un espacio y diesen lugar a sus expresiones. Sin tener, aparentemente, tantos condicionamientos. Inclusive se puede dar cuenta de ciertos escritos, publicados en diarios de la época, que nos permiten ver cierta tolerancia en relación a algunas prácticas culturales específicas. Esto lo decimos, con ciertos recaudos, ya que no había muchas referencias muy críticas, en estos textos, a la situación sociopolítica vigente. Por lo general solo se encuentran voces condescendientes, por no decir directamente obsecuentes con los dictámenes militares. De todos modos, muchos intelectuales podían tranquilamente desarrollar sus planteos y podían estos ser publicados sin ningún problema en diarios locales. Pero estaba clara, que había un margen para no salirse de lo “políticamente correcto” por esos años.

Lo anteriormente dicho, se puede ver claramente en un artículo que trata sobre un concurso de arte. Aquí vamos a ver que se establece, en un ambiente de fundaciones e incipiente desarrollo del circuito cultural, el “1er. Salón de Plástica de la Universidad Nacional de Salta” (Dominguez Piliato, 1978). Se lo va a citar, en su totalidad, a continuación, ya que puede ilustrar asimismo el clima en el mundo de las artes de la época:

Primer Salón de Plástica de la UNSa. Una excelente idea no del todo feliz. Por Carlos Dominguez Piliato.

La Universidad Nacional de Salta, a través de su Departamento de Arte, concretó hace pocos días su Primer Salón de Plástica.

La iniciativa había suscitado gran expectativa, pero a medida que se fueron conociendo las recompensas instituidas, el entusiasmo de los artistas, posibles participantes, decayó notoriamente. Mucho es lo que los artistas salteños lucharon (algunos, al menos) para que se establecieran salones competitivos, los que no solamente sirven para impulsar la actividad, sino también como posibilidad económica mediante los premios fijados, teniendo en cuenta que no existe un mercado de arte. Y así llegamos a este Salón Universitario, al que podemos describir en pocas palabras: mal comienzo para una idea excelente.

Los Premios.

Hace años en Salta, alguien reflexionaba que “¡Cómo no va a poder hacer cultura aquí, si a los artistas se los arregla con chauchas”. Apartando un poco la vegetariana expresión, tenemos que, admitir que las recompensas instituidas para el Salón de la UNSa, corresponden más a premios para estudiantes que para artistas consagrados. Porque tanto los 25 millones del primer premio de pintura, como los 2 millones del primer premio de pintura, como los 2 millones de equivalente a dibujo, están desasidos de la realidad, puesto que ninguno de nuestros pintores accede a desprenderse de una obra por una suma similar a las citadas. ¿Hubo desconocimiento en la materia por parte de los organizadores? No lo creemos, ya que el titular del Departamento de Arte y Cultura de la UNSa, es un reconocido coleccionista y su asesor, por su parte, es pintor y dibujante.

Si los organizadores no disponían de fondos suficientes para satisfacer las expectativas creadas, hubiesen optado por dar un solo premio en cada disciplina y no tres en cada una de ellas, O también se hubiese optado por una sola disciplina, con una recompensa digna.

El Museo.

Como es sabido, las obras premiadas tienen el carácter de adquisición destinadas al Museo de Arte Moderno de la UNSa.

La exigüidad de los premios determinó que las primeras obras con que contara dicho museo sean de escasa calidad. Un mal comienzo, reitero, para una idea excelente.

El Salón.

La circunstancia apuntada (premios pobres) determinó, sin que ello sea una excusa admisible, que las obras presentadas hayan sido de poca calidad. Y así tenemos que la obra de Román es despereja en sus tres envíos. Sin coherencia, desequilibrada no alcanza al estilo que pretende: parece de autores diferentes. No ve, Román, ni siente, el espacio bidimensional. Las formas se caen, no se sostienen sobre el plano. El segundo premio, de Alina Neyman, corre similar suerte. De la trilogía presentada fue distinguido el trabajo más flojo. Un trabajo desaliñado, de confección engorrosa, por momentos torpe; de una frialdad no buscada, como si su pintura viniese de la de otros. Hay fallas de composición y de color.

Miro Barraza (Tercer premio) maneja una realidad plástica muy cercana al afiche y al diseño de viñetas para catálogos de corte turístico.

En Dibujo las cosas no varían. Neri Cambronero fue el primer premio. El trabajo premiado – El último tren – no tiene independencia; está emparentado con la ilustración para cientos de señoritas inaguantables. El segundo y el tercer premio de esta disciplina no merecen comentarios. Sus autores tienen solo de común con el arte la tinta china.

Excepciones.

Hubo excepciones, por supuesto. En primer término la obra de Osvaldo Juane; gran maestra en el oficio y total dominio plástico y estético. Luego, las pinturas de Cambronero (aquí está en lo suyo), y la grata sorpresa de las pinturas de Washington Simpsons Castro. En

la composición de jurado también apreció fallas, ya que aparte del elegido por los artistas, la nómina restante solo se conoció días después. Ello no debe reiterarse. Los artistas deben conocer con antelación a quienes juzgarán sus obras. Los jurados fueron Elsa Salfity que reemplazó a L. C. García Bes (votado por los artistas), Antonio Yutronic, Esima Gianella, Aybar y Leonor Navamuel de Figueroa, directora del Museo Arqueológico de Salta.

Este artículo nos informa acerca de varias cuestiones. Pero se percibe por parte del autor, sobre todo, una necesidad de determinar con cierta vehemencia cuando una obra es de calidad y cuando es solo mediocridad. Su planteo es una crítica que se focaliza en temas técnicos estéticos. Recordemos que los artistas debían probar su real “capacidad creadora”. En el artículo nos encontramos con un cuestionamiento hacia decisiones de un jurado de un concurso. Esto implica reconocer que había un deseo, por parte de Domínguez Piliato, de rever determinados parámetros artísticos, en un medio cultural que recién comenzaba a organizarse a otro nivel. De todos modos, lo que se hace claro es que estaban en juego los “criterios estéticos” mismos. No se podría decir que existiese una unanimidad con respecto a esto. Como dijimos, había un entusiasmo, por parte de productores culturales varios, en relación a las expresiones visuales. Sin embargo, también se comienza a contemplar la necesidad de constituir pautas artísticas, o directamente deslegitimarlas. Aquí, entonces, no solo cobran un protagonismo los denominados “artistas”, sino también los críticos, historiadores del arte, filósofos, antropólogos culturales, etc. En este caso, vemos claramente que los dictámenes efectuados en el concurso universitario no son, para el autor del artículo, convincentes. El considera directamente que las pinturas galardonadas no son, como el dice, de calidad. Nos encontramos así en un escenario en el cual, agentes varios se adjudican el mérito suficiente como para determinar cuándo una obra de arte es creadora y cuando no. Inclusive si esto supusiese cuestionar lo dictaminado por un jurado supuestamente conformado por personas competentes para evaluar obras de artes plásticas. Se percibe claramente ciertos estratagemas para legitimar a determinados artistas y considerarlos jerárquicamente superiores a otros (Bourdieu, 2015, p. 132).

Pero ¿que nos puede decir esto acerca del panorama artístico plástico salteño en estos años? Esto nos habla de un espacio para que se desarrolle una crítica de arte. De acuerdo a esto, podemos decir, que había también un margen para los disensos en relación a legitimación de determinadas obras plásticas. O sea, claramente con Dominguez Piliato hay un cuestionamiento a una decisión de un jurado de arte. Se afirma que el Salón es “una excelente idea no del todo feliz”. Por lo tanto, vemos que las polémicas de orden estético estaban claramente permitidas. Esto responde a la consigna de Videla mismo al tener que “probar una capacidad creadora”.

De este modo, podríamos decir, que en Salta se había establecido una verdadera puja por la legitimación de obras de arte. Según esta visión, estaba claro, que se establecían relaciones de poder en el circuito de las artes visuales. La necesidad de establecer una “jerarquía académica”, cobraba un nuevo sentido. Había que ejercer la discriminación entre obras que, arbitrariamente, eran consideradas de “calidad” y consecuentemente era preciso excluir otras. Esto implicaba, en definitiva, discernir que era una creación y que no lo era. Y claramente lo creativo, desde una perspectiva acorde a los criterios militares, (ya que estos son los que tenían más peso en definitiva en el campo cultural en general) no suponía, muchas veces, más que obras con un mensaje, más bien, pueril. O sea se presuponía que cualquier disidencia política explícita en obras artísticas no era algo importante a tener en cuenta. Esto suponía una clara depuración de aquellas producciones con un claro sentido crítico.

La exclusión de lo “subversión” cultural

Se llega así a una escena en la que cualquier productor cultural, podría ser cuestionado con respecto a la realización de su obra. Pero era claro que aquellas obras que contenían supuestos mensajes “subversivos” eran directamente objetos de censura. Esto suponía, claramente, una estrategia con fines disciplinarios sociales tanto en el ámbito de las artes como en el educativo. Como dijimos, es muy probable que por este motivo, no se encuentren muchas imágenes que hayan sido abiertamente disidentes al nuevo gobierno militar establecido.

Dada esta situación se podría encontrar ciertas similitudes, (con salvedades obviamente) entre la dinámica que se da en una sociedad con un gobierno autoritario militar y otra con un gobierno fascista. Como sabemos hay claras diferencias entre uno y otro ya que en nuestro país se habían implementado formas de persecución y censura cultural en términos políticos e ideológicos, mientras que en el sistema totalitario nazi, el componente racista era central. Sin embargo, en ambos tipos de organizaciones políticas nos encontramos con ciertos cuestionamientos de obras artísticas que servirían, como decía Videla, para “levantar a la Nación”. En este sentido, era claro que se despertaban sospechas con respecto a algunos agentes culturales. Se discriminaba entre aquellos que, desde esta perspectiva, exaltaban el espíritu nacional y aquellos que directamente formaban parte de un supuesto grupo enemigo.

De acuerdo a lo anteriormente dicho, cualquiera podría ser encontrado “culpable” de acciones tendenciosas con fines políticos. De hecho, con salvedades claro, se podría equiparar la situación del “subversivo” argentino, con el “judío” en la Alemania nazi. Tanto con los militares argentinos como con los nazi fascistas se desplegaron toda una serie de mecanismos para controlar y disciplinar a la población. Pero sobre todo había un proyecto de purgar aquello que en ese momento se reconocía como sujetos perjudiciales para el país. Pero hay que aclarar algo: La subversión argentina, luego de los primeros años de dictadura militar, ya no solo los integraban miembros de la ERP o sindicalistas del grupo político montoneros por ejemplo, sino que podrían ser personas con una profesión cualquiera. Por ejemplo docentes, artistas, periodistas, etc. De este modo, la “subversión” había dejado de ser solo un modo de catalogar a individuos guerrilleros “armados”, podríamos decir, sino que ya se hablaba de personas con oficios legitimados varios que podía tranquilamente ser reconocidos bajo esta categoría supuestamente “inmoral” (Novaro & Palermo, 2011, p. 90).

Se había implementado, de este modo, una nueva forma de persecución. Cualquiera podría ser sospechoso de atentar contra el orden establecido. Y si alguien sufría algún tipo de tortura,

cesantía o, incluso una desaparición, había, por parte de gran parte del pueblo argentino una frase que sintetizaba su actitud ante esos hechos: el “Por algo será” (Novaro & Palermo, 2011, Pág. 133). Los llamados “subversivos”, en un momento dado, como dijimos, habían dejado de ser solo los guerrilleros, podrían ser cualquiera que tenga cierta incidencia en lo cultural y lo educativo. Del mismo modo, sucedía con los judíos en la Alemania nazi. “La cuestión judía” no solo se circunscribía a solo miembros de esta colectividad sino cualquiera podría ser espiritualmente un judío. Eric Michaud, afirma que durante la vigencia del régimen nazi: “un ideólogo de la “biología política” prevenía a la Comunidad del Pueblo: “Mientras no hayamos aniquilado al judío en nosotros mismos, nuestra supervivencia estará cuestionada, y el problema judío no será en ningún caso resuelto” (Michaud, 2012, p. 44). De acuerdo a estos criterios, podríamos hablar, en nuestro caso argentino, de, no solo un “subversivo” concreto sino de uno potencial, “virtual”, que había que aniquilar. Los artistas durante la dictadura, aparentemente, habían internalizado estas nociones, de ahí también su cautela en relación a sus producciones artísticas.

De este modo, se podría encontrar ciertas similitudes entre el gobierno militar argentino y el nazi alemán, con respecto a cierto disciplinamiento social. En ambos sistemas de gobierno las disposiciones autoritarias tuvieron fuertes repercusiones en el mundo de la cultura. Había, en ambos sistemas gubernamentales, una política que favorecía, aquello que haría “levantar a la Nación”, y directamente se tendía a exterminar lo que se consideraba, desde esta perspectiva, un enemigo hostil.

De este modo, hubo muy poca tolerancia ante las formas que manifestasen supuestas ideologías “perniciosas”, de acuerdo a los criterios “políticamente correctos” vigente en esos años. De hecho, se dieron a lugar, por parte de funcionarios del gobierno, a ciertos discursos con una retórica referente a la moral y las buenas costumbres que probablemente tuvo cierta repercusión en el mundo del arte. Esto explica quizás, cierta inhibición por parte de artistas de realizar manifestaciones culturales ejerciendo una libertad plena de expresión. Pero, podríamos decir, que

se trataba de imponer una forma de control de ciertas conductas y actitudes de los artistas. Las acciones implementadas para preservar este orden social, conllevaban claramente castigos ante las transgresiones cometidas por agentes culturales varios. Vamos ahondar un poco este tema más adelante.

Pajita Garcia Bes y la plástica salteña en el contexto del arte latinoamericano

Como dijimos el Proceso de Reorganización Nacional desplegó una serie de mecanismos de control social en todo el país con fines políticos, ideológicos y morales. El objetivo era alcanzar y mantener una organización con una supuesta mayor seguridad para todos los habitantes. Un efecto de esto fue un silencio generalizado en la población. Asimismo, como sabemos, se desencadenaron, en algunos casos, acontecimientos realmente sangrientos para la disidencia política. Sin embargo, no en todas las provincias argentinas se desarrolló la llamada “guerra contra la subversión” del mismo modo que en Buenos Aires. De hecho, como habíamos dicho, aquí durante la gestión de Ulloa, según testimonios varios, no había sido tan cruenta la lucha contra los opositores de los militares. Es así, que, podríamos hablar, de cierta distinción cualitativa de la situación sociopolítica salteña con respecto a la del resto del país.

En el plano cultural era diferente la situación de la Provincia con la del resto del país. Hay que decir que en Buenos Aires hubo una vigilancia, casi absoluta, de la escena. Debido a esto se hacía muy difícil proferir y manifestar críticas abiertas al gobierno militar. De hecho, según testimonios varios hubo directamente una cancelación de los espacios públicos destinados para las manifestaciones culturales, intelectuales y artísticas simbólicas. Novaro y Palermo (2011) dicen con respecto a esto lo siguiente:

Más allá de sus diferencias en cualquier aspecto, prácticamente todos los grupos y sectores que tenían en común poder ser considerados opositores virtuales al régimen vivieron la situación de dictadura, no sólo en términos de represión directa sino de una plena supresión del espacio público. Si entendemos por espacio público un ámbito hipotéticamente al alcance de todos, de libre circulación de voces y discursos, y de libre vinculación y contienda entre actores, relacionando pero diferenciable de la sociedad civil, la política y el Estado, podemos decir que la efectividad con que el Proceso consiguió que esta dejara de existir por varios años fue inédita. Tampoco en este terreno el régimen (por lo menos hasta 1981)

estuvo dispuesto a tolerar desafíos abiertos. No permitió ninguna acción que pudiera reconstituir dicho espacio público, voces desafiantes con discursos críticos, o articulaciones entre grupos o actores sociales, ni siquiera iniciativas con la propia vida familiar, si no se acomodaba a los moldes establecidos, cualquiera de estas manifestaciones sería considerada “política” y tratada, en consecuencia, como una amenaza al orden (p. 149 y 151).

En Salta también se realizó efectivamente esta drástica intervención en el espacio público y del mundo de las artes en particular. Sin embargo, habría que decir que la escena salteña era algo diferente a la de Buenos Aires. En Salta, si bien se estableció también un estricto control cultural, se desarrollaron, de todos modos, varias manifestaciones artísticas que hacían alusión a cuestiones propias del noroeste argentino. Nos podemos encontrar con referencias a mundos, aparentemente distantes, como los de las comunidades originarias. De este modo, había claros planteos estéticos y de historia del arte, que van a hacer hincapié, básicamente, en componentes étnicos antropológicos. Hay que decir que esta tendencia estaba acorde, en realidad, con respecto a ciertos movimientos artísticos que se desarrollaron en otros países en esa misma época. Recordemos que en la década de los 70's y 80's había una clara intención de recuperar los aspectos culturales más autóctonos de algunos pueblo americanos, frente a los desarrollos artísticos de Europa o Estados Unidos. En estos años se pretendía luchar contra un etnocentrismo europeizante, valorando las manifestaciones simbólicas de los pueblos de esta región. Sobre todo las de los denominados pueblos originarios. Eric Michaud (2017)) dice, con respecto a esto, lo siguiente:

Es verdad que desde la Segunda Guerra Mundial, la etnización del arte o su racialización (el término etnia era generalmente el taparrabos de raza), lejos de ser solamente patrimonio de Occidente, se convirtió o reconvirtió en una práctica cada vez más general y ordinaria. A partir de 1970, las culturas de todos los continentes se apropiaron del modelo europeo

oponiendo las formas de arte reputadas autóctonas a un arte “clásico” considerado normativo y dominante, es decir imperialista (p. 260).

Para entender esto se hace necesario realizar una descripción de aquellos factores culturales y estéticos propios de esta región. Vamos a continuación a valernos de estudios que hacen referencia a cuestiones estéticas, pero sobre todo antropológicas. De acuerdo a esto, se considera pertinente analizar primeramente una imagen en particular en la que se plantee este tipo de cuestiones. Para ilustrar esto nos vamos a valer del análisis de una obra pictórica con cierta fama, en el medio salteño, de un artista plástico de renombre en el medio de las artes.

Pajita García Bes

Pajita nace en Salta en el año 1914. Desde niño creció y estudió en Buenos Aires. Allí se formó en las artes del dibujo y la pintura en las escuelas de Bellas Artes. Fue alumno de Emilio Centurión y al graduarse académicamente decide volver a su ciudad natal (Martorell, 1988).

Se hizo especialista en conocimientos ancestrales de nuestra región geográfica y se posicionó como un artista de proyección universal. Fue un gran investigador de las culturas latinoamericanas, tanto a nivel teórico como práctico. Fue partícipe de rituales y ceremonias de los pueblos chirihuanos y chanes. Logró perfeccionarse en las artes textiles y de alfarería. Pudo constatar acerca de la importancia tanto de las narraciones mitológicas, como de la música y la danza de los pueblos originarios. Realizó estudios de orden antropológico, en relación a los vínculos entre la cultura precolombina y la europea. Fue un gran investigador y creador, teniendo en cuenta factores de la cultura del noroeste. Sus obras, detentan un gran valor simbólico, y son de gran calidad estética. Se lo llamaba “Pajita” por sus cabellos indóciles. Su estética pictórica fue más allá del mero costumbrismo. Asimismo fue un precursor del arte “étnico y conceptual” que floreció años más tarde.

Debido, quizás, a la importancia que tuvo el arte textil en la cultura de los pueblos indígenas, Pajita decidió el oficio de “tapicista”. García Bes se hizo un virtuoso en este tipo de actividad. Mediante este logró incorporar cuestiones propias de esos pueblos amerindios, muchas veces, rechazados, en distintos aspectos, a lo largo de la historia. Sin embargo, en su obra, se puede detectar influencias de las vanguardias artísticas del siglo XX, (corrientes que iban más allá de la soberbia eurocentrista) como el fauvismo, el cubismo y la Bauhaus. Realizó lecturas de textos de antropología como los de Mircea Eliade y Claude Levi – Strauss.

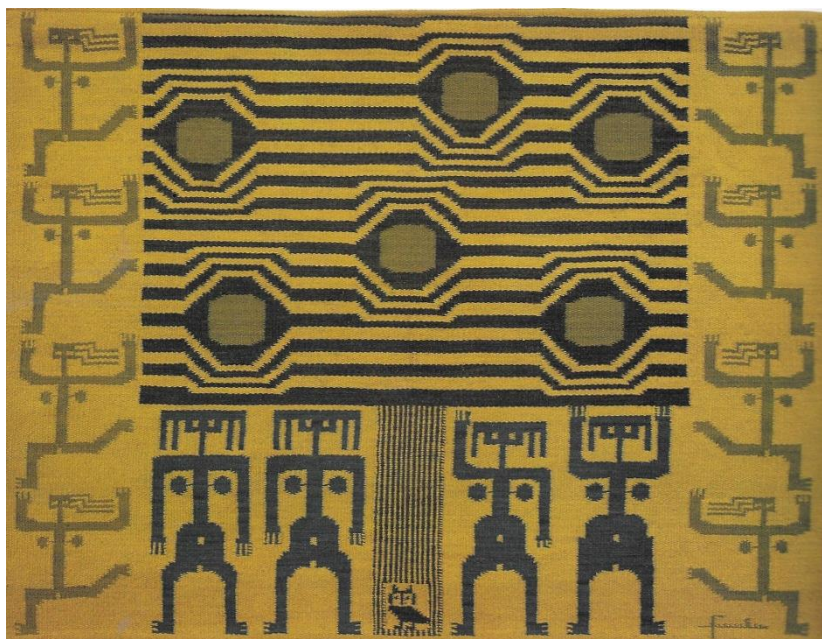
Este artista puso en práctica su taller en la calle Zuviría de la Ciudad de Salta. En ese lugar se encontraban desde telares, gallos de riña, perros pila, una gran biblioteca, colecciones arqueológicas, máscaras, títeres y marionetas de distintas culturas. Además fue el fundador de la Escuela provincial de Bellas Artes Tomás Cabrera. Ejecuto varias funciones en actividades culturales del país. Fue un hombre multifacético. Murió en un accidente el día 17 de noviembre de 1978.

El árbol preñador

Vamos a continuación a realizar una breve descripción preiconográfica de “El árbol preñador” (Figura 3). Hay que decir que esta imagen ha tenido cierta popularidad en el medio cultural salteño. Es bien recordada su inclusión en el diseño de tapa del libro “Vida Plástica Salteña” de Lotufo, M. y Martorell, C. (2005). Se trata de un telar en el cual hay un predominio del color ocre. Asimismo se incorpora el gris, así como el negro, para las figuras geométricas y antropomorfas. El título de la obra nos propicia la pista de que la figura central es un árbol. Se podría decir que las formas ovoides son frutos. Se reconoce ciertas representaciones femeninas. Tanto debajo del árbol como a los costados de la composición se encuentran mujeres. Estas fueron representadas con un estilo cercano al del arte americano precolombino. Hay dos de ellas, en la parte inferior derecha, que manifiestan ciertos movimientos de brazos en espera a la caída de las frutas. En los márgenes hallamos otras mujeres corriendo. En la parte central inferior se puede reconocer un búho o lechuza. Evidentemente cada uno de los elementos compositivos carga de un gran simbolismo.

Figura 3

García Bes, "Pajita": El árbol preñador [Tapiz en lana], 1976.



Nota: Tomado de (Pro Cultura Salta. 30 Abriles Culturales Salteños., 2006, p. 40).

Si nos centramos en un análisis iconográfico, veremos que cada uno de los componentes del diseño tiene un significado claro y preciso. Para realizar una interpretación adecuada, se considera pertinente analizar el sentido mitológico que detentaba (y que todavía detenta en algunos lugares, sobre todo en los pueblos originarios) el árbol en el mundo andino. Este, en los pueblos originarios, es, muchas veces, adorado. Podríamos encontrar, en este sentido, una relación entre un mundo trascendente con otro humano. El sacerdote peruano Francisco de Avila, (mediante la cita de Arguedas) en el siglo XVI, decía, que en las culturas amerindias:

El árbol y su fruta son también, según antiguos relatos de Huarochirí una forma de comunicación entre los dioses y los hombres, particularmente es el medio utilizado por Cuniraya Viracocha (probablemente el mismo dios que él del kishwarkancha) para preñar a una mujer: convertido en pájaro, subió al árbol de lúcumá al pie del cual dormía la huaca Cavillaca.

Y más adelante dice:

Ya en la rama tomó un fruto, le echó su germen masculino e hizo caer el fruto delante de la mujer. Ella muy contenta, tragó el German. Y de ese modo quedó preñada, sin haber tenido contacto con ningún hombre (Arguedas 1975: 26-27) (Ansión, 1986, p. 45).

De acuerdo a lo anteriormente dicho podemos reconocer la correspondencia de los distintos elementos de la composición textil con los del relato mitológico. Pajita García Bes recupera, de este modo, esta cosmovisión espiritual andina. Sin embargo hay que decir que no es el primero. En realidad, este tipo de alusiones a historias paganas, espiritistas, e inclusive ocultistas, las podíamos hallar ya en las vanguardias europeas. Un reconocido historiador del arte francés, Jean Clair, afirma con respecto a este tema lo siguiente:

La modernidad (las vanguardias artísticas) no se había inspirado solo en la ciencia y la técnica. Era también, y quizás ante todo, un sincretismo espiritualista que se alimentaba de cuanto más contrario a la razón pueda existir. Teosofía y antroposofía, sin duda, pero también espiritismo, ocultismo, dialogo con los difuntos, creencias en mundos invisibles, radiaciones misteriosas, fuerzas paranormales o universos paralelos. (Clair, 2000, p. 19).

Pero volviendo al análisis de la obra de Pajita, podríamos decir lo siguiente acerca de las formas del telar. El árbol es la figura central, cuyos frutos sobresalen. Recordemos que “Cavillaca” es la mujer de la leyenda. En la obra vemos a varias esperando conseguir algunos frutos. El mismo Viracocha estaría representado como el búho o lechuza (convertido en pájaro). Es claro también que el artista incorpora factores estéticos que provienen de la cultura vanguardista europea. Si analizamos el “pathosformel” de la imagen, podríamos decir que aparecen figuras semejantes a las del denominado Op art. Los óvalos (los frutos), están trabajados con un estilo cercano al arte naif. La composición, en general, propicia cierto efecto surrealista. Hay que advertir también que hay un buho y este es un símbolo de la filosofía. Se trata del ave que puede ver lo que sucede en la

oscuridad. En este sentido, podríamos afirmar que coexisten elementos propios de los pueblos originarios como también de algunos propios de los países europeos. Inclusive, como dijimos, la imagen podría hacer referencia a ciertas tendencias artísticas más cercanas a nuestro tiempo.

La inclusión de estos factores provenientes de distintos ámbitos no se puede considerar como una cuestión irrelevante. En general el telar en su totalidad reflejaría, de algún modo, las culturas americanas. En estas confluyen herencias de distintas índole. Podríamos decir entonces que, esta obra refleja cierto sincretismo o bien un mestizaje cultural. Asimismo, y a raíz de lo anteriormente dicho, nos encontramos con una confluencia de tiempos históricos heterogéneos. Es así que acontece lo que Didi Huberman (2018) denomina como “la anacronía en la imagen”. O sea, no podríamos encontrar una “eucronia” (o sea una concordancia de tiempos históricos) en este telar ya que nos remite a distintos tiempos pasados y espacios geográficos que se remontan hacia tiempos remotos como a algunos más actuales. Recordemos que el filósofo francés dice: “Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (p. 14). De acuerdo a esto, podríamos decir que con el telar de García Bes, estamos:

Como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos. En la dinámica y la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (p. 39 - 40).

De este modo, “el árbol preñador”, si expresa la exuberancia, complejidad y sobredeterminación de una imagen.

Cultura regional y manifestaciones simbólicas

En el telar de Pajita se vislumbra claramente (como en otras obras de otros artistas sobresalientes en ese momento), la necesidad de representar y, más que nada, expresar (parafraseando el concepto heideggeriano del Dasein) el “ser en el mundo” latinoamericano. Esta forma que adquiriría el arte de la región, vamos a ver, nos recuerda a cierta vertiente del romanticismo europeo. Como sucedía con este movimiento cultural, en Salta, y en Argentina en general, se pretende lograr captar, mediante las artes, el espíritu del pueblo. Pero veamos, un poco, donde se origina esta cuestión. Eric Michaud (2017), realiza una genealogía de la historia del arte, y nos dice que la idea del arte como manifestación espiritual del pueblo surge, en realidad, en el siglo XIX. Él dice:

Luego de Herder, que afirmó contra el universalismo de la Ilustración que cada Volkgeist, cada Espíritu del Pueblo, encuentra su expresión distintiva y singular en su lengua y en su folklore, es a Carl Schlegel a quien debemos la formulación más clara de esta idea innovadora según la cual es a través del arte que el Espíritu de un Pueblo consigue su más alta encarnación (p. 160).

Y más adelante afirma:

Después de la Revolución Francesa, el desplazamiento del principio soberano había ganado rápidamente en Francia, y sobre todo en Alemania, el campo del arte: lo que otorgaba a la actividad artística su verdadera legitimidad era su capacidad para responder a las expectativas no ya de la monarquía, sino del “Pueblo” cuyo “carácter nacional” tanto mejor expresaría, cuanto allí se encontraba su fuente (p. 162).

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, vamos a ver que las producciones culturales artísticas, pero así también las estéticas y las de historia del arte van hacer hincapié en la noción de que el arte es, claramente, un fenómeno simbólico propio de cada sociedad en particular. De acuerdo a esto, podríamos decir que, inclusive en un momento crítico de la historia argentina esta

concepción del arte también se da a lugar. De ahí que, si bien era muy difícil, en Salta, plantear cuestiones de índole político coyuntural, sí había una apertura a una estética vinculada, a la idiosincrasia de los pueblos propios de la región. De hecho, vemos que el componente étnico cultural está presente en muchas obras de varios artistas que realizaron una producción importante durante esos años. En este sentido, podríamos decir que las obras de artes visuales cargaban una gran significación de orden social y antropológico.

Específicamente si pensamos en la obra de Pajita es claro el componente antropológico. Esto nos lleva a reflexionar acerca de los vínculos del arte con esta ciencia humana. Recordemos que la antropología no fue totalmente ajena al mundo del arte a lo largo de la historia. De hecho, uno de los que incluyó en los estudios sobre el arte (sobre todo historiográfico) directamente los métodos propios de las ciencias antropológicas fue Aby Warburg. Didi Huberman G. (2009), dice con respecto a esto, lo siguiente:

¿En qué sentido, pues, resultaba este objeto propicio para desplazar el objeto “arte” tradicionalmente comprendido en la disciplina de la historia del arte? En el sentido de que no era, justamente, un objeto, sino un complejo – o hasta un amasijo, un conglomerado o un rizoma – de relaciones. Tal es, sin duda, la principal razón del compromiso apasionado que Warburg manifestó durante toda su vida con respecto a las cuestiones antropológicas. Anclar las imágenes y las obras de arte en el campo de las cuestiones antropológicas era una primera manera de desplazar pero también de comprometer la historia del arte en sus propios “problemas fundamentales”(p. 40).

Esta forma de ver el arte, la historia del arte y la estética de nuestro medio presupone, evidentemente, que el ser humano es un ser simbólico. Recordemos que es Ernst Cassirer, el filósofo que sostiene que el hombre, a diferencia del animal, se relaciona con los otros y su medio no de forma directa, sino por medio de una red simbólica. Él dice en “Antropología filosófica” (2013) que el hombre:

En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial” (p. 48).

En efecto, el arte, el mito, la religión y el lenguaje son las formas simbólicas que constituyen ese universo. En nuestro caso en particular, partiendo desde esta concepción acerca del ser humano podríamos realizar un estudio específico acerca de la cultura de nuestra región.

Podríamos decir que se había tomado conciencia, en estos años, de que las pinturas no solo eran una expresión de sujetos sin más, sino que estas daban lugar a un significado más profundo de carácter étnico ligado a las tradiciones propias de muchos habitantes de la región. Los objetos artísticos, de este modo, detentarían un sentido que comprenden cuestiones de índole social y cultural propias de algunos lugares del noroeste argentino. Es así, que vemos como una constante la referencia a la relación entre el arte y la comunidad. Se comienza a gestar un espacio en el cual pululaban expresiones simbólicas aludiendo a costumbres, anécdotas, mitos, leyendas, ritos y otras manifestaciones propias de la realidad regional.

Autenticidad y arte

A la cuestión estética mencionada anteriormente la trabaja una intelectual salteña prominente de esta época, que reflexionaba acerca del mundo cultural de nuestro medio: Leonor Navamuel. Ella era una profesora de Filosofía, y estuvo a cargo de la cátedra “Estética” en la Universidad Nacional de Salta durante muchos años. Ella dice:

Es indudable la vinculación entre arte y comunidad humana. No existe pueblo sin arte. Ya desde los albores de la humanidad, el hombre dejó muestras de una necesidad de expresarse a través de la creación artística. Parece ser esta actividad algo inherente a la esencia del hombre, algo de lo que no puede prescindir (Navamuel, 1980, p. XIII).

De acuerdo a esto, se podría decir que hay una necesidad de dar lugar imágenes que sean, más que nada, manifestaciones materiales de los valores de un pueblo. Los agentes de la cultura salteña, comienzan a tener una mayor autoconciencia de formar parte de una comunidad nacional con sus características propias. Pero asimismo es claro que también se reconoce otro mundo cultural que si bien puede ser algo distinto al nuestro, esto no implica que en él se carezca de expresiones simbólicas visuales. En este sentido, se puede entender la frase de Navamuel cuando afirma que: “no hay pueblo sin arte”. De este modo, en el mundo artístico, habría por estos años, cierta conciencia de vivir en una región en la cual se han desarrollado culturas milenarias. Se mantiene vigente, por estos años, una necesidad de recuperar obras, de lo que hoy diríamos, el arte étnico. Es por esto, que, paradójicamente, se deja de lado ciertas posturas etnocentristas en el ámbito estético, que perduraron durante muchos años, y que rechazaban todo lo proveniente de los pueblos de la región, como por ejemplo los originarios. De ahí, que con la obra de Pajita se dé una clara reivindicación de esas culturas muchas veces ignoradas y excluidas, reconociendo desde el ámbito de las artes plásticas, esa América profunda que también forma parte del mundo del noroeste argentino.

De ahí que Navamuel (1980) diga:

Pero esta relación de hombre y arte no se da solamente a nivel individuo sino también con la comunidad, con el pueblo al que el artista pertenece. Ya dijimos que no existe pueblo sin arte. A cada grupo humano le corresponde un arte. Es a lo que nos referimos cuando hablamos del estado de tal o cual pueblo (p. XIII).

De ahí, que se hable de ciertos estilos propios de cada pueblo. En este sentido, el americano ha desarrollado el propio. A modo general, se podría decir que la concepción acerca del arte del momento no implica solo un desarrollo individual, sino algo a un nivel más general. De hecho, supone un conjunto social. Así se puede entender la siguiente afirmación de la profesora: “A cada grupo humano le corresponde su arte”. Teniendo en cuenta esto, vamos a ver que el planteo de ella,

es de carácter más bien estético filosófico. Esta tesis también la comparten, en realidad, historiadores del arte en general. Pero podríamos preguntarnos entonces acerca del origen de esta concepción del arte en general. A este respecto Eric Michaud formula una respuesta. El escritor francés realiza una genealogía de esta disciplina histórica y nos dice que esta se encontraba ligada, ya desde sus inicios, al gran “relato de la guerra de las razas”. Esto, evidentemente, conlleva cierta polémica, ya que se establecería, de este modo, ciertos vínculos de este campo de estudio con cierto “racismo”². Sin embargo, es bastante crítica con respecto a los comienzos de la disciplina de la historia del arte. Pero esta cuestión no resulta del todo escandalosa, ya que evidentemente, en el Siglo XIX, (época en la cual se consolida este tipo de abordaje sobre las artes) estaba vigente en las ciencias humanas en general esta perspectiva, hoy totalmente repudiable de acuerdo a los lineamientos establecidos por la UNESCO. O sea, según él, la historia del arte:

Gracias a esa guerra, iba a adquirir una significación cultural y política nueva mientras el objeto artístico estará obligado a decir su identidad, pero no la de su creador singular sino la del grupo étnico – “pueblo” o “raza” – del cual supuestamente proviene (Michaud, 2017, p. 15).

Michaud nos va a decir que esta concepción surge, más que nada, con el planteo de Winckelman, frente a la concepción vassariana que ponía el acento en los artistas singulares. Del mismo modo, se podría afirmar que en el planteo de la profesora universitaria acerca del arte también subyace un componente social étnico, más que individualista. Se prioriza a la comunidad más que otra cosa.

² A este respecto el autor francés aclara algo sobre la relación entre la historia del arte y la cuestión de las razas:

Sería perfectamente vano intentar demostrar que la historia del arte fue – o todavía es – una disciplina racista. No lo habrá sido ni más ni menos que las otras ciencias sociales que, en su totalidad, fueron tocadas u orientadas por el pensamiento racial en la manera de clasificar y jerarquizar a los hombres en función de ciertos rasgos somáticos y psicológicos que les eran atribuidos. Pero si se sigue siendo importante comprender la naturaleza de los lazos que la historia del arte tejió entre los hombres y sus objetos artísticos es porque esos lazos no están todavía cortados, porque les conferimos una apariencia de realidad cada vez que escudriñamos esos objetos para encontrar allí los signos de su origen “étnico”, es decir, colectivo. Porque la opinión más común que se mantiene sobre el arte es la de que este encarna lo mejor posible el genio de los pueblos (Michaud, 2017, p. 23).

De acuerdo a lo anteriormente dicho, en esta época, hay un claro proyecto estético, y es el de descubrir, o diríamos más bien, de dilucidar y reconocer los valores culturales más auténticos. En este sentido el planteo de Navamuel sigue un enfoque histórico del arte clásico. De este modo, surge cierta predisposición, para la realización de obras pictóricas que aluden a hábitos propios de la región. De ahí, que nos encontremos en muchas imágenes de estos años, con ciertas composiciones figurativas relativas al mundo andino, como ciertas escenas, que dan cuenta de la idiosincrasia propia de algunos lugares de la región. Se puede advertir en tales imágenes, (y la del árbol preñador es paradigmática en este sentido) ciertas problemáticas que implicarían la recuperación de factores intrínsecos de las culturas norteamericanas de Argentina. Por eso, vamos a ver que, en estos años, han proliferado imágenes en las cuales se representaba a gauchos, por ejemplo, pero también a indígenas, o algunas personas en la Ciudad haciendo sus trabajos diarios, como lustrabotas, artesanos, vendedores, etc. A modo general, se realizan registros de escenas de la vida cotidiana en ámbitos tanto urbanos como rurales salteños.

Esta cuestión nos lleva reflexionar acerca de la “autenticidad” en el arte. Lo que importa es, en este sentido, construir una identidad cultural propia, frente a tendencias, más bien, europeizantes. Esto se puede ver claramente cuando Navamuel dice:

Si mi lugar es hoy, aquí y Salta, yo como creador he de producir obras que respondan a esa situación, no puedo, sería absurdo responder a mi medio con obras estilo renacentista o Medieval Europeo, no puedo tampoco ser un pintor norteamericano contemporáneo.

En este sentido, se habla de una búsqueda de una “verdad”, en el campo artístico, que no sea una simple repetición de fórmulas de otras épocas y de otros lugares distintos a los nuestros. O sea, se comienza a ser más consciente de que nuestra realidad contemporánea latinoamericana es, en cierta medida, distinta a la europea. De ahí, que se enfatice en un proyecto que, nos remite a esas raíces americanas presentes, sobre todo, en provincias del noroeste argentino, más que en Buenos Aires y otras provincias.

De este modo, Navamuel nos habla de recuperar algunos componentes que conforman nuestra identidad latinoamericana, desde una nueva perspectiva. Al menos esto sucede en el plano de las artes y la estética en estos años en Salta. No se considera a los pueblos indígenas como solo salvajes, ignorantes, sin educación, no civilizados, sino como comunidades que dieron lugar a manifestaciones simbólicas importantes y totalmente respetables. Ella dice:

Creo que el especial problema del arte en lo que se refiere a lo regional es la autenticidad. La autenticidad en arte significa asumir creadoramente la tradición que nos corresponde, tradición que tiene que ver tanto con nuestra historia personal como con la de la tierra a la que pertenecemos. Es decir, es dar el mensaje que nos corresponde de acuerdo a lo que somos, a nuestro lugar y nuestro tiempo y de acuerdo a la senda que señala la tradición que nos toca (Navamuel, 1980, p. XIII).

De este modo, la profesora realiza una caracterización general de la cultura local. Ella dice que en el mundo de las artes visuales, confluyen distintos elementos tanto americanos como otros europeizantes. Sin embargo, la cuestión en este momento, es encontrar algo que sea propio de estas tierras. O sea, no podríamos decir que en este momento se valorase precisamente un proceso antropológico denominado aculturación. Recordemos que esto sucede, básicamente, cuando una cultura es subsumida por otra. Tampoco se podría detectar discursos ideológicos netamente racistas que nos hablen de culturas puras. Esto último implicaría valorar una cultura que no haya desarrollado ningún contacto con otras. Ella dice:

En esta región del NOA nuestra herencia tradicional hunde sus raíces en la historia en dos direcciones básicas para luego aceptar múltiples aportes que contribuyen a forjar nuestra base cultural actual. Somos fruto de un primer mestizaje cultural ocurrido y la conquista y colonización de América por España, al que se unieron luego los distintos aportes de las corrientes migratorias posteriores (Navamuel, 1980, p. XIII).

Así, vemos que existe un proyecto de arte americano a desarrollar. Al menos en la Provincia de Salta. Se pretende, de este modo, lograr alcanzar una vida plástica salteña que sea, de algún modo, original. De ahí que esto suponga una cuestión filosófica de base en relación al valor de la cultura del NOA. De acuerdo a esto, podríamos pensar en el valor de un pensamiento como el de Paul Ricoeur cuando afirma que, en muchas culturas, se desarrolla una “vida en busca de un relato” (Ricoeur). Cuando este filósofo francés afirma esto, quiere decir que en una sociedad determinada nos podemos encontrar con una historia en estado naciente. En un estado pre - narrativo. Del mismo modo sucede con la vida plástica salteña. Podemos advertir, que en tiempos de dictadura, paradójicamente, se inicia el proyecto de una búsqueda para alcanzar una estética propia que podría ser contada. Esto supone que el desarrollo cultural de las artes, se encuentra en un estado incipiente. Hay una clara conciencia de que se quiere lograr llegar a una manera de comprender el mundo americano en el cual uno se encuentra y que diste, un poco, de la cosmovisión europea tradicional. Esto, sin embargo, no supone mantener actitudes separatistas que lleven a un dogmatismo indigenista.

A modo general, entonces, podríamos decir que desde fines de los años 1970 y comienzos de los 1980, en el campo de las artes en Salta, se comenzaba a gestar una nueva perspectiva en torno a las culturas propias de esta región. Y esto estaba en sintonía con lo que sucedía en el resto del país. Recordemos de que Novaro & Palermo (2011), afirman que, si bien no había, en el campo de las artes, críticas abiertas al gobierno había margen para ciertas acciones artísticas. Ellos afirman que:

Hubo posibilidades de acción con otros, al menos dentro de los límites estrechos que suponía no desafiar abiertamente el régimen. ¿En que consistieron esas posibilidades? Ni más ni menos que en intentos de mantener una identidad cultural, códigos de autopercepción y de reconocimiento recíproco, y hasta una memoria (p. 151 -152).

Por otro lado, habría que aclarar que el gobierno autoritario militar no realizó una persecución de orden explícitamente racista y etnocentrista sino más que nada se abocaba a la disidencia política. Es por esto, quizás, que fueron posibles estos planteos tanto en arte, la estética, la historia del arte, que no se encontraban en discordancia con las consignas militares. Había cierta tolerancia a este tipo planteos que de algún modo, resultaban, en cierto sentido, un tanto “ambiguos” en el ámbito político. Sin embargo, hacían hincapié en las tradiciones y no estaban en desacuerdo totalmente con las consignas nacionalistas de los militares.

De todos modos, es necesario reconocer la labor de Leonor Navamuel, intelectual salteña que dio lugar a reflexiones que van a ser muy influyentes en años posteriores. Inclusive hasta nuestros días. Esto es así, ya que, evidentemente, en la Provincia, los aspectos característicos antropológicos, hoy en día, van a tener un peso considerable al momento de valorar una obra de arte. Sin embargo, hay que decir, que en pleno siglo XXI, la situación es bastante distinta. De hecho, el proyecto de un arte auténtico en el NOA se ha viciado bastante. El elemento “étnico” de muchas obras actualmente, se considera un factor netamente comercial. Es común ver hoy en algunas galerías, locales comerciales, y otros lugares, imágenes, esculturas, artesanías, etc. que responden un motivo cultural “etnicista” (lamentablemente estereotipado). Por lo general, este tipo de producciones terminan siendo solo una promoción del mercado turístico salteño. Hay una especulación sobre “lo que se vende” de la cultura salteña, y el afán de lucro es, muchas veces, preponderante. Por esto, habría que decir, que el valor estético y de autenticidad del que nos hablaba Navamuel, por aquellos años, un poco se ha desvirtuado hoy en día.

Elsa Salfity y el misticismo

Se podría decir que en Salta, en general, están muy arraigadas la devoción a figuras religiosas. La procesión anual del Señor y la Virgen del Milagro, por ejemplo, es una prueba patente de esto. Asimismo podríamos afirmar que el factor religioso, en general, es influyente en distintos campos sociales salteños.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, vamos a estudiar este aspecto importantísimo en los años del Proceso de Reorganización Nacional. Habría que aclarar antes que se va a hablar de temas religiosos en un sentido específico. O sea, no se pretende analizar discursos políticos que hayan hecho alusión a dichas cuestiones de modo explícito. Se considera que esto sería un poco inquietante. En la actualidad, viendo la historia de estos años con cierta perspectiva, diríamos que se había producido un claro desfasaje entre lo que se predicaba por un lado y lo que se hacía por el otro. O sea, es claro que si bien Rafael Videla dictaminaba la consigna principal en el Gobierno con el lema “Dios, Patria y Familia”, los hechos de desaparición, tortura, exilio y cesantías de personas no acompañaban esta proclamación. De hecho, ya hablamos sobre la incoherencia patente de las personas que afirmaban la necesidad de avances culturales por un lado y por el otro se efectuaba prácticamente la abolición de un espacio público para desarrollar libremente las artes. En realidad, aquí se va a abordar la dimensión religiosa en estos años, desde un punto de vista que no solo se reduzca a los vaivenes de la coyuntura política.

Más allá de estas contradicciones, se puede percibir, claramente en el medio cultural salteño, referencias genuinas a temas vinculados con el misticismo y la tradición. De hecho, ya vimos que García Bes incorpora cuestiones de índole mitológica que dan cuenta de una dimensión espiritual del ser humano. Es por eso que lo místico, en general, cobra una dimensión ontológica esencial para comprender la vida cultural salteña en particular.

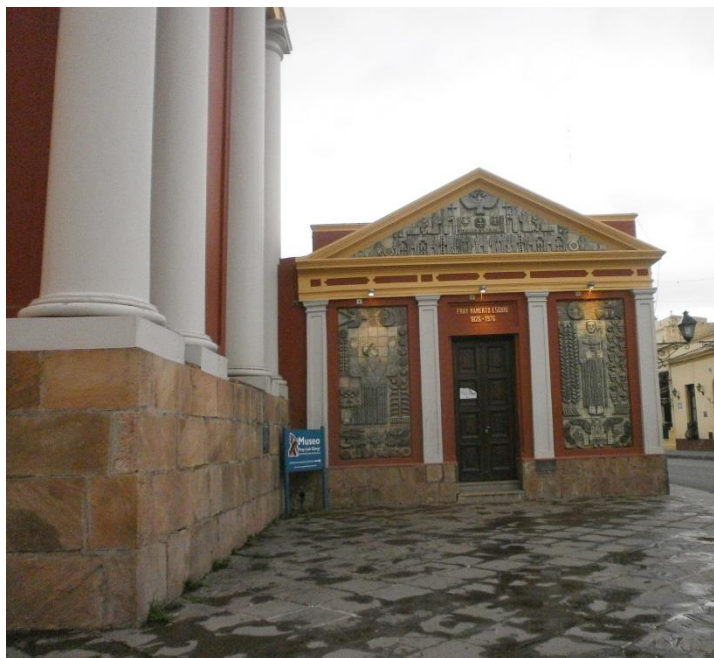
Una de las artistas que claramente va a incorporar estos temas en su obra es Elsa Salfity (1931 – 2004). Fue una reconocida plástica del medio. Gran parte de su producción se realizó durante los años cincuenta a sesenta. Se considera, generalmente, una pionera en nuestro medio, que se desempeñó en un contexto fundamentalmente masculino. Incursionó en diferentes registros artísticos como la pintura, el grabado, la cerámica y el diseño de tapices. Hizo especial hincapié en la escultura donde dejó su fuerte impronta. Trabajó con diversos materiales como la arcilla, el bronce y el cemento directo.

Trabajó tanto en el campo de la docencia como con el quehacer artístico. Fue profesora en numerosos establecimientos de la provincia y llegó a ser rectora de la Escuela de Bellas Artes Tomás Cabrera. Muchas producciones de Elsa fueron emplazadas en la Ciudad de Salta. Además del relieve cerámico en homenaje a Fray Mamerto Esquiú en la iglesia San Francisco, hay otras obras destacadas como el bronce del escudo del Séptimo Congreso Eucarístico Nacional y el mural de la Iglesia de Tránsito.

El mural cerámico de la Iglesia San Francisco de Salfity (Figura 4) está ubicado a pocos metros de la plaza principal de la Ciudad de Salta. El 14 de julio del año 1941 es declarada la iglesia monumento histórico de la Nación Argentina. Se considera la más alta de América del Sud. Se construyó en el Siglo XVIII, fue construida por Fray Vicente Muñoz y por el arquitecto Luis Giorgi. Dentro del complejo, también se encuentra el Museo San Francisco, donde se encuentran valiosas producciones artísticas.

Figura 4

Salfity, Elsa: Mural en homenaje a Fray Mamerto Esquiú en Iglesia San Francisco, [Relieve cerámico de 16 m2] 1978.



Nota: Tomado de (Secretaria de Cultura y Turismo. Municipalidad de Salta. Consultado el 13 de Agosto del 2021, en <https://saltaciudad.travel/basilica-menor-y-convento-san-francisco-campana-de-la-patria/#1606490949120-559ff623-9bfd>)

Mural de Fray Mamerto Esquiú

El mural de Elsa fue realizado durante los años 1976 al 1978. Se destaca por su síntesis formal. Se trata de un relieve planimétrico con una gran riqueza simbólica y natural. Está conformado por tres partes, dos en una posición vertical rectangular y otro horizontal situado en el tímpano.

Vamos a realizar ahora un análisis icónico. En el relieve de la izquierda se encuentra representado Fray Mamerto³ en una posición de orar. Esta de perfil, arrodillado, con los brazos

³ El Fray Mamerto Esquiú fue hijo de unos humildes campesinos. Se educó en un entorno familiar profundamente cristiano. Nació en un pueblito de la provincia de Catamarca llamado Piedra Blanca. Falleció el 10 de enero en 1883 a la edad de 56 años. Se dice que se destacó por ser un hombre justo y patriótico. Fue un gran orador y tuvo un protagonismo durante la elaboración de la Constitución del año 1953. Ya joven fue designado Obispo de Córdoba. Nunca dejó de desarrollar sus virtudes. A los 48 años fue designado como Obispo de Buenos Aires. Pero renunció a ese puesto y viajó al Ecuador para seguir predicando en una parroquia provinciana. Son bien recordadas aquellas palabras pronunciadas, el 9 de julio de 1853, cuando dijo: “Obedeced, Sres. Sin sumisión, no hay ley. Sin ley, no hay patria, no hay verdadera libertad. Y existen solamente pasiones, desorden, anarquía y males, de los que Dios, libre eternamente a la República Argentina”. Fray Mamerto Esquiú fue recientemente

extendidos invocando a la divinidad. La imagen está llena de figuras de fauna y flora americana. Se puede reconocer algunos tipos de animales, como un reptil y un ave, así como insectos. Hay representadas vegetaciones. Podemos reconocer una media luna, motivo por el cual, podemos decir que esta escena se desarrolla durante la noche. Los elementos no se encuentran representados con un estilo naturalista sino uno, más bien, cercano al arte naif. Están distribuidos en el plano de tal modo que se pueden reconocer fácilmente. O sea no hay superposición de formas ni perspectivas. Las figuras nos recuerdan un poco a símbolos paganos propios de culturas con religiones geomorfológicas (al igual que la obra de Garcia Bes). El espacio pictórico es el propio del arte cristiano bizantino. Se nos muestra una imagen que alude a cierto misticismo. La composición, en general, se ha realizado con una gran originalidad.

En el relieve de la derecha nos encontramos con la representación de un fraile. Se trata de un obispo de la Ciudad de Córdoba. Se le considera un gran propagador de los santos evangelios. Se encuentra de pie, en una posición frontal, con un báculo. Es un franciscano. Este relieve se complementa con el del otro lado. Se puede percibir cierta simetría en ambos. Tanto los frailes como la vegetación están representados de modo semejante. Pero en el de la derecha se encuentran personificados los evangelistas: Mateo es el ángel, Marcos el león, Lucas el Buey y el Águila evoca a Juan. Encontramos en la derecha la vid, y el sol que complementa con la luna del panel izquierdo. Aquí también nos encontramos con un espacio pictórico que hace referencia a un misticismo. El fraile se encuentra levitando, aparentemente. Se dice esto por la posición de sus pies. Como en el panel anterior encontramos una repetición de formas. Pero en este aún más. Todos los elementos responden a una cosmovisión cristiana clásica. Sin embargo, podemos decir que algunos están realizados de tal modo que los podemos relacionar con ciertas imágenes paganas. O sea, el ave, de la parte superior, por ejemplo, ¿No nos recuerda acaso a las águilas romanas, que fueron incorporada en la simbología nazi como la “reichsadler”? Con el sol claramente cobran protagonismo

beatificado, por el Papa Francisco, en marzo del 2020. (Secretaría de Cultura y Turismo. Municipalidad de Salta. Sitio Web: <https://saltaciudad.travel/basilica-menor-y-convento-san-francisco-campana-de-la-patria/#1606490949120-559ff623-9bfd>. Visita: 13/08/2021).

sus rayos. ¿No nos recuerda a la bandera budista tibetana? De ahí que si bien el motivo general de estos dos relieves sea cristiano, hay reminiscencias a otras religiones.

En el frontis, se aúnan tanto símbolos patrios como otros de índole explícitamente religioso. Hay figuras humanas que se encuentran en la parte inferior. Se puede apreciar que son individuos laboriosos y fieles. Se perciben, sobre todo, grupos familiares. En el centro se destaca la frase “LAETAMUR DE GLORIA VESTRA” (Nos alegramos de vuestra gloria). Son palabras del fraile pronunciadas en el año 1853 durante la Asamblea General Constituyente. Al lado se encuentran tres escudos: el nacional, el franciscano y el de Jerusalén. A los dos costados hallamos la congregación franciscana. En el sector superior nos encontramos con un ave. Una paloma. El símbolo de la Paz. Todo el conjunto compositivo de relieves conforman una estructura simétrica, cargada de un gran simbolismo y realizada de un modo muy ordenado.

Si nos centramos en el plano iconográfico vemos que todos los elementos incorporados en este conjunto de relieves tienen un significado preciso. Es evidente que en estos se puede advertir un espacio trascendente, podríamos decir. En los tres relieves, como dijimos, hay tres frailes franciscanos. Pero más allá de eso, se podría reconocer formas que nos recuerdan asimismo a religiones no monoteístas. Veamos esto: En el panel de la izquierda hay una escena de invocación nocturna en medio de la naturaleza. Los animales y los vegetales son los seres creados. Por lo tanto, la composición hace alusión a pasajes bíblicos. Las figuras están trabajadas con un estilo cercano al arte naif. Asimismo nos recuerda a esas ilustraciones propias de los libros de botánica y biología. Pero sobre todo, estos seres también son símbolos de religiones geomorfológicas. Si bien esto es así, el contexto, en el cual están ubicadas las figuras, nos delimita el sentido. Claramente las figuras tienen una significación religiosa judeocristiana. Lo mismo sucede con los elementos del panel derecho en los cuales se representa, como vemos, a los cuatro evangelistas bíblicos.

En el tímpano, se puede reconocer, como en los otros paneles cierto espacio “celestial”, se podría decir. Sobre todo en la parte superior con la imagen de la paloma. Hay que decir que la

estructura compositiva refleja cierta organización social. Este orden es jerárquico. Claramente el pueblo se encuentra sobre la parte inferior conformando la clase trabajadora. En un estamento superior, se puede ver a miembros de la clase sacerdotal. En el mismo nivel se encuentra asimismo escudos de ciertas hermandades y órdenes religiosas, así como el escudo de la Nación Argentina. En la parte superior está el ave, el símbolo de la Paz. Es evidente, que esta imagen nos habla de una organización social verticalista, en el cual el eje central lo conforman ciertos valores cristianos. Pero el modo, como han sido trabajados cada una de las figuras no nos remite solo a una interpretación clásica bíblica. Hay elementos que son característicos de otras religiones. Inclusive de algunas, como dijimos, paganas. Pero ¿cómo se explica esto?

Podríamos decir que, al igual que sucede con la historia del arte de Aby Warburg, nos podríamos encontrar con ciertas “supervivencia” de formas simbólicas de otros tiempos y otras culturas en algunas imágenes (Didi Huberman G. , 2009). De acuerdo a esto, en el mural de Salfity, por ejemplo, vemos elementos propios de culturas geomorfológicas (los animales), solares (como la inca), paganas como la romana (las águilas). Esto es interesante plantear ya que no es una cuestión inocente. En esta sobredeterminación de significados, podríamos decir con Didi Huberman, que hay ciertas impurezas en el tiempo de esta obra de arte. O sea, si bien el mural es de carácter cristiano hay elementos que hacen alusión a otras cosmovisiones “no occidentales”. Algunas propias de estas tierras del noroeste argentino. Y esto, sin dudas, nos hablaría también, sobre nuestro ser latinoamericano.

Tradición e identidad cultural

La obra de Salfity refleja, sin dudas, ciertos aspectos culturales y religiosos de Salta. Teniendo en cuenta esto, nos vamos a centrar en aquellos aspectos que hacen a la idiosincrasia del pueblo salteño y del noroeste argentino. En estos murales, vemos que se expresan no solo temas bíblicos sino también, indirectamente, varios aspectos culturales de la vida salteña. Evidentemente, la referencia al cristianismo es ineludible. Pero también, como dijimos, hay elementos que nos

hablarían de otras religiones. De acuerdo a esto, no sería descabellado decir que en Salta se desarrolló cierto sincretismo o, como nos decía Navamuel, un mestizaje cultural.

Para analizar lo que acabamos de decir, se considera pertinente tener en cuenta reflexiones de la Licenciada Mercedes Puló. Con ella vamos a ver que en el campo de la filosofía hay una necesidad de encontrar una identidad cultural propia. O sea, estamos en un momento histórico en el cual se plantea, en distintos ámbitos del saber, reconocer aquellas características más propias de la cultura regional. Y esto constituye no solo una cuestión estética sino también ética. Puló dice:

Nuestra misión entonces es llegar a las raíces, descubrir la verdad de las cosas y de nosotros mismos, y si las verdades descubiertas son tales, llevarán necesariamente a una acción y redundarán en beneficio del hombre de la región, paso este que escapa de nuestro campo y posibilidades, pero que sin embargo polariza nuestras inquietudes; de no ser así, estaríamos haciendo de la filosofía un ocioso deporte intelectual en que escudar una vida desencarnada e irresponsable (Puló, 1979).

Como vemos, con Mercedes Puló, Pajita García Bes y Elsa Salfity, hay un claro proyecto en ahondar en investigaciones relacionadas a las tradiciones propias de la cultura salteña. Específicamente, la profesora, manifiesta el propósito de encontrar aquellas verdades del hombre de la región. O sea, hay un claro proyecto de encontrar esas “raíces” más propias que contribuirían a forjar una identidad cultural. De acuerdo a esto, hay una valoración positiva de lo vernáculo y lo inherente de los lugares del noroeste argentino. De ahí que se pretenda buscar respuestas acerca de la esencia del hombre latinoamericano. Esto evidentemente no supone una enajenación con respecto a un pasado en particular, una historia, una tradición, etc. Esto implica que el entorno en el cual los habitantes de la región se han desarrollado, también es un factor influyente. De acuerdo a lo anteriormente dicho, vemos que tanto artistas como intelectuales se ven, de algún modo, comprometidos con la realidad cultural más cercana. Pulo (1979) dice:

El que huye del mundo, sigue en el mundo esclavo porque lo lleva en sí, decía Don Miguel de Unamuno. Nosotros, ni huimos de este mundo, ni nos sentimos sus esclavos. Sabemos a este mundo como nuestro y lo queremos como nuestro (1979).

Y podríamos preguntarnos ¿a qué se debe la necesidad de establecer semejante proyecto?

La profesora dice que:

Esta tierra es nuestra, fue la tierra de nuestros padres, de nuestros abuelos, de nuestros ancestros y en algunos casos siglos solidificaron nuestras raíces. Raíces que en el trabajo de investigación hemos asumido para hacerlas objeto de análisis y de reflexión por eso decíamos en aquellas jornadas sobre “El mito popular en el NOA”: “Buscar en los mitos vivientes de un pueblo es ir a lo profundo de las raíces que fundamentan su particular modo de ser. Y si el que busca pertenece a este pueblo, la búsqueda implica un encuentro consigo mismo” (Pulo, 1979).

Esto lleva a los intelectuales y artistas de ese momento a profundizar en cuestiones antropológicas. Estas van a subyacer claramente en manifestaciones simbólicas varias. Vimos que con Pajita esto era indiscutible. Pero también se puede vislumbrar también en la obra de Salfity. La profesora de filosofía nos dice así, que se ve la necesidad de dar lugar a un nuevo modo de ver al ser humano que se distinga de la clásica cosmovisión europea humanista tradicional. Hay una clara pretensión de construir una identidad al centrarse en la reflexión de esas raíces que están compuestas por los mitos populares por ejemplo. Estos, evidentemente, se refieren a aspectos espirituales a tener en cuenta. La licenciada en filosofía salteña, como algunos artistas de esta época, van a focalizarse en ellos con el objetivo de lograr desarrollar una caracterización de la realidad americana en general. Ella nos dice que:

Conscientes de que quien toma una parte pierde de vista el todo, entendemos al hombre como unidad, pero no una unidad abstracta radicada en ideas o conceptos, sino que para

nosotros la encarnación confirma la unidad, de la carne y el espíritu, de la tierra y el cielo, de la cabeza y el corazón (Puló, 1979).

De acuerdo a esto, vemos que esta construcción de la identidad conlleva partir de algunos presupuestos ontológicos y, sobre todo, antropológicos. Y estos, evidentemente, tienen que ver con el contexto americano en la cual uno se encuentra. Esto implica, asimismo, estar atento a varios temas referidos a la vida cotidiana en la región. En este sentido, es necesario reconocer y valorar en filosofía, pero también en el campo de las artes en general, costumbres, ritos, mitos, artesanías, y manifestaciones varias que hacen al mundo cultural de estas tierras. Pulo dice en relación a esto lo siguiente:

No nos haremos cargo hoy de la conciencia reflexiva que nos proporciona sobre la situación del “ser en el mundo”, sino que realizaremos un análisis de la manera como ese mundo se presenta y es vivenciado por el hombre. Consideramos que este análisis puede resultar de vital importancia en la comprensión de las distintas comunidades humanas y dato indispensable para poder elaborar cualquier acción que intente hacer del mundo un lugar más justo y más humano (Puló, 1979).

Esto último dicho, nos habla de comprender a fondo una comunidad humana desde un principio para luego realizar acciones que intenten mejorar ciertas condiciones sociales. Esto supone posicionarse en un espacio con normativas éticas. De ahí que tomen gran relevancia los valores. Pero, como dijimos, en Salta los valores religiosos forman una parte importante de la vida de muchos salteños. Es por eso, que la obra de Elsa Salfity cobra tanta relevancia en el medio no solo en el campo de la cultura sino en el de la sociedad en general. De acuerdo a esto dicho, es necesario aclarar que los murales de Salfity pueden ser caracterizados como arte sacro. Sin embargo, esto no implica que no se encuentren allí otras cuestiones humanísticas. De hecho, como vimos en el análisis que estamos realizando, se puede considerar estos relieves como una verdadera obra de arte, en la cual se refleja claramente factores antropológicos y culturales de Salta y del mundo en general.

La recuperación de lo autentico

Como dijimos, en la obra de Salfity, está presente cierta referencia a símbolos que nos remiten a otras tradiciones. Estos son los animales, insectos o plantas. Este tipo de representaciones son bien propias de, por ejemplo, las culturas precolombinas. De este modo, se podría decir que hay una referencia a elementos terrenales “divinizados”. Y esto indudablemente también forma parte de algunas comunidades del noroeste argentino. De hecho, como sabemos, desde culturas amerindias ya se desarrollaban rituales en los cuales se adoraba seres de la naturaleza, como a la pachamama (Madre Tierra). La composición hace referencia a la Biblia, pero no podemos dejar de ver estas figuras que nos remiten asimismo a culturas cuyas manifestaciones, hay que decirlo, fueron a lo largo de la historia no muy bien vistas. De ahí que muchas personas de estos pueblos mencionados hayan padecido, muchas veces, marginación, segregación y exclusión en distintos campos sociales.

Es evidente que la imagen nos remite a tiempos y espacios heterogéneos. O sea, diríamos con Didi Huberman, nos encontramos con cierta “supervivencia” del “pathosformel” propios de otras cosmovisiones. Hay en esta obra cierto anacronismo temporal y confluirían distintos elementos de diversas procedencias. Pero esto no implica que, con esta producción, se esté haciendo necesariamente, un adoctrinamiento en relación a otros cultos. Sería un tanto ingenuo un planteo de estas características. Con la obra de Salfity, en realidad, hay un tipo de investigación de arte que nos muestra todo aquello que hace a la vida en sociedad en la región. Inclusive con esas referencias a representaciones visuales propias de mundos no enteramente cristianos. De acuerdo a lo anteriormente dicho, podríamos decir que, si bien hay una multiplicidad de manifestaciones simbólicas culturales de distintas procedencias, se percibe, sin embargo, una búsqueda de una unidad de esa pluralidad. Todo esto tiende a la recuperación de lo más propio de la realidad salteña que contribuiría para la construcción de una identidad cultural. Se trata de saber en dónde uno se encuentra. Somos seres en el mundo, vivimos en una cultura determinada. Y ese espacio, de

acuerdo a dichos de Puló, constituye nuestra casa. La profesora afirma que todo hombre tiene su hábitat. Ella dice:

La inseguridad e indeterminación de la primer vivencia de mundo, ahora se presenta como la tarea de conservarse en este mundo a salvo. El hombre tiene la necesidad de fundar por su propio esfuerzo y conforme a las disponibilidades que este mundo le ofrece una fortificación: LA CASA. La casa es el lugar que el hombre ha construido en el espacio; su hábitat.

Y en el mismo texto, más adelante afirma:

El hombre es esencialmente “el que habla”, es decir, el que reside en un lugar permanente. Heidegger en su conferencia titulada “Construir, Habitar y Pensar”, para explicar esto, recurre – como es costumbre en él – al origen idiomático de la palabra “Habitar” (en alemán, *wohnen*), que en definitiva quiere decir “estar contento, alcanzar la paz, quedarse en ella (1979).

De acuerdo a lo dicho, se hace evidente que la construcción de la identidad no presupone dejar las tradiciones más propias de estas tierras. Sino todo lo contrario. Se pretende recuperar aquellos factores que hacen a la vida cotidiana en sociedad salteña. Con todo lo que ello implica. Desde mitos y leyendas, costumbres, ritos, manifestaciones simbólicas varias. Habría que decir que esta postura, por parte de Puló, está muy lejos de ser considerada tradicionalista, conservadora y retrógrada. De hecho, la profesora nos insta a valorar aquellas cosmovisiones propias de culturas que a lo largo de la historia fueron cruelmente vilipendiadas. Y esto no constituye para nada una reacción conservadora. Esto, más bien, nos habla de un planteo que es respetuosa otras culturas.

De acuerdo a lo anteriormente dicho la tesis de Puló es definitivamente “progresista” en un sentido positivo. Pero sería atinente comprender que significa “progresar” para ella. La profesora dice:

Según hemos leído siempre en el diccionario, “progresar” no significa abandonar lo que se es, para salir como mariposa o posarse en la flor más nueva, sino ir uno mismo adelante, es decir, llegar a lo más con lo que se es desde siempre. Poner en acto las potencialidades encerradas en el ser que se es. Desde esta perspectiva, prescindir de los materiales que la tierra nos ofrece tiene consecuencias gravísimas, pues significa entre otras cosas abandonar una tradición ancestral, destruir habilidades heredadas en el manejo de los materiales y de ese modo quitar al hombre una fuente vocacional – ocupacional, y con ello engendrar desocupación y privar a las distintas comunidades de su personalidad propia para sumirlas en una sofocante masificación (1979).

En este sentido, se podría afirmar que en el planteo de Puló hay una clara tendencia a recuperar las tradiciones, folklore, mitos, etc. de la región. Esto constituiría una valoración de las culturas ancestrales. Inclusive de aquellas que, muchas veces, fueron consideradas inferiores como la de los pueblos originarios. De este modo, habría que decir que esta tesis va acorde con las tendencias estéticas “eticistas” desarrolladas en el mundo en esos años (Michaud, 2017, p. 253).

Alyna Neyman. Estética y crítica del arte.

Ya vimos ciertos aspectos sociológicos, antropológicos y religiosos de la historia de la cultura de Salta durante la época de la dictadura argentina. Ahora podríamos analizar ciertas dimensiones que se refieren a lo netamente estético. En este sentido, es conveniente establecer, en un sentido social, cierta distinción entre una cultura de élite y una cultura más bien popular (Bourdieu, 2015, p. 322). El arte pertenece al primer tipo de cultura y surge en lo que Bourdieu denomina el “campo de producción simbólica restringida” (2014, p. 90). En este espacio social, durante los años del PRN, se comienza a desarrollar cierto circuito artístico plástico pero también se da una recepción crítica de manifestaciones simbólicas visuales. De este modo, vamos a ver que aparecen varios estudios de estética, historia del arte y crítica del arte. O sea los agentes, del campo cultural, comienzan a ser más conscientes en relación a las imágenes artísticas regionales y básicamente se reflexiona más sobre ellas.

De acuerdo a esto dicho, vamos a ver que, por parte de muchos artistas de la época, encontramos una mayor preocupación por cuestiones estilísticas plásticas. Esto se dio así, ya que, la crítica especializada era más rigurosa. De ahí, que los artistas se centren en aspectos técnicos y más que nada, en la expresión de las formas y las figuras. O sea, si bien es claro que ciertos posicionamientos de disidencia política estaban más bien censurados en el campo de la artes, esto no ha implicado que se deje de producir obras con un componente, más bien, personal. Se podría decir entonces que efectivamente era muy difícil plasmar manifestaciones con un mensaje crítico explícito hacia el gobierno militar. Sin embargo, esto no impidió la realización de obras con un claro sentido subjetivo. En este sentido se podría hablar de “un exilio interior” en el mundo de la cultura. Novaro y Palermo (2011) dicen lo siguiente con respecto a esto:

Para numerosos hombres y mujeres de la cultura, la política y otras actividades

“peligrosamente” sociales (el sindicalismo, el vecindalismo, etcétera), la adaptación forzada

de estos marcos inauguró aquello que con el tiempo fue expresivamente bautizado como “exilio interior (p. 152).

Y más adelante afirman:

A pesar de todo, la atmósfera del exilio interior tenía todavía algo de respirable. Comparada con la de los totalitarismos eso es patente, porque los grupos o, más propiamente, los individuos en esa condición no debieron soportar ni la presión coactiva militante de una sociedad totalitariamente movilizadora, ni un grado absoluto de cancelación de sus posibilidades de acción auténtica, aun cuando el Proceso definía a sus enemigos en forma totalitaria. Hubo posibilidades de acción con otros, al menos dentro de los límites estrechos que suponía no desafiar abiertamente el régimen. ¿En que consistieron esas posibilidades? Ni más ni menos que en intentos de mantener una identidad cultural, códigos de autopercepción y de reconocimiento recíproco, y hasta una memoria. En verdad, estas prácticas defensivas desafiaban al régimen, implícitamente, en virtud de su mera presencia, pues implicaban identidades y quehaceres considerados subversivos, actuando en los márgenes, lejos de los espacios centrales en que aquel ejercía su dominio absoluto (p. 152 - 153).

Vamos a ver entonces que, de acuerdo a esta situación de “exilio interior”, (que también se vivencio claramente en la Provincia) los artistas salteños si bien no realizaban manifestaciones de disidencia políticas en sus obras, como dijimos, se focalizaban en aspectos formales y expresivos. Vamos a ver qué proliferaban entonces, en todo el país, imágenes en las cuales se reflejaba un mundo interior (ya que el exterior, el público, era sin dudas más conflictivo) de cada artista. Una de estas, que cuenta con una obra con una clara impronta personal, fue Alyná Neyman.

Alina es una destacada pintora reconocida del medio cultural regional. Ella nació en Carmen de Patagones en la Provincia de Buenos Aires en el año 1934. Sin embargo, se formó principalmente

en la Ciudad de Salta. Obtuvo el título de Maestra Normal Nacional. Se recibió de profesora de bellas artes en la Escuela “Tomás Cabrera”. Neyman comienza a desarrollar su producción plástica durante la década de 1960. Ha participado en diversos salones y muestras principalmente en Argentina (Arte de Salta, 2007, p. 74). Realizó exposiciones también en la Ciudad de Nueva York. Alina fue premiada en varios concursos de artes. Su obra ha recibido, por lo general muy buenas críticas. Ella caracteriza sus pinturas de la siguiente manera: “Lo mío es simplemente una figuración con gran abstracción”.

En la obra de esta artista se registra la realidad de la Ciudad de Salta y la sintetiza en sus rasgos más esenciales. Se caracterizan por su simpleza en las líneas y los planos coloreados. Realiza representaciones con elementos mínimos. En sus pinturas escasean las ornamentaciones. Las composiciones se centran básicamente en la línea y el color. Su tema central es la figuración urbana salteña. Ella misma afirma que de no haber desarrollado pintar estos lugares, se hubiese dedicado directamente a la abstracción. Es notorio que está presente este estilo en su obra, pero solo es una orientación. Las obras son figurativas.

Sus composiciones se centran en la luz de los blancos y, generalmente, se complementan con cielos azules. A veces, los edificios son rojos y evocan el sol veraniego. Su producción es un registro de la Ciudad que recoge imágenes, a veces, en lugares recónditos. Se posiciona, más bien, como una testigo de algunos lugares de nuestra provincia que pueden parecer intrascendentes para algunos, pero bien significativos para otros.

La Ciudad de Salta según una artista

Con la pintura “La Ciudad” (Figura 5) podemos ver que hay una focalización en aspectos técnicos visuales, más que nada. Esto no quiere decir que en las obras que vamos analizando hasta ahora esto haya estado ausente. Todo lo contrario. Pero es notorio que con esta artista, más que en otros, hay una búsqueda más consciente en torno a aspectos estilísticos. Y esto lo logra captando algunos paisajes de Salta.

Figura 5

Neyman Zerda, Alina: La Ciudad, [Oleo 61 x 80 cm.] 1977.



Nota: Tomado de (Colección Fundación Salta. Artistas del NOA. Museo de Bellas Artes. 2014.)

Pero realicemos un análisis de este cuadro específico. En un nivel pre iconográfico, podemos vislumbrar cierta representación de una construcción arquitectónica con un estilo colonial. Predomina el color blanco en esta casa. Es notorio el trabajo del cielo que ha sido representado con un color azul de modo uniforme. O sea, no se percibe muchos claroscuros, ni degradaciones del color. Por lo general, lo que vemos es un trabajo de planos. Hay una superposición de casas. El lugar está vacío. La pintura se destaca por su simpleza, sin embargo es sumamente rica en su aspecto expresivo. O sea, es una obra que nos transmite cierto estado de ánimo. Hay, si seguimos a Didi Huberman, un “Pathosformel” que ya vimos un poco en los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico y, evidentemente, en la obra del pintor norteamericano Edward Hooper.

En un nivel iconográfico, podemos advertir, como dijimos, una preeminencia de cierto expresionismo, más que nada. Estas figuras son representativas del tipo de construcciones arquitectónicas salteñas. Sin embargo, hay que decir, que las figuras no están representadas de un

modo costumbrista. Modo que impera cuando se pintan lugares de la región. Como en el caso, de la pintura de Miro Barraza, el paisaje esta realizado con bastante originalidad. En este caso, con Neyman, la fuerza de la pintura reside en aquello que evoca. En este caso, como en otras obras de esta artista, se puede reconocer un estado de ánimo peculiar. La obra nos transmite, quizás, un sentimiento de soledad. Pero la pintura, como dijimos, nos recuerda a ciertos espacios propios de la pintura metafísica.

Es notorio que en esta imagen, al igual que en otras de Alina, las figuras no están representadas en su totalidad. Los edificios, así como otras construcciones, no pueden ser vislumbrados completamente. Alina solo se centra en partes. Esto, sin dudas, le da, a la obra, un efecto que hace de la composición un tanto abstracta. Hoy en día es muy común ver este tipo de focalización en el cine y en la televisión. Asimismo en programas de diseño con computadoras, la herramienta “zoom”, suele generar este tipo de resultado.

Pero es evidente que aquí, nos encontramos con una expresión pictórica que, a diferencia de la obra de Barraza que se centra en la Salta rural más bien, con Neyman hay una evocación a una Salta, sobre todo, urbana. Con esta obra nos vamos adentrando a una forma de apreciar una Ciudad con claros desarrollos urbanísticos y edilicios.

Estos elementos plásticos referidos, nos hablan de una autoconciencia acerca del manejo de ciertos recursos técnicos visuales. Evidentemente se pone en práctica una forma de pintura que hace necesario ciertas reflexiones críticas y estéticas. Esto no quiere decir, que esto no haya sucedido anteriormente. Solo se está diciendo que con este tipo de producción nos encontramos con un interés por el desarrollo de un estilo artístico en cada artista en particular. En el marco, claro está, de estos tiempos de “exilio interior”. Esto es muy importante, ya que con estas prácticas pictóricas se va conformando, en Salta, una cultura artística, de acuerdo a conceptualizaciones de Pierre Bourdieu, de elite.

Un espacio de reflexión estética

Como dijimos, se podría afirmar que con la obra de Alina, así como con la de otros artistas del momento, hay una focalización en cuestiones netamente estilísticas. En estos años se va conformando un espacio en el cual se van dando reflexiones estéticas importantes. Se comienza a tomar conciencia de una producción a gran escala en la región y se va conformando un ámbito en el cual no sólo importa las expresiones visuales artísticas sin más, sino también la recepción crítica de ellas. Se va conformando, de este modo, un campo cultural de elite en el cual se va disponiendo como capital cultural de relevancia ciertos conocimientos en relación a las técnicas, los conceptos estéticos y la historia del arte. Vimos claramente el desarrollo de una crítica de arte especializada con el artículo que analizamos del “1er. Salon de Pintura organizado por la UNSA” (Dominguez Piliato, 1978)”.

De este modo, comienza a formarse una industria cultural, en la cual van a aparecer ciertos espacios importantes para exhibir obras de arte. El caso de Procultura Salta es un ejemplo de esto. Asimismo, encontramos en este momento histórico, artículos y bibliografía varia escrita por pensadores reconocidos del medio. Algunos de estos autores son reconocidos hasta hoy en día. Pero hay que decir que la cuestión estética y filosófica acerca del arte la vemos no solo aplicada en el campo artístico plástico, sino también, por ejemplo, en el contexto musical, la poesía y la literatura en general.

Se podría encontrar ciertos conceptos que diesen lugar a una cohesión al conjunto de obras de arte en esta época. Inclusive, podría hablarse de un estilo imperante en estos años. Si bien esto puede resultar un tanto ambicioso, al menos podríamos reconocer las características generales del arte en este tiempo. Sin dudas, tiene que ver con cuestiones antropológicas y filosóficas.

Es evidente que hay indicios de una autoconciencia acerca de lugar y la época en la que se encuentran los agentes de la cultura. Se comienza a considerar la necesidad de ser auténticos en relación a las manifestaciones simbólicas de nuestra cultura. Es por eso que Navamuel dice:

Si mi lugar es hoy, aquí y Salta, yo como creador he de producir obras que respondan a esa situación, no puedo, sería absurdo, responder a mi medio con obras estilo renacentista o Medieval Europeo, no puedo tampoco ser un pintor norteamericano contemporáneo (Navamuel, 1980).

O sea, uno de los temas estéticos que más se desarrolla en estos años, tiene que ver con la cultura de esa América Profunda. Navamuel (1980) dice: “Creo que el especial problema de arte en lo que se refiere a lo regional es la autenticidad”. Y en el mismo texto más adelante afirma que:

La autenticidad en arte significa asumir creadoramente la tradición que nos corresponde, tradición que tiene que ver tanto con nuestra historia personal como con la de la tierra a la que pertenecemos. Es decir, es dar el mensaje que nos corresponde de acuerdo a lo que somos, a nuestro lugar y nuestro tiempo y de acuerdo a la senda que señala la tradición que nos toca (1980).

Pero podríamos preguntarnos ¿porque sucede esto? La respuesta, más que nada, tendría que ver con el contexto vigente previo al golpe de estado. En lo visual durante los años previos a la dictadura en el país había una fuerte influencia de las tendencias artísticas europeas. Las manifestaciones simbólicas que se venían produciendo años durante fines de los 60's, y comienzos de los 70's, estaban acorde a las tendencias modernas del arte. Dada esta situación se comienza a considerar, entonces, la necesidad de recuperar elementos propios de la cultura del noroeste argentino. Esto evidentemente, implicaba tener en cuenta algunas manifestaciones como el folklore, las mitologías, ritos, etc. Es por eso que la profesora de Estetica dice:

En Salta tenemos buenos ejemplos de artistas que fuertemente asentados sobre la tradición de su tierra, son creadores originales que lanzan su mensaje a lo universal: el poeta Castilla; Carlos Luis García Bes en plástica; la música con Gustavo Leguizamón y muchos otros más nos dan ejemplo de ese ejercicio de libertad arraigada que hace que un pueblo origine obras que descubran facetas inéditas de los mundos posibles del hombre (Navamuel, 1980).

Podemos afirmar, desde esta perspectiva que, las problemática estéticas, en estos años, no se centraban en solo aspectos formales sino que también se ahondaba en temas, más bien, ontológicos. O sea, el pensamiento sobre el arte regional no pasa solo por advertir acerca de las tendencias técnicas del arte de esta época. Todo lo contrario. En estos momentos comienzan a realizarse, de modo profundo, estudios críticos que se centran, más que nada, en el estatuto y la especificidad del arte en el noroeste argentino. En este sentido, podríamos decir, que hay una búsqueda, en la Provincia, de una consolidación de una cultura propia. Se pretende alcanzar, de este modo, un desarrollo cultural que se asemeje, pero que también se diferencie, al que tuvieron otras provincias argentinas. Por eso Leonor Navamuel dice:

Creo que en el región NOA y en Salta en particular se dan muchos factores a favor para conseguir esta meta en el arte que, por otra parte, es reflejo de una consolidación del ser cultural propio de la región (1980).

De acuerdo a lo anteriormente dicho, podríamos decir que si bien hay una recuperación de los rasgos peculiares de la cultura salteña, esto no ha implicado que se haya establecido una desconexión total con lo que sucedía en el resto del país. Sobre todo en Buenos Aires. De hecho, las producciones que estamos analizando tienen las características propias de un arte, más bien, posmoderno. O sea, evidentemente, se encuentran acorde a las tendencias estilísticas que se daban en estos años en el mundo. Sin embargo, como dijimos, se percibe una necesidad de conformar una identidad cultural propia. O sea, es notorio que con el arte salteño hay una convergencia con

respecto a algunas tendencias artísticas que se desarrollan en otros lugares del mundo; sin embargo, es claro que se proyecta valorar factores culturales que son propios de la región.

La consolidación de la crítica de arte en Salta

Vamos a ver que, en el ámbito social cultural local, se va gestando e incrementando un espacio en el cual va circulando cierto capital cultural. Como dijimos, concretamente, se va conformando paulatinamente una industria de bienes simbólicos, pero también van apareciendo, en un nuevo nivel, agentes que van realizando lectura e interpretaciones varias de tales producciones. Esto se ve claramente en la prensa escrita. En el diario “El intransigente” abundan artículos que se centran en determinadas muestras, presentaciones de libros, reseñas de recitales, etc. Esto demuestra que en estos años hay una proliferación, a gran escala, de escritos sobre distintos tipos de expresiones artísticas. Vamos a analizar a continuación, algunos ejemplos específicos para ver las características de la crítica especializada de estos tiempos.

Los artículos periodísticos sobre arte y espectáculos han sido bastantes habituales, sin embargo, hasta ahora, no se ha llegado a establecer, todavía, una sistematización de esta clase de escritos. Podríamos realizar, por lo pronto, cierta distinción en relación a las características de la crítica salteña durante la dictadura militar argentina. A modo general, se percibe, si se hace una clasificación de los textos consultados, dos tipos. Encontramos, por un lado una crítica que se centra en aspectos literarios y otra que tiene una mayor objetividad. Esta caracterización se hace siguiendo el planteo del autor latinoamericano Juan Acha (2006).

Acha analiza el contexto en el cual se producen los textos críticos en general. Específicamente se refiere a la situación latinoamericana. Según el, hay una serie de características propias de la crítica en nuestro continente que hay que tener en cuenta. Ellas son: predominio del diarismo y su anti racionalidad, despotismo de los literatos; imposiciones de políticos, dictadura de jefes de página, “racismo” en la gran mayoría de los artistas. Con diarismo se quiere referir a un vicio

que obstaculiza el pensamiento lógico y crítico de nuestros países latinoamericanos. Él dice que con este se impide cualquier germinación del pensamiento lógico y crítico. Lo que se hace con ese diarismo es solo favorecer al sistema político establecido y promover el consumismo y el florecimiento del hombre masa, cada día más ávido de entretenimientos como máxima aspiración espiritual. Esta cuestión es evidentemente problemática (Acha, 2006).

Podemos aplicar esta cuestión al contexto regional salteño y decir que hay determinados escritores que se valen de una escritura literaria. Se hace evidente, que varios del medio analizan obras con un lenguaje más sofisticado que el ordinario. Aparentemente, algunos buscan cierto reconocimiento simbólico. Lamentablemente, dada las circunstancias sociopolíticas de este momento histórico, no se detectan demasiados escritos que ahonden en cuestionamientos acerca de la organización macro social establecida.

A continuación podríamos analizar una crítica realizada por el escritor Jacobo Regen con respecto a la obra del poeta Walter Adet:

La de Walter Adet es una poesía sustantiva y esencial, donde los elementos de la más cercana realidad son aprehendidos en su entrañable significación y plasmados con justeza y equilibrio, sin concesiones al halago de una fácil retórica (Regén, 1978, p. XI).

Es evidente que hay cierto refinamiento en el lenguaje adoptado para hablar de una obra poética. Regen trata de describir la naturaleza de la lírica de Adet caracterizándola de un modo muy peculiar. O sea, es notorio que se vale de palabras que denotan cierta sofisticación literaria. Se puede percibir cierto afán por mostrar una refinada estética literaria aunque con cierta vaguedad y ambigüedad de las palabras. Sin embargo, en su escrito se percibe una gran admiración por la obra de Adet. Regen, en el mismo artículo dice:

Como debiera ser (aun cuando no lo sea en tanto farrago de papeles inútiles), para Walter Adet la poesía ha sido y es cuestión de vida o muerte. Resultaría difícil imaginarlo en otro

trance que el de la creación extrema agónica. Lejos está del devaneo por un prestigio literario. Y más aún de aquellos que procuran una foja puntuable en su curriculum (Regén, 1978, p. XI).

Es evidente que el artículo está dirigido para un público lector que detenta cierto capital cultural y una disposición estética particular necesaria para apreciar estos poemas. De este modo, se puede decir que, el texto está destinado a un sector social con ciertos conocimientos acerca del mundo literario en general y no a personas con otros gustos más populares. Pero, sobre todo, vemos que Regén va proyectando una imagen de Adet. En este sentido se puede entrever cierta noción acerca de la figura de un poeta en general. El autor presupone, de este modo, un esquema conceptual desde el cual se podría hacer una distinción de tipos de literatos. Por un lado tenemos a un poeta que solo busca honores y reconocimientos en el circuito cultural y por el otro tenemos a otros con unas características más arriesgadas en sus creaciones. Tenemos por un lado al poeta conformista con el sistema de las artes, preocupado, más que nada, en su curriculum y otro más disconforme con el circuito artístico. De este modo, Regén, de un modo indirecto, hace referencia a determinados mecanismos que se dan en el contexto del campo artístico salteño. Implícitamente nos habla del funcionamiento del mercado cultural.

Pero más allá del contenido de esta crítica, podríamos centrarnos en su forma y estructura. En este sentido decimos que el autor caracteriza la obra poética de modo acertado. Es evidente que se hace gala de un lenguaje preciso en su apreciación de la obra del escritor lírico salteño. Sin embargo, si seguimos a la epistemología artística de Acha podríamos preguntarnos: ¿Hay aquí realmente una objetividad científica en este tipo de crítica? Probablemente esto no sea así.

Veamos otro ejemplo. Aquí la escritora salteña Mercedes Puló (1978) realiza una caracterización de gran parte de la obra escrita de Franz Kafka. Ella dice:

El Absoluto en Kafka posee un carácter sagrado con los componentes que Rudolph Otto en su obra “Lo Santo”, lo caracteriza, es misterioso, sobrecoge y manifiesta energía, atrae y repele a la vez. El Castillo, La Muralla, La Ley, obran como imanes en el hombre kafkiano.

Y más adelante, dice:

Kafka pinta un hombre real, aquel crítico implacable de los hombres y del mundo pero vitalmente descomprometidos de ellos, solo, incomprendido, angustiado, oculto en las sombras de unos dioses esclerosantes: “Nadie se puede abrir camino por ahí, ni son el mensaje de un muerto” (1978).

Con esta crítica nos hallamos en una situación algo distinta a la anterior. Sin embargo, no se podría decir que sea este texto estrictamente científico. Al menos no lo es en los términos planteados por Juan Acha. El artículo crítico, más que tratar acerca de las técnicas literarias, vincula los libros del escritor de Praga con cuestiones de índole religiosa. Asimismo se realiza, una actividad interpretativa fenomenológica de textos literarios. De este modo, vemos que en ambos ejemplos (el de Regen y Puló) se realiza una descripción de la obra de escritores de un modo que no caiga en una retórica banal. De hecho, son textos de una gran sofisticación literaria. Sin embargo, esto no resulta suficiente para reflejar una objetividad científica en relación a los libros de los artistas aludidos.

Como dijimos, Puló realiza un análisis de tipo filosófico y habría que decir que efectivamente la obra kafkiana amerita tal abordaje. O sea, es claro que con este autor nos encontramos con un tema que fue abordado ampliamente por literatos, dramaturgos y filósofos del siglo XX: el absurdo. Específicamente el texto de la profesora es de antropología filosófica aplicada a un conjunto de textos literarios. Pero, como dijimos, no se ha aplicado de modo más sistemático una crítica estética de las obras kafkianas.

Podríamos analizar otro escrito crítico de la época. Veamos otro realizado por Leopoldo Castilla titulado “la nueva poesía argentina”. El autor describe un panorama general de la poesía por esos años. Él dice:

Con todo ese bagaje, los nuevos poetas, en su mayoría se lanzaron a indagar su propio mundo. La poesía en boga fue paulatinamente dejada de lado por la búsqueda de la voz propia, de las intransferibles certitudes. Podemos reconocer, gracias a ese esfuerzo, decenas de nombres de poetas de primera agua que fundan en este momento una vanguardia jerarquizada por un trabajo sin concesiones (Castilla, 1978, p. X).

Con este texto vemos que ya no se habla de una sola persona sino de todo un grupo social. En este sentido hay una referencia no solo a casos aislados sino a una serie de personas que comparten una búsqueda en común. Asimismo se intenta lograr un saber más general y claro acerca de la escena cultural de la época. Se realiza una descripción del clima cultural literario del momento. Se dice que hay una búsqueda de una voz propia. O sea, se detecta en las obras de los artistas cierta necesidad de recuperar lo más auténtico de la región. Nos encontramos así con una mayor objetividad con respecto a las críticas anteriores. El artículo se refiere a un conjunto de agentes y no se limitan a casos específicos. Se realiza una conceptualización más rigurosa en relación a las características propias de la escena salteña. Castilla (1978) dice:

Dentro de estos poetas se pueden identificar dos actitudes distintas de tratar el fenómeno poético. La primera la de aquellos que elaboran el poema “desde fuera” con una toma de distancia ex profesa de la realidad y de allí realizan la interpretación, objetivando, digamos así, la materia sobre la que se escribe, analizándola y sobre ella verificando la conjetura. Tal es el caso de Santiago Sylvester, Horacio Salas, Juan Gonzalez, Alfredo Veiravé.

Los otros hablan desde el epicentro del ocio poético. Desde el centro mismo del poema en una conjunción vital con el acto. Así Jacobo Regen, Walter Adet, Juan Jose Hernández, Luis Andolfi o Hugo Ovalle.

En ambos casos la poesía tiene siempre un denominador común: el lenguaje desnudo cada vez menos viciado por la resonancia y más instrumentado por la idea poética. En ambos casos, también la profundidad es una constante (p. X).

Lo que podemos decir es que este autor efectúa una distinción entre dos perfiles de poetas del noroeste argentino. Por un lado están aquellos que realizan sus obras “desde afuera” y los otros “desde adentro”. Esta clasificación responde al tipo de problemáticas establecidas por los poetas mismos citados. Sin embargo Castilla nos dice que, en realidad, hay un denominador común entre todos los escritores: un lenguaje poético profundo. De acuerdo a esto dicho, se puede ver un análisis más objetivo y general del campo cultural salteño de las letras y las artes. O sea, nos encontramos con una crítica más rigurosa y científica de acuerdo a los criterios del escritor peruano Acha.

Sin embargo, habría que decir lo siguiente: En todos los estudios citados hasta ahora no hay prácticamente referencias a aspectos sociales que sean, de algún modo, problemáticos. Este tipo de análisis y evaluación que hacen los escritores (sobre alguna obra artística) se sitúa en un ámbito netamente estético. Inclusive el último artículo crítico analizado si bien responde a parámetros de índole científico todavía permanece ajeno a factores de índole sociopolítica. Lo que si encontramos, como vimos, son artículos que se centran en temas de antropología y filosofía. Pero claro, no podría decirse tampoco que se encuentren allí cuestionamientos explícitos al gobierno militar vigente. De acuerdo a esta situación, se percibe que estos escritores se manifiestan con una actitud un tanto conservadora al no haber muchos indicios acerca de críticas sociopolíticas. Y esto se dio así, muy probablemente, por las duras restricciones establecidas al mundo cultural artístico por esos años.

La “Cuqui” Herrán, una rebelde en el campo artístico

Dado este contexto, vamos a ver cierta conformidad por parte de la mayoría de los artistas, al menos de modo indirecto, con respecto al sistema de gobierno autoritario establecido. Si bien esto habría que matizarlo, por lo general, no se han encontrado escritos que cuestionasen explícitamente las directivas dictaminadas por lo militares. Estos temas se eludían aparentemente. Sin embargo, es claro que la situación de “subordinación” de los artistas no había sido homogénea. Si se podría hallar ciertas disidencias políticas en algunas manifestaciones artísticas. La estructura de un incipiente mercado cultural y un sistema de las artes que valoraba solo aquello que era “políticamente correcto” no ayudaba tampoco en absoluto. De ahí, que queden tan desacreditados todos aquellos productores que, de modo directo o indirecto, manifestasen cierta crítica en sus obras. En un artículo del diario “El intransigente”, se dice lo siguiente:

Bueno. Dadas las grandes dificultades con que se encuentran todos los autores inéditos, para publicar, esta iniciativa del diario EL INTRANSIGENTE, que entra en una gama de mecenazgo y apoyo a los artistas alienta y estimula a todos los creadores que por motivos económicos u otros no pueden comunicarse con un público potencial. Además en estos tiempos en los que el ejercicio de la poesía aparece tan desprestigiada en un mundo eminentemente mercantilizado, esta iniciativa revela una preocupación esencial por la cultura y el arte en general (Entrevista a la Cuqui Herrán "Teresa Herrán, la poesía y la vida", 1979).

Esto nos informa acerca de una situación culturalmente paupérrima en relación a un circuito cultural “jerarquizado” que no daba lugar a otras expresiones artísticas no tan obsecuentes con los dictámenes de los militares. Teresa Leonardi de Herrán es hoy una poetisa consagrada y reconocida en el medio artístico provincial y nacional. Se podría decir que ella fue claramente una de las poquísimas artistas que tuvo un posicionamiento bastante crítico con respecto al gobierno dictatorial argentino ya desde esos años. O sea, fue una persona bastante coherente en ese momento. Como dijimos, mientras la mayoría de los artistas, se mostraban, más bien, conformistas

con las directivas del gobierno durante esos años. Estos últimos, luego recién con la recuperación de la democracia adoptaron una actitud más crítica hacia el Proceso de Reorganización Nacional. Con “Cuqui” vemos que el conservadurismo en la cultura salteña si bien era imperante, en ese momento, no era total. De hecho se puede encontrar a otros artistas “rebeldes” en esos años en el país pero era claro que sus críticas estaban disimuladas. Y estos hoy pueden ser considerados como verdaderos héroes (Novaro & Palermo, 2011, p. 149). Estos tuvieron que lidiar con un entorno sumamente hostil para todos aquellos que manifestasen opiniones divergentes a los planteos del gobierno militar de esos años. Se podría decir que ellos tuvieron que estar verdaderamente expuestos a duras represalias.

Es claro que “Cuqui” hacía frente a los dictámenes del gobierno desde otro lugar, más bien, de tipo intelectual. Esto se puede verse claramente cuando ella en un artículo, que conmemora la muerte de Jean Paul Sartre, cita una definición del filósofo de izquierda francés de la “Libertad”. Y esto resulta sumamente atinente ya que se habla, de modo indirecto, acerca de la situación de los artistas en general durante la dictadura militar. Sartre dice:

Libertad: Esta es la definición que hoy daría de la libertad: ese pequeño movimiento que hace, de un ser social totalmente condicionado una persona que no restituye la totalidad de lo que ha recibido; que hace de Genet un poeta por ejemplo, cuando había sido rigurosamente condicionado para ser ladrón (Herrán, 1980, p. XIII).

Evidentemente con este concepto citado por Herrán se hace una alusión a los artistas en general que debían permanecer obedientes en un ambiente represivo. De hecho, se habla de uno de los literatos más importantes del Siglo XX que es Jean Genet. Recordemos que este poeta, escritor, novelista y dramaturgo francés fue, paradójicamente, una persona que estuvo recluido gran parte de su vida en centros correccionales y prisiones francesas. Dada esta situación evidentemente el poeta se había encontrado con limitaciones de distinta índole. Pero él era (y todavía lo sigue siendo hasta el día de hoy) un verdadero ejemplo para todos aquellos creadores que se encuentran

en una situación de encierro, pero que, a pesar de todo, puede ejercer plenamente su libertad mediante su arte. De ahí que Cuqui diga que la libertad es eso: “que hace de Genet un poeta por ejemplo, cuando había sido rigurosamente condicionado para ser ladrón”.

Pero podríamos preguntarnos ¿que nos quiere decir esta artista con esto, en el contexto de la dictadura militar? Podríamos contestar esta pregunta diciendo lo siguiente: Es claro que bajo un régimen dictatorial se dan claros atropellos a las libertades y los derechos fundamentales de muchas personas. Y, en esta época, fueron los artistas unos de los más afectados dadas las duras restricciones en relación a su labor. Sin embargo dada estas circunstancias nefastas había cierto margen para la creación de obras de arte. Uno, a pesar de estos condicionamientos, podía ser todavía libre y, como Genet, ser un poeta. O sea, se puede realizar, de todos modos, obras de arte. Y eso es lo que hizo efectivamente Cuqui, que sin dudas ha sido una rebelde en el mundo de las artes de Salta en particular y de Argentina en general.

Neri Cambronero. Cultura y exclusión social.

Como vemos, hay varios aspectos sociales de la cultura salteña a tener en cuenta durante la dictadura. Habría que recordar que esta investigación es solo una aproximación para comprender el clima cultural de esos años. Es así que, podemos ver que hubo un gran desarrollo de las artes. Sin embargo, no podemos dejar de percibir cierto malestar por parte de personas destacadas en esos años. Y no era para menos. Hoy en democracia sabemos que en el país, en esta época, se realizaron una gran cantidad de hechos repudiados a muchas personas prominentes de circuito de las artes.

Debido a esto no podemos dejar de analizar aquellas situaciones que fueron claramente injustas, humillantes y directamente inhumanas (en el peor de los sentidos) relacionadas a personalidades destacadas del ámbito artístico. Es claro que en este tiempo no se escuchaba en los medios de comunicación nada acerca de las atrocidades cometidas por los militares a los que ellos calificaban como “subversivos”. Sin embargo, se puede percibir ciertas sospechas, por parte de autores varios, con respecto a lo que estaba sucediendo con aquellos opositores al gobierno militar. Nos referimos a casos de cesantías, exilio, detenciones, torturas y en el peor de los casos desapariciones de personas. En función de esto era razonable que algunos artistas expresaran cierto malestar en el espacio de las artes. Para analizar esta situación vamos a analizar una imagen que ganó el primer concurso de artes visuales de la Universidad Nacional de Salta.

Como hicimos en los capítulos anteriores, nos vamos a centrar un poco, antes de describir una obra concreta, en la biografía del artista. Se trata de un artista llamado Neri Cambronero. Neri nació en la Provincia de Córdoba el día 9 de Abril del año 1929. Desde su infancia comenzó a realizar dibujos y pinturas. De su padre, carpintero, hereda la destreza en el manejo de las herramientas. Egresó de la Escuela de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta” situada en la ciudad de Córdoba. Allí obtiene el título de profesor de artes plásticas. Al año siguiente viaja y se radica en Salta Capital.

Su labor no solo se ha circunscripto a las creaciones artísticas, sino también a incursionado en el campo educativo como profesor de artes plásticas, dibujo técnico y arquitectura en diversos institutos. Dictó cursos en relación a las artes y la educación. Otras actividades que realizó son tareas de escenografía, ilustración de libros de poetas, así como colaboraciones para el suplemento literario del diario “El intransigente”.

Su obra pictórica podría ser caracterizada como potente, auténtica y vital. Se ha desempeñado en el mundo de las artes como un obrero que trabaja con distintas herramientas. Sus composiciones revelan ciertas estructuras formales de una gran expresividad. Las líneas y trazos de estas imágenes tienen una gran fuerza. Los espacios artísticos muchas veces son de una índole abstracta. Las coloraciones que utiliza son, las mayorías de las veces, saturadas e intensas. Estas, generalmente, abarcan grandes planos. Asimismo desarrolla obras con otras técnicas como el grabado, la xilografía, el aguafuerte (Cambronero, 2013).

La obra, de este cordobés, comparte ciertas características con el movimiento vanguardista alemán expresionista así como el neoexpresionismo que se va a desarrollar, sobre todo en la década de los 80's. Cambronero es un pintor que retrata la vida cotidiana del hombre en nuestra región. Con gran talento recrea los quehaceres habituales de personas de la clase trabajadora. Los pinta en medio de sus tareas cotidianas. Muchas veces pinta las penurias humanas de los más humildes. Retrata ciudadanos en un contexto, muchas veces, marcado por la desigualdad socioeconómica. Da testimonio de las personas que se encuentran en la sociedad en que ha vivido. Y es que Cambronero recorrió las calles y los campos de Salta. El artista ha centrado su obra en la idiosincrasia de la gente salteña y el paisaje andino. Como otros pintores de su tiempo desarrolla una intensa búsqueda de las raíces latinoamericanas.

Sus dibujos, pinturas y grabados integran los catálogos de museos, galerías y colecciones particulares del país y del extranjero. Intervino en salones nacionales y provinciales donde obtuvo diferentes premios que avalan la importancia de su obra. Y es que Cambronero consideraba que una

verdadera pintura nacional debe tener un mensaje de trascendencia universal sin perder la particularidad del elemento autóctono.

El último tren

Vamos a analizar ahora el dibujo mencionado. Este ha ganado el 1er. premio en el 1 Salón de Arte organizado, en el año 1978, por la Universidad Nacional de Salta. Se titula “El último tren” (Figura 6). Si nos abocamos al plano preiconográfico vamos a ver que, como sucede con la mayoría de sus obras, se hace bastante uso de la línea. Se pueden reconocer fácilmente ciertas figuras, como un tren y una figura humana, representadas con un estilo expresionista. El personaje principal se encuentra en una posición tal que parece estar cayendo. Como si hubiese sido lanzado desde un lugar de mucha altura. Todas las figuras han sido realizadas con un estilo cercano a la caricatura. Y la cara que sobresale evidentemente se encuentra más bien desconcertada. Debido a la expresión de rostro se percibe que no es un vuelo muy agradable. La imagen en general podría caracterizarse como surrealista.

Figura 6

Cambroner, Neri: El último tren [Dibujo] 1976.



Nota: Tomado de (Cambronero, Hebe: Los duendes de mi padre. Fondo editorial. Secretaria de Cultura de la Provincia de Salta, 2013. p. 168).

Si nos situamos en un nivel plenamente iconográfico podemos advertir algo curioso que se considera necesario tener en cuenta. En la obra la alusión al tren no es una cuestión menor. Sabemos que en nuestra provincia hay una importante red ferroviaria que se extiende a varios departamentos del interior de la provincia. Podríamos decir que la imagen de este medio de transporte es, de algún modo, bastante representativa de la provincia. Esto es así, debido al famoso “tren a las nubes”. Pero la simbología de este vehículo no se acaba ahí. Como dice el título se trata de un “último tren”. El título es, sin dudas, una metáfora. Podríamos decir que con esto, por lo general, se quiere significar una última oportunidad para lograr algo. Sin embargo, también podría interpretarse otra cosa a la que nos vamos a referir a continuación: Se podría decir que hay una referencia, indirecta, a un acontecimiento relacionado con la Alemania Nazi. Específicamente hay una reminiscencia al traslado de judíos a Auschwitz en el cual, se dice, viajó la famosa escritora Ana Frank. De ahí que se aluda, de modo implícito, a este hecho histórico.

Debido a las circunstancias históricas en la cual esta obra se ha producido y exhibido se podría decir que la imagen no es inocente en absoluto. Recordemos que fue galardonada en la UNSa. Y la imagen habla lamentablemente de un hombre cayendo desde un lugar muy alto en aquellos años cuando, en Buenos Aires se estaban implementando los llamados “vuelos de la muerte”. Se considera, al menos, que hay una referencia metafórica, (más que literal) a estos hechos. Debido a esto, con esta imagen, no podemos dejar de pensar acerca de ciertas deserciones, censuras, y demás, de personas durante la dictadura militar en Salta. En este sentido, parece conveniente que nos centremos ahora en este tipo de sucesos, muchas veces trágicos, de estos violentos años.

Exilio de artistas

Como dijimos, la obra de Cambronerio nos lleva a reflexionar necesariamente sobre aquellos sucesos que implicaron exclusiones, en distintos sentidos, de personas pertenecientes a ciertos grupos sociales. Dada las duras restricciones establecidas para el espacio cultural, muchos artistas optaron por emigrar del país. Se puede constatar fácilmente esto. El exilio de personas destacadas de la cultura al exterior se hizo lamentablemente habitual. Literatos, poetas, músicos, intelectuales y artistas visuales, no sólo de la provincia, sino del país decidieron partir a tierras, muchas veces, desconocidas para ellos. Claramente para los que se fueron, como para los que quedaron esto fue vivenciado con gran desconcierto. Esto puede constatarse en el siguiente texto publicado por el escritor Walter Adet (Adet, 1980, p. XVI). Él dice lo siguiente:

¿Qué diferencia entonces entre la rumia sedentaria y las grandes zancadas del viajador impenitente? Sin embargo Salta no se enorgullece de sus hijos ausentes y desconoce cómo suyos a Jose Edmundo Clemente, Augusto Raúl Cortázar, Heryar Gallo Mendoza y a otros muchos, tácitamente acusados de fuga y deserción y sentenciados sin atenuantes al olvido en su propia tierra, o cuando menos a la indiferencia o al silencio? (p. XVI)

Y más adelante afirma:

Y mientras crece con ellos nuestro prestigio afuera, en otras ciudades y países, los suplantamos con dudosos talentos de entrecasa magnificados en su condición de vegetales.

Les decimos “nuestros” y los tocamos y exhibimos con la seguridad de que siempre estarán a mano con su pizca de ají y orégano en nuestro plato desabrido (p. XVI).

Evidentemente, en el marco de lo que algunos denominan una “guerra sucia” se nos habla de una supuesta actitud “cobarde”. Desde esta perspectiva, se estaban dando “fugas” y “deserciones” de artistas. La decisión tomada por estos aparentemente estaba motivada por los condicionamientos sociopolíticos vigentes. El texto presupone, de modo implícito, que se vivía bajo un gobierno con objetivos claros dispuesto a denostar a todos aquellos artistas que no sólo no estuviesen de acuerdo con sus dictámenes, sino también a aquellos que directamente abandonasen el país. En el artículo hay una valoración de los exiliados, y se duda del talento de los que quedaron. De acuerdo a esto, se podría decir que, con los que permanecieron en Salta se dio lugar a “mediocridad” o bien una “decadencia” en el campo cultural plástico salteño. Esta situación, aparentemente, no se vivió con mucho regocijo. Como dijimos es notorio el malestar por la partida de estos ya legitimados productores culturales del medio de las artes.

Ahora bien, como vemos, en este escrito, la causa de esta supuesta “huída” no está del todo explicitada. Deducimos que no se quería hablar sobre ello. En este sentido, se puede decir que el ambiente no era el más propicio para la labor artística. De acuerdo a lo que dice el texto, los artistas que optaban por continuar con el ejercicio de alguna disciplina (artes visuales, música, poesía, teatro, etc.) tenían que necesariamente irse del país. Dada la circunstancia sociopolítica, (claramente intolerante ante la disidencia política en general) no había grandes expectativas para que algunos desarrollasen su producción con el pleno ejercicio de la libertad de expresión.

El hecho de que alguien reconocido en el circuito de las artes partiese hacia otro país se interpretaba, para los que continuaban en el país, básicamente como una desilusión. Sin embargo, habría que decir algo, hoy en día también muchos poetas, músicos y artistas plásticos se van, a Europa u otro país, buscando mayores oportunidades en relación al tipo de actividad que realizan. Y esto no se ve necesariamente como un peso para ellos. La diferencia reside en que en esos tiempos muchos tenían que irse, aunque no quisieran dado el clima hostil reinante para los agentes culturales en general. Hoy habría un poco más de libertad. Veamos un ejemplo concreto que ilustra esta situación: En una entrevista, Carlos Hugo Aparicio le pregunta, a Julio Espinoza, lo siguiente: “Es cierto que te queréis ir de Salta. ¿Por qué?” (Aparicio, 1980, XVI). A lo que Espinoza responde:

No me quiero ir de Salta, aquí está mi azul del cielo, mis hijos. Pero tengo que irme a donde sea, tengo fe en mis canciones y acaso quede alguien con sensibilidad y no salga corriendo al ver uno con guitarras. Me voy como todos los que pusieron su violín en bolsa, solo que yo tengo 52 años y no son los tiempos como para largarse. Eso ya pasó, es más duro reunir público al que se lo ha estafado cien veces (p. XVI).

Dado estos testimonios, podríamos decir que el exilio se vivía con mucho desasosiego (y desesperación). Los artistas partían aunque, como dice Espinoza “no son los tiempos como para largarse”. Como dijimos, es muy probable que muchos no se hayan sentido a gusto con los dictámenes políticos culturales de ahí que simplemente partían a otras tierras. Recordemos que estas limitaciones que regían por esos años estaban dadas por el mismo Presidente Rafael Videla. Según él, había que “demostrar la capacidad creadora” (Aparicio, La Cultura Nacional, p. XVI). Esto estaba acorde asimismo con los criterios de instaurar en Salta una “jerarquía académica” (Martorell & Lotufo Valdez, 2005, Pág. 177) en las artes. Todo esto implicaba una exclusión social de todos aquellos que no se adecuasen a estos parámetros deliberadamente impuestos. Se instauraba así una fuerte delimitación de lo que era arte y lo que no. No cualquier obra podía ser considerada legítimamente “auténtica”. Y claramente ninguna que se considera “subversiva”. Se establecía, de

este modo, una dura demarcación en el campo cultural de las artes plásticas. Sin embargo habría que decir que esto suele suceder hasta hoy en día. Pero es claro que hay mayores libertades culturales en democracia.

Restricciones universitarias

Las medidas disciplinarias no solo regían en el mundo del arte sino también en el educativo y científico. Generalmente en estos campos sociales hay una cierta dependencia de decisiones del gobierno de turno. O sea, no es nuevo decir que en las altas esferas del poder se suele establecer los lineamientos generales a escuelas, colegios, terciarios y universidades. O sea, por lo general, es bastante habitual que en estos centros de estudios se imparta un tipo de saber que no va a ser ajeno a intereses de un grupo social. Es el filósofo Michel Foucault quien nos va a decir que los conocimientos van a responder directamente a instancias de relaciones de poder. O sea, los saberes tienen claras implicancias políticas, económicas, jurídicas, etc. Al descubrir esto, Foucault desarrolla su teoría del “panoptismo social”. Las cárceles, los hospitales, las escuelas, los psiquiátricos funcionan como disciplinadores del individuo. Su funcionamiento da lugar a formas para la sujeción y coacción de los individuos. Las ciencias sociales contribuyen, así, a legitimar las prácticas de los dispositivos. Son saberes policiales que tienden, según esta perspectiva, a la manipulación de los individuos. Según Foucault, el psicoanálisis, la sociología urbana, la economía política, la criminología, por ejemplo, son expresiones de ellos (Foucault, 2008).

De acuerdo a lo anteriormente dicho, vemos que durante el gobierno militar se instauraron una serie de medidas con el fin de coaccionar a los individuos. Los saberes que se producían, estaban lejos de considerarse “objetivos” y “neutrales” sino se producían de acuerdo a lo que se disponía desde la perspectiva de un gobierno militar. Uno puede pensar que esto solo se daba en centros educativos primarios, secundarios y terciarios. Sin embargo esto no es así. Las universidades no estaban exentas de tal injerencia. Esto se ve claramente cuando en un artículo se afirma que:

El tema de la política universitaria es algo que nos ocupa desde hace por lo menos dos largas décadas. Sin embargo, fue la creación indiscriminada de universidades en los inicios de los años 1970 lo que motivo una toma de posición más definida aún. Es que la “siembra” de casas de “altos estudios” por decreto y sin guardar el gradualismo imprescindible que exige lo académico ha sido un mal negocio para los argentinos (De Marco, 1980, p. XI).

De acuerdo a este texto se estaba dando una creación indiscriminada de universidades. Se afirma que había una tendencia a incrementar la cantidad de casas de altos estudios en vez de focalizarse en cierto “gradualismo”. Esto era un mal negocio según el autor. Ahora bien, es evidente que aquí se utiliza una retórica en la cual se hace hincapié en “jerarquizaciones” académicas tal como veíamos en el campo artístico. Se estaba diciendo que la proliferación de universidades no era nada positivo. En este contexto esto significaba lo siguiente: Había una clara voluntad de solo propiciar mayor apoyo a universidades supuestamente “calificadas” de acuerdo a criterios un tanto dudosos.

De acuerdo a esto habría que decir que se pretendía establecer ciertas fronteras académicas. Sin embargo es claro que los criterios para distinguir entre una universidad legítima y otra que no lo sea no se fundaba necesariamente en relación a lograr un mayor rigor científico con respecto a la formación de los alumnos. Se planteaba directamente una distinción entre una casa de altos estudios válida de otra que no lo es en función de algunos parámetros algo oscuros. Así De Marco dice lo siguiente: “Hacia 1971, en pleno auge de la siembra de “universidades”, señalamos en contra de la corriente entonces vigente, el peligro que significaba entronizar un endeble esfuerzo local en una casa de altos estudios”. Y en el mismo texto, pero más adelante se afirma que: “Esto es un falso dilema, lo que importa es asegurar a la juventud estudiosa una universidad auténtica. Totalmente de acuerdo” (1980).

Es evidente que aquí, nos encontramos nuevamente con cierto discurso acerca de la “autenticidad”, al igual que con los estudios estéticos de Leonor Navamuel⁴. Sin embargo, la noción de “autenticidad” se ve aplicada a políticas universitarias. De acuerdo a esto, podríamos decir, que estas demarcaciones entre lo que es valioso y lo que no lo es no responde a criterios universalmente válidos establecidos por un determinado jurado del campo científico y educativo. Tampoco responde a un orden atemporal que se aplica a cuestiones mundanas. Este criterio es una manifestación de un arbitrio cultural que legitima un tipo de formación y, sobre todo, excluye a otras que son considerados directamente no válidas (Bourdieu, 2010, p. 104).

La educación de los jóvenes

Otro de los aspectos a tener en cuenta es la educación de los adolescentes. Vamos a ver qué se planteaba la necesidad de instaurar un mayor control y un disciplinamiento de los individuos de esta franja etaria. Con Foucault, diríamos que, en estos años, se estableció una clara relación de poder ejercida por parte de un grupo social sobre otros. Sin embargo, habría que decir que esta cuestión la podemos encontrar tanto en gobiernos autoritarios como en otros democráticos. O sea, es evidente que desde estamentos gubernamentales varios, generalmente, se hace hincapié siempre en la necesidad de formar a los más jóvenes en distintos aspectos. Sin embargo, en el caso de la dictadura militar la retórica en relación a la influencia de la demonizada “subversión” era bastante frecuente. De ahí que se hacía necesario vigilar estas “influencias” políticas que, desde este punto de vista, podrían resultar supuestamente perjudiciales y perniciosas.

Si nos ponemos a analizar, en general, los jóvenes son más proclives a ser influenciados y manipulados por distintos medios, más bien, comerciales. Por ejemplo empresas o distintos medios de comunicación, muchas veces, tienen una clara injerencia en la forma de pensamiento de este sector poblacional. Esto generalmente sucede mediante la utilización de estrategias de marketing,

⁴ Sin embargo, es preciso distinguir que De Marco se refiere a políticas universitarias, mientras que en Navamuel, la autenticidad alude a cuestiones mas bien de estética e historia del arte. Es preciso decir entonces que la cuestión estudiada por la profesora de Filosofía tiene mucho mas valor en el campo cultural hasta nuestros días, que la de solo una opinión sobre una coyuntura política.

publicidades, etc. Vamos a ver a continuación un escrito que nos habla claramente sobre esto. Se trata de propagandas en ámbitos escolares como veremos a continuación:

El diario El Intransigente, en su editorial del día 8 de marzo pasado, denunció al hecho de que a través de la venta de útiles escolares se estaba realizando una propaganda dirigida a los niños que asisten a establecimientos de enseñanza primaria, los cuales, por su poca edad, son más vulnerables a cierto tipo de manejo psicológico (Lavin, 1978, p. X).

Hay que decir que esta “intromisión propagandística” en ámbitos escolares no es algo que haya sucedido solo en estos años. De hecho, podríamos encontrarnos con este tipo de información inclusive hasta hoy en día. Se habla aquí de una “vulnerabilidad” de los niños en relación esto. Pero se considera algo exagerado decir que solo una imagen, por ejemplo, en útiles escolares sea algo tan supuestamente dañino. Es necesario aclarar que hoy en día esto prácticamente no existe. Es bastante común ver a niños y adolescentes usar, en las escuelas, cartucheras, carpetas, mochilas con logos de marcas de empresas multinacionales, bandas de rock, comics, animé, etc. Y esto, hoy en día, no resulta escandaloso, para nada, por lo general.

Pero si continuamos con la lectura de este artículo veremos que dice lo siguiente:

La propaganda, en cuanto interfiere y coarta la libertad positiva del hombre es deshumanizante; a ella se refirió el filósofo cristiano, Gabriel Marcel, cuando la emparentó con las “técnicas de envilecimiento”, que conducen al hombre a un estado infrahumano, con el fraccionamiento y la quiebra de su personalidad (Lavin, 1978, p. X).

En este texto vemos que de una propaganda de útiles escolares se infiere un “envilecimiento” deshumanizante. De acuerdo a esto, habría que decir que la preocupación percibida en este escrito es bastante razonable ya que, por lo general, se considera cierto que los niños pueden ser vulnerables a cierta manipulación psicológica tanto en la escuela como en otros ámbitos. Sin embargo, la determinación, de que una simple publicidad de lugar a una degradación,

resulta un tanto desmedida. Es evidente que se ven escandalosas solo simples publicidades (de la cual no se aclara de qué tipo son). Y asimismo se dice que estas, en las escuelas, constituyen una clara degradación de los estudiantes a lo infrahumano. En este sentido, esta condena nos habla no solo, de que hay una preocupación en relación a la educación de los jóvenes, sino también de valores humanistas y, sobre todo, morales.

De acuerdo a lo anteriormente dicho, la educación de los jóvenes era algo que había que cuidar a toda costa y en varios aspectos. Sin embargo, si bien era imperante esta educación moral, aparentemente conservadora, habría, de todos modos, ciertos casos que nos hablarían de cierto “progresismo” pedagógico en Salta. O sea, no estaban del todo prohibidas las opiniones que abogaban por una mayor apertura en el campo educativo. Pero una apertura total a una escuela progresista era algo inconcebible en estos años en los cuales todo se mantenía en un estado procesual. Recordemos que estaba vigente este “todavía no es el momento adecuado” que dilataba cualquier posibilidad de cambios en relación al desarrollo de distintos campos sociales.

Pero, como dijimos, había planteos que, al menos, apuntaban a cierto avance en relación a la formación educativa de los jóvenes. Esto lo vemos en un texto como el siguiente:

Lo ideal, es para el caso de todos los deportistas en general, que la educación sexual de cada uno de ellos pudiera ser brindada oportunamente, es decir en su adolescencia entonces no habría necesidad, de que los técnicos o responsables tuvieran que controlar una cosa a la final tan íntima, y el autocontrol de cada deportista bien educado sexualmente tendría sus frutos (Mohr, 1980).

Habría que decir, que estas afirmaciones nos hablan ya desde estos años de una necesidad de educación sexual a la temprana edad. Habría que aclarar que este artículo, en realidad, se refiere a la vida sexual de los deportistas. El rendimiento en disciplinas atléticas sería el objetivo de esta necesidad pedagógica en realidad. Sin embargo, no deja de llamar la atención por su contenido. Si

bien el proyecto, que sostuvo este autor, no se hizo efectivo durante estos años, al menos podemos encontrar una mayor consciencia acerca de la dimensión de la sexualidad de los jóvenes. Si bien esto estaba muy lejos de ser considerado de interés educativo fundamental (y, muchas veces debatido tal como sucede hoy en día) constituiría, al menos, cierto germen para favorecer a lo que hoy llamamos ESI (educación sexual integral).

Vemos de este modo, que si bien en esta época hubo una exclusión social en ámbitos culturales, sin embargo, a pesar de muchos condicionamientos, podríamos decir, hubo algunos desarrollos culturales que podríamos calificar como avances de alguna manera. Esto se lo dice, teniendo en cuenta el planteo de “Cuqui” Herrán, cuando afirma que, en muchas ocasiones, algunas personas, a pesar de limitaciones sociales varias impuestas, podían proyectar avances y crear obras como lo hacía Jean Genet, o algunos artistas.

A modo de Conclusión

Vemos una clara configuración de un campo cultural artístico en el cual se ve la necesidad de instaurar una “jerarquía académica”. Se percibe que hay un interés por “institucionalizar” el arte y consolidar una industria cultural que implique la participación de una mayor cantidad de agentes en la provincia. El nacimiento de Procultura Salta es una expresión de ello. Como vimos, esto refleja un cierto sesgo verticalista y hasta “colonialista”. Se percibe un claro entusiasmo en relación a la escena de las artes según afirmaciones como la de Carmen Martorell. Los artistas por lo general, ante la dictadura militar en Salta, han tomado una actitud que podría caracterizarse como conservadora. Aunque puede encontrarse excepciones. En algunos escritos se percibe cierto malestar de autores varios. Se interpreta esto último como algo razonable dadas las absurdas y moralistas restricciones establecidas en el espacio de las artes plásticas.

No se encuentran prácticamente alusiones a cuestiones sociopolíticas problemáticas de estos años. Había un control social que suponía un combate contra la “subversión”, lo que hacía razonable que muchos artistas mantengan cierta cautela en su labor. Aunque, como vimos, se puede entrever ciertas actitudes disconformes con respecto al gobierno militar. Pero estas se encuentran, más bien, ocultas. Esto se da, por ejemplo, en la obra de Barraza donde hay referencias a cierta estructura socioeconómica desigual salteña. Otras cuestiones similares pueden apreciarse en la obra de Cambronero así como también en la de otros autores.

Se ve un tiempo en el que el proyecto de un desarrollo cultural pleno queda estancado. Se formulan claras iniciativas para lograr cambios significativos en las artes pero esto se vió pospuesto. Una propuesta importante, durante este tiempo es el “1er. Salon de Arte de la UNSa”. Sin embargo esta, como vimos, no generó mucho entusiasmo por parte de algunos críticos. Se consideraba a este concurso una idea excelente por no del todo feliz. Asimismo se ve cierto distanciamiento entre el ámbito gubernamental militar y el campo cultural intelectual y de las artes.

Se produjeron claras y duras restricciones a un espacio público cultural. Sin embargo, en nuestra Provincia, se da lugar a desarrollos artísticos importantes. En este sentido, en los “Pathosformel” de las imágenes analizadas nos encontramos con una gran riqueza estética. Se encuentra unas características técnicas plásticas acordes a las tendencias neovanguardistas y posmodernas del mundo en esos años. Sin embargo, como se ha dicho, nuestro análisis no se centra en cuestiones formalistas sino mas bien sociales. Con respecto a esas grandes “energías configurantes”, a las que se refería Didi Huberman, habría que decir que, en las imágenes de esta época, hay potentes referencias a símbolos de índole religioso y antropológico.

Hay un claro interés por dilucidar lo específico, y “auténtico” de nuestro pueblo. Se comprende la actividad artística como una expresión de una comunidad, más que solo una labor propia de algunos individuos en particular. En general, hay un claro proyecto de encontrar una identidad cultural propia del noroeste argentino. Se valora, de este modo, las tradiciones de algunos pueblos de la región. Se comprende que esto también forma una parte importante de las “raíces” o “ancestros” de las comunidades del noroeste argentino.

Habría que decir que también se vislumbra un “exilio interior” en las artes, dadas las duras restricciones establecidas por los militares. Asimismo se va consolidando el campo de la crítica del arte. Sin embargo, en las producciones hay, aparentemente, una elusión deliberada con respecto a cuestiones que supongan disidencias políticas. Sin embargo, se encuentran voces que, si bien no realizan cuestionamientos abiertos al PRN, mantienen un posicionamiento con un claro sentido crítico. Un ejemplo es el caso de Teresa Leonardi de Herran.

Y por último, se ha visto que muchos artistas salteños emigraron. Asimismo se establecieron restricciones universitarias. Todo esto se daba, al propósito de los militares de mantener cierto estilo de vida alejado de todo aquello que, en aquella época, consideraban pernicioso y “subversivo”. Esto se reflejaba claramente en distintos campos sociales culturales.

Bibliografía

Acha, J. (2006). *Crítica del Arte*. Mexico: Trillas.

Adet, W. (Domingo 19 de Octubre de 1980). Escritores salteños: Artistas sancionados por fuga y desertión. *El Intransigente*, pág. XVI.

Ansión, J. (1986). *El árbol y el bosque en la sociedad andina*. Lima: Proyecto Fao/Holanda/Infor.

Aparicio, C. (Domingo 6 de Marzo de 1980). La Cultura Nacional. *El Intransigente*, pág. XVI.

Aparicio, C. (Domingo 25 de Mayo de 1980). La obra y su creador. Entrevista con Julio Espinoza. *El intransigente*, pág. XI.

Arte de Salta. Programa "Argentina pinta bien". (2007). Salta: MAC Salta/ 2005. Centro Cultural Recoleta Buenos Aires/2007-.

Boral, M. (2013). Miro pintor, Miro grabador, Miro escenógrafo, Miro vestuarista, Miro iluminador, Miro actor, Miro docente, Miro ututo. *Nubes 10 MGZ*, 64.

Bourdieu, P. (2014). *El sentido social del gusto*. Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Cambronero, H. (2013). *Los duendes de mi padre*. Salta: Fondo editorial. Secretaria de Cultura de la Provincia de Salta.

Caro Figueroa, G. (1970). *Historia de la gente decente en el Norte Argentino. De Guemes a Patron Costas*. Salta: Ediciones del Mar Dulce.

Casalla, M. (Domingo 21 de Diciembre de 1980). La Filosofía en Situación. *El Intransigente*.

Cassirer, E. (2013). *Antropología Filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Castilla, L. (Domingo 5 de Noviembre de 1978). La Nueva Poesía Argentina. *El Intransigente*, pág. X.

Clair, J. (2000). *La responsabilidad del artista*. Madrid: La balsa de la medusa. Visor.

Colección Fundación Salta. Artistas del NOA. *Colección Fundación Salta, 11 de Abril al 07 de Junio de 2014*. Museo de Bellas Artes, Salta, Argentina.

De Marco, L. (Domingo 23 de Marzo de 1980). La Universidad Argentina hoy. *El Intransigente*, pág. XI.

Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.

Didi Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.

Didi Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- Dominguez Piliato, C. (Domingo 2 de Julio de 1978). Primer salón de plástica de la UNSa. *El intransigente*.
- El proceso político cultural. (Agosto de 1978). *El intransigente*.
- Entrevista a la Cuqui Herrán "Teresa Herrán, la poesía y la vida". (Domingo 6 de Mayo de 1979). *El Intransigente*, pág. XI.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Herrán, S. y. (Domingo 4 de Mayo de 1980). Sartre: Fichas para un Perfil. *El Intransigente*, pág. XIII.
- Juane, O. *Afiche del primer abril cultural salteño (Grabado y diseño)*. ProCultura, Salta.
- Lavin, M. (Domingo 23 de Abril de 1978). La Propaganda y la Libertad. *El Intransigente*, pág. X.
- Lopez Anaya, J. (2005). *Arte Argentino. Cuatro siglos de Historia (1600 -2000)*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Lopez, F. (Domingo 19 de Noviembre de 1978). La pasión de la republica. *El intransigente*, pág. 11.
- Martorell, C. (1988). *Homenaje del Museo Provincial de Bellas Artes a Carlos Luis García Bes*. Salta: Edición de la Comisión Bicameral examinadora de obras de autores salteños.
- Martorell, C. (1990). *Vida plástica salteña Cuarta parte*. Salta: Fundación del banco del noroeste coop. Itdo.
- Martorell, C., & Lotufo Valdez, M. (2005). *La vida plástica salteña*. Salta: Secretaria de cultura de la Provincia de Salta. Dirección general de acción cultural.
- Michaud, E. (2012). *La estetica nazi*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Michaud, E. (2017). *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Mohr, M. (Domingo 21 de Diciembre de 1980). La Vida Sexual del Deportista. *El Intransigente*, pág. X.
- Navamuel, L. (Domingo 13 de Abril de 1980). Arte y Cultura. *El Intransigente*.
- Novaro, & Palermo. (2011). *La dictadura militar entre 1976 y 1983*. Buenos Aires: Paidós.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza editorial.
- Pascual, J. (2015). *Universidad, Iglesia y Estado. Para una genealogía del campo universitario salteño*. Salta: Hanne.
- Pinacoteca 40 años. Universidad Nacional de Salta*. Museo de Bellas Artes. UNSA, Salta, Argentina.
- Pitagoras. (s.f.).
- Políticas culturales de America Latina. (Domingo 9 de Abril de 1978). *El intransigente*, pág. Cultura XI.
- Pro Cultura Salta. 30 Abriles Culturales Salteños*. (2006). Salta: Procultura Salta. Gobierno de Salta.

Procultura Salta. (s.f.).

Puló, M. (Domingo 16 de Abril de 1978). Kafka y el Hombre Hambriento de Absoluto. *El Intransigente*.

Puló, M. (Domingo 6 de Mayo de 1979). "De las difíciles relaciones entre mito y filosofía", al diálogo esencial. *El intransigente*.

Regén, J. (Domingo 5 de Noviembre de 1978). Poetas del Norte Argentino. *El Intransigente*, pág. XI.

Rodriguez Piñeyro, H. (14 de Octubre de 1979). El concepto filosófico de mundo y su importancia. *El intransigente. Suplemento Cultural*.

Rodriguez Piñeyro, H. (Domingo 27 de Abril de 1980). La crisis de la razón. *El intransigente*.

Rodriguez Piñeyro, H. (Domingo 6 de Abril de 1980). Notas para un analisis fenomenológico de la conciencia fanatizada. *El intransigente*, pág. XII.

Rodriguez, S. (., & Guzman, R. (.-C. (2012). *La Ciudad y sus representaciones. Arte y Literatura a Fin de Milenio*. Salta: EUNSA. Editorial de la Universidad Nacional de Salta.

Sanchez, G., & Carrizo, F. (2005). Haciendo memoria, el golpe militar de 1976 en Salta. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional del Rosario.*, <https://www.aacademia.org/000-006/441>.

Secretaria de Cultura y Turismo. Municipalidad de Salta. (s.f.). *saltaciudad.travel*. Recuperado el Miercoles 11 de Agosto de 2021, de Basílica menor y Convento San Francisco: <https://saltaciudad.travel/basilica-menor-y-convento-san-francisco-campana-de-la-patria/#1606490949120-559ff623-9bfd>

Tejerina, M., Bianchetti, G., & Justiniano, M. (2003). La recuperación de la democracia: el partido renovador de Salta, ¿Herencia del Proceso Militar? *Nº: 2. Escuela de Historia. Año 2, Vol. 1, Nº 2. UNSA*.