

**Alejandra Soledad
González**
(Ed.)

De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980.

Entre las huellas de la dictadura y
los proyectos de democratización
en Argentina



De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980.

Entre las huellas de la dictadura y los proyectos
de democratización en Argentina

Alejandra Soledad González
(Ed.)

Colecciones
del ClFFyH



De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980. Entre las huellas de la dictadura y los proyectos de democratización en Argentina / Yanina Trinidad Floridia... [et al.]; Editado por Alejandra Soledad González. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2025.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1879-9

1. Arte. 2. Ciencias Sociales. I. Floridia, Yanina Trinidad II. González, Alejandra Soledad , ed.
CDD 707

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

● ●
Área de
Publicaciones

Diseño gráfico y diagramación: María Bella

2025



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución/Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Internacional

De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980.

Entre las huellas de la dictadura y los proyectos
de democratización en Argentina



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Vicedecano

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Mariana Tello Weiss

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Marcela Carignano

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13| Introducción. Acerca de las Historias sobre artes y culturas de los años 80 en Córdoba

por Alejandra Soledad González

39| Primera parte. De esculturas, conmemoraciones y agencias

41| Disputas en torno a Malvinas. Las efemérides y un monumento a los héroes (Córdoba, 1983-1986)

por Yanina Trinidad Floridia

73| Entre cercos y voces: el retorno democrático y una posible vinculación con el arte de Martha Bersano (1983-1989)

por Fabiana Navarta Bianco



111| Segunda Parte. De dibujos, grabados, pinturas y textiles entre redes nacionales e interprovinciales

113| La Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta (Córdoba, 1984). “Hacia la democracia”

por Andrea Rugnone

149| Democratización cultural en la década de 1980

Un acercamiento a la exposición de “los plásticos sanjuaninos” en el marco de la Semana de San Juan en Córdoba

por Agustina Silva Mallea

173| Tercera Parte. De escenarios teatrales y resonancias musicales

175| Prácticas culturales y políticas en torno al I Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba, 1984

por Verónica del Valle Heredia

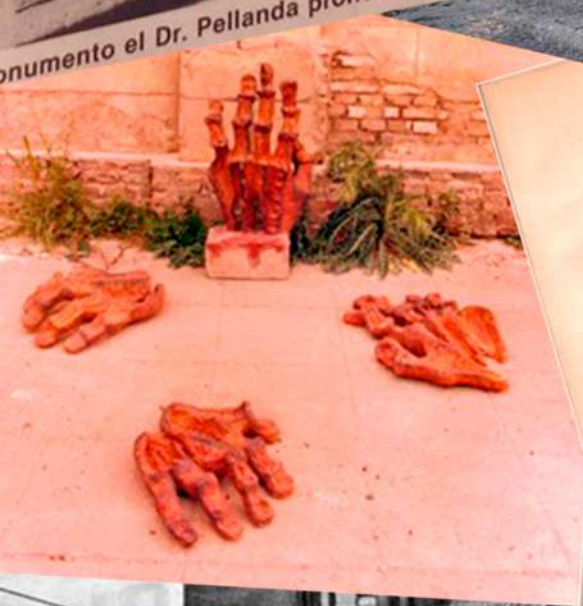
193| La *Small Jazz Band* entre contextos locales e (inter) nacionales de los años 80

por Claudio Bazán

221| Sobre lxs autorxs



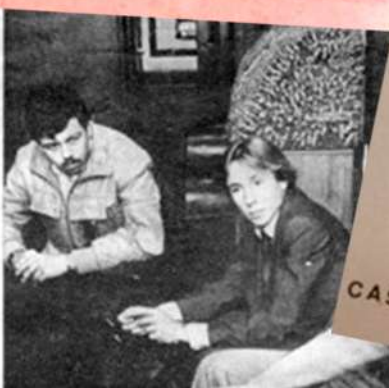
monumento el Dr. Pellanda pronunció su discurso



QUINTA BIENAL ARGENTINA
DEL HUMOR Y LA HISTORIETA
EL HUMOR HACIA LA DEMOCRACIA 1976 1980
MUNICIPALIDAD DE CORDOBA

**Viejo
jazz**

Con rostro
adolescente



CASONA DE LAS ARTES
BELL VILLE





Introducción.

Acerca de las Historias sobre artes y culturas de los años 80 en Córdoba

Alejandra Soledad González*

Dos incentivos colectivos para el diálogo y la escritura

Este libro se titula *De artes y culturas en Córdoba durante la década de 1980. Entre las huellas de la dictadura y los proyectos de democratización en Argentina*. Fue impulsado desde dos experiencias académicas colectivas. En primer lugar, el texto sintetiza los resultados parciales de los trabajos desarrollados por algunxs miembrxs del grupo de estudio sobre Historia Cultural del pasado reciente (HICUPARE), un equipo con sede en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.¹ Particularmente, el libro se nutrió del trabajo compartido en el marco del proyecto SeCyT desarrollado entre 2020 y 2024.²

El grupo HICUPARE reúne a investigadorxs en diversos estadios de formación, cuyas indagaciones de grado y posgrado transcurrieron en carreras de Artes, Historia u otras Humanidades. Desde esas trayectorias dispares se centra la atención en analizar históricamente a variados procesos artísticos y culturales transcurridos en el pasado cercano, con especial atención a la década de 1980. Las partes que componen a este libro explo-

1 En esta introducción intento un uso inclusivo e incisivo de la lengua. En relación a este debate en curso, puede consultarse: AA.VV (2019). A la vez, en cada capítulo su autorx eligió el formato de escritura que consideró más pertinente a su caso.

2 El grupo HICUPARE se radicó en 2012 en el Área Historia del CIFFyH y desde entonces trabaja con proyectos avalados y subsidiados por la SeCyT-UNC. Desde su fundación cuenta con la dirección de quien suscribe y desde 2018 se incorporó como co-director el Lic. Claudio Bazán. Además de lxs siete investigadorxs que participamos como autorxs de esta publicación, el laboratorio de discusiones bimensuales que impulsó a este libro fue nutrido por los comentarios de dos compañeros (el Dr. Raúl Amorós Hormazábal y el Lic. Martín Rodríguez). Asimismo, en una de las instancias de revisión formal de algunos capítulos participaron la Dra. Verónica Basile y la Esp. Agostina Silva. Se agradece los aportes de todxs ellxs.

* IDH, CONICET-UNC; CIFFyH-UNC / alejandra.soledad.gonzalez@unc.edu.ar

ran distintas prácticas materiales y simbólicas que conectaron a los microcosmos musicales, teatrales o visuales con un macrocosmos “situado” en la ciudad argentina de Córdoba (Cf. Águila, 2015, p. 93). Aunque las experiencias consideradas como objetos empíricos adquirieron una visibilidad y resonancia significativa en la coyuntura local del retorno democrático, también evidenciaron rasgos que las conectaron con otras escalas territoriales y con “acontecimientos” entramados en “largas duraciones” (Cf. Chartier, 2005, p. 52-53). Una de las características recurrentes detectada en los casos analizados fue que si bien el retorno formal de la democracia empezó en diciembre de 1983, durante todo el alfonsinismo coexistieron huellas dictatoriales con proyectos de democratización. Esta complejidad coyuntural condicionó a las prácticas de producción, circulación y recepción cultural que se configuraron entre iniciativas de autogestión de lxs agentes y patrocinios institucionales.

En segundo lugar, este libro recibió algunos aportes académicos del Proyecto Unidad Ejecutora (PUE) del Instituto de Humanidades (IDH) dependiente de CONICET y la UNC, una investigación colectiva integrada por alrededor de sesenta personas y titulada: Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática.³ Entre los objetivos de dicho proyecto se buscaba tanto reconstruir a los procesos de democratización en ámbitos específicos como reconocer los cambios y las continuidades en las subjetividades conformadas en distintos campos sociales (por ejemplo, los espacios artísticos y culturales). Dentro de las actividades impulsadas para concretar dichas finalidades, desarrollamos dos conjuntos de reuniones científicas. Por una parte, entre 2019 y 2024 participamos como coordinadorxs y expositorxs dentro del Simposio bianual titulado “Prácticas artísticas, culturales y mercantiles entre el pasado reciente y el presente” (el cual se plasmó en el marco del Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas, organizado por el CIFYH y el IDH).⁴ Por otra parte, organizamos dos ciclos de conversatorios

3 El PUE fue dirigido por la Dra. Alicia Gutiérrez y la Dra. Mónica Gordillo entre 2019-2024, estuvo conformado por una treintena de investigadorxs (entre ellxs, quien suscribe), más de veinte becarixs, cuatro compañerxs con cargo de Personal de Apoyo en CONICET y tres tesistas de grado (entre ellxs, Navarta). Los detalles de todo el proyecto pueden consultarse en el sitio web respectivo: <https://idh.unc.edu.ar/pue/>

4 Además de algunxs integrantes del HICUPARE, en ciertos años participaron como coordinadorxs lxs doctorxs Gustavo Blázquez y Lucía Tamagnini.

particulares: en 2022 indagamos acerca de las “Democratizaciones y modernizaciones en las prácticas artístico-culturales”.⁵ Asimismo, en 2023 realizamos una jornada de reflexión que se denominó “De la efervescencia al desencanto: prácticas y políticas artístico-culturales durante los años 80 alfonsinistas”.⁶ Esos diálogos polifónicos también contribuyeron con antecedentes y perspectivas para este libro.

Un enfoque posible

Analizando los cambios del gobierno nacional desde Córdoba, algunas investigadoras explican que, desde diciembre de 1983, el retorno formal de la democracia “generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones y redes preexistentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo” (Gordillo y Gutiérrez, 2019, p.2). El proyecto liderado por el presidente Raúl Alfonsín propuso una cuádruple democratización (del Estado, la sociedad, la cultura y la economía) cuyo despliegue abarcó etapas sincrónicas y diacrónicas que se desplegaron con diversos ritmos hasta 1989 (Cf. Philp, 2009). Conjuntamente, su gobierno atravesó problemas graves, tales como: las disputas con el poder militar saliente y una de sus herencias, la crisis económica; la oposición de su adversario político (el partido Justicialista, que detentaba la mayoría en la

5 El mismo abarcó discusiones que exploraron desde la década de 1940 hasta el presente, siendo organizado por Juan Sebastián Malecki y quien suscribe.

6 Este segundo ciclo lo gestionamos entre Graciela Browarnik, Ramiro Manduca, Agostina Silva y yo. Los conversatorios de 2023 y 2024 contaron con las exposiciones y los comentarios de lxs siguientes investigadorxs y tesistas procedentes de diversos centros de investigación y universidades públicas del país: María Aimaretti, Ana Sol Alderete, Raúl Amorós Hormazábal, Celia Basconzuelo, María Verónica Basile, Gustavo Blázquez, Maximiliano Ekerman, Guillermo Fantoni, Gonzalo Fusz, Mónica Gordillo, Evangelina Margiolakis, María Gabriela Lugones, Fabiana Navarta Bianco, Mariné Nicola, Natalia Pineau, Andrea Rugnone, Agostina Silva Mallea, Mariana Santángelo, Lucía Tamagnini y Marina Tomasini. Se agradece la colaboración, brindada en todos los encuentros, por Julián Reynoso y Federico Mina (ambxs pertenecientes a la Carrera de Personal de Apoyo del IDH, CONICET-UNC).

corporación sindical); los conflictos con la Iglesia Católica; y las relaciones complejas con los Organismos Defensores de Derechos Humanos.⁷

Algunas lecturas del proceso nacional suelen afirmar que el clima de ilusión (en la posibilidad de resolución de las problemáticas, particularmente económicas) perduró hasta 1986, mientras el trienio final estuvo signado por el desencanto. Sin embargo, ciertas investigaciones colectivas emprendidas desde ciudades como Buenos Aires, Córdoba o Rosario, demuestran que junto con las especificidades de cada urbe, toda la etapa alfonsinista puede describirse como una coyuntura inestable de posdictadura, donde el país se encontraba transitando una zona liminal entre duplas que convivían disputando opacidades: dictadura y democracia, censura y libertad, miedo y diversión, terror y fiesta, duelos en suspenso y estrategias de la alegría, paralizaciones y movilizaciones (Cf. Blázquez y Lugones, 2012; Longoni, 2013; González, 2014; Lucena y Laboureau, 2016; Águila, 2023).

Al detenernos en los procesos culturales encontramos que una primera complicación y potencia del alfonsinismo radicó en que alrededor de la palabra “cultura” aparecían anudados dos conceptos diversos, aunque complementarios (Cf. Williams, 2003, p.87). Mientras en un sentido amplio el término se usaba para aludir al modo de vida de un pueblo, en un sentido restringido refería a las obras y prácticas que surgían como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (especialmente, el arte y la ciencia). Algunos planes de la Unión Cívica Radical en torno a la arena cultural empezaron a visibilizarse desde la campaña presidencial de 1983, si bien “el Programa Nacional de Democratización de la Cultura” (PRONDEC) se presentó oficialmente en abril de 1986 “a través de la red de radiodifusión” (Chavolla, 2005, s/n). La Secretaría Nacional de Cultura dependía del Ministerio de Educación y Justicia; mientras internamente se subdividía en seis direcciones: Antropología, Artes Visuales, Libro, Museos, Música y Teatro.⁸

7 Una síntesis sobre las problemáticas que enfrentó el alfonsinismo, especialmente desde Buenos Aires, puede encontrarse en: Gargarella; Murillo y Pecheny (2010). Entre las reconstrucciones socio-políticas del período desde Córdoba, puede consultarse: Philp (2009); Closa (2010); Solís (2011); Ferrari y Gordillo (2015).

8 “Una concepción de cultura más amplia, como modo de vida de un pueblo” se tornó observable, por ejemplo, “en la creación de la Dirección Nacional de Antropología” (Tamagnini, 2010, p. 34).

Los pilares del PRONDEC retomaban parte de las definiciones internacionales sobre la Declaración Universal de los Derechos Humanos y mixturaban ideas de pluralismo, descentralización, federalización y “estímulo no solo de la creación artística sino del consumo y disfrute de los bienes culturales por toda la comunidad” (Usubiaga, 2012, p. 182). En relación con ello surge una segunda complejidad para los estudios históricos de prácticas culturales: si bien el programa alfonsinista fue (auto)designado generalmente como “democratización de la cultura”, los sentidos y usos de sus políticas intentaron distanciarse de las ideas elitistas de “Cultura” con mayúscula (preponderantes en la dictadura cívico-militar), para acercarse a las categorías de democracia “participativa y cultural”.⁹

Varios de los conceptos de lxs autores citadxs fueron retomados y mixturados con otras teorías para elaborar un marco teórico-metodológico de “Historia cultural” transdisciplinar (Myers, 2002) que permitiera reconstruir fragmentos del pasado cercano a partir del relevamiento de “testimonios” escritos, orales y visuales (Burke, 2005, p.11). Desde ese enfoque general y atendiendo a nuestro interés en la década de 1980, articulamos dos delimitaciones más. A nivel temático, analizamos prácticas sociales anudadas en torno a tres ejes: artes, juventudes o políticas culturales (Cf. Burucúa, 2015; Manzano, 2018; Blázquez, 2012; García Canclini, 1999; González, [2013] 2019a). Estos objetos de estudio permitieron el acercamiento a distintas dimensiones de la trama social, que se conformaban entre polos que evidenciaban puentes complejos: lo material y lo simbólico, lo individual y lo colectivo, la edad y la generación, el género y la clase, la política y la economía, las tradiciones e innovaciones estéticas; las especi-

9 Al respecto, cabe diferenciar tres conceptos. García Canclini (1999, pp. 28-ss) denomina “democracia participativa” al paradigma propio de los partidos progresistas y movimientos populares independientes, que abarca la promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas mientras se orienta a un desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades. La conceptualización anterior puede emparentarse con la idea de “democracia cultural”, que procura la descentralización, la autogestión de la sociedad civil, el respeto por la diversidad de las manifestaciones culturales y un desarrollo de “culturas” (en plural y minúscula). Esas políticas se distancian de un tercer concepto: la “democratización de la cultura” (donde se reproduce una concepción restringida de Cultura (con mayúscula y asociada a la clase alta), la cual se busca popularizar de un modo jerarquizado (de arriba hacia abajo), aunque se publicite el acceso igualitario de todos los individuos al disfrute de los bienes culturales.

ficciones y redes entre diversos “campos” o “mundos” artísticos (Bourdieu, 2003, p.7; Becker, 2008, p.17). A nivel espacial nos adentramos en casos que, desde la “escala” de Córdoba, articulaban lazos entre circuitos locales, interprovinciales o extranjeros (Cf. Águila, 2015, p.91). Varios de esos casos evidenciaban estrategias de reinención de tradiciones (Hobsbawm y Ranger, 1983) o “contactos y circulaciones” en clave nacional, latinoamericana o europea (Cf. Agüero y García, 2010, p.16).

De antecedentes y lazos académicos

Lxs lectorxs podrán percibir que cada capítulo incorporó estudios precedentes y herramientas específicas vinculadas con sus objetos empíricos y analíticos. Paralelamente, el libro colectivo reconoce varios aportes generales obtenidos del intercambio con otrxs colegas, cuyos trabajos abordaron (in)directamente a la década de 1980, y a quienes agrupamos en cinco conjuntos de antecedentes.

En el primer núcleo agrupamos a una mayoría de estudios de Historia Reciente e Historia Oral, donde los temas artísticos y los enfoques de Historia Cultural presentaban escasos abordajes. Dentro de las publicaciones que reconstruyen a los procesos de Córdoba, cabe citar a varixs historiadorxs cuya producción académica constituyó un insumo importante al momento de situar a nuestros objetos en un contexto histórico más amplio. En sus investigaciones detectamos una preeminencia de marcos y temáticas de Historia Política, junto a un menor número de abordajes de Historia Económica y Social. Entre ellos, leímos algunos trabajos individuales -Ramírez (2000), Philp (2009), Closa (2010), Solís (2011)- y consultamos las compilaciones colectivas coordinadas por Servetto (2016) y Ferrari y Gordillo (2015). Si bien podemos coincidir en que tanto la Historia Reciente (Águila, 2015; AAVV, 2022) como la Historia Oral (AAVV, 2023) constituyen, en la Argentina del siglo XXI, dos campos de investigación en expansión; continuaban presentando dos delimitaciones principales. A nivel temático predominaba el abordaje de objetos vinculados a los procesos políticos traumáticos de la última dictadura; a nivel geográfico, las historizaciones sobre Buenos Aires evidenciaban tradiciones múltiples, mientras ciudades como Córdoba poseían desarrollos incipientes.

En un segundo núcleo hallamos una minoría de trabajos dedicados desde Córdoba al enfoque de la Historia Cultural para el estudio de prácticas artísticas y culturales de la década de 1980.¹⁰ Ante esas lagunas, los aportes históricos provenientes de otras Humanidades y Ciencias Sociales devinieron insumos centrales. Entre los estudios de maestría, doctorado o grupos de investigación que -desde perspectivas antropológicas, artísticas, comunicacionales o literarias, contribuyeron a mapear algunos acontecimientos y coyunturas del pasado reciente cordobés- recuperamos los aportes de lxs siguientes autorxs dedicadxs a tres mundos de nuestro interés: artes visuales (Rocca, 2009; Zablosky, 2009; Moyano, 2010; Nusevovich, 2012); teatro (Maccioni, 2000; Musitano, 2017) y música (Díaz, 2005; Blázquez, 2008; Bruno, 2019). A la vez, dentro del Área Ciencias Sociales del CIFYH contamos desde 2010 con el Programa *Subjetividades y sujeciones contemporáneas* (dirigido por Gustavo Blázquez y co-dirigido por María Lugones); dicho equipo propició diversas investigaciones de grado y posgrado sobre los años 80, entre ellas, las Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas de Bruno (2019) y Reches (2022).¹¹ Paralelamente, de las publicaciones dedicadas a la investigación en/desde/sobre artes destacamos los aportes de la *Revista Avances*, publicada desde los años 90 por la FFyH y desde la década de 2010 por la FA-UNC.¹²

Una tercera red de antecedentes indirectos está conformada por dos conjuntos de investigadorxs que trabajan desde Buenos Aires y contribuyeron a explorar los procesos artísticos de la década de 1980. Por una parte, recuperamos los estudios de Historia de las artes visuales de Herrera (1999) y Usubiaga (2012), focalizados principalmente en el terreno porteño. Ambas forman parte del Grupo de estudio sobre Museos y Exposiciones, con sede en el Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura de la UNTREF. Ese equipo impulsó la concreción de, al menos, cuatro Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano, así

10 Entre las tesinas de Licenciatura en Historia aprobadas en la FFyH-UNC, dedicadas a esos temas y coyuntura, ver: González (2005), Bruno (2012), Reches (2014), Sueldo (2016) y Floridia (2017).

11 Asimismo, la dirección del Dr. Blázquez también acompañó la tesis de Doctorado en Historia de quien suscribe: González, [2013] (2019a).

12 Esta revista publica especialmente artículos cuyas primeras versiones en ponencias fueron discutidas en las Jornadas de Investigación en Artes, una reunión académica nacional con más de 25 años de antigüedad en la UNC.

como de publicaciones que retomaban las discusiones de esos eventos académicos.¹³

Por otra parte, contamos con los trabajos del Grupo de estudio sobre “Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente”, un equipo dirigido por Ana Longoni desde 2008 y radicado en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Desde enfoques de Sociología histórica y Estudios Culturales y Poscoloniales, problematizaron en especial a las prácticas de los circuitos alternativos y oficiales de Buenos Aires, atendiendo a sus diálogos con otras capitales latinoamericanas.¹⁴ Dentro de las investigaciones abocadas a los años 80, destacamos la lectura y el diálogo con cuatro colegas que nutrieron nuestras búsquedas sobre artes visuales, musicales y teatrales: Lucena y Laboureau (2016), Browarnik (2019) y Manduca (2024).¹⁵ En el marco de sus actividades, el equipo de la UBA propició publicaciones y cuatro jornadas académicas anuales donde participamos otros grupos argentinos, entre ellos, el HICUPARE.¹⁶

A la par, algunxs miembrxs del grupo cordobés tuvimos ocasión de conocer ciertas iniciativas que contribuyen al área de investigaciones so-

13 Las Segundas Jornadas de Arte Argentino y Latinoamericano se concretaron en Córdoba durante 2009 y fueron patrocinadas por la Asociación Argentina de Críticos de Arte y la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. J Figueroa Alcorta”. La publicación posterior compilada por la directora del GEME (Herrera, 2011) socializó varias discusiones mantenidas entre especialistas, procedentes especialmente de Buenos Aires y Córdoba, aunque las temporalidades no se restringieron al pasado reciente.

14 Varixs integrantes del citado grupo también forman parte de la Red Conceptualismos del Sur (2012), con la cual materializaron exposiciones y publicaciones, como *Perder la forma humana*.

15 Los trabajos de Lucena y Laboureau (2016, p.24) exploran ciertas artes, cuerpos y (micro)políticas, conformadoras de una “desenfadada movida contracultural que renovó la escena cultural y artística porteña”. A la vez, las tesis doctorales de Browarnik (2019) y Manduca (2024), profundizan en complejas interacciones que atravesaron a los mundos de los títeres, los teatros y las políticas entre la posdictadura y el retorno democrático.

16 Rescatamos particularmente los diálogos propiciados en las tres ediciones de las Jornadas de discusión de avances de investigación: “Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina”. Conjuntamente, destacamos los intercambios propiciados en la Jornada (Re)Pensar Malvinas. Visualidades, representaciones y derechos humanos. Dichas reuniones se concretaron presencialmente en Buenos Aires entre 2013 y 2018, mientras varias ponencias fueron re-elaboradas como artículos y publicadas en dos revistas: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* y *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.

bre procesos artísticos y culturales del pasado reciente desde instituciones situadas en otras tres ciudades: Mendoza, Rosario y Santa Fe. Desde Mendoza registramos tres aportes principales: por una parte, algunos simposios desarrollados dentro del Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad; por otra parte, la revista *Cuadernos de Historia del Arte*, editada por el Instituto de Historia del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo); asimismo, la tesis doctoral de Zavala (2016).

En cuanto al caso de Rosario encontramos contribuciones en la revista *Separata* y el grupo de estudio coordinado por Adriana Armando y Guillermo Fantoni en el Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (Facultad de Humanidades y Artes, UNR). Se trata de una Historia de las artes dedicada a indagar diversas experiencias situadas no solo en los derroteros rosarinos durante distintas coyunturas de los siglos XIX o XX sino en sus relaciones con otros territorios y temporalidades. Conjuntamente, algunos estudios sobre Historia Reciente están dedicados a reconstruir prácticas que, desde distintos mundos artísticos -visuales (Bortollotti, 2019), musicales (Luciani, 2023) o teatrales (Logiódice, 2020)-, demuestran tanto discontinuidades como lazos entre la última dictadura y el retorno democrático. Conjuntamente, en Santa Fe detectamos, por un lado, algunas mesas temáticas dentro del Congreso regional de Historia e Historiografía; y por otro lado, la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. Ambas iniciativas son gestionadas por especialistas como Mariné Nicola y cuentan con el aval de la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL).

Atendiendo al panorama precedente y a modo de contribuir con un diálogo federal, generamos con algunas colegas la coordinación de dos mesas temáticas transdisciplinarias dedicadas a reflexionar sobre los procesos artísticos y culturales del pasado cercano. Esas mesas circularon por diversas geografías propiciando distintos intercambios interprovinciales: desde 2014, dentro del Congreso Internacional organizado por la Asociación de Historia Oral de la República Argentina (AHORA)¹⁷; y desde 2017, dentro de las Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia (gestionadas por instituciones universitarias dedicadas al estudio de dicha

17 Mesa “Diálogos entre oralidad y mundos del arte en el pasado reciente Latinoamericano”, coordinada por Graciela Browarnik, A. Soledad González y Daniela Lucena (2014, Córdoba; 2016, Tucumán; 2018, Chubut; 2021, Rosario; 2023, Mar del Plata).

disciplina)¹⁸. Tanto en esas reuniones académicas como en otros encuentros, propuestos por ejemplo por las Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, varixs integrantes del HICUPARE participamos como expositors y comentaristas, resultando diálogos que también nutrieron al presente libro colectivo.

Esperamos que el estado actual de los estudios sobre la Historia cultural del pasado reciente en Argentina continúe acrecentándose y diversificándose, para profundizar las investigaciones situadas en otros territorios artísticos, geográficos y temporales.¹⁹ A modo de aportar con este campo en expansión, desde 2013 algunxs miembrxs del HICUPARE concretamos cursillos y seminarios de especialización tanto en las carreras de grado dedicadas a la Historia (FFyH-UNC) como en los posgrados de Humanidades y Ciencias Sociales de diversas universidades públicas.

Los capítulos

Los seis capítulos que integran al libro proponen inmersiones en casos situados en Córdoba, desde los cuales se intenta desarrollar dos objetivos del proyecto HICUPARE (González, 2019b): A) caracterizar algunas prácticas desplegadas dentro de los mundos de las artes visuales, musicales y teatrales, las cuales desarrollaron, por un lado, configuraciones locales significativas y, por otro lado, redes con distintos territorios de Argentina, (Latino)América o Europa; B) indagar sobre procesos de objetivación y subjetivación cultural, a partir de la reconstrucción de las trayectorias de ciertxs artistas y gestorxs en cuyas posiciones se mixturaron categorías de edad, género, clase social, región y preferencias estéticas. Si bien las

18 Mesa “Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la Historia Reciente de América Latina (1960-2010)”, coordinada por Mara Burkart, A. Soledad González y Daniela Lucena (2017, Mar del Plata; 2019, Catamarca; 2022, Santiago del Estero; 2024, Rosario).

19 Si bien excedía los ámbitos de indagación de este libro centrado en las artes visuales, la música y el teatro de la (pos)dictadura argentina, cabe destacar el desarrollo de otros estudios sobre ámbitos como el cine (Ekerman, 2023), la danza (Basile, 2018), los cruces entre poesía y performance (Garbatzky, 2013) o las revistas culturales (Margiolakis, 2023).

lecturas podrán empezar o detenerse en cualquier sección, se sugieren tres trayectos.

La primera parte propone, a partir de dos capítulos, introducirnos en distintas problemáticas (como las conmemoraciones y las agencias) que se anudaron en torno a prácticas escultóricas. El capítulo de Yanina Floridia reflexiona sobre las complejas prácticas memoriales desplegadas en Córdoba en torno a las Islas Malvinas durante la coyuntura 1983-1986. Centra la mirada en tres dispositivos de construcción de memorias. En principio, indaga acerca del monumento titulado *Héroes de Malvinas*, un grupo escultórico que fue emplazado en un sitio público local, encargado e inaugurado por la dictadura en el último año de su gestión. Conjuntamente, reconstruye los sentidos y las disputas entretejidas, entre la dictadura y la primavera democrática, alrededor de dos efemérides malvinenses. Por un lado, explora acerca del 2 de abril, fecha que desde 1983 evoca al primer aniversario del intento de recuperación argentino de las islas y fue designado por el régimen cívico-militar como un feriado nacional denominado Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur (Lorenz, 2006, p. 166). Por otro lado, se detiene en la efeméride del 10 de junio, instituida durante el tercer gobierno peronista (para recordar la creación de un destacamento político-militar insular durante el siglo XIX) y la cual fue recuperada por el calendario del alfonsinismo, como Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, islas y sector antártico (Philp, 2009, p. 273). El texto socializa los resultados parciales de un trabajo de archivo periodístico cuyo relevamiento abarcó hasta 1986, asimismo aporta reflexiones que invitan a continuar la indagación en períodos posteriores de la Historia Reciente.²⁰

Por su parte, el capítulo de Fabiana Navarta Bianco indaga en una etapa vital de la trayectoria y agencia de una escultora local (Martha Bersano, 1952-). Haciendo foco en su historia particular durante la posdictadura posibilita repensar algunas dinámicas socioculturales del retorno democrático que condicionaron al mundo artístico respectivo. La autora centra la mirada en una serie escultórica producida en la provincia de Córdoba entre 1983 y 1988. Analiza a esas “imágenes como documentos” históricos

20 Según detectamos tanto en una Jornada de debate que propuso “(Re) Pensar Malvinas” como en la coordinación de un dossier (González, Manduca y Perera, 2019) vinculado a ese encuentro, existen varias aristas de problemáticas abiertas en torno a las islas.

(Burke, 2005, p.11), cotejándolas con otras huellas escritas y orales. Las tres secciones del texto ofrecen aproximaciones a procesos de producción de esculturas emplazadas en distintos territorios e instituciones, donde las obras circularon en exposiciones individuales de la artista (desde la Casona de las Artes de Bell Ville hasta el Centro Cultural Alta Córdoba ubicado en la capital provincial). Paralelamente, explora su participación en diversas exhibiciones colectivas organizadas no solo en Córdoba capital (desde el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” o el Centro Cultural General Paz), sino en las obras exhibidas en el Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” en Santa Fe y en la Casa de la Cultura bellvillense. En torno a las producciones escultóricas, retoma una hipótesis corroborada en su tesina de Licenciatura en Historia (Navarta, 2023): mientras los recursos materiales y técnicos de Bersano se fueron diversificando en la década del 80, ciertos temas (como los gritos o los cercos) y las tendencias neoexpresionistas en el tratamiento gestual de (los fragmentos de) las figuras humanas se mantuvieron constantes. Allí se interpretan estructuras de sentimientos que dieron cuenta, simbólicamente, de las vivencias contemporáneas de la escultora y de la Historia Reciente traumática, tanto cordobesa como argentina.

La segunda parte reúne a dos capítulos que posibilitan diversos acercamientos a procesos de producción, circulación y exhibición de dibujos, grabados, pinturas y objetos textiles, los cuales evidenciaron redes nacionales o interprovinciales entre individuos, agrupaciones e instituciones. El capítulo de Andrea Rugnone anuncia en su título al objeto de estudio: la Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta. Esta muestra fue inaugurada en noviembre de 1984 en el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”, ubicado en la ciudad de Córdoba. El trabajo retoma algunas líneas de una tesis de Licenciatura en Artes Visuales, donde la autora fue corroborando una hipótesis general sobre esos eventos (Rugnone, 2023). Las seis bienales desarrolladas entre 1972 y 1986 implicaron prácticas de organización, exposición y recepción que nutrieron al mundo de las artes visuales (trans)locales, con sucesos significativos que conectaron a la ciudad de Córdoba con otras urbes del país y del exterior. El texto que integra al libro colectivo profundiza en la edición 1984, indagando tanto particularidades del episodio artístico en el contexto de “democracia hora cero” (Feld y Franco, 2015, p.9) como semejanzas y diferencias en relación a las bienales antecesoras. Entre los factores de continuidad

detectamos, por un lado, a la misma sede de exposición y concurso (el citado museo) y, por otro, a la labor constante de dos agentes culturales: Antonio Salomón en el rol de Director y Miguel De Lorenzi en la gestión del diseño gráfico de los catálogos y afiches. En las secciones que integran al capítulo se ofrecen aproximaciones a diversas especificidades de la quinta bienal: una veintena de agentes que trabajaron como organizadores, colaboradores y auspiciantes; las trayectorias de algunos de los más de cincuenta artistas; la convocatoria e interacción con miles de asistentes; variadas actividades (desde conferencias hasta la exhibición de quinientas obras); vínculos con otras ciudades (como Buenos Aires); algunas prácticas de democratización cultural que convivieron con la reproducción de distinciones (como la posición de un invitado de honor concedida a un residente parisino); asimismo, un tema y lema (Hacia la democracia 1976-1984) cuyos momentos de inicio y cierre focalizaban en dos coyunturas importantes del pasado reciente y de aquel presente nacional.

En el caso de Agustina Silva Mallea, su capítulo socializa algunos resultados de una beca doctoral en curso, en la cual uno de los objetivos específicos de la autora es indagar acerca del campo de las artes visuales durante la década de 1980 en la provincia de San Juan, atendiendo secundariamente a sus relaciones con el microcosmos cordobés. Mediante el análisis de periódicos, catálogos y entrevistas, la autora indaga en un objeto empírico que demuestra lazos interprovinciales. Se trata de la Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos, realizada en 1987 dentro de una serie de eventos conmemorativos por el 425 aniversario de la ciudad de San Juan; algunos de los cuales se concretaron en otra urbe y fueron difundidos como la Semana de San Juan en Córdoba. En los subtítulos que conforman al capítulo se puntualizan acercamientos a diversas particularidades de la exhibición y sus contextos, tales como: las políticas culturales sanjuaninas, sus gestores y las redes con el PRONDEC; las instituciones de formación y patrocinio de los artistas (como la Universidad Nacional de San Juan, la Dirección de Cultura de dicha provincia y el Centro de Residentes Sanjuaninos en Córdoba); la (in)visibilidad de las catorce personas cuyas artes plásticas participaron en la muestra; la difusión y los públicos congregados en el centro cultural cordobés “Obispo Mercadillo”; un catálogo que si bien no reproduce imágenes de las obras expuestas es complementado con memorias recolectadas en entrevistas y permite abrir interrogantes en torno a los sentidos de las piezas exhibidas. Desde Cór-

doba hacia San Juan circularon dibujos, pinturas, grabados y objetos de arte textil que, por un lado, reactualizaban a las tradiciones cuyanas, y, por otro, incorporaban trayectorias de vidas marcadas tanto por el pasado traumático nacional como por variables androcéntricas.

La tercera parte invita a centrar la mirada y la escucha en otros dos mundos artísticos (teatro y música), los cuales, si bien fueron abordados en nuestro equipo por menos integrantes, evidenciaron durante la década de 1980 una multiplicación de escenarios y resonancias que enlazaron las prácticas locales con otras escalas territoriales y temporales. El capítulo de Verónica Heredia estudia a un evento que se ha convertido en un hecho mítico dentro de la Historia cultural cordobesa, siendo recordado como un acontecimiento por diversos sectores de la sociedad. La autora explora al I Festival Latinoamericano de Teatro (IFLT) desarrollado en la ciudad en octubre de 1984 y cuya organización comenzó al inicio de aquel año reuniendo a múltiples agentes de los mundos artísticos y políticos. En el marco de una investigación mayor (Heredia, 2018), el texto sintetiza dos conjuntos de prácticas y sentidos que confluyeron en el surgimiento de ese evento masivo e internacional.²¹ Por un lado, analiza los discursos de los funcionarios del gobierno de Córdoba (entre ellos, el Gobernador y el Subsecretario de Cultura), quienes intentaron demostrar, con iniciativas como el festival teatral, que el nuevo tiempo iba asociado a libertades y derechos constitucionales. Por otro lado, detecta que el festival retomaba la invención de una “tradición” (Cf. Hobsbawm y Ranger, 1983, p.7) teatral local a través de figuras como la de Carlos Giménez, quien era considerado uno de los hacedores de la época gloriosa de la disciplina en Córdoba, es decir, los proyectos sesentistas. En 1985 el gobierno provincial publicó un texto de 90 páginas, que devino una especie de memorial oficial; el título del texto daba cuenta de una valoración compartida respecto al IFLT: *Los 10 días que conmovieron a Córdoba*. Este documento registra que el festival abarcó 235 actos en general, de los cuales 96 correspondieron a puestas en escena de obras teatrales y 139 concernieron a Eventos Especiales. Estos últimos comprendieron dos rubros: por una parte, conferencias y talleres relacionados al arte dramático; por otra, expresiones extra-teatrales diferenciadas con los rótulos de danza y plástica.

21 Como señala la autora, si bien el FLT continuó hasta 1994, fue particularmente la primera edición la que ha devenido un emblema del retorno democrático.

Finalmente, el capítulo de Claudio Bazán aporta una exploración sobre la etapa inicial de una agrupación musical cuyas propuestas artísticas traspasaban algunas fronteras culturales, geográficas y temporales. La *Small Jazz Band* se conformó en Córdoba en el giro de los años 1970-1980, buscaba recrear algunas tipologías de los géneros y estilos tradicionales (emergentes en los años 1920 en Estados Unidos) y se mantuvo vigente hasta la actual década de 2020. A partir del análisis de fuentes escritas, orales y sonoras (conservadas en el archivo de uno de los miembros fundadores), el autor detecta dos conjuntos de características asociadas a diferentes períodos. Por un lado, en torno a su formación musical, encuentra que aquellos jóvenes recibieron una instrucción formal en instituciones públicas de enseñanza artística local (como el Instituto Domingo Zipoli y el Conservatorio Provincial). Asimismo, entre sus aprendizajes informales cumplieron un rol central: la asistencia a los conciertos, la propia experiencia grupal de reunirse a ejecutar *jazz* y la escucha atenta tanto de discos como de emisiones radiofónicas. Estas vivencias de asociacionismo, amistad y educación artística durante la última dictadura, abren una línea de exploración respecto a las posibilidades y los límites de aquella coyuntura represiva. Por otro lado, el texto muestra cómo el retorno de la democracia impulsó el resurgimiento y la proliferación de diversas producciones culturales, en las cuales se intensificó la circulación de públicos variados. Entre las actividades donde participó la banda durante la primavera alfonsinista se destacan: la promoción de numerosos festivales provinciales y capitalinos, la generación de circuitos musicales en bares y el impulso de conciertos barriales y de encuentros artísticos en sitios no convencionales.

De contextos inestables

Con estrategias particulares, los capítulos de este libro entrelazan algunos objetivos centrales propuestos por el grupo HICUPARE. A través de un recorrido que abarca a diversas prácticas artísticas y culturales que formaron parte de la inestable década de 1980 en Córdoba, se procuró contribuir no solo con la caracterización de configuraciones locales sino con el análisis de relaciones que, en algunos casos, trascendieron la escala citadina o provincial para conectarse con otros territorios (inter)nacionales. El enfoque de Historia cultural permitió la exploración de distintos procesos

de objetivación y subjetivación, visibilizando las trayectorias tanto individuales como colectivas de agentes artísticos y culturales variados, cuyas prácticas fueron producto y productoras de las tensiones de un período donde convivían las huellas dictatoriales con los proyectos democratizadores.

Finalmente, consideramos pertinente señalar que la producción de este libro debió atravesar los desafíos de otros contextos inestables. Inició a fines de 2021, en el marco de las complicaciones por la pospandemia y el trabajo virtual. Durante ese año, la FFyH de la UNC convocó a un diálogo que tituló: *Filo en línea. Jornada Interdisciplinaria e Interclaustró para pensar la virtualidad*. Desde el HICUPARE participamos con una ponencia que reflexionaba sobre aquel contexto y lo sintetizaba como una etapa convulsionada donde nuestros cuerpos habían enfrentado no solo nuevas vivencias de enfermedad y salud, sino también un conjunto de interrupciones, reconversiones y (des)conexiones en el ciberespacio. El bienio 2022-2023 implicó otras readecuaciones, sobre las cuales continuamos reflexionando.

La escritura concluyó con el año 2024, un ciclo donde el sistema público de ciencia y educación de nuestro país está enfrentando un “feroz ajuste presupuestario impulsado por el gobierno nacional, el cual amenaza la continuidad de los proyectos de investigación en curso (...) y motoriza la destrucción de grupos de investigación que ha costado años de construcción, en todas las áreas disciplinares” (RAICYT, 2024). Quizás, ciertas estrategias creativas desarrolladas durante la posdictadura (y exploradas en este libro) puedan contribuir en la tarea de seguir imaginando e impulsando algunas redes grupales colaborativas (re)constructoras de pasados, presentes y futuros mejores.

Alejandra Soledad González
Córdoba, agosto de 2024

Referencias

- AAVV (2019). Consideraciones sobre el uso inclusivo de la lengua. Comisión integrada por Paulo Aniceto, Amparo Argüello Solís, Beatriz Bixio, Sofía De Mauro, Guadalupe Erro, Eduardo Matto, Marcelo Moreno y Cecilia Pacella, *Revista Alfilo* (núm. 82),

Córdoba: FFyH-UNC. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/consideraciones-sobre-el-uso-inclusivo-de-la-lengua/>

AAVV (2022). *Actas de las X Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente, Eje 6. Cultura, arte, intelectuales y políticas culturales*. Neuquén: Facultad de Humanidades – Universidad Nacional del Comahue, EDUCO.

AAVV (2023). *IX Congreso Internacional de Historia Oral: “30 años de encuentros. Pasado, presente y futuro de la historia oral en Argentina y América Latina”*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades (Universidad Nacional de Mar del Plata), Archivo de la Palabra y la Imagen y Asociación de Historia Oral de la República Argentina (AHORA).

Agüero, Ana C. y García, Diego (Edits.). (2010). *Culturas interiores*. La Plata: Ed. Al Margen.

Águila, Gabriela (2015). Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. *Avances del Cesor*, vol. 7 (núm. 12) pp. 91-96.

Águila, Gabriela (Coord.). (2023) *Los 80 en Rosario. Historia social, política y cultural de una ciudad en transición*. Rosario: Homo Sapiens.

Basile, María Verónica (2018). Una historia (trans)local sobre el campo artístico de la danza entre la dictadura y la postdictadura. Proyecto de Beca Posdoctoral IDH (CONICET-UNC). Directora: A. S. González. Co-directora: Valeria Manzano. Córdoba: inédito.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Blázquez, Gustavo (2008). *Músicos, Mujeres y Algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

Blázquez, Gustavo (2012). ¿“Cultura para todos” (y todas)? *Reflexiones*, Publicación #0 – Julio, Córdoba: editorial CEPIA.

- Blázquez, Gustavo y Lugones, María (2012). Territorios homoeróticos de jóvenes varones en la Córdoba de inicios de los '80. En *Actas Workshop*. México: Tepoztlán Institute.
- Bortolotti, Mariana (2019). Experiencias culturales entre la dictadura y la democracia: artistas, prácticas y política. Rosario, 1979-1990. Plan de Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de Rosario. Directora: Gabriela Águila. Inédito.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Córdoba-Buenos Aires: aurelia*rivera.
- Browarnik, Graciela (2019). *Entre el panfleto y el Under. Hacer política con títeres en Buenos Aires durante los ochenta alfonsinistas*. Proyecto de tesis de Doctorado en Artes, Universidad Nacional de las Artes. Directora: Daniela Lucena. Inédito.
- Bruno, M. Sol (2012). *Córdoba va: Análisis de un mundo de 'música popular urbana' en Córdoba durante la década de 1980*. [Tesina de Licenciatura en Historia, dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. UNC. Córdoba].
- Bruno, M. Sol (2019). *De 'Aguas de la Cañada' a 'nada en la Cañada'. Análisis de un mundo de la canción urbana en la Córdoba de 1980*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez].
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo.
- Burucúa, José (2015). Teorías y prácticas en la historia del arte. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del CAIA* (núm. 7), pp. 175-178.
- Chartier, Roger (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.

- Chavolla, Arturo (2005). La política cultural del gobierno de Alfonsín. En *Pensares y Haceres*. Centro de Investigaciones sobre América Latina, UNAM.
- Closa, Gabriela (2010). La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales. Angeloz y Mestre (1983-1999). En Tcach, César (Coord.). *Córdoba Bicentenario*. Córdoba: UNC_CEA.
- Díaz, Claudio (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino, 1965-1985*. Córdoba: Narvaja editor.
- Ekerman, Maximiliano (2023). Los usos cinematográficos del pasado para la construcción de una nueva cultura política democrática en la Argentina de los ochenta: de la ilusión al desencanto (1981-1989). [Ponencia no publicada]. Conversatorio: *De la efervescencia al desencanto: prácticas y políticas artístico-culturales durante los años 80 alfonsinistas*. Instituto de Humanidades (CONICET-UNC), Córdoba.
- Feld, Claudia y Franco, Marina (Dirs.). (2015). *Democracia Cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrari, Marcela y Gordillo, Mónica (Comps.). (2015). *La reconstrucción democrática en clave provincial*. Rosario: Prohistoria.
- Floridia, Yanina (2017). *(Re)presentaciones “juveniles” en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas*. [Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Dirigido por la Dra. A. Soledad González].
- Franco, Marina y Lvovich, Daniel (2017). Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, tercera serie (núm. 47), segundo semestre, pp. 190-217.

- Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- García Canclini, Néstor (1999). Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En García Canclini, Néstor y Moneda, Carlos (Coords.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba/SELA.
- Gargarella, Roberto; Murillo, María y Pecheny, Mario (Comps.). (2010). *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González, A. Soledad (2005). Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985. Tesina de Licenciatura en Historia dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez, UNC. Córdoba, Inédita.
- González, A. Soledad (2014). De inquietudes colectivas y fragmentos individuales. En: González, A. Soledad y Basile, M. Verónica (Coords.) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Córdoba: Alción.
- González, A. Soledad [2013] (2019a). *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Córdoba: Editorial de la UNC, Serie Tesis de doctorado.
- González, A. Soledad (Dir.). (2019b). Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.
- González, Alejandra Soledad, Manduca, Ramiro y Perera, Verónica (Coords.). (2019) (Re)Pensar Malvinas: visualidades, representaciones y derechos humanos. Dossier en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes, memorias y sonidos, 11 de junio. Editorial: Mondes Américains (Universités Paris 1 et 10).

- Gordillo, Mónica y Gutiérrez, Alicia (Dirs.). (2019). Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática. Proyecto de Investigación del Instituto de Humanidades, CON-ICET-UNC.
- Heredia, Verónica (2018). El I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984, Córdoba. Proyecto de Trabajo Final de Licenciatura en Historia. Escuela de Historia. FFYH, UNC. Director: Dr. Fernando Blanco.
- Herrera, María J. (1999). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. En Burucúa, José. (Dtor.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Tomo II. Buenos Aires: Sudamericana.
- Herrera, María J. (Dir.). (2011). *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba-Buenos Aires: Ed. ESBA “Dr. José Figueroa Alcorta” y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Logiódice, María Julia (2020). *Teatro y política en Rosario, 1976-1987*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, FLACSO. Directora: Gabriela Águila.
- Longoni, Ana (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*, año VIII (núm. 13).
- Lorenz, Federico (2006). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lucena, Daniela y Laboureau, Gisela (Comps.). (2016) *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp.
- Luciani, Laura (2023). Tiempos difíciles. Rock, políticas culturales y culturas juveniles. En Águila, G. (Coord.). *Los 80 en Rosario. Historia*

social, política y cultural de una ciudad en transición. Rosario: Homo Sapiens.

Maccioni, Laura (2000). Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba. *Estudios*. Revista del Centro de Estudios Avanzados. (N° 13). Enero-diciembre.

Manduca, Ramiro (2024). *Teatro Abierto (1981-1986): un prisma del campo teatral en la Ciudad de Buenos Aires durante la transición democrática.* Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Directora: Ana Longoni/ Co-Directora: Débora D'Antonio.

Manzano, Valeria (2018). Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta. En Víctor Brangier y María E. Fernández (Eds.). *Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina.* Rosario: Prohistoria.

Margiolakis, Evangelina (2023). *Constelaciones subte. Prensa contracultural en dictadura y transición (1976-1990).* Buenos Aires: Tren en Movimiento.

Moyano, Dolores (Dir.). (2010). *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI.* Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Musitano, Adriana (Dir.). (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975.* Córdoba: UNC e Instituto Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.

Myers, Jorge (2002). Historia cultural. En Altamirano, C. (Dtor.). *Términos críticos de sociología de la cultura.* Buenos Aires: Paidós.

Navarta Bianco, Fabiana (2023). San Marcos Sud, Bell Ville y Córdoba capital. Un recorrido tras las huellas escultóricas de Martha Bersano entre 1972 y 1989. Tesina de Licenciatura en Historia (FFyH-UNC). Directora: Dra. A. S. González. Córdoba.

- Nusenovich, Marcelo (2012). Una génesis interrumpida: la performance en Córdoba entre mediados de las décadas de 1960 y 1990. En Baldassare, M. y S. Dolinko (Eds.). *Travesías de la imagen*. Buenos Aires: CAIA, EDUNTREF.
- Philp, Marta (2009). *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Ed. Universidad Nacional de Córdoba.
- Ramírez, Hernán (2000). *La Fundación Mediterránea y de cómo construir poder. La Génesis de un proyecto hegemónico*. Córdoba: Ferreyra editor.
- RAICYT (Red de Autoridades de Institutos de Ciencia y Tecnología de Argentina) (2024). Buenos Aires. <https://raicyt.org.ar/es/acerca/> Consultado en agosto de 2024
- Reches, Ana Laura (2014). *Prácticas recreativas de jóvenes homosexuales masculinos a inicios de la década de 1980 en Córdoba*. [Tesina de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez].
- Reches, Ana Laura (2022). *Redes y modos de sociabilidad festiva de y entre jóvenes en espacios 'no heteronormativos' durante la década de 1980 en la Ciudad de Córdoba*. [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas. FFyH-UNC. Dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez y co-dirigida por la Dra. María Gabriela Lugones. Córdoba].
- Red Conceptualismos del Sur (2012). *Perder la forma humana. Una imagen símica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- Rocca, M. Cristina (2009). *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*. Córdoba: UNC.
- Rugnone, Andrea (2023). *Las Bienales Argentinas de Humor e Historieta expuestas durante el retorno democrático en el Museo Municipal de Bellas Artes 'Dr. Genaro Pérez' (Córdoba, 1984-1986)*. [Tesina de Licencia-

tura en Artes Visuales, Universidad Nacional del Litoral, 2023.
Directora: Dra. A.S. González. Co-directora: Dra. M.V. Basile].

Servetto, Alicia (Comp.). (2016). *Interpelaciones al pasado reciente. Aportes sobre y desde Córdoba*. Cuadernos de Investigación. Córdoba: CEA-UNC.

Silva Mallea, Agostina (2023). *Hacia una Historia Cultural del campo de las artes visuales de San Juan en el contexto de la posdictadura argentina (1983-1989)*. [Plan de beca doctoral CONICET-UNSJ. Directora: Dra. A. S. González. Codirectora: Dra. Guadalupe Aguiar Masuelli].

Solís, Ana (2011). Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987). *Estudios*. CEA-UNC, Córdoba (n. 25), pp. 83-100.

Sueldo, Florencia (2016). *Cultura urbana y transición democrática: el Paseo de las Artes de Córdoba entre 1979 y 1985*. [Trabajo Final de Licenciatura en Historia. Directora: Dra. Clarisa Agüero. Co-director: Diego García. UNC].

Tamagnini, Lucía (2010). *Performance y políticas culturales en la inauguración del Museo*

Superior de Bellas Artes "Evita- Palacio Ferreyra". [Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez. FFYH-UNC, Córdoba].

Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Williams, Raymond (2023). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zablosky, Clementina (2009). Guía de análisis de obra. Material producido para el Proyecto colectivo *Fragmentos para una historia de las artes en Córdoba*. UNC. Inédito.

Zavala, María del Rosario (2016). *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. [Tesis Doctoral en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Cuyo, inédita. Director: Oscar Zalazar. Co-directora: Marisol Facuse].

Primera parte.
De esculturas,
conmemoraciones
y agencias



Al pie del monumento el Dr. Pellanda pronunció su discurso





Disputas en torno a Malvinas. Las efemérides y un monumento a los héroes (Córdoba, 1983-1986)

Yanina Floridia*

Introducción

Entre las décadas de 2010 y 2020 (contexto en el que se desarrolló esta investigación) el monumento *Héroes de Malvinas* junto con la conmemoración del 2 de abril, se constituyeron en elementos inseparables de la ciudad de Córdoba. Sin embargo, la escultura y la efeméride remiten a complejos procesos de construcción de memorias que se desarrollaron especialmente desde la década de 1980. Cada primero de abril se realiza la “vigilia” (momento de espera según la religión católica) en la cual los ex combatientes, sus allegados, algunas personalidades políticas, diversos grupos de artistas y un público asistente, dan lugar al acto conmemorativo de la Guerra de Malvinas. En este evento se entrelazan la rememoración de la guerra, de los caídos y de los veteranos, el permanente reclamo de soberanía sobre las islas ubicadas en el Atlántico Sur del país, y un conjunto de críticas o visiones de contingencias actuales sobre diversos temas. Como explica Rosana Guber (2012): “durante más de un siglo “Malvinas”-referido como un sustantivo singular, y no como “las islas”- se ha ido poblando de distintos sentidos y términos bien diferenciados que, en principio, aluden al territorio geográfico, a la reivindicación o causa de soberanía territorial, y al conflicto bélico de 1982” (p. 15). En torno a la cuestión Malvinas surgieron diversas posiciones políticas y simbólicas que, entre la guerra y la posguerra, generaron posiciones enfrentadas.

Este trabajo se adentra, por un lado, en el análisis del Monumento a los *Héroes de Malvinas*, que se emplazó en el año final de la última dictadura, en la plazoleta que lleva el mismo nombre en la ciudad de Córdoba. Por otro lado, el capítulo explora algunos de los actos conmemorativos que se realizaron en los días dos de abril y diez de junio entre 1983 y 1986 en recuerdo de la Guerra de Malvinas y del reclamo de soberanía. El recorte

* CIFFyH-UNC / yanitrini@gmail.com

temporal se define por la fecha de inauguración del monumento, el 05 de octubre de 1983 y por la primera vez que fue utilizado por diversos actores (como fueron las agrupaciones de veteranos o los gobiernos provinciales y municipales) para realizar el homenaje a la guerra de Malvinas y a los que combatieron en ella, el 02 de abril de 1986. Así, se ofrece un primer recorrido sobre este proceso que culminó en la fusión del monumento y del homenaje. En este contexto, se exploran como variables principales los sentidos construidos alrededor de la fecha de conmemoración y el espacio físico utilizado.

Con respecto a la fecha de realización de los homenajes, se detecta un primer marco de disputas asociadas a diversas fechas. La que se emplea actualmente (en la década de 2020) para la conmemoración de la guerra, el 2 de abril, fue instituida en el año 1983. No obstante, con el retorno democrático alfonsinista, se restableció el 10 de junio, fecha instaurada en 1974. Luego, en 1999 y en medio de nuevas controversias, el presidente De La Rúa decretó nuevamente la utilización del 2 de abril.

En cuanto al espacio físico, se observa cómo en un primer momento no se utilizó para la conmemoración oficial el monumento emplazado a finales de 1983. Durante el primer bienio democrático fueron otros los “lugares de memoria” (Nora, 2008).

Como objetivo de este capítulo, se propone realizar una posible lectura sobre el monumento y su emplazamiento en la finalización de la dictadura cívico-militar. A su vez, se plantea reconstruir las primeras puestas en escena de las memorias de Malvinas a través del análisis de las conmemoraciones y los actos que se llevaron a cabo entre esos años hasta la utilización del emplazamiento monumental ya citado. En el abordaje de las “memorias” se recurre al enfoque de Jelin (2002), quien las define primero, como “procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” y segundo, como “objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder” (p. 2).

Dos series de interrogantes dan inicio a este recorrido. Por un lado, se cuestiona: ¿por qué los militares y sus aliados civiles conmemoraron una derrota en el campo de batalla? y ¿cuál fue la función que cumplió para la saliente dictadura el emplazamiento de dicho monumento? Estas preguntas, se plantean para reflexionar sobre lo sucedido durante los

últimos años de la dictadura cívico-militar. Por otro lado, surgen otras cuestiones respecto al marco de la naciente democracia radical: ¿cómo se conmemora una guerra librada por una dictadura en la reciente democracia? y ¿cómo estas conmemoraciones se integran en el “proceso de democratización” (Cf. Gutiérrez y Gordillo, 2019)?

La primera hipótesis, sostiene que el emplazamiento del monumento significó para la dictadura saliente, un acto de “invención de tradición” (Hobsbawm y Ranger, 1983) con respecto a la guerra de Malvinas. El régimen dictatorial dejó instalada en el espacio público cordobés, antes de su retirada, la marca referencial de su lectura sobre la guerra desarrollada en el Atlántico Sur, su historia oficial. También se entiende este emplazamiento como una de las “prácticas de estetización de la política y politización de la estética” con las cuales el régimen buscó marcar su hegemonía desde la esfera simbólica (González, 2015, p.1).

Otra herramienta conceptual utilizada en este capítulo, recupera un trabajo de Basile (2014), quien sostiene que “una de las principales funciones de las políticas culturales ha sido, entre otras, la de promover representaciones colectivas del pasado y el futuro” (p. 179). Por lo tanto, se entiende que el emplazamiento del monumento en un espacio céntrico de la ciudad buscó promover una lectura oficial sobre el hecho bélico auspiciado por la dictadura cívico-militar saliente. Esto pretendía dar legitimidad a las acciones realizadas para recuperar el territorio insular, buscando establecer distancia de las denuncias por la aplicación del terrorismo de Estado sobre la población local.¹

Ante la necesidad de la dictadura saliente de ser recordada por algo más que la crisis económica y el terrorismo de Estado, se utilizó la remembranza de una guerra, que, si bien terminó en derrota, movilizó a amplios sectores sociales. Las Islas Malvinas se presentaron como una causa primigenia en la construcción de la nacionalidad argentina y se proyectaron mediáticamente con un gran respaldo, en ese marco se procuró que el intento de recuperación fuera recordado como un punto valorado de la gestión militar.

1 Según sostiene Usubiaga, recuperando la explicación de Hugo Vezzetti, “puede leerse en la decisión de lanzar la invasión a las islas el designio de lograr una legitimidad retrospectiva hacia la “guerra interior”. Una lucha contra el enemigo externo, que apelaba a la ilusión de redención y salvación nacionales se proyectaba como la reconstrucción triunfal de una suerte de unión, de fusión épica con la sociedad” (2012, p. 82).

En torno al segundo interrogante, la hipótesis sostiene que la democracia naciente buscó diferenciarse de la dictadura cívico-militar. Por una parte, forzó el cambio de la fecha conmemorativa del 2 de abril al 10 de junio, retomando así la fecha instalada como día de recordación de la soberanía en el último gobierno peronista. Por otra parte, sostuvo otro lugar simbólico tradicional de Córdoba (la plaza San Martín) para concretar eventos políticos importantes.

A su vez, se concibe este periodo dentro de la categoría de “democratización” utilizada por Gutiérrez y Gordillo (2019). En este contexto, la reanudación de las instituciones republicanas no sólo estableció el marco democrático, sino que también brindó la posibilidad de generar procesos de interacciones y disputas sociales y políticas, permitiendo así hablar de prácticas democráticas. Por lo tanto, se puede pensar el marco de disputas con respecto a la fecha de la conmemoración y el espacio de la misma como parte integral de ese proceso democratizante que se abrió nuevamente.

En cuanto a las fuentes de análisis, se utilizan dos tipologías. El periódico local *La Voz del Interior*², posibilita una reconstrucción de cómo un medio de prensa local y hegemónico abordó a la guerra y su rememoración. La selección de este diario en particular, se hizo por ser el periódico que continúa su tirada sin interrupciones en los años de finalización de la dictadura y el comienzo de la democracia. Se reconoce al respecto, que los medios de comunicación actúan como instancias de legitimación cultural que permiten adentrarse en los procesos que preocupaban a las sociedades de su momento.³

Asimismo, dado que este trabajo pretende contribuir al campo de la Historia Cultural y la Historia de las artes locales, se utilizan algunas imágenes del monumento como otras fuentes de análisis para pensar dichos procesos. Las imágenes se consideran documentos cuya visualización implica una lectura y su recorrido una pregunta. Estas imágenes permiten acercarnos a las “representaciones” (Chartier, 1996) que se tenía de un

² En adelante *LVI*.

³ “Los medios masivos de comunicación, además de ser fuente de información, actúan también como agentes de socialización. Por esto, introducir el periódico para trabajar las representaciones históricas promueve, creemos nosotros, la reflexión crítica sobre las prioridades informativas de los medios y su relación con las prioridades y las preocupaciones de la sociedad en un momento histórico determinado” (Castello Rojo, Mengo y Tenaglia, 2018, p. 3).

“mundo social” en dicha coyuntura (Burke, 2005), ayudando a entender algunas construcciones referidas a la guerra y los soldados que se gestaron durante la transición a la democracia.

Monumentos en los espacios públicos

La relación entre arte y poder público es una conexión de larga data en la vida del ser humano que se rastrea desde el surgimiento de los antiguos Estados. La utilización del arte público como una forma de visualización de lo válido no sólo se manifiesta en regímenes legítimos y legales, sino también en el marco de dictaduras y regímenes autoritarios.

Las diferentes formas de expresión artística que se establecen en el espacio público suelen tener una significación que trasciende la obra en sí misma. Esta otra dimensión de significado, entre diversos condicionantes, está demarcada por las entidades que financian y disponen el emplazamiento de dichas obras y, por lo tanto, se enmarcan dentro de las disputas de sentido.

Entre estas formas artísticas, los monumentos que refieren a hechos o personajes del pasado histórico a modo de “altares laicos” (Gutiérrez Viñuales, 2004) tienen una extensa tradición en las sociedades occidentales. Especialmente desde el siglo XIX, en Latinoamérica se utilizaron en el marco de formación de los Estados nacionales, no solamente por una función decorativa sino también para recordar a los próceres cuyas figuras se levantaron en conmemoración de las acciones de quienes se debía emular. El análisis de estos monumentos proporciona una ventana para observar la construcción de un pasado que configuró una nueva “invención de tradición” (Hobsbawm & Ranger, 1983) y dio forma a la “comunidad imaginada” (Anderson, 1997) de la nación.

Al abordar una lectura histórica que se volvería oficial, estos “monumentos” o “marcas espaciales”, como explica Andrea Rodríguez (2014), “testimonian personajes, guerra y acontecimientos relevantes de su pasado. Durante la formación de los estados nacionales, las guerras y los combatientes de la comunidad imaginada (Anderson, 1997) fueron los destinatarios principales de esas iniciativas, a los que se les recordaba en clave de gesta y héroes” (p.1).

En el proceso de construcción de los sentimientos del nacionalismo y el patriotismo, se llevaron a cabo los erguimientos de monumentos por

parte de las clases sociales que coordinaban los Estados nacionales. La tradición monumental argentina, como explica Gutiérrez Viñuales (2004), “al igual que en Europa, sirvió para cubrir necesidades políticas de legitimación de los gobiernos y los nuevos países. Ayudó a la urbanización, fue símbolo de adelanto cultural, promovió a los próceres a quienes había que imitar y expresó emblemáticamente la obra pública del gobierno”. Si bien este autor se focaliza en la época de modernización del Estado argentino, desplegada especialmente hasta la mitad del siglo XX, el monumento de 1983 que se aborda en este capítulo, en una primera instancia, sostuvo ese imaginario.⁴

Con respecto a la utilización de los monumentos en el espacio público durante la dictadura cívico-militar, siguiendo lo referido por González (2015), entendemos su uso como parte de la construcción de “civilización occidental y cristiana”. Esto fue producto de procesos globales que se daban en el contexto marco de la Guerra Fría, y que enmarcaron las cosmovisiones del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

El uso que la dictadura le dio a los monumentos emplazados en el espacio público estuvo condicionado por representaciones en clave nacionalista y patriótico del deber ser argentino. En el análisis que realiza Usubiaga sobre la construcción de un museo de arte en las islas Malvinas, gestión lanzada durante el conflicto bélico, la autora, explica:

El arte tenía para ellos el poder de otorgar soberanía sobre aquella colonizada extensión territorial, es decir, de configurar una autoridad pública

4 Marcelo Troncoso establece una tipología que permite abordar para pensar los monumentos relacionados con Malvinas. Atendiendo a su propuesta, ubico al monumento cordobés en lo que él denomina como un “tercer Eje”. “Este se caracteriza por proponer actos “reivindicativos de la ‘Gesta’ o ‘construcciones de la memoria socio-cultural de la guerra de 1982’, los cuales traslucen su esencia al expresar de modo concreto (en su discurso simbólico) una reivindicación pública o la exacerbación de las acciones bélicas de 1982. En este tipo de marcas territoriales, predominan las manifestaciones estéticas tanto de murales como de monumentos y placas, dada la capacidad de proyectar el aspecto reivindicativo de la misma y el sentido de perdurabilidad en el tiempo. Sin embargo, debemos rescatar un aspecto central en la constitución de las mismas vinculadas a la memoria: la reivindicación de un sujeto/s o un objeto/s vinculado de manera directa al conflicto bélico de 1982 por la soberanía de las Islas Malvinas” (2010, p. 14).

capaz de representar a la Nación y delimitar su territorio. Parecía invocar a la fundación de un museo como acto inaugural en la construcción de una idea de nación renovada (2012, p. 15).

En ese marco, el arte se convertía en una forma de representación, unida a la gesta patriótica independentista en la que se enmarcó la participación de los militares en la recuperación del territorio insular y se sentaron bases de soberanía sobre la lectura posterior que se realizaría de dicha guerra.

Durante la dictadura saliente (1983)

De disputas por las efemérides

Como parte de las disputas en torno a Malvinas, y en tanto reclamo de la soberanía nacional sobre el territorio austral, el gobierno cívico-militar saliente estableció entre 1982 y 1983 al día 2 de abril como efeméride para la recordación, fecha en la que se conmemoraba la recuperación del territorio insular de 1982. Esto supuso el desplazamiento del calendario de la fecha instaurada en 1974 por el gobierno peronista: el 10 de junio, que recordaba la gobernación de Luis Vernet durante el siglo XIX. Ambas fechas ofrecen diferentes visiones sobre el imaginario de Malvinas; la primera une la idea de soberanía con la guerra, mientras que la segunda establece un recordatorio de Malvinas en la larga duración de la historia argentina, un momento en el que, aunque ya se había logrado la independencia, la conformación del Estado argentino aún estaba en una etapa incipiente.⁵

En el primer año posbélico y aún en dictadura, los actos presididos por organismos públicos y civiles, fueron trasladados al 4 de abril, debido a que el 2 de abril coincidía con el Sábado Santo, una fecha de suma importancia en la liturgia católica. Entre la variedad de eventos que tuvieron lugar el Gobierno de la Provincia realizó su homenaje en la Plaza San

5 Como señala la investigación de González (2019), el 2 de abril fue promocionado en la prensa argentina de 1983 como un “feriado nacional” que evocaba el *Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur*. Los actos en torno a esa efeméride se encuadraban en una política cultural compleja que incluía, entre otros programas, performances conmemorativas variadas.

Martín a las 8 horas, con el gobernador Pellanda como orador principal. Asistieron otras personalidades políticas y militares como integrantes del Poder Ejecutivo y representantes de las Unidades Militares, junto con un público más numeroso, como se observa en la foto publicada por el diario que cubrió el evento, si bien en la nota no se hacen referencias al respecto (Imagen 1). Durante el acto, se emplazó una placa recordatoria en el pedestal del monumento al Libertador San Martín, ubicado en la plaza homónima.

Por su parte, la Municipalidad de Córdoba desarrolló dos eventos focalizados en dos barrios de la ciudad (Observatorio y Santa Isabel). A las 19.30hs, el intendente Dr. Eduardo Caferatta inauguró una plaza en Barrio Observatorio con el nombre de “Luis Vernet”, según el diario “quien fuera el primer comandante civil y militar de las Islas Malvinas y uno de los propulsores de su incipiente desarrollo agro ganadero” (LVI, 1983). Luego de esto, se trasladaron al Barrio Santa Isabel donde colocaron nombre de caídos a una serie de calles. Las calles renombradas pasaron a llamarse Mayor Fernando Casado, Cabo 2do A. González, Eduardo Sosa y Eduardo Antonio Vallejos. Nuevamente, se observa el uso de una perspectiva masculina y militar para seleccionar el memorial de Malvinas. A estos actos fueron invitados representantes de la Fuerza Aérea, el Ejército y la Armada, secretarios comunales y descendientes de Vernet, así como público en general.

En diferentes localidades del interior cordobés, se llevaron a cabo diversos homenajes en los lugares donde hubiese residido un soldado caído. Asimismo, tanto la Guarnición Aérea Córdoba como el Comando del Tercer Cuerpo de Ejército realizaron sus propios recordatorios. Además, organismos de la sociedad civil organizaron sus recordatorios, que incluyeron misas, procesiones con Antorchas e incluso la coordinación de un funeral. Entre las organizaciones que participaron se encontraron la Junta Provincial del Partido Demócrata Cristiano, el Partido Socialista Popular, el Frente de Izquierda Popular, el Movimiento Juventud Peronista y el Consejo de Unidades Básicas Justicialistas.



Imagen 1. Título: El Dr. Pellanda, acompañado del general de división Guañabens Perelló, del brigadier Juliá y del capitán de navío Garrido procede a descubrir una placa recordatoria de la gesta de Malvinas, al pie del monumento al Gral. José de San Martín. Fuente: Diario LVI, Córdoba, Argentina (1983b) “No olvidaremos a quienes fueron nuestros amigos”.

El emplazamiento del monumento cordobés

En las conmemoraciones de la guerra que enfrentó a la nación Argentina con Inglaterra, surgió la acción de emplazar en lugares públicos algunos recordatorios que permitieran construir una nueva tradición, en la sociedad argentina y para el caso que analizamos en la ciudad de Córdoba. Troncoso considera que se produjo un proceso de memorialización en diversas provincias argentinas:

En nuestro país, existe una multiplicidad de marcas territoriales con respecto a Malvinas. Las mismas llegan a (re)afirmar y (re)significar los sentidos, los que pueden sembrarse de simbologías y sentimientos diferenciados hacia los/as sujetos que las observan.

Monumentos, plazas, cenotafios, murales, arte urbano, arte callejero, graffitis, estencil, placas, paseos, escuelas, edificios, calles y memoriales, son algunos de los ejemplos en los que en cada ciudad argentina significa y resignifica constantemente la “Cuestión Malvinas” (2020, p. 8).

Más allá de que el conflicto terminó en una derrota para la Argentina, surgieron numerosas muestras de esta construcción simbólica de la nación ancladas en la recuperación del territorio insular argentino apropiado ilegalmente por los ingleses después del enfrentamiento. En torno a ello, puede pensarse que esta causa nacional que unificaría a los argentinos (como los medios de comunicación y figuras públicas de la época enunciaron ante dicho enfrentamiento militar), tuvo su concreción en los numerosos monumentos que se realizaron como formas de recuerdo y homenaje.



Imagen 2. Título: Al pie del monumento el Dr. Pellanda pronunció su discurso.
Fuente: Diario LVI, Córdoba, Argentina (1983c) “Se inauguró el monumento a los caídos en la guerra de las islas Malvinas”.

En el caso de la ciudad de Córdoba, el monumento *Héroes de Malvinas* comenzó a formar parte de la sociedad cordobesa el 5 de octubre de 1983, cuando se concretó su inauguración oficial bajo la gobernación de facto de Rubén Pellanda, durante la etapa final de la dictadura cívico militar. Pocas semanas después, el 30 de octubre de 1983, se llevaron a cabo las elecciones que marcaron el retorno formal de la democracia en el país. La escultura fue instalada frente a la Municipalidad de Córdoba, en la plazoleta que forma parte de la Plaza de la Intendencia, entre las calles Caseros, Marcelo T. de Alvear, Duartes Quirós y Bolívar.⁶ Esta obra de cemento fue realizada por el escultor Marcelo Hepp (1946-2019). Algunos datos de la trayectoria de Hepp fueron reconstruidos en una investigación de González (2019):

Sobre el reconocimiento que obtuvo este *joven escultor* durante el Onganía y la última dictadura cabe señalar cuatro acontecimientos: 1) en 1969 recibió el *Premio Medalla de Oro-Rotary Club Córdoba al egresado de la EPBA por las mejores aptitudes artísticas (...)*. 2) En 1978 fue invitado a la muestra colectiva de *Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78* organizada por el Colegio de Escribanos y APAC. 3) En 1980 fue distinguido como uno de los *10 Jóvenes Sobresalientes* (rubro *artista*) por la Bolsa de Comercio de Córdoba). 4) En 1983, una escultura de su autoría (el *Monumento a los Caídos en Malvinas*) fue auspiciada por el gobierno y emplazada en la Plaza de la Intendencia (p.357).⁷

El monumento cuenta con una marcada tonalidad militarista, visión donde se pondera a los combatientes como los protagonistas de la guerra de 74 días que se desarrolló en las islas del sur del país. En la escultura sobresalen las figuras de siete soldados, los tres primeros llevan una bandera

6 En la conmemoración de los 40 años de la guerra (2022), la Municipalidad de Córdoba cambió el nombre de la plaza, la cual comenzó a llamarse “Plaza de la Intendencia Héroes de Malvinas”.

7 Marcelo Hepp nació en la ciudad de Córdoba en 1946 y falleció en el año 2019. Estudió en la Escuela Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta, de donde egresó con el título de profesor de Dibujo y Escultura con medalla de oro. Durante varias décadas el artista fue el autor de diferentes monumentos que fueron colocados en distintos puntos de la ciudad de Córdoba. Los materiales con los que trabajaba eran madera, mármol, bronce, resina y chapa batida de bronce. El diccionario de Moyano (2010) aporta otros datos sobre Hepp.

y representan al Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea, respectivamente. El mismo sigue con el imaginario social que se planteó desde la prensa local durante el hecho bélico, donde la imagen central que prevaleció fue la del “héroe”, centrada en la “representación” de los “jóvenes” soldados (Florida, 2017)⁸. A su vez, durante el conflicto bélico, se estableció una clara unión entre los hechos más relevantes de la historia oficial con el devenir de la guerra (Lorenz, 2012). Por lo tanto, la realización de este gran monumento, que recordaba la gesta militar de 1982, se alineaba con la tradición de erigir estatuas públicas en honor de los Héroes de la Independencia Nacional (desarrollada en el siglo XIX).



Imagen 3. Título: Monumento Héroes de Malvinas, Plaza de la Intendencia, Córdoba. Fuente: Fotografía tomada por la autora el 21 de julio de 2021.

⁸ En nuevos estudios con respecto a la guerra de Malvinas, también se entiende a protagonistas de la guerra a diferentes grupos de civiles que participaron de una forma u otra en la misma como fueron los grupos de enfermeras y auxiliares de enfermería que trabajaron en los hospitales del sur atendiendo heridos y supliendo necesidades urgentes.



Imagen 4. Título: Monumento Héroes de Malvinas, Plaza de la Intendencia, Córdoba. Fuente: Fotografía tomada por la autora el 21 de julio de 2021.



Imagen 5. Título: Monumento Héroes de Malvinas, Plaza de la Intendencia, Córdoba. Fuente: Fotografía tomada por la autora el 21 de julio de 2021.



Imagen 6. Título: Monumento Héroes de Malvinas, Plaza de la Intendencia, Córdoba. Fuente: Fotografía tomada por la autora el 21 de julio de 2021.

En la representación monumental realizada por el escultor Marcelo Hepp, se puede observar un grupo de siete soldados, detallados en modo realista, portando la bandera argentina, símbolo de nación, en un terreno rocoso (el cual podría estar referenciando el terreno insular). Los soldados llevan la bandera a cuesta, pero aún no está emplazada en el territorio. Por lo tanto, en esta representación, se puede pensar diferentes elementos que estuvieron dentro de los discursos oficiales en el momento de la guerra: Malvinas como una causa nacional en la bandera argentina que portaban los soldados, los soldados portadores de este heroísmo nacionalista y la derrota que impide que la bandera sea plenamente izada. También encontramos en la misma, frente al monumento la imagen de dos manos, en la cual una le entrega algo a la otra. Esta (Imagen 5) está colocada sobre uno de los muros de la plazoleta y tiene la firma del escultor.

El acto de inauguración fue presidido por el gobernador de facto Rubén J. Pellanda. En el lugar también se emplazaron diferentes placas, cuyo contenido es mencionado por el periódico local de 1983. No se encontraron fuentes que narren las gestiones, concursos o disputas en torno a su realización. Tampoco se encuentran emplazadas actualmente las placas que son mencionadas por el diario. Es plausible que, en el marco de las disputas sobre las memorias de Malvinas entre la pasada dictadura y la

reciente democracia, las placas que nombraban al gobierno de facto hayan sido removidas.

[...] una de las cuales llevo la siguiente inscripción “el pueblo y el gobierno de la provincia de Córdoba a los combatientes argentinos caídos por la patria en la gesta de las islas Malvinas del Atlántico sur. No seréis olvidados. Volveremos a Malvinas”.

Una segunda placa dice: el gobierno de la provincia a la civilidad cordobesa que entregó a sus hijos y sus bienes a la Patria en guerra.

Como parte del acto dos escolares depositaron un tubo metálico que contiene tierra traída de las islas, en uno de los costados del peñón que simula aquel territorio austral que sirve de base al monumento.

Después de encender las lámparas votivas que rodeaban la obra escultórica, las autoridades depositaron ofrendas florales mientras aviones de la Fuerza Aérea sobrevolaban la zona (LVI, 1983c).

Este monumento implicó una gran intervención en el espacio público, por la visibilidad de su gran tamaño y por estar colocado en un lugar céntrico, en paralelo a la Cañada, espacio característico de Córdoba. Su presencia transformó visiblemente la apariencia de la ciudad. Como explican Verzero y Feenstra (2020) para otros territorios: “Los monumentos hacen presente la Historia y al mismo tiempo performan la ausencia de ese pasado. En el monumento mismo se halla inscrito el pasado y su falta” (p. 5).

Para este análisis, retomando las hipótesis planteadas, se entiende el emplazamiento del monumento como un gesto de “invención de tradición” (Hobsbawm y Ranger, 1983) con respecto a la guerra de Malvinas. El régimen dictatorial dejó instalada antes de su retirada, en el espacio público cordobés, la marca referencial de su lectura sobre la guerra desarrollada en el Atlántico Sur, su historia oficial. La imagen que ofrece es una y, por lo tanto, una “imposición política” (Borquez, 2010) de la guerra y sus protagonistas, en este caso, los militares presentando una sola lectura posible dentro del complejo tejido de las disputas por las memorias de Malvinas.

Durante la primavera democrática (1984-1986)

Cambios y continuidades en el primer bienio

Durante la democracia alfonsinista se derogó mediante decreto la efeméride del 2 de abril, restableciendo y resignificando el 10 de junio como el Día de la Afirmación de los derechos argentinos sobre Malvinas, Islas y sector Antártico. Es decir, con el retorno democrático y en una disputa de poder simbólico con las fuerzas militares, que estaban en retirada, pero no vencidas, el gobierno de Raúl Alfonsín, restableció el 10 de junio como la fecha oficial para la conmemoración y el reclamo de soberanía sobre los territorios insulares del sur del país. Sin embargo, tanto el gobierno nacional como el provincial y municipal de Córdoba desarrollaron rememoraciones en ambas fechas.⁹ La democracia emergente, que había anclado su política principal en investigar y juzgar a los dictadores y el terrorismo de Estado, buscando diferenciarse de la dictadura, se encontró en una encrucijada con respecto a la conmemoración de la guerra, de los caídos y veteranos. Es posible pensar que, como parte del proceso de “democratización” (Gutiérrez y Gordillo, 2019) los actos y eventos malvinenses se llevaron a cabo en ambas fechas.¹⁰

Con respecto a la ciudad de Córdoba, durante el 2 de abril de 1984, el acto oficial centralizó a las máximas autoridades provinciales, municipales

9 Según la prensa, el 2 de abril de 1984, Alfonsín, en horas de la mañana, asistió a una misa que se realizó en la Basílica de Luján y a la inauguración de un monumento en esta ciudad en homenaje a los caídos en la guerra, y, por la tarde, participó de un acto conmemorativo que se realizó en Plaza de Mayo acompañado del primer mandatario de México, Miguel de la Madrid.

10 Dejamos explicitados los diferentes decretos que establecieron las diferentes fechas de conmemoraciones: Argentina (1974). Decreto No 1.635/197, ‘Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, islas y sector antártico’, se establece el 10 de junio como el día de la afirmación de los derechos de la argentina sobre los territorios mencionados en el título del decreto. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/uif/normativa/decretos>. Argentina (1983). Ley No 22.769, ‘Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur’. Recuperado <https://www.argentina.gob.ar/uif/normativa/decretos>. Argentina (1984). Decreto No DNU 901 / 198, ‘Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, islas y sector antártico’, Se establece nuevamente el 10 de junio como el día de la afirmación de la argentina sobre los territorios mencionados en el título del decreto. Recuperado de <https://www.argentina.gob.ar/uif/normativa/decretos>.

y militares en la celebración de una misa en la Iglesia Catedral, dedicada al descanso de los fallecidos. Asistieron el Gobernador de Córdoba, Eduardo Angeloz, ministros del Poder Ejecutivo provincial, miembros del Superior Tribunal de Justicia, representantes del Poder Legislativo, el Intendente Ramón B. Mestre, jefes militares de las tres armas y representantes del Cuerpo Consular. Posteriormente, se llevó a cabo un acto homenaje en la Plaza San Martín, al pie del monumento del General homónimo, donde estas mismas autoridades estuvieron acompañadas por delegaciones escolares, civiles y militares, así como por diversas agrupaciones, entre las que se encontraban la Agrupación Ferroviaria Nacional “30 de Agosto”, la Juventud de la Democracia Cristiana, el Partido Socialista Popular y el Colegio de Graduados en Ciencias económica, junto con la presencia del público en general.

Paralelamente, el análisis de la prensa permite conocer que, en torno a la fecha 10 de junio, se celebró el Día de la Conmemoración de los Derechos Argentinos sobre Malvinas. El acto oficial se realizó en la explanada de la Casa de Gobierno a las 8.30 horas de la mañana y fue presidido por el gobernador Eduardo Angeloz acompañado de ministros, subsecretarios y empleados de distintas áreas del gobierno. El orador principal fue el subsecretario de gobierno de la Provincia, el doctor Antonio Hernández.



Ceremonia alusiva a las Malvinas en la explanada de la Casa de Gobierno.

Imagen 7. Título: Ceremonia Alusiva a las Malvinas en la explanada de la Casa de Gobierno. Fuente: LVI, Córdoba, Argentina (1984a) “Malvinas: unánime defensa de nuestra soberanía”.

Por otra parte, hubo actos realizados por ex combatientes en otra fecha simbólica: el 14 de junio de 1984, día que conmemoraba a la rendición argentina de 1982 frente a Inglaterra. Este evento fue realizado por el Centro de ex soldados Cordobeses Combatientes de las islas Malvinas. Los convocados se agruparon a las 18 horas en el cruce de las calles Colón y General Paz, donde el titular del centro, José Luis Puebla, hizo referencia a la situación de abandono que sufrían los ex combatientes. Luego, se movilizaron hacia la sede del Banco Londres donde quemaron una bandera británica. Esta fecha volvió a poner de manifiesto tensiones en torno a las efemérides y al foco de los reclamos.



Imagen 8. Título: Acto de ex-combatientes en las islas Malvinas.

Fuente: Diario LVI, Córdoba, Argentina (1984b).

En 1985, el gobierno democrático mantuvo recorridos similares al año anterior con respecto a las dos fechas principales y los lugares dedicados a los homenajes. El 2 de abril, al cumplirse el tercer aniversario de las acciones bélicas que dieron lugar a la guerra de Malvinas, el gobierno provincial encabezó nuevamente los actos recordatorios de *los caídos* en una misa realizada en la Catedral. A ella asistieron el gobernador Angeloz, integrantes de su gabinete y otras autoridades, entre las que se encontraba también el intendente de la ciudad. Luego, el homenaje continuó con la colocación de una ofrenda floral a los pies del monumento de San Martín

ubicado en la plaza histórica del centro citadino. Como dato relevante que reflejan las tensiones del momento, en las declaraciones del gobernador sobre las acciones de la Justicia frente al comportamiento de los militares en Malvinas, este respondió: no “se está juzgando por acciones de guerra sino por violaciones que pudieran haber ocurrido a los derechos humanos o a las actitudes de la ley que en ese momento regían en la República Argentina” (LVI, 1985). Posiblemente, ese discurso entraba en diálogo con el contexto del Juicio a las Juntas Militares que inició a fines de abril de 1985.^{11c}



Imagen 9. Título: El gobernador Angeloz presidió los actos centrales realizados en esta capital Fuente: LVI, Córdoba, Argentina (1985b) “Se evocó en todo el país el desembarco en Malvinas”.

A su vez, en la primera semana de abril también se llevaron a cabo actos conmemorativos organizados por distintas entidades de las Fuerzas Armadas, como el Tercer Cuerpo de Ejército. Por último, algunas agrupaciones político-partidarias también se hicieron presentes con sus respectivos homenajes, tales como la Juventud Peronista Seccional Séptima, que realizó su conmemoración en la plazoleta del barrio Alta Córdoba

11 Véase: Solís (2011)

“Eduardo Vallejo” (plaza nombrada así en honor al soldado conscripto caído en la guerra y oriundo del barrio). La Juventud Peronista invitaba a una convocatoria realizada en el Centro de ex Combatientes de Malvinas, mientras que la Rama Femenina Nacional del Partido Nacional Justicialista, el Partido Socialista Democrático y el Partido Socialista Popular realizaron sus propios homenajes.

Por otra parte, los actos conmemorativos en torno a la fecha 10 de junio, que recordaban el “Día de la Reafirmación de los Derechos Argentinos sobre Malvinas”, repitieron una lógica similar al año anterior. En una nota editorial de esa semana se resaltaba la aprobación dada por la Cámara de Diputados de la Provincia de la cobertura asistencial, por medio del IPAM, a todos los ex combatientes residentes en la provincia junto con la asignación de un salario mínimo vital y móvil para cada uno de los ex soldados que participaron de la guerra (LVI, 1985b).

Si bien en los años 1984 y 1985, los actos oficiales del gobierno de la provincia y la municipalidad, se dieron en las dos fechas principales que disputaban los recuerdos sobre Malvinas, el homenaje a los caídos en ambos años se centralizó en la fecha del 2 de abril. También se realizaron actos en diferentes dependencias militares de la provincia y otros convocados por distintas agrupaciones de ex combatientes, a los cuales se invitaba a militantes políticos. En estos años, se puede inferir que la distinción entre las fechas estuvo centralizada en los lugares que se elegían para llevar a cabo las conmemoraciones. Los eventos realizados en la primera fecha estuvieron caracterizados por cierta lectura que se realizaba con respecto a la guerra y los caídos lo que llevó a que el acto fuera iniciado con una misa católica por los caídos en la guerra. En cambio, el homenaje del mes de junio tuvo una disposición política y se realizaba en la Casa de la Gobernación.

Por último, el cotejo de las fuentes indica cómo, en las tensiones en torno a las memorias de Malvinas, los ex combatientes, en esta primera aproximación, no presentaban un reclamo unificado y se perfilaban como el grupo más adverso al oficialismo.

Conmemoraciones en torno al monumento en 1986

En lo que respecta a las fuentes del periódico LVI, hasta el año 1986, este monumento no fue utilizado para realizar actos conmemorativos de la

guerra y los combatientes. La utilización del monumento como espacio de “recordación” comenzó a ser registrada por el periódico consultado el 2 de abril de 1986. Este primer acto fue llevado a cabo por la Agrupación Veteranos de Guerra de las Islas Malvinas provincia de Córdoba. El diario local publicó sobre la realización de este acto en la misma fecha del recordatorio, pero no fue el único evento que se realizó. Otra agrupación de “veteranos”, eligiendo un espacio céntrico diferente en la ciudad de Córdoba, también organizó un acto por el nuevo aniversario de la guerra¹². Estas divisiones en los homenajes que auspiciaron los ex combatientes posibilitan pensar en posiciones políticas diferenciadas entre los actores que se consideran como principales en esta recordación y los agentes políticos y sociales que los acompañan. Al respecto, una noticia difundía:

Por su parte, la Agrupación Veteranos de Guerra de las Islas Malvinas provincia de Córdoba invitó a un acto que se realizará hoy a las 20.30 en la plaza de la Intendencia, con motivo de un nuevo aniversario del inicio de la guerra de Malvinas. También informó una convocatoria con el mismo fin el Centro de ex Soldados Combatientes de Malvinas, en la intersección de avenida Gral. Paz y Deán Funes, a las 20. A este último acto han sido invitadas agrupaciones políticas, gremiales y público en general (LVI, 1986a).

Otra noticia publicada el día posterior a la efeméride detalla que los eventos de la primera fecha en disputa (el 2 de abril) fueron realizados durante 1986 en las diferentes guarniciones militares y por agrupaciones de ex combatientes, junto con algunos referentes de la política que no formaban parte del gobierno oficial. Por otra parte, la falta de publicación de actos organizados por los gobiernos, tanto provincial como municipal, puede interpretarse como un intento de alejamiento del oficialismo de la fecha que había sido instaurada por la dictadura cívico-militar.

En cuanto a las prácticas desarrolladas en torno al monumento, la nota reseñaba:

12 Las comillas sobre el término “veteranos” es utilizada para aclarar que, en estas primeras fechas conmemorativa de la posguerra, la palabra o el modo en el que se nombran los que participaron de la guerra (ya sean soldados conscriptos y oficiales) también significó una disputa de sentido entre sus “protagonistas” (Lorenz, 2012).

Una concentración en la plaza de la Intendencia congregó alrededor de 300 personas y tuvo como tono característico los cánticos adversos al gobierno. Entre los presentes se pudo advertir la presencia del coronel (R) Raúl Fierro, acusado por graves violaciones a los derechos humanos.

A lo largo del mitin fueron claramente escuchadas expresiones tales como: “abajo la dictadura radical”, “abajo los cipayos de adentro”, “Vivan las fuerzas armadas”, “Viva Galtieri y Menéndez” y “Viva FAMUS”. Los oradores –entre quienes estuvo Eduardo Rappa, titular de la entidad organizadora- resaltaron la acción de Malvinas y condenaron la política exterior del gobierno. Durante el acto se colocaron ofrendas florales en el monumento conmemorativo de Malvinas existente en la plaza de la intendencia, donde además se formó una guardia de veteranos, con su uniforme militar, a una bandera que estuvo en Malvinas. El homenaje culminó con una quema de la bandera de Gran Bretaña y una posterior marcha céntrica por las calles céntricas hasta la plaza San Martín (LVI, 1986b).



Imagen 10. Título: Momento en que se efectuó la quema de la bandera de Gran Bretaña en el acto realizado anoche en la plaza de la Intendencia. Fuente: Diario LVI, Córdoba, Argentina (1986b) “Se evocó en todo el país el desembarco en Malvinas”.

Según la reseña del diario, el acto tuvo una concurrencia de 300 personas, congregando incluso a sectores contrarios al gobierno democrático.¹³ Se encontraba entre los presentes el Coronel Raúl Fierro (quien para entonces ya era acusado de crímenes durante el terrorismo de Estado).¹⁴ Durante el evento, se entonaron cánticos de apoyo a los referentes de las Fuerzas Armadas y se alzaron voces que reivindicaban a la asociación FAMUS (Familiares y Amigos de Muertos por la Subversión). Uno de los oradores, fue el soldado conscripto del ejército Eduardo Rappa, quien reivindicó la “Causa Malvinas” y criticaba la actuación del gobierno democrático en lo referido a la política internacional.

El primer acto que se realizó en torno al monumento mencionado retomaba, en parte, las memorias que había dejado instalada la dictadura militar y varios actores sociales se posicionaban en contra del gobierno democrático. Paralelamente, la acción de quema de la bandera de Gran Bretaña devenía un símbolo de lucha contra el colonialismo. La elección del espacio parece estar condicionada por su representación escultórica de figuras militaristas, convirtiendo al monumento en una marca referencial para este sector de los ex combatientes que incluye a militares que, desde 1985, estaban siendo juzgados por los crímenes cometidos durante la dictadura cívico-militar. A la vez, la participación de la asociación FAMUS en el evento abre otro conjunto de problemáticas respecto a las políticas de defensa de los derechos humanos desplegadas por el gobierno radical. Con respecto a la convulsionada coyuntura 1985-1986, la investigación de Solís sostiene:

13 Las fuentes de los homenajes precedentes no aportan cifras concretas de los asistentes.

14 Fierro como Teniente Coronel, ocupó la jefatura de Inteligencia del Tercer Cuerpo de Ejército desde 1975. Fue uno de los imputados en el juicio La Perla (2016), donde fue juzgado por 540 delitos. En 2010, había sido condenado a prisión perpetua junto con Jorge Rafael Videla por el fusilamiento de 31 presos políticos del penal de San Martín. No llegó a tener condena por el juicio mencionado, ya que falleció durante el mismo. (Colectivo Ex P. Pol. Sobrev. Rosario. *Falleció el represor Raúl Eduardo Fierro, otro genocida que muere sin condena*. 24 de enero de 2016. <https://colectivoepprosario.blogspot.com/2016/01/fallecio-el-represor-raul-eduardo.html>)

El Juicio a las Juntas se convirtió en una ventana política para nacionalizar la experiencia cordobesa y, fundamentalmente, la información aportada por los testigos y las pruebas del juicio específicamente referidas a Córdoba apuntalaron la confirmación de la existencia de un plan de represión sistemático e institucional de las fuerzas armadas. La etapa de las audiencias orales inició en abril y casi simultáneamente se acrecentó el clima de inestabilidad, cargado de actos intimidatorios y rumores de diversa índole que alertaban sobre el profundo malestar militar ante la posibilidad de la justicia. (2011, p. 95-96)

En el bimestre siguiente, la conmemoración del 10 de junio de 1986, fue auspiciada por el gobierno provincial en la misma plaza de la Intendencia que había albergado a los actos de abril. En relación con los actos de la segunda efeméride, la prensa difundió la siguiente síntesis en la jornada posterior:

El vicegobernador provincial, Eduardo Grosso, presidió ayer el acto que se realizó en esta capital para celebrar el “Día de la reafirmación de la Soberanía sobre las Islas Malvinas e Isla del Atlántico sur”. La ceremonia tuvo lugar en la plaza de la Intendencia y contó con la presencia del presidente del consejo de Deliberante, Fernando Montoya. Se entregaron medallas a los familiares de los ex combatientes caídos, no haciendo lo propio con quienes sobrevivieron al conflicto armado, en virtud de lo dispuesto por la ley 23118 del Congreso de la Nación, que establece que por razones presupuestarias dichas medallas deben entregarse el 12 de septiembre próximo (LVI, 1986c).

Con respecto a esta conmemoración, el periódico local explicitaba algunos de los actores sociales y funcionarios participantes, pero no transcribía los discursos que se pronunciaron. Se observa que, junto a la reafirmación de la soberanía argentina sobre el territorio insular en disputa, se recordó a los caídos en la guerra, unificando en un solo acto ambos recordatorios. Respecto al año 1986 es posible pensar que las disputas sobre las memorias militares ancladas en el monumento de Malvinas, se resolvió mediante la diferenciación en dos fechas del recordatorio (2 de abril y 10 de junio). Sin embargo, las tensiones continuaron en torno al espacio monumental que podía albergar memorias diversas.

Reflexiones finales

Los homenajes a “los héroes que lucharon en Malvinas” comenzaron en Argentina desde el segundo semestre de 1982 (es decir, desde la inmediata posguerra) y continuaron en el último año del régimen cívico-militar. En ese marco, el monumento, que fue inaugurado en octubre de 1983, representa una instantánea del pasado malvinense que ha experimentado distintas resignificaciones en tiempos posteriores.

Con respecto a su utilización como espacio para las conmemoraciones de Malvinas, durante el primer bienio del retorno democrático en Córdoba no fue empleado ni por las agrupaciones de veteranos ni por los gobiernos provinciales o municipales. En relación con las políticas oficiales, se infiere que esto estuvo sujeto al proceso de democratización impulsado por el alfonsinismo, que buscaba separarse de las “representaciones” (Chartier, 1996) producidas por la última dictadura.

Sin embargo, esta dinámica cambió en 1986 cuando una agrupación de excombatientes (que en una lectura inicial de las fuentes relevadas parece alinearse a favor de las Fuerzas Armadas y en oposición al gobierno democrático), tomó el lugar para realizar su conmemoración. Ante esta situación, los sectores oficialistas se vieron motivados a ocupar, disputar y compartir el mismo espacio simbólico (alrededor del monumento).

En esta primera aproximación a las conmemoraciones del período 1983-1986 el análisis de la prensa permitió observar dos conjuntos de efemérides principales. Por un lado, los actos en torno al 2 de abril recordaban especialmente a los caídos durante la guerra de 1982. Por otro lado, los eventos relativos al 10 de junio concentraban la memoria en el reclamo de soberanía sobre el territorio insular desplegado desde el siglo XIX. Si bien esas efemérides remiten a diversos mitos de orígenes y fueron instituidas y resignificadas en distintas coyunturas, en la mayoría de las conmemoraciones malvinenses de la primavera democrática ambas mixturaban dos sentidos prioritarios: el homenaje a los caídos y el reclamo de soberanía.

En torno a las prácticas y las representaciones de los dos agentes principales (ex combatientes y funcionarios) que encabezaban los actos en torno a cada una de esas efemérides, se plantea otra línea de investigación que merece ser explorada en el futuro. Una tercera problemática que in-

vita a continuar esta investigación son las derivas vivenciadas en torno al monumento y las efemérides en el período posterior a 1986.

Desde 2022 el monumento ha sido vallado, como parte de las remodelaciones realizadas en la plaza por la recordación de los 40 años del conflicto bélico. Durante el actual contexto, los sentidos anclados en el referente Malvinas están condicionados por diversos conflictos entre los que se enlazan los siguientes: el reclamo de soberanía, la guerra producida dentro del marco de la dictadura, los homenajes de los sectores militares, la presencia de los soldados conscriptos (ya sean veteranos o movilizados) y el personal médico. En torno a este último conjunto cabe subrayar que allí se incluye a un colectivo de mujeres enfermeras y auxiliares de esta profesión que participaron en la guerra y que reclaman por la falta de reconocimiento estatal e histórico de su participación.¹⁵ Además, se suma la polarización entre las supuestas posiciones antagónicas de víctimas o héroes, la efervescencia nacionalista y popular que moviliza la causa Malvinas,¹⁶ los reconocimientos de los soldados enterrados en el cementerio Darwin y las políticas internacionales del gobierno argentino.

15 Junto a la Lic. María Elena Otero, la autora de este capítulo participó del PUHAL (Programa Universitario de Historia Argentina y Latinoamericana), donde trabajaron recolectando testimonios con las auxiliares de enfermería de la Marina que habían participado del conflicto bélico.

16 La “Cuestión Malvinas” refiere particularmente a la disputa de soberanía que existe entre la República Argentina y el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte por las Islas Malvinas, Georgias del Sur, Sandwich del Sur y los espacios marítimos circundantes. Por su parte, como “Causa Malvinas” se entiende principalmente a los aspectos relacionados al conflicto bélico de 1982 y el protagónico rol que ocupan los veteranos de guerra. Para profundizar en el estudio sobre la Causa y la Cuestión Malvinas, desde perspectivas de Estudios culturales, véase: González, A. S., Manduca, R., & Perera, V. (Coords.). (2019). *(Re) Pensar Malvinas: visibilidades, representaciones y derechos humanos* [Dossier]. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons*. Mondes Américains (CNRS/EHESS/Universités Paris 1 et 10). Recuperado de <https://nuevomundo.revues.org>



Imagen 11. Monumento Héroes de Malvinas, Plaza de la Intendencia, Córdoba.

Fuente: Fotografía tomada por la autora el 21 de julio de 2021.

Referencias

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Basile, María V. (2014). *Políticas culturales y democracia. Desplazamientos y resignificaciones*. En *III Seminario Internacional Universidad-Sociedad-Estado*, Universidad Nacional de Córdoba y Asociación de Universidades Grupo Montevideo, Córdoba, Argentina.
- Borquez, Viviana (2010). *El monumento de Casimiro Biguá. Representaciones de nación y aboriginalidad en José de San Martín, Chubut* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Chubut.
- Castello Rojo, Federico, Mengo, Renée y Tenaglia, Pablo (2018). *La prensa gráfica como fuente documental en investigación y docencia de la historia contemporánea y reciente*. En *20º Congreso REDCOM. Primer Congreso Latinoamericano de Comunicación de la UNVM*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
- Chartier, Roger (1996). La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas. En I. Olábarri y F. Capistegui (Eds.), *La nueva historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad* (pp. xx-xx). Madrid: Ed. Complutense.
- Floridia, Yanina (2017). *(Re)presentaciones juveniles en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas* (Tesis de licenciatura en Historia). Inédita, Córdoba.
- González, Alejandra S. (2015). *Cultura(s) entre lo local y lo internacional: reinención de tradiciones hispánicas en la última dictadura argentina (1976-1983)*. ASRI-Arte y Sociedad. Revista de investigación, 8, 1-25.
- González, Alejandra S. ([2013] 2019). *Juventudes(in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Serie Tesis doctorales. Córdoba: UNC. Recuperado de https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GONZALEZ-1.pdf.
- Guber, Rosana. (2001). *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Gutiérrez, Alicia y Gordillo, Mónica (Dirs.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Proyecto Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC).
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Jelin, Elisabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lorenz, Federico (2012). *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Moyano, Dolores (Dir.). (2010). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.
- Nora, Pierre. (2008). *Los lugares de la memoria*. Montevideo: Trilce.
- Rodríguez, Andrea B. (2014). *La memoria de Malvinas y la "batalla por la marca": Bahía Blanca, la guerra de Malvinas y la refundación nacional (1982-2012)*. *Trabajos y Comunicaciones*, 40, 1-19. Recuperado de <http://www.trabajosycomunicaciones.fahce.unlp.edu.ar/article/view/TyC2014n40a03>
- Solís, Ana C. (2011). *Los derechos humanos en la inmediata posdictadura (Córdoba, 1983-1987)*. *Estudios*, 25, 83-100. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473/442>.
- Troncoso, Marcelo (2020). Las marcas territoriales en Malvinas: hacia un abordaje teórico y metodológico. En *Memorias en pugna*. La Plata: Consejo Federal de Estudios Internacionales.
- Usubiaga, Viviana. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Verzero, Lorena y Feenstra, Pietsie (2020). *Ciudades performativas: Tres ciudades capitales, tres procesos de memorias*. En P. Feenstra y L. Verzero (Comps.), *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid* (en prensa). Buenos Aires: Clacso-IIGG.

Anexos

Decretos:

“Decreto N° 1.635/197. Normas para la celebración del ‘Día de la Afir-
mación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, islas y
sector antártico’. Bs. As., 29/5/74.

VISTO la Ley 20.561, que instituye el 10 de junio como ‘Día de la Afir-
mación de los Derechos Argentinos sobre Malvinas, islas y sector
antártico’, y dispone su celebración y,

CONSIDERANDO: Que el propósito perseguido por la ley, nace de un
sentimiento común a todo el pueblo argentino que satisface en
el pleno ejercicio de la soberanía nacional en esa porción del ter-
ritorio nacional; Por ello, EL PRESIDENTE DE LA NACIÓN
ARGENTINA DECRETA:

Artículo 1° - El día 10 de junio de cada año, a las 11 horas, en todos los
establecimientos y dependencias mencionados en el artículo 2°
de la Ley 20.561, se procederá a realizar un acto alusivo de re-
afirmación de nuestra soberanía sobre Malvinas, islas y sector
antártico.

Art. 2° - Los ministros y titulares de entes descentralizados quedan au-
torizados a disponer en sus respectivas jurisdicciones horarios
distintos al previsto en el artículo anterior, cuando ello sea nece-
sario por razones o modalidades de servicio.

Art. 3° - Por intermedio del Ministerio del Interior se invitará a los señores Gobernadores de Provincias a adoptar medidas similares a las contenidas en el presente decreto.

Art. 4° - El Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto tomará las previsiones necesarias para que el presente decreto sea cumplimentado en todas las dependencias diplomáticas y consulares acreditadas en el exterior.

Art. 5° - Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.

PERON, Benito P. Llamb, Alberto J. Vigne, Angel F. Robledo, Antonio J. Benítez, Jorge A. Taiana, José B. Gelbard, Ricardo Otero, José López Rega.

PODER EJECUTIVO NACIONAL (P.E.N.)

1983-03-30

FERIADOS NACIONALES

Declárase 'Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur' y Feriado Nacional, el 2 de abril. LEY N° 22.769. Buenos Aires, 28 de marzo de 1983. En uso de las atribuciones conferidas por el artículo 5° del Estatuto para el Proceso de Reorganización Nacional,

EL PRESIDENTE DE LA NACION ARGENTINA SANCIONA Y PROMULGA CON FUERZA DE LEY: ARTICULO 1° - Declárase Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, el 2 de abril, fecha que tendrá carácter de feriado nacional.

Cuando coincida con una festividad religiosa, dicho feriado quedará trasladado al primer día hábil siguiente. ARTICULO 2° - Comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.

BIGNONE

Llamil Reston

Fuentes periodísticas

LVI, Córdoba, Argentina. (1983a, abril 4). Los actos en Córdoba.

LVI, Córdoba, Argentina. (1983b, abril 5). No olvidaremos a quienes fueron nuestros amigos.

LVI, Córdoba, Argentina. (1983c, octubre 6). Se inauguró el monumento a los caídos en la guerra de las islas Malvinas.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984a, junio 12). Malvinas: unánime defensa de nuestra soberanía.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984b, junio 15). Acto de ex-combatientes en las islas Malvinas.

LVI, Córdoba, Argentina. (1985a, abril 3). Recuperar las islas es un objetivo permanente.

LVI, Córdoba, Argentina. (1985b, abril 3). Se evocó en todo el país el desembarco en Malvinas.

LVI, Córdoba, Argentina. (1985c, junio 14). La gesta malvinense y su sentida recordación.

LVI, Córdoba, Argentina. (1986a, abril 2). Los actos en Córdoba.

LVI, Córdoba, Argentina. (1986b, abril 3). Ceremonia castrense y actos públicos en Córdoba.

LVI, Córdoba, Argentina. (1986c, junio 11). El recuerdo de Córdoba.



Entre cercos y voces: el retorno democrático y una posible vinculación con el arte de Martha Bersano (1983-1989)

Fabiana Navarta Bianco*

Toda imagen cuenta una historia
Burke, 2005[2001], p. 177

Introducción

Martha Beatriz Bersano nació el 30 de septiembre de 1952 en San Marcos Sud, una localidad agrícola-ganadera situada a 31 km al este de Bell Ville y a 220 km al sudeste de la ciudad de Córdoba. Al inicio de la década de 1970 se trasladó a Bell Ville, donde cursó estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes Fernando Fader, obteniendo el título de Maestra en Artes. En 1976, a los veintitrés años, se radicó en la capital cordobesa, donde se especializó en la Escuela Provincial de Bellas Artes Figueroa Alcorta y obtuvo la titulación de Profesora Superior en Dibujo y Escultura en 1978. Fue una de las pocas artistas que pudo y empezó a consolidarse a partir de la década de 1980 en el campo artístico cordobés no sólo en docencia sino en la producción de obras escultóricas.

Este capítulo se centrará en una serie producida y expuesta en la provincia de Córdoba, que la artista inició en 1982 con su obra *El Grito*.¹ Esta serie continuó en 1983 con la pieza *Cerco I*, para posteriormente trabajar en diversas instalaciones tituladas *Cerco II y III*, *Voces* y *De cercos y Voces*, que se extendieron hasta 1988. El objetivo de este trabajo pretende analizar a

1 La escultura *El Grito* se enlaza con el período de la última dictadura y tanto la obra como el contexto fueron analizados en el capítulo III de mi tesina de Licenciatura en Historia (Navarta Bianco, 2023a). Para el presente texto que integra un libro colectivo sobre el retorno democrático, ofrezco una versión revisada del capítulo IV de dicha tesina, la cual se nutrió con los comentarios de las personas que conformaron el tribunal (Dr. Gustavo Blázquez, Dra. A.S. González y Dra. Lucía Tamagnini).

* CIFFyH-UNC; FAD-UPC / fabiananavartabianco@gmail.com)

esas producciones artísticas, considerando tanto sus características materiales como las “estructuras de sentimiento” (Williams, [1977] 2000), que construyeron puentes entre lo individual y lo colectivo, el arte, la política y la economía, el espacio privado de la casa-taller de una mujer artista y las exposiciones o emplazamientos públicos de sus esculturas. Siempre que las fuentes relevadas lo permitan, se pretende indagar en los procesos de producción y circulación de estas obras en la posdictadura, atendiendo a las discontinuidades en relación a sus esculturas del período anterior.

A partir de un enfoque de Historia Cultural de las artes (Cf. Burke, 2005; González, 2019) se analizaron los siguientes interrogantes: ¿cuáles fueron las características, cambios y continuidades en las esculturas producidas en las etapas de su trayectoria profesional? ¿Qué tipo de técnicas, materiales, temas, géneros y estilos fueron preponderantes? ¿Cuáles fueron las exposiciones colectivas (estables o temporarias, fijas o itinerantes, escultóricas o pluridisciplinarias) en las cuales circularon las obras de Bersano junto a las de otras/os artistas? ¿Qué tipo de recepciones fueron propiciadas por la artista, los críticos de arte y los gestores de las exposiciones? En la investigación de las preguntas y respuestas se recurrió a la triangulación de tres corpus de fuentes: testimonios orales, imágenes y documentos escritos.²

La primera hipótesis sostiene que la escultora trabajó con algunas técnicas de modelado, no sólo por sus potencialidades estéticas, sino también porque muchas de ellas (como el modelado en terracota o piedra reconstituida), eran más factibles de costear económicamente en comparación con otros procedimientos (como el tallado en madera o el cincelado en mármol). Respecto de la disposición de los recursos materiales y técnicos, se detectó que algunos se fueron diversificando en la década del ochenta. Conjuntamente, ciertos temas (como los gritos o los cercos) y las tendencias neoexpresionistas en el tratamiento gestual de (los fragmentos de) las figuras humanas se mantuvieron constantes, revelando “estructuras de sentimientos” que simbolizan vivencias contemporáneas de la escultora y de la historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina. La segunda conjetura se enfoca en identificar otras continuidades en la producción de la artista, especialmente desde 1983 hasta 1988, etapa coinci-

2 Entre las fuentes devino fundamental la posibilidad de acceder a entrevistas personales con la artista y a su archivo personal (tanto analógico como digital). Le agradezco a Martha por la socialización de estos materiales.

dente con su trabajo independiente, pero nunca solitario. En la trayectoria de la escultora ha estado presente generalmente una red de apoyo para la concreción artística, es decir, que contó con la colaboración de colegas o su marido en aquel período. A partir de esta historia centrada en una fase vital de una escultora se exploraron procesos individuales y colectivos que interactuaban con una coyuntura compleja en la provincia de Córdoba.³

El inicio de los cercos y gritos colectivos (1983-1984)

1983 se presentó como un año desafiante para Martha, quien contaba con 31 años de edad, ya que participó de varias exhibiciones colectivas. No obstante, se considera que la más importante que realizó ese año fue la primera muestra individual de su carrera titulada *Esculturas, Dibujos y Relieves*, inaugurada el 20 de noviembre en *La Casona de las Artes* de Bell Ville. A partir de su catálogo, se detectó que la escultora presentó tres conjuntos de diversas obras que congregaron nueve dibujos, nueve relieves y cinco esculturas. El interés estará puesto exclusivamente en el abordaje de una de las esculturas, titulada primeramente *El Cerco* (en adelante, *El Cerco I*). Este recorte se justifica debido a que esta obra marca un quiebre temático con la exposición, la cual se centró en aspectos afines a una serie de su etapa previa (los *Seis Relieves Alegóricos* de 1981, que hacían alusión a su pueblo natal, San Marcos Sud). Además, con *El Cerco I*, Bersano dio continuidad a otra serie centrada en la expresión gestual, la cual se inició en 1982 con *El Grito* (obra seleccionada y galardonada en el IV Salón y

3 Respecto al contexto de las artes en la segunda mitad del siglo XX en Córdoba, se retoma la primera hipótesis general que guio al grupo HICUPARE: “La diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinarias) permite pensar que, entre las décadas de 1960 y 2010, se conformaron en la ciudad de Córdoba un conjunto de ‘mundos’ de las artes (Becker, 2008) creciente y movilizado por tendencias ‘dominantes, residuales y emergentes’ (Williams, 1994). Este enclave ciudadano, donde se fueron estableciendo ‘campos’ (Bourdieu, 2003) de elaboración y consumo para diversas artes, fue producto y productor, por un lado, de pujas de distinción y, por otro, de redes de colaboración trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos internacionales” (González, 2020, p.2).

Premio Ciudad de Córdoba), y luego involucró a las subsiguientes producciones (tanto a *Cerco II, III, IV, Voces*, como a *Cercos y Voces*).

Se considera que estas esculturas forman parte de una “serie” (Cf. Burke, 2001), porque comparten materiales, técnicas y temas. Para este caso, Martha optó por el cemento reconstituido que tiene sus ventajas por ser más económico que otros materiales y posibilita producir individualmente sin la necesidad de contar con asistentes. En relación a las temáticas de estas producciones, comparten la idea primigenia que estuvo plasmada en *El Grito*, en relación a esas palabras que quieren expresarse, pero que se ahogan en alaridos o silencios desesperados. La muestra se inauguró veinte días después de las elecciones que implicaron el retorno democrático. En ellas resultaron electos los representantes radicales Raúl Alfonsín, en la presidencia, Eduardo César Angeloz, en la gobernación de Córdoba, y Ramón Bautista Mestre, en la intendencia capitalina cordobesa.⁴



Imagen 12. Título: *El Cerco I* (escultura de bulto -1983- expuesta en La Casona de las Artes, Bell Ville). Fuente: página web de la artista Martha Bersano. <http://marthabersano.com.ar/> Consultada en 2024⁵

4 Dado el contexto social, sumado a una grave crisis económica, en febrero de 1983 Reynaldo Bignone, último presidente de la dictadura militar, anunció los comicios electorales nacionales a realizarse el 30 de octubre de ese año. Así, el malestar social se condensaba más, entre los reclamos de las organizaciones defensoras de Derechos Humanos, los paros propuestos desde distintos sindicatos y las convocatorias de los candidatos a los actos partidarios en plena campaña electoral.

5 Si bien en algunas ocasiones la página web de la artista no se encuentra accesible, puede consultarse también su red social de instagram: <https://www.instagram.com/martha.bersano/>

El Cerco I (Imagen 12), de 50 cm de alto por 35 cm de ancho y 25 cm de alto, representa un conjunto de personas, algunas de frente, otras de espalda, y unidas por sus brazos, dando la impresión de un gesto de dolor y clamor. La disposición de las bocas abiertas sugiere un fuerte componente emocional, como si estuvieran gritando. La obra muestra una tendencia a la abstracción, lo que refuerza la fusión y la idea de cerco entre las figuras humanas y, por lo tanto, la intención de sostenimiento mutuo entre ellas.

A pesar de que gran parte de la muestra expresaba temáticas afines a la idiosincrasia de San Marcos Sud, Bersano eligió como imagen de ese catálogo al dibujo *Estudios para El Cerco* (Imagen 13). Esta es una de las razones que permiten conjeturar que desde 1982 se inauguró una inquietud en la artista por trabajar la expresividad vocal en los personajes retratados, haciendo énfasis en la presencia y ausencia de la palabra.



Imagen 13: Título: *Estudios para El Cerco* (Dibujo -1983- expuesto en La Casona de las Artes, Bell Ville). Fuente: Catálogo de la muestra Esculturas, Dibujos y Relieves. Documento resguardado en el archivo de la artista Martha Bersano y compartido en entrevista.

En relación con *El Cerco*, la escultora mencionó una valoración especial. En sus palabras:

Hay algunas obras, que me han hecho un clic en mi cabeza, en mi carrera, en todo. A mí internamente. Una fue *El Cerco*. Porque el primer Cerco ese que vos viste en ese cataloguito, era un Cerco de este tamaño [señala

con sus dos manos un tamaño de 20 cm.], y de ahí saqué las cabezas y las manos. [...] Hay esculturas que sí, que son un clic (M. Bersano. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

La artista comentó que *El Cerco I* le generó un impacto personal, no solo por ser una de sus primeras esculturas a las que denominó *grupos* (en las que se representan conjuntos de figuras humanas y que se convirtió en una constante a lo largo de su carrera profesional), sino también, porque a partir de esta obra comenzó a explorar el abordaje de reflexiones sobre cabezas y manos. Ejemplo de ello fueron las instalaciones: *Cercos II, III y IV* y *Voces*. Al respecto, en la entrevista que tuvimos en su casa-taller, Martha recordó:

La escultura [*El Cerco I*] en sí me dictó un poco. Dije: voy a sacar de esta escultura las cabezas, por un lado. Me puse a modelarlas ahí, en esa habitación [señala un espacio cercano]. Las cabezas son de este tamaño [hace la representación con las manos señalado una medida aproximada de 15 cm]; son siete. [...] Pero bueno, en esas dos obras habré trabajado dos años tal vez, hasta la concreción definitiva (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

La escultora tituló *Cerco II* (Imagen 14) a la primera obra en la cual modeló solo cabezas. Esta es la segunda instalación que se detecta en su carrera profesional (siendo la primera la denominada *Las Puertas de mi Pueblo*, de 1983); en las cuales es el entorno el que define la atmósfera que se pretende generar. En términos de Kozak, este tipo de producciones implica que: “El artista contempla la necesidad de crear un espacio sensible particular al momento de diseñarla, y por ello tiene en cuenta también el espacio expositivo donde va a ser montada” (2012, p.141). Ello es coincidente con lo propuesto por González cuando señala que para la ciudad de Córdoba estas eran “especialidades plásticas emergentes, que entrarían dentro de lo que la política cultural epocal denominaba experiencias [...] fue recién durante la década de 1980 cuando la instalación (también llamada durante aquellos años ambientación) evidenció una tendencia creciente y adquirió consolidación” (2019, pp. 443-444).⁶

6 “En la segunda mitad del siglo XX tendrá especial desarrollo la ambientación: —manifestación artística en que la obra pierde su marco, su reducido tamaño,



Imagen 14. Título: *Cerro II* (Instalación -1984, s/l-) Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

El Cerco II (1984) estaba constituido por siete cabezas antropomorfas individuales con bocas y ojos abiertos que miraban hacia arriba. Estaban dispuestas de manera circular sobre una torneta que ocupaba 1,20 metros de superficie, que contenía agua y donde las figuras estaban semisumergidas. Nuevamente, se aprecia una resolución de las figuras que tiende a la abstracción. Asimismo, no solo los gestos intensifican el carácter expresivo que le confiere la artista, sino también, el tratamiento *non finito* de su superficie que revela la gestualidad y las huellas de las herramientas.

Luego de cotejar la información del *curriculum vitae* de Martha con dos catálogos de exposiciones (*Arte Joven* y *10 años de plástica joven cordobesa*) junto a vestigios periodísticos como *La Voz del Interior* y *El Sudeste*, no fue posible corroborar dónde se tomó la imagen de *El Cerco II* que se encuentra en la página web de la artista. Sí, se puede precisar, que esta obra circu-

su carácter inmóvil y se integra en el espacio circundante, el cual pasa a ser parte fundamental en la conformación final de la misma. El espectador abandona su condición pasiva de estar frente a, para pasar a formar parte de; participa activamente en la definición espacial de la obra, la recorre en un diálogo que provoca una múltiple percepción sensorial” (Sureda & Guasch, 1987 citados en González, 2019, p. 444)

ló en la muestra colectiva *Arte Joven*, la cual estuvo montada en el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa entre el 30 de agosto y el 6 de septiembre de 1984, y que la convocatoria fue por invitación (Bersano, M. Comunicación personal [Entrevista realizada por Fabiana Navarta Bianco]. 9 de junio de 2021).⁷

Ahora, es pertinente detenerse en la siguiente crítica -publicada en el diario de mayor tirada en aquel momento *La Voz del Interior*- sobre la obra que Bersano presentó en la citada muestra. Dicha publicación fue escrita por la crítica, docente y artista Mercedes Morra. De ese análisis se seleccionó el siguiente fragmento:

Marta [sic] Bersano nos muestra en un ámbito cerrado, un círculo de cabezas cuyo común denominador es la expresión de angustia y grito -que unen el monolítico concepto de lo totémico y ritual- la sugerencia expansiva del grito el cual parece proyectarse de cada boca hacia el exterior del ámbito: concentración formal y expansión simbólica generan un lenguaje integrado de fuertes contrastes expresivos (LVI, 1984).⁸

A partir de esta nota periodística se considera que *Cercos I, II y III* forman parte de una serie originada en *El Grito*. Se sostiene esto porque, como lo abordó Morra, el *Cerco II o III* (no se tiene certeza con cuál de las dos instalaciones se presentó Martha en aquella ocasión) expuesto en la exhibición *Arte Joven* representó expresiones de angustia y gritos que parecían emerger desde el interior hacia afuera.

Según lo expuesto, surgen las preguntas: ¿Qué significaban esas cabezas sueltas mirando hacia arriba? Algunas parecían enterrarse en la tierra; y otras, sumergirse en el agua. ¿Acaso representaban un pedido de auxilio? Una posible lectura de las obras de 1984, sugiere interpretarlas como expresiones de la atmosfera social de la época, definida a nivel nacional como una etapa de “democracia hora cero” (Cf. Feld y Franco, 2015).⁹

7 Una reconstrucción de las muestras denominadas *Arte Joven* (desarrolladas entre 1982 y 1985), puede encontrarse en González (2019).

8 De acuerdo a la fuente, se conservó el nombre Marta para este fragmento. No obstante, es preciso referirse a ella como Martha.

9 Para Feld y Franco el período comprendido entre la asunción de Alfonsín como presidente constitucional (diciembre de 1983) y la publicación del informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) en 1984, sostienen la siguiente hipótesis: “que no fue un momento automático de transforma-

De palabras, silencios y manos expresivas: Voces en el Centro Cultural General Paz (1984)

Entre el 9 y el 30 noviembre de 1984, Martha formó parte de la muestra colectiva multidisciplinaria titulada *Nosotros*, de la cual participaron (en orden de aparición en el catálogo) los siguientes nombres: en pintura, Miriam Santaularia; en escultura, Martha Bersano; en dibujo, Ana Luisa Bondone y en fotografía, Julia Prósperi, Iván Roqué y Horacio Giménez. Esta tuvo lugar en el Centro Cultural General Paz, cabe recordar que este fue el último de los antiguos mercados ciudadanos refuncionalizado en espacio cultural en 1982 durante el gobierno militar. Ana Luisa, una de las artistas participantes y amiga de Bersano, recordó de la siguiente manera algunos aspectos relevantes de *Nosotros*:

Esa muestra es muy importante, porque fue una muestra en democracia. Entonces, el espíritu era muy distinto. Era una muestra autogestionada, un grupo de artistas que nos habíamos reunido: Martha, yo; estaba Iván Roqué. *Martha estaba con 'Las manos', o sea que todo era más expresivo*. Podíamos ponerle título; el título se lo pusimos nosotros, [risas], y se llamó *Nosotros*. Era algo de la identidad, de volver a la libertad. No éramos muy conscientes; éramos todos un poco más grandes. Habíamos desarrollado bastante nuestra profesión. Yo ya tenía otra manera de trabajar. Los centros culturales estaban recién inaugurados. Se vivía un espíritu no sé si de libertad, pero sí, un poquito más relajado, más festivo, distendido sería la palabra. A la inauguración fue mucha gente. Me acuerdo de esa experien-

ción política basado en la condena rotunda del pasado dictatorial y represivo en los términos en que hoy se lo suele recordar. Así, se demuestra, por ejemplo, que la condena de la represión era fuertemente relativizada por muchos actores y debió articularse con el discurso aún muy vigente sobre la legitimidad de la 'lucha antisubversiva'; que hubo una mayor multiplicidad de actores legítimos para hablar del pasado —entre ellos, la Iglesia y las Fuerzas Armadas, que hoy han sido olvidados como voces autorizadas de aquel momento—; que las nociones en conflicto sobre lo sucedido eran más profusas y presentaban muchas más continuidades con el período autoritario de lo que se recuerda hoy; que hubo lenguajes para referirse a los desaparecidos circulando masivamente que luego fueron considerados como inaceptables (como los que estaban en boga en las publicaciones periodísticas del llamado 'show del horror'); y que había una gran cantidad de interrogantes sin respuesta y muchos temores que condicionaban el debate y las acciones, en un marco de gran incertidumbre y rápida mutación (2015, pp. 18-19).

cia, de esa satisfacción de estar reunidos, de hacer una inauguración, de recuperar ese espacio. Había toda una alegría, una esperanza. Esas son las sensaciones que me quedan de la muestra. Presentábamos ideas nuevas. Todos teníamos una obra inédita, porque había surgido algo; y no era lo académico, no era resultado de la formación, eran otras búsquedas. *Todo esto lo valoro ahora, en ese momento no, íbamos para adelante* (Bondone Fernández, A. L. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022).

En su testimonio, Ana Luisa recalcó, por un lado, la sensación de comenzar a vivir en un clima “festivo, de libertad, distendido, relajado” y, por otro, cierta “inconsciencia” del grupo expositivo respecto al contexto de cambios que los rodeaba. La pintora, quien me brindó la entrevista en el Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, rememoró quietamente -desde su edad adulta a los 64 años- sobre los vertiginosos años de la posdictadura, cuando ella en 1984 tenía 26 años de edad.¹⁰ Téngase en cuenta que todavía eran tiempos donde primaba la sensación de vivir “entre el terror y la fiesta”, es decir, de socializar (cuando se podía) para resistir las consecuencias del gobierno represivo y sus continuidades en la posdictadura (Longoni, 2013; 2020). Era una coyuntura de incertidumbre en la cual proliferaba el miedo y la censura y, a la vez, el entusiasmo que implicaba la recuperación formal de las libertades democráticas y constitucionales.

Tanto Ana Luisa como Martha habían vivido gran parte de su juventud y toda su formación académica en dictadura, en cambio, las obras que presentaron en esa muestra durante el retorno democrático, cabe pensar que les otorgaron la posibilidad de innovar, no solo desde el plano estético, sino también en relación a la dinámica del trabajo colaborativo (Cf. Becker, [1982] 2008). En relación con ello, este fragmento escrito por la socióloga Daniela Lucena, en el catálogo de la muestra *Perder la Forma Humana*, si bien está refiriéndose a casos de Buenos Aires, permite pensar la importancia del vínculo con pares en un contexto posdictatorial que podría relacionarse con Córdoba: “Cambiaron el aislamiento, el encierro y la clandestinidad por el encuentro grupal, la visibilidad y el regocijo del contacto con los otros.” (2012, p. 115). En ese marco, cabe interpretar los

10 La entrevista se concretó luego de una de las charlas de Ana Luisa al pie de su obra, en el marco de la muestra *Figuraciones Urbanas* -compuesta por pinturas- realizada desde el 17/03/2022 hasta el 5/06/2022 en el citado museo.

recuerdos de Ana Bondone verbalizados en 2022, para quien el título de la exposición, *Nosotros*, dialogaba con las condiciones de su desarrollo.¹¹ Porque no solo fue una apuesta creativa autogestionada por las/os artistas, sino que, quizás, también respondió a una cuestión de reconfiguración identitaria de las/os participantes vinculada a las búsquedas de nuevos horizontes de posibilidades.¹²

En aquella oportunidad, Martha presentó una instalación a la que tituló *Voces* (Imagen 15), un conjunto de cuatro manos resultado de su trabajo reflexivo a partir de *El Cerco I*. Según su testimonio, la intención con esa producción fue realizarle un reconocimiento a su padre, José Bersano (1913-1993), quien fuera jornalero-agricultor. En la entrevista realizada a la artista, manifestó: “[...] dije voy a hacer las manos, porque me gustan y quería hacerle este homenaje a mi padre, que en definitiva nunca fue así” (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021). El progenitor de Martha, debido a su empleo, se ausentaba de la casa familiar por algunos meses durante las épocas de siembra y cosecha, ya que, a veces, se trasladaba a otras provincias o regiones en busca del sustento familiar (Marconetto, J. C. Comunicación personal. 7 de julio de 2022).¹³ En relación a la preparación de la instalación, la escultora manifestó:

A las manos las hice en la muestra *Nosotros*, que fue la primera instalación en que las presenté con arena. Las terminé haciendo en yeso/piedra, porque estábamos re apurados para hacer esa muestra, estábamos entusiasmados en hacerla. Ponía arena, ponía arena y no terminaba nunca de

11 Sobre la trayectoria de Ana Bondone, véase: Moyano (2010, pp. 113 y 114). Una síntesis de la amistad y trabajos conjuntos entre Ana y Martha durante las décadas de 1970 y 1980 puede encontrarse en: Navarta Bianco (2023, pp. 32, 98, 171, 187).

12 Relacionado con ello la historiadora Viviana Usubiaga considera, respecto al mundo de las artes visuales de Buenos Aires, una idea que podemos extender al contexto cordobés: “La autogestión por parte de los artistas fue una de las modalidades más reveladoras desde la crisis de la dictadura; funcionó como estrategia de producción y exhibición al ocupar lugares fuera del circuito tradicional del arte o crear sus propios espacios e interactuar asimismo con las instituciones oficiales” (2012, p. 338).

13 Sobre la dinámica laboral del señor Bersano, el ex intendente de San Marcos Sud (1973-1981), Juan Carlos Marconetto, recordaba: “El papá [de Martha Bersano] hacía changa en esos años, trabajaba en la cosecha; tenía que sacar bolsas. Tenía que hacer distintos tipos de trabajo”.

poner arena. Entonces fue esa cosa, 5 m tenía esa instalación. A mí siempre me gustó (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).¹⁴



Imagen 15. Título: *Voces* (Instalación -noviembre de 1984- expuesta en el Centro Cultural General Paz, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

En la muestra concretada a un año del retorno democrático, *Voces* estaba compuesta por tres manos tendidas una detrás de la otra sobre arena, y una cuarta que se encontraba de manera vertical. Para esa presentación la escultora utilizó 101 bolsas de arena, lo que produjo, junto con el tamaño de las manos, que la obra cobrara una gran envergadura. Los rasgos de las manos estaban exagerados, pronunciando nudillos, huesos y, como se observó en las otras obras de la artista, las huellas de las herramientas.

¹⁴ La escultora agregó que: “Cuando la vuelvo a exponer en el Cabildo [de la ciudad de Córdoba], en el 2018, estuvieron en el 1º piso. No puse ciento una bolsas de arena, puse trece” (Bersano, M. comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

Esto y la composición de las manos semienterradas, que se sucedían hasta que una se elevaba, se puede interpretar como un pedido de auxilio con una fuerte carga expresiva y emocional. Sobre esta exposición, Ana Luisa rememoró:

No recuerdo la obra de todos, la de Martha sí porque era una instalación. Era algo que no habíamos visto, era ocupar el espacio. A mí me parece que es una obra de Martha muy fuerte, muy expresiva. Era muy impactante de ver. Ella hizo una montaña de arena donde las manos se iban como prendiendo o desprendiendo (A. L. Bondone Fernández. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022).

Bondone testimonió que *Voces* le generó un fuerte impacto por ser expresiva. Además, porque en aquellos años no era frecuente en Córdoba la realización de instalaciones.¹⁵ Si bien la artista explicitó las intenciones iniciales y conscientes que motivaron la obra, según mi lectura, las manos representadas también remiten a extremidades cadavéricas. Estas pueden ser pensadas en relación con la aparición de los cuerpos de detenidas/os desaparecidas/os en distintos lugares del país y la posterior exhumación de tumbas no reconocidas en los albores de la transición democrática.¹⁶ La fotografía – reproducida como Imagen 15 y recuperada de la página web de la escultora– en tonos blancos y negros genera “una forma ‘más fría’ de comunicación que la policroma, más ilusionista, que fomenta un distanciamiento mayor del observador” (Burke, 2005 [2001], p. 21), lo que causa aún más impacto.

15 Respecto a la producción de instalaciones en Córdoba, cabe recordar que “fue recién durante la década de 1980 cuando la instalación (también llamada durante aquellos años ambientación) evidenció una tendencia creciente y adquirió consolidación. [...], Irazusta & Di Lollo señalan como caso primigenio a Siete Individuales en 1982. Para 1983 subrayan tres iniciativas: el grupo ADEV (Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales), la muestra Experiencias Plásticas (concretada en una sede privada por Gustavo Goldest, Walter Páez y Federico Schule) y algunas obras de la Feria El Arte en Córdoba. En esos cuatro casos que surgieron en el bienio 1982-1983, la presencia de agentes (auto)reconocidos como jóvenes artistas era preponderante” (González, 2019, pp. 443-444).

16 En 1984 se creó el Equipo Argentino de Antropología Forense, un grupo especializado en la identificación de cuerpos de las/os desaparecidas/os de la última dictadura cívico-militar argentina, que continúa actualmente en funciones.

Para el catálogo de esta muestra cada artista tuvo la libertad de elegir o escribir textos que se relacionaran con su producción. Casi todas/os las/os hacedoras/es que participaron de la exposición eligieron distintos segmentos de obras literarias, excepto Iván Roqué, quien presentó un escrito autorreferencial (I. Roqué. Comunicación personal [Entrevista realizada por Fabiana Navarta Bianco]. 12 de febrero de 2022). Martha optó por el siguiente fragmento del poema *Los hombres huecos* (1925), del poeta británico-estadounidense Thomas Stearns Eliot (1888-1965):

Nosotros somos los hombres huecos
Los hombres embutidos de serrín
.....
Me pondré disfraces desconcertantes,
un abrigo de rata, un plumaje de cuervo,
me meteré en un tonel desfondado.
Haré lo que el viento hace
en el campo.
.....
Esta es la tierra de los muertos
esta es la tierra del cactus.
Aquí las imágenes de piedras se levantan
Y las manos de un muerto las implora
bajo el parpadeo
de una estrella que se va.
(Thomas Stearns Eliot, *Los hombres huecos* [1925], catálogo
de la muestra *Nosotros* (1984, p. 2)

Se consideró que, con esa poesía, Bersano hizo alusión a algunas estructuras de sentimiento que circulaban en aquel contexto, como la desesperación frente a la muerte colectiva del pasado reciente dictatorial. Es posible pensar que la temática y la forma de exhibición de las composiciones de *Voces* tienen vinculaciones con el clima cultural y social de aquella época. Esta instalación de noviembre de 1984, se asocia con un proceso social más amplio iniciado el bienio previo, y se lee como una referencia

indirecta y poética a la desaparición de personas en la última dictadura militar.¹⁷

El retorno democrático rápidamente se enrareció cuando en enero de 1984 se identificaron enterramientos masivos de tumbas NN en el Cementerio cordobés de San Vicente. Ese mismo año, llegó a Córdoba una delegación de la recientemente creada CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), que confirmó la existencia de dos centros clandestinos de detención dentro de la provincia, La Perla y La Rivera. Con motivo a ello, el presidente de la sede Córdoba, el arquitecto Luis Rébora, hizo referencia a los objetivos de la comisión: sistematizar la información, darla a conocer al público y llevarla a la justicia, pero sin considerarse competentes para “avanzar concretamente en la aparición de los desaparecidos ni en dilucidar a cabalidad su destino” (Solis, 2014, p.152). La comisión llegó a la conclusión de que el gobierno militar tenía plena responsabilidad estatal sobre la violación de los Derechos Humanos y de todos los crímenes cometidos, sin responder a reacciones individuales, sino a estrictas órdenes de superiores.

Desde mi interpretación, considero que las producciones realizadas por Martha en 1984 (como *Voces, Cerco II y Cerco III*), pueden ser pensadas como representantes del neoexpresionismo escultórico cordobés durante aquella década, porque apelaban al empleo de escenas dolorosas¹⁸. Al res-

17 Luego de la derrota de Malvinas en junio de 1982, los Organismos de Derechos Humanos en distintos puntos del país -conformados durante el gobierno militar con el objetivo de reclamar y dar a conocer la represión ilegal, tortura, desaparición forzada de personas y expropiación de niñas/os, entre otras cuestiones- aceleraron las denuncias por la existencia de tumbas de personas no reconocidas (Cf. Solis 2014). Para el final de aquel año pusieron en conocimiento del juzgado federal N° 3 de la ciudad de Córdoba que, en el Cementerio San Vicente, ubicado en el barrio homónimo en dirección al este del centro capitalino, había enterramientos clandestinos. Simultáneamente y a nivel nacional, la Multipartidaria (integrada por el Justicialismo, el Radicalismo, el Partido Intransigente, la Democracia Cristiana y el Desarrollismo) convocó a miles de personas en distintos puntos del país para reclamar por elecciones libres, por los desaparecidos y por las violaciones a los Derechos Humanos.

18 Sobre este movimiento que reverberó en los años 80 Mercedes Morra Ferrer aporta una valoración que lo conecta con etapas precedentes: “Existe una fuerte inclinación hacia el llamado “neo-expresionismo”, aparente continuidad de la “nueva figuración” de la década del 60, pero con raíces claramente diferenciables. Aquella “nueva figuración” fue una corriente emergente del “informalismo” y significó el regreso esperanzado al tratamiento de la figura humana. La actual ten-

pecto, se aporta una crítica escrita por Marcelo Nusenovich historiador de las artes visuales, pintor y colega de Martha en el taller Nayra, que fuera publicada en 1985 en un matutino bellvillense.¹⁹ Del citado análisis, cabe reproducir el siguiente fragmento:

EXPRESIONISMO O POST-EXPRESIONISMO

El Expresionismo es una tendencia y un movimiento que se caracteriza por el uso subjetivo del color y de la forma, para expresar contenidos generalmente angustiosos, y que se hunden en lo epocal o en lo existencial, con un trasfondo de crítica social que a veces llega a la sátira.

Entrarían dentro de esta corriente las obras de Martha Bersano, Miriam Santaularia, Marcelo Nusenovich y Pablo Baena (*El Sudeste*, 1985, 6 de agosto, La reinauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio). Como corroboraron las investigaciones de González (2018; 2019, pp. 70, 71), la renovación de la pintura, la escultura y el grabado local con reapropiaciones del neoexpresionismo estaba expandida en Córdoba desde el inicio de los años 80. A partir de los textos de la citada historiadora y de Moyano, se identificaron los siguientes nombres vinculados a esta corriente, asociada mayoritariamente a la pintura y en menor medida al grabado y la escultura. Además, casi en su totalidad son artistas masculinos, excepto por la pintora Miriam Santaularia. Según la investigación de Moyano:

El comienzo de [Oscar] Benedectti como artista plástico coincide con el regreso de la democracia a nuestro país. Se encuentra, junto a otros artistas de la escena cordobesa como [Roque] Fraticcelli, [Rubén] Menas, [Carlos] Crespo, [Pablo] Baena, [Tulio] Romano, [Juan] Longhini, alineados en un lenguaje neoexpresionista que se ve influenciado por la transvanguardia italiana y el grupo de los nuevos salvajes alemanes (2010, p. 95).

dencia parte de una imagen del hombre, a la que el sentido crítico, el escepticismo, la desesperanza y la protesta desdibujan polarizándola hacia lo grotesco” (2010, p. 21-22)

19 Según la entrevistada, Martha Bersano compartió junto a Marcelo Nusenovich la dirección del taller artístico Nayra desde 1984 hasta 1987. Celia Caturelli solo participó de este espacio en 1983.

Moyano suma otros nombres al neoexpresionismo local como Mario Grimberg (pintor) y Oscar Gubiani (grabador). Por su parte, en un artículo dedicado a la historia de un salón escultórico, González (2018) explora el caso de Bersano y otros escasos artistas asociados al neoexpresionismo. Asimismo, en su libro (González, 2019) indaga obras que se vinculan con esa corriente y pertenecen a artistas tales como: Jorge Walter Galetto, Marcelo Nusenovich, Miriam Santaularia, junto al grabador y dibujante Ricardo Geri.²⁰

En síntesis, a partir de mi pesquisa, se sostiene que Martha fue una de las pocas artistas mujeres, y hasta el momento de escribir este capítulo uno de los escasos escultores, en trabajar la materialidad desde el neoexpresionismo. Queda pendiente para futuras investigaciones, hacer foco en aquellas/os artistas –formadas/os en diversas disciplinas– que desarrollaron esta estética en la Córdoba de los años 80.

Las instalaciones *Cercos* y *Voces* se diversifican y circulan por otros espacios (1986-1988)

En 1986 Martha Bersano, que transitaba los 34 años de edad, concretó dos exposiciones (inter)provinciales. La primera fue en el 63° Salón Nacional de Santa Fe, realizado en mayo en el *Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez*. Para aquella presentación se detectó una tercera instalación denominada *Cerco III* (Imagen 16), realizada con las mismas piezas escultóricas que el *Cerco II*, pero con la diferencia que estaban dispuestas

20 Un abordaje curatorial realizado para la muestra *Recomienzo Continuo* (donde se exhibieron algunas piezas de las colecciones de los museos Genaro Pérez y Tamburini), considera que: “(...) aparecen los años ‘80 como verdadero inicio (lento) de lo contemporáneo, entre la transvanguardia italiana y el ‘neoexpresionismo’ pictórico, y las piezas sueltas de una contracultura local, que no tuvo entre sus prioridades el archivo de sus actividades (en plena construcción aún hoy)”. (García y Montoya, 2021). Asimismo, en el análisis de una exposición centenaria concretada en el Museo Caraffa a inicios del siglo XXI, Blázquez y González sostienen que hubo: “(...) [en] el arte de los años ‘80, [una] (...) resistencia política de algunos artistas jóvenes que hacían suya la estética expresionista, y la participación de los mismos en el proceso de democratización de la cultura de los primeros años del alfonsinismo.” (2004, pp. 8 y 9)

encima de una base circular forrada de tela sobre la que esparció tierra, en lugar de sostenerlas una cubeta con agua.



Imagen 16. Título: *Cerro III* (Instalación -1986- expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fe). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

Sobre esa producción, la artista mencionó:

Cuando fue el Cerco [III] de la cubeta, lo llevamos con mi marido a Santa Fe en ómnibus: la cubeta, la torneta para que girara, la madera, todo, todos los bártulos. Y le hice otro emplazamiento, entonces me quedaba otra obra. Tenía toda una tela negra que caía. Y en vez de ponerle la cubeta con agua, le puse tierra; y las cabezas asomaban desde la tierra. Dije es el Salón de Santa Fe, era algo muy importante. Era muy importante entrar. Pero después, no seguí mandando, porque los salones [silencio]. También la escultura es muy difícil. Muy difícil el traslado, no tenía auto. Recién ahora tengo un autito [...], y no es que ando de acá para allá con las esculturas. ¡No! ¡No! La escultura tiene muy mucha complejidad de traslado, hay que trasladar las bases, hay que embalar, desembalar, volver a traer todo (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

Analizando este testimonio desde la perspectiva de la historia del arte feminista de Rosa (2009), se considera que la escultora da cuenta nuevamente de cómo los contextos materiales y familiares de las artistas condicionan a sus obras. En este caso, Bersano mencionó las dificultades en el traslado de sus producciones por la falta de automóvil propio. A la vez, resaltó el apoyo que implicaba su red de colaboración (Cf. Becker, 2008), en esa ocasión encarnada por quien entonces era su marido, para el desplazamiento de su obra y de sus cuerpos en un colectivo hacia la capital de una provincia vecina²¹.

Martha manifestó que no siguió enviando obras a los salones. En torno a las razones de su declinación, por un lado, emergió un silencio en la entrevista, y por otro, detalló que las etapas de trabajo para participar de un salón eran variadas, lentas y costosas. No obstante, a partir de lo corroborado en su currículum, se detecta su presencia en otros tres concursos en años posteriores. Respecto de esto, la escultora Sofía Menoyo considera que “una de las cuestiones a pensar es que para los salones hay una preselección y no todo el mundo entra a los salones, primero hay que entrar al salón para después dentro de ese grupo ya selecto, ser premiado” (Menoyo y Navarta Bianco 2022, p. 238).

En cuanto a los materiales y emplazamientos estéticos, en esa instalación Bersano decidió apoyar las cabezas *sobre la tierra* para que parecieran asomadas; fue un efecto similar al que empleó con las manos para la ambientación de *Voces*, en 1984. Además, reemplazó el agua (usada en *El Cerco II*) por tierra. Esa contención de cabezas gritando podría leerse como si emergieran para contar lo que no se podía hablar, o bien, se adentraran en la tierra para expresar sus últimas palabras.²²

Del 16 noviembre al 5 de diciembre de 1986 Martha realizó su segunda exposición individual, denominada *Instalaciones*, en la Casa de la Cultura en Bell Ville. Según consta en el catálogo, fue invitada por el Centro Polivalente de Arte y el Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio. En esa muestra expuso tres series escultóricas: *Voces*, *El Cerco II* y *Puertas al Paraíso*. Además, el catálogo daba cuenta de dos colaboraciones:

21 La artista se casó en 1986 con una persona ajena al ámbito del arte, quien era profesor de Educación Física y padre de su única hija, nacida en 1987.

22 Por otra parte, cabe considerar que la Imagen 16 (*El Cerco III*) fue datada en la página web de la escultora en 1984, pero se decidió periodizarla en 1986 porque así la ubicó temporalmente la productora en su testimonio.

fotografías a cargo de Iván Roqué y el diseño gráfico de Miguel Tomassetti. Este vestigio no aporta más información que la anteriormente detallada, aunque el nombre de la exhibición da cuenta de que ésta abarcaba a las instalaciones como formato artístico²³.

Estas imágenes capturadas por el lente de Roqué son nombradas en la página web de la escultora bajo el título *De Cercos y Voces* y están fechadas en 1986, año coincidente con la muestra de Bersano en Bell Ville. La instalación conjugó las cabezas escultóricas de *Cercos II* y *Cercos III* junto a las manos que habían integrado su obra *Voces*. Según el relato de la escultora, su intención primera fue realizar el homenaje a su padre, José Bersano (1913-1993), quien, como se mencionó anteriormente, era un jornalero rural. Para ello, quería montar las manos modeladas sobre un campo sembrado y fotografiar las escenas. Con esa finalidad convocó a un amigo, el fotógrafo Iván Roqué, con quien trasladó las manos esculpidas, pero en lugar de emplazarlas en una pradera las dispusieron en un espacio abandonado de la ciudad de Córdoba, y les sumaron las piezas de los *Cercos*. Sobre esta experiencia, cabe reproducir el siguiente fragmento de la entrevista con Iván:

Entrevistadora: ¿Cómo surgió la propuesta de la instalación *De Cercos y Voces* que realizaron en 1986?

Fotógrafo: El trabajo fue meramente suyo [de Martha Bersano]; yo no he participado de eso. Y la idea de ubicarlos en distintos entornos y fotografíarlos fue surgiendo mientras lo transportábamos. Estamos buscando un lugar y en distintos momentos pasamos por lugares donde fueron tomadas las fotos. No recuerdo de quién surgió la idea de parar y montarlas en esa parte; supongo que de parte de ella. *Esa muestra es enteramente suya. Lo*

23 En la prensa local se identificaron breves alusiones a las fotografías de Roqué, pero esas imágenes no tienen un título propio en el catálogo. Por un lado, el periódico *Nueva Tribuna* reseñó: “La muestra incluye también la exposición de fotografías sobre trabajos realizados por Martha Bersano, en distintos lugares públicos de la capital provincial, a la vez que una escenografía cuidadosamente preparada para la ocasión” (*Nueva Tribuna*. 1986, 20 de noviembre, Expone Martha Bersano). Por el otro, *El Sudeste* remarcó a dos días de la clausura de “Instalaciones: cabe destacar que la exposición de esculturas de Martha Bersano incluía también, varios paneles conteniendo fotografías de diversos sectores públicos de la ciudad de Córdoba de excelente factura” (*El Sudeste*. 1986, 3 de diciembre. Expuso Martha Bersano).

que puede ser de mi parte es la parte fotográfica, el ángulo o la manera de tomar la fotografía, pero no más que eso.

Entrevistadora: ¿Cómo recuerda el lugar donde se realizó la instalación?

Fotógrafo: Era un lugar tipo baldío. Es una pared, me parece, cuya vereda opuesta da a las vías del ferrocarril de Alta Córdoba. Mi recuerdo es que fue un terreno semibaldío que nos gustó para hacer la instalación (I. Roqué. Comunicación personal. 12 de febrero de 2022).²⁴

Analizando el testimonio de Roqué desde la perspectiva de Becker (2008), se detectan redes de cooperación en un trabajo interdisciplinario entre la escultora y el fotógrafo. Este último da cuenta que la motivación por realizar la instalación fue de Martha y reconoce la preponderancia de ella en dicha obra. Esta instalación se desarrolló en un terreno abandonado, a la vera de las vías del ferrocarril *Belgrano*, que atraviesan el barrio Alta Córdoba, ubicado en la zona norte de la capital provincial.



Imagen 17. Título: *De Cerco y Voces* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

²⁴ La itálica es de la autora.

En la imagen precedente (Imagen 17) se detecta una superposición de temas y tiempos. La fotografía tomada en 1986 muestra a las cabezas de *El Cerco II* (1984) diseminadas sobre un charco de agua y rodeadas por un terreno agreste que presentaba algunas huellas, las cuales serían aparentemente de la planta de un pie. A diferencia de la instalación que tuvo lugar en la edición de 1984 en la muestra colectiva de *Arte Joven*, donde las piezas estaban dispuestas en forma circular y de algún modo vinculadas a partir de la mirada (Cf. Le Breton, 1995), para 1986, la escultora decidió separarlas sin un orden aparente, pero sí, disponiendo sus bocas hacia la izquierda, logrando otra conexión con el entorno.

De *Los Cercos II* y *III* de 1984 y 1986 respectivamente, que se expusieron dentro de los museos de Córdoba capital, Santa Fe y Bell Ville, la parte más destacable fueron las bocas, a las que se puede pensar como un hilo conductor. En cambio, en la imagen de la instalación a cielo abierto ese eje se trasladaría a la mirada, porque las piezas escultóricas estaban ubicadas hacia la misma dirección, como si su vista se posara en un espacio común. A estas apreciaciones se las vincula con lo analizado desde la antropología del cuerpo. Para Le Breton (1995), durante la Modernidad -que él sitúa desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX-, la importancia de determinadas partes del cuerpo cambia. En el rostro considerado como parte principal del cuerpo por su singularidad e individualidad, se desplazó el foco de la boca a los ojos. La mirada se convirtió en el sentido sensorial clave y, a la vez, en un medio de comunicación, porque permitió la vinculación con otras/os, especialmente en contextos donde las palabras fueron autocensuradas.

En cambio, en la siguiente imagen (Imagen 18), las protagonistas son las esculturas que habían integrado la muestra *Voces* en 1984. La fotografía, al ser a color, permite apreciar la tonalidad rojiza de las manos dispuestas de manera romboidal. Cobra relevancia la escultura en pie, no solo por su tono más intenso que el resto, sino también por ser la única con un soporte que la mantiene erguida. Las otras tres piezas se disponen en el suelo. La puesta en escena fue parte de una construcción con signos de deterioro y de abandono. Esta toma, al igual que aquellas que integran esta serie, fueron fotografiadas en su totalidad por Iván Roqué en una sola jornada de trabajo junto a Martha.



Imagen 18. *De Cerco y Voces.* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

En relación a ese lugar de emplazamiento, Martha agregó: “a mí siempre me gustó jugar con el entorno, qué sé yo, me encantaba eso. La escultura es espacio, espacio, espacio. Entonces, ¿qué mejor que tratar de integrarlo?, jugar con eso o instalar. Me encantan las instalaciones” (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021). A la anécdota y el sentir de Bersano sobre las instalaciones se los puede pensar como una conjunción entre los elementos artísticos y el espacio. A esa opción de trabajo se la puede vincular con la consideración que el crítico de arte Boris Groys tiene sobre el arte contemporáneo: “una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y [...] explícita, presente” ([2008] 2009, p. 9).²⁵

²⁵ A lo que agrega: “Lo que distingue al arte contemporáneo de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un de-

Se considera que, con ese formato artístico, Bersano logró una de sus producciones más singulares, porque la locación y disposición de las obras escultóricas se enlazaron de tal manera que se mimetizaron con el lugar, generando una atmósfera más compleja. Se puede pensar también, que *De Cercos y Voces* representó un sentir de época o, de acuerdo con la categoría propuesta por Raymond Williams, cambios en las “estructuras del sentir” que experimentan las sociedades.²⁶

Se pueden interpretar a los ojos y las bocas de estas puestas escultóricas como portadores de imágenes invisibilizadas y palabras silenciadas durante siete años del terrorismo de Estado, que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, voz y representación simbólica con el retorno democrático. Esta obra fue producto y productora de estructuras de sentimiento que se generaron en un contexto de manifestaciones sociales, políticas y culturales, las cuales afloraron para reclamar por verdad y justicia. Esta interpretación de obras artísticas puede vincularse con lo planteado por la socióloga Alicia Gutiérrez y la historiadora Mónica Gordillo, respecto al contexto de inicios de los años 80: “la apertura democrática generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones, militancias y redes pre-existentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo” (Gutiérrez y Gordillo, 2018, p. 1).

Mientras el retorno democrático implicaba la búsqueda de justicia frente al terrorismo de Estado, a través de mecanismos como los desentramamientos de tumbas clandestinas, la investigación de los cuerpos NN y los juicios a las Juntas Militares, la tensión política y social desde finales de 1985 empujó al gobierno de turno a ceder frente a la presión castrense.²⁷

terminado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”. (Groys, [2008] 2009, p. 4)

26 Williams lo distingue en dos sentidos: “[primero] son cambios de presencia (mientras son vividos esto resulta obvio, cuando han sido vividos todavía siguen siendo su característica esencial), segundo, en el hecho de que todavía son emergentes o pre-emergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y establecer límites sobre la experiencia y la acción”. ([1977] 2000, p. 154)

27 En el marco electoral previsto para el 3 de noviembre de 1985, en el que se renovaban bancas legislativas provinciales y nacionales, y luego del pedido de condena de los imputados por el juicio a las juntas militares, las tensiones se agravaron a raíz del atentado ocurrido en Córdoba, dirigido al candidato justicialista César Albrisi, y que dejó como saldo a un estudiante riojano fallecido (Cf. Solis, 2011). Simultáneamente, en Capital Federal, se desarrolló uno de los juicios, más

El proceso de democratización en Argentina trajo aparejados nuevos conflictos. Por la fragilidad institucional, el gobierno nacional sancionó las leyes de Punto Final el 24 de diciembre de 1986 y de Obediencia Debida el 4 de junio de 1987. Mientras que la primera “paralizaba los procesos judiciales contra los autores de las detenciones ilegales, torturas y asesinatos durante la dictadura militar”; la segunda eximía a los militares de rango menor al de coronel “de la responsabilidad en los delitos cometidos en ese período” (Luverá, 2013, p. 3). Comenzó a sentirse cierta decepción y malestar social por algunas políticas materiales y simbólicas encaradas en el gobierno.²⁸

En ese marco social e institucional, Bersano desarrolló las instalaciones *Voces y Cercos*. Si bien nacieron como un juego entre la escultora y un amigo fotógrafo, se considera que esta obra condensó los sentires y las vivencias de una sociedad que empezaba a desencantarse. En este sentido, la instalación podría interpretarse como una crítica simbólica de la impunidad militar en el retorno democrático. Más allá de que esta asociación no fue verbalizada explícitamente en las entrevistas ni por la escultora ni por el fotógrafo, entraba en diálogo con un contexto histórico donde,

importantes por aquellos años, a los responsables del terrorismo de estado. Las condenas a los militares se conocieron el 9 de diciembre, con la sentencia de Videla y Massera a reclusión perpetua, en tanto que Viola recibió 17 años de prisión. Otros recibieron condenas menores, y algunos fueron absueltos. Más allá de que no todas las partes estuvieron de acuerdo con el resultado judicial, este sirvió para ampliar el debate en torno al enjuiciamiento a otros responsables militares. Apelando al Punto 30 de la sentencia, los jueces tomaron una postura independiente del poder ejecutivo e incrementaron la cantidad de responsables a ser juzgados (Cf. Stella, 2015). El citado punto habilitaba los juicios hacia los ejecutores directos de la represión, oficiales y suboficiales, lo que generó una tensión latente durante todo el año 1986.

28 Según explican Gutiérrez y Gordillo: “[...] se presuponía que la democracia tendería a modernizar las prácticas políticas, las instituciones – tanto estatales como no estatales– la vida cultural y social, para facilitar la participación, la renovación y la libre expresión, cercenadas durante la dictadura. Sin embargo, el devenir histórico se alejó bastante de esas expectativas. En parte el problema se derivó de un punto de partida demasiado optimista y simplificador que oponía autoritarismo a democracia y violencia a política, considerando que los primeros términos correspondían al pasado de la dictadura y de la etapa inmediatamente anterior, y los segundos al momento que se había iniciado en el país a partir de 1983”. (2018, pp. 2-3)

como señala la investigación de Solís (2014), las denuncias de los organismos defensores de DDHH se multiplicaban en ciudades como Córdoba.

Es significativo que esta puesta artística esté compuesta de piezas escultóricas donde se representaban ficcionalmente manos y cabezas, ya que ambas remiten a partes de cuerpos humanos reales que son importantes para la determinación de la identidad de las personas.²⁹ Como explican los estudios forenses, de las manos se pueden recolectar residuos de las uñas, así como también, tomar las huellas dactilares y palmares. En caso de que la cara se encuentre irreconocible y no contar con señas particulares para reconocer el cuerpo, la cabeza sirve para realizar la identificación a través de las placas dentarias (Breglia, 2018, p. 74).



Imagen 19. Título: *De Cerco y Voces* (Instalación -1986-, Barrio Alta Córdoba, ciudad de Córdoba). Fuente: página web de la artista Martha Bersano.

²⁹ La restitución de la identidad de personas detenidas/desaparecidas se orienta por medio de la identificación de restos. Para ello, los antropólogos forenses trabajan con insumos materiales biológicos, físicos y genéticos, así como también con información biográfica, testimonial y burocrática. Mediante la información biográfica y la contextual, sumadas a los registros estatales (si es que los hubiere), se puede corroborar si un cuerpo pertenece a una determinada persona, ya que sin esos datos formales no sería posible la identificación (Cf. Battán Horenstein, 2008).

A modo de síntesis, considero que esta última imagen (Imagen 19) simboliza y condensa a la vez la situación de Argentina en aquel pasado reciente. Una posible lectura, sugiere que la escultura representa a una gran mano vigilante que se acerca mientras se ahorca a una cabeza con alambre de púa, cuya posición evoca un grito despavorido delante de un ejecutante invisible. Esta estética forense (Cf. Keenan y Weizman, 2015) de la obra puede ser pensada en relación a la cobertura mediática sobre la aparición de cuerpos de detenidas/os desaparecidas/os, entendiendo que la práctica forense comenzó a ocupar espacio en los medios de comunicación y devino parte de un síntoma social. Es por ello que puede ser tomada como indicador de la “espectacularización” que caracterizó a las distintas etapas de transmisión por televisión de relatos testimoniales vinculados al terrorismo de estado (Cf. Feld, 2009). Por su relación con el entorno social, se enmarca esta producción artística dentro del neoexpresionismo, asociado, a la vez, con aspectos de la tradición artística de la neofiguración. Además, en varias obras de Bersano se encuentran algunas similitudes con las figuras de otros gritos, víctimas y represores emergentes en las producciones pictóricas y en los grabados contemporáneos realizados en Córdoba. Las piezas y fotografías resultantes de aquella intervención de 1986 en la vía pública, donde la escultora recibió la colaboración de su amigo fotógrafo, se expusieron por primera vez en noviembre de ese mismo año en el Museo Municipal de Bellas Artes *Walter de Navazio* de Bell Ville. La exhibición fue convocada por quien fuera la Secretaria de Cultura de aquella ciudad, la pintora Ana Luisa Bondone.

En el *currículum* profesional de Martha, no se encuentran exposiciones durante el año 1987, posiblemente, porque fue el período de nacimiento de su hija y estuvo abocada al intensivo trabajo materno. La consulta de su archivo recién permite detectar otra muestra importante inaugurada el 11 noviembre de 1988 en el Centro Cultural Alta Córdoba (en adelante, CC Alta Córdoba) a la que tituló *De Cercos y Voces*. Aquella fue la segunda vez en la que Martha presentó públicamente las fotografías resultantes del trabajo conjunto con su amigo Roqué en 1986. Sobre esa exposición dialogamos con Bersano en otro momento de nuestra entrevista:

Entrevistadora: ¿Qué impacto tuvo, según su conocimiento, la muestra *De Cercos y Voces* que emplazó en el Centro Cultural de Alta Córdoba en 1988?

Escultora: Mirá, las Voces en el Centro Cultural Alta Córdoba eran cinco, entre ellos estaba [Daniel] Capardi, porque era amigo. Después estábamos los expositores, que éramos seis u ocho, y no fue nadie. (...) Vinieron unos profesores de la escuela [EPBA Figueroa Alcorta], muy amigos, y nadie más. Pero, ¿impacto? Nunca tuvo nada de impacto [risas], así como decir ¡¡¡uhhh, que fantástico!!!, no (Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021).

En su testimonio, la escultora da cuenta de poca participación de público tanto en el día de la apertura de la muestra como en las siguientes jornadas que duró la exposición. Esto puede estar relacionado con que había sido brevemente referenciada el día de su inauguración en el matutino local *La Voz del Interior* y catalogada como un *acto de adhesión al centenario del barrio [Alta Córdoba]*. En ese evento se presentarían obras y fotografías de Martha Bersano (pero el periódico no aportaba detalles sobre la temática de la exhibición). Esa situación distó de lo ocurrido tres años antes cuando Martha presentó parte de esta producción en Bell Ville y que, por los comentarios de Ana Luisa Bondone, había tenido buena recepción en el público.

En 1988 Bersano expuso, en orden de mención en el catálogo, *El Cerco I*, *El Cerco II*, *Voces*, *Continuación* (terracota) e *Instalaciones* (fotografías). A pesar de que la artista en la entrevista mencionó que en la inauguración de la muestra se hicieron presente entre seis a ocho expositores, su folleto estaba destinado exclusivamente a su obra, y a partir de una pesquisa en distintos periódicos (en los cuales no se encontraron nuevas referencias), no se pudo determinar los nombres de las/os otras/os artistas que participaron de la exposición-homenaje al barrio.

Por otra parte, el texto que acompañó al folleto impreso de la muestra titulada *De Cercos y Voces*, estuvo a cargo del profesor y licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Rafael Roldán Auzqui (1960-), quien escribió lo siguiente en 1988:

MARTHA BERSANO nos entrega -como si asistiéramos a un ritual de conjuros- sinécdoques escultóricas de esencial referencialidad humana que, privilegiando lo expresivo gestual, se proyectan en un horizonte de comunicación esencialmente agónico.

En pugna por liberarse de ataduras y opresiones entre “Cercos y Voces” –entre oscuras zonas de la condición humana y leves vislumbres de arquetípica proyección- la artista construye con dolorosa esperanza un nuevo horizonte en trance de luz: el del mítico fénix que resurge de las cenizas (LVI, 1988).

Roldán Auzqui, hijo del pintor cordobés Rafael Roldán, prologó la obra de Martha en el folleto que se entregaría al público y a la prensa mediante recursos literarios como metáforas. Con un discurso cercano a otras fuentes de los años 80 que asociaban a la obra de Martha con el expresionismo, él destacó que la serie de 1988 *privilegiaba lo expresivo gestual*, representando sombras humanas que buscaban la luz luego de haber transitado momentos traumáticos, teñidos de agonía, ataduras y opresiones. Se considera que esas palabras referían a los complejos procesos sociales del pasado dictatorial que seguían presentes en aquella posdictadura.

Con respecto al recuerdo de la escultora sobre el poco impacto de la muestra en el público de 1988, es posible explicarlo a partir de los cambios en las estructuras del sentir propios de una coyuntura donde los abusos de la fuerza militar adquirieron impunidad con las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Posiblemente, tal como señala una investigación sobre la historia política de Córdoba, “la necesidad de cerrar un pasado traumático se presentó como un imperativo de época” (Philp, 2011, p. 15). Puede considerarse que esta vivencia de Bersano no fue un sentir particular de algunos artistas de Córdoba, porque como lo planteó Usubiaga para Buenos aires:

El proyecto de una verdadera democracia y justicia social quedaba trunco. En el ámbito artístico el mismo sentimiento de decepción contribuyó a imponer una visión de fracaso generalizada del arte producido durante la década que desestimó las imágenes elaboradas en la inestabilidad de los tiempos de recomposición (2012, p. 329).

Cabe pensar que, en otras personas, como, por ejemplo, sus amigas/os, colegas y gestoras/es, las obras de Martha tuvieron una recepción significativa que perduró por más de 30 años. Varias/os de las/os entrevistadas/os entre 2021 y 2022 coinciden en recordar el impacto que les ocasionó haber entrado en contacto con las esculturas neoexpresionistas producidas y exhibidas por Martha durante los años 80.

A modo de cierre

A lo largo de estas páginas intenté reconstruir algunos itinerarios del quehacer escultórico de Martha Bersano durante el retorno democrático. Inicié este recorrido centrándome en su primera muestra individual, titulada *Esculturas, Dibujos y Relieves*, la cual fue realizada en noviembre de 1983 en la ciudad de Bell Ville, en días posteriores a las elecciones fundacionales de octubre y en días previos a la asunción del presidente electo Raúl Alfonsín. En ese marco, Martha presentó, entre otras, una obra denominada *El Cerco*.

La citada producción de 1983 le sirvió a Bersano como un estímulo inicial para desarrollar diversas instalaciones posteriores, entendidas como obras que cobran sentidos diferentes de acuerdo al entorno en el que están emplazadas. En 1984, en la muestra *Arte Joven* expuso *El Cerco II*. En ella trabajó solo con cabezas escultóricas que expresaban bocas abiertas que parecían emular gritos. Otras de las esculturas que surgieron a partir de *El Cerco* fueron las representaciones de manos emergentes en la serie *Voces*, las cuales, según el testimonio de la artista, tuvieron la intención inicial de convertirse en un homenaje a su padre. Sin embargo, debido a sus distintos emplazamientos devinieron, según mi lectura, en estructuras de sentimiento vinculadas con lo vivenciado durante el pasado reciente del terrorismo de Estado.

Mezclando las obras de *Cercos II y III* junto con *Voces*, la escultora llevó a cabo una instalación denominada *De Cercos y Voces* (1986). La misma consistió en un conjunto de fotografías tomadas por un amigo de Martha, el fotógrafo Iván Roqué, en un descampado a la vera de las vías del ferrocarril en barrio Alta Córdoba, en la capital provincial. Estaba compuesta por esculturas antropomorfas que se ubicaron en un entorno real abandonado; algunas, semienterradas; y otras dispuestas sobre tierra y agua. A esta puesta artística no la interpreto solamente como un interés particular de Martha, sino que, estas temáticas vinculadas a fragmentos humanos, las considero como una de las características del arte cordobés del retorno democrático. Las lecturas de algunas pinturas y grabados neoexpresionistas durante la década de 1980, propuestas para Córdoba por las investiga-

ciones de diversas/os autoras/es,³⁰ podrían hacerse extensivas a las producciones escultóricas de Martha durante la posdictadura.

Paralelamente, considero que las obras de la escultora no solo dialogaban con el mundo de las artes visuales sino también con el contexto local y nacional del retorno democrático. Entre los acontecimientos sociopolíticos que conmocionaron a la década, cabe recordar los sucesos de enero de 1984, cuando se hizo público el hallazgo de enterramientos masivos de tumbas NN en el Cementerio San Vicente de la capital cordobesa. Asimismo, como parte del incipiente proceso de democratización nacional, 1985 fue el año del Juicio a las Juntas Militares, donde los abusos dictatoriales cobraron notoriedad masiva en los medios de comunicación. En ese marco de procesos se gestó *De Cercos y Voces*, producida y expuesta en 1986, como parte del clima social de época. De esa instalación considero que los ojos y las bocas representadas en las esculturas se erigieron como portadores simbólicos de palabras silenciadas durante los años del terrorismo de Estado, unos abusos que estaban siendo denunciados públicamente en los procesos del retorno democrático. Se interpretan como palabras que se empezaron a desentrañar, a tomar forma, voz y representación simbólica para dar cuenta de experiencias contemporáneas vinculadas a manifestaciones sociales y políticas de nuestra historia reciente. Cabe inferir que estas esculturas (junto con otras artes visuales cuyas historias restan de ser investigadas) modelaron y generaron estructuras de sentimiento neoexpresionistas. Retomando el análisis del historiador Burke sobre las imágenes, considero que los productos visuales y materiales plasmados en estas obras de arte, “permiten a la posteridad compartir experiencias y conocimientos no verbales” (2001, p.16), es decir que habilitan la imaginación de ese pasado que, transcurriendo el nuevo período democrático, encontraba escollos para reclamar por memoria, verdad y justicia.

A lo largo del capítulo, se indagó sobre una hipótesis referida a las técnicas, los materiales, temas y estilos de las obras. Se corroboró que la escultora trabajó diversas técnicas de modelado, no sólo por sus potencialidades estéticas, sino también porque muchas de ellas (como la piedra reconstituida y el modelado en terracota), eran más factibles de costear económicamente en comparación con otros procedimientos (como el tallado en madera o el cincelado en mármol). Respecto de la disposición de

30 Entre ellas/os: Blázquez y González (2004), González (2019), Moyano (2010); García y Montoya (2021).

los recursos materiales y técnicos, se detectó que algunos se fueron diversificando en la década del 80. Conjuntamente, ciertos temas (como los gritos o los cercos) y las tendencias neoexpresionistas en el tratamiento gestual de (los fragmentos de) las figuras humanas se mantuvieron constantes. Allí se interpretó estructuras de sentimientos que dieron cuenta, simbólicamente, de las vivencias contemporáneas de la escultora y de la historia reciente traumática, tanto cordobesa como argentina.

Conjuntamente, se exploraron otras continuidades en su producción, especialmente desde 1983 hasta 1988, etapa coincidente con su trabajo independiente, pero nunca solitario. Como se procuró demostrar en este capítulo, a lo largo del trabajo de la escultora ha estado presente una red de apoyo constante para la concreción artística, es decir, que contó con la colaboración de personas ligadas tanto a su red de afectos como a las instituciones culturales de aquel período. La fase artística analizada en este capítulo se enlaza con períodos previos y posteriores de una escultora que continúa activa en el presente e invita a profundizar en otras investigaciones.³¹

Referencias

- Battán Horenstein, Ariela. (2008). Antropología forense, identidad y narración. En *Epistemología e historia de la ciencia: Selección de trabajos de las XVIII jornadas* (Vol. 14). Córdoba: Editorial UNC. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/3307>.
- Becker, Howard. S. (2008 [1982]). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Ed. Bernal.
- Blázquez, Gustavo, & González, Alejandra S. (2004). Cuadros de una exposición: Una lectura de la muestra “100 años de plástica en Córdoba”. *Publicaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘J. Payró’*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte ‘J.

31 En un artículo reciente profundicé en tres esculturas expuestas en 1989 que dialogaban tanto con las series de Cercos y Voces como con el contexto inestable del recambio presidencial y las crisis de aquel final de década (Navarta Bianco, 2023b).

- Payró'-UBA. Recuperado de <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/payro/VI2004/paper/viewFile/1548/532>.
- Breglia, Gustavo A. (2018). Descuartizamiento criminal: Estudio médico legal del lugar del hecho y de la víctima. A propósito de un caso. *Gaceta Internacional de Ciencias Forenses*, (27). Valencia: Universidad de Valencia. Recuperado de <https://mobiroderic.uv.es/handle/10550/66387>.
- Burke, Peter. (2005 [2001]). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Feld, Claudia. (2009). Aquellos ojos que contemplan el límite: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición. En C. Feld & J. Stites Mor (Comps.), *El pasado que miramos: Memorias e imagen ante la historia reciente* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia & Franco, Marina (Dirs.). (2015). *Democracia, hora cero: Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, Luis, & Montoya, Indira. (2021). Tercera fase: Lo contemporáneo. En *Recomienzo continuo – diálogos de arte y política en la ciudad* (muestra). Córdoba: Museo Municipal Genaro Pérez. Recuperado de <https://museogenaroperez.wordpress.com/2021/11/30/museo-genaro-perez-recomienzo-continuo-dialogos-de-arte-y-politica-en-la-ciudad-tercera-fase-lo-contemporaneo-vinculos-entre-colecciones-permanentes-del-museo-genaro-perez-y-museo-t/>.
- González, Alejandra Soledad. (2018). Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: Análisis desde un caso trans-local. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 1-30. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apmu>.
- González, Alejandra Soledad. (2019). *Juventudes (in)visibilizadas: Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la*

- última dictadura argentina*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EBOOK_GON-ZALEZ-1.pdf.
- González, Alejandra Soledad. (Dir.). (2019). *Historia cultural del pasado reciente: Artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional*. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.
- Gutiérrez, Alicia & Gordillo, Mónica. (Dirs.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Proyecto Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC).
- Groys, Boris. (2009 [2008]). *La topología del arte contemporáneo*. Madrid: Esfera Pública. Recuperado de <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologic3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>.
- Keenan, Thomas & Weizman, Eyal. (2015). *La Calavera de Mengele*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Kozak, Claudia (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Le Breton, David. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Longoni, Ana (2013). *Ante el terror. Carta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/22709/CONICET_Digital_Nro.longoni.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- Longoni, Ana (2020). *Entre el terror y la fiesta: Estrategias creativas de los movimientos de derechos humanos en las últimas dictaduras argentina y chilena*. Ponencia presentada en el Seminario II Campus Poligo-

no Sur, Sevilla, 18 y 27 de noviembre de 2020. Recuperado de <https://campuspoligonosur.org/2-campus-poligono-sur/>.

Lucena, Daniela. (2012). Estrategia de la alegría. En *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Reina Sofía. Recuperado de https://jpenrgb.files.wordpress.com/2017/05/perder_la_forma_humana_una_imagen_sismica_de_los_anos_ochenta.pdf.

Luverá, Silvana. (2013). Leyes de Punto Final y Obediencia Debida: Resistencia y lucha. En *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-010/866.pdf>.

Menoyo, Sofía Grabiela & Navarta Bianco, Fabiana. (2022). Reflexiones feministas en torno a la profesionalización de una escultora cordobesa: Un diálogo wasapero entre colegas y activistas. En S. De Mauro... [et al.], (Comps.), *Interpelaciones: Investigaciones en diálogo* (pp. xx-xx). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades.

Morra Ferrer, Mercedes (2010). Córdoba en su pintura del siglo XX. En D. Moyano (Dir.), *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI* (pp. xx-xx). Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Moyano, Dolores (Dir.). (2010). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Navarta Bianco, Fabiana (2023a). *San Marcos Sud, Bell Ville y Córdoba capital: Un recorrido tras las huellas escultóricas de Martha Bersano entre 1972 y 1989*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por A. S. González. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Navarta Bianco, Fabiana (2023b). Invocaciones cercadas: Análisis de tres obras de la escultora cordobesa Martha Bersano expuestas en 1989. *Culturas 17, Revista del Centro de Investigaciones en Estudios*

Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales, Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL), 2023b.

Rosa, María Laura (2009). La ausencia de las mujeres en la historia del arte. En S. Elizalde, K. Felitti, & G. Queirolo (Coords.), *Género y sexualidades en las tramas del saber: Revisiones y propuestas* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.

Philp, Marta (2011). Usos del pasado y legitimación política en la historia argentina reciente: Una lectura desde Córdoba. *Naveg@mería: Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas*. Murcia: Universidad de Murcia. Recuperado de <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/124431/116831>.

Solis, Ana Carol (2011). Los derechos humanos en la inmediata posdictadura: Córdoba, 1983-1987. *Estudios Digital*, (25), 83-100. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/473>.

Solis, Ana Carol (2014). De las comisiones a los organismos en Córdoba: Derechos humanos, dictadura y democratización. En R. Kotler (Coord.), *En el país del sí me acuerdo: Los orígenes nacionales y transnacionales del movimiento de derechos humanos en Argentina: De la dictadura a la transición* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Imago Mundi.

Stella, María Elena (2015). A un cuarto de siglo: Reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (52), xx-xx. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695068>.

Usubiaga, Viviana (2015). *Imágenes inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura* (4ª ed.). Barcelona: Península.

Fuentes

Orales

Bersano, M. Comunicación personal. 3 de mayo de 2021.

Bondone Fernández, A. L. Comunicación personal. 5 de mayo de 2022.

Roqué, I. Comunicación personal. 12 de febrero de 2022.

Escritas

Cerisola, R., Amigo, R., Gutiérrez Castañeda, D., & García Horrillo, R. (2012). *Perder la forma humana*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Currículum vitae de la escultora Martha Bersano. (2019).

El Sudeste. (1985, 6 de agosto). La reinauguración del Museo Municipal de Bellas Artes Walter de Navazio. Bell Ville, Argentina.

El Sudeste. (1986, 3 de diciembre). Expuso Martha Bersano. Bell Ville, Argentina.

LVI. (1984, 9 de septiembre). Arte Joven 84. Córdoba, Argentina. *Nueva Tribuna*, Bell Ville, Argentina. "Expone Martha Bersano". 20 de noviembre de 1986.

LVI. (1988, 11 de noviembre). Martha Bersano.

s/a. (1983). *Esculturas, dibujos y relieves*. s/l.

s/a. (1984). *10 años de plástica joven cordobesa*. s/l.

s/a. (1984). *Arte joven*. s/l.

s/a. (1984). *Nosotros*. s/l.

s/a. (1988). *De cercos y voces*. s/l.

Segunda Parte.

De dibujos, grabados, pinturas y textiles entre redes nacionales e interprovinciales

QUINTA BIENAL ARGENTINA
DEL HUMOR Y LA HISTORIETA
EL HUMOR HACIA LA DEMOCRACIA 1976-1984
MUNICIPALIDAD DE CORDOBA

Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos

mana de San Juan en Córdoba

8 al 14 de Junio de 1987

Centro Municipal de Información y Exposiciones
"OBISPO MERCADILLO"

anizan:

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE SAN JUAN
RESIDENTES SANJUANINOS EN CORDOBA

- « LUIS SUAREZ JOPPE — "La Chunga" (dibujo)
- « SILVINA MARTINEZ — "Mundo complejo" (grabado)
- « IRUBIERTO COSTA — "La complejidad del ser" (dibujo)
- « ALICIA GARCEN — "Sin título" (dibujo)
- « LEONOR RIGAU DE CARRERI — "Corazón de Piedra" (dibujo-técnica)
- « EDUARDO CERCOS — "Fetorizado" (dibujo)
- « EDUARDO ESQUITVEL — "Rodeo" (óleo)
- « ARTURO SIERRA — "Zonda y Nadie" (óleo)
- « MALINA PERALTA — "Tiempo de Angustia" (dibujo)
- « CECILIA RABBI-RABBI — "Ni cara ni careta" (técnica mixta)
- « ITATI PEINADO — "Espacio T" (óleo)
- « ELISA NARVAEZ — "Período Neolítico" (tapiz tejido)
- « MARCO PEREZ — "Océ" (óleo)
- « CARLOS GOMEZ CENTURION — "Figuras" (acrílico)
- « CARLOS RAGO — "Crimenon" (acuarela)





La Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta (Córdoba, 1984). “Hacia la democracia”

Andrea Rugnone*

Introducción

El 11 de agosto de 1972 se inauguró el Primer Salón de Humor e Historieta en el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”. Desde un principio los objetivos principales, que luego se mantendrían en el tiempo más allá del cambio en los contextos, fueron dos: por un lado, valorar el trabajo de los dibujantes (por el carácter efímero que ambos géneros poseían en periódicos y revistas) y, por otro lado, destacar el encuentro entre los artistas y el público. Según Antonio Salomón, director de las Bienales de Humor e Historieta (en adelante BHH), “la asombrosa concurrencia de público a la muestra es de un valor incalculable y nos impulsó a realizar otra muestra y darle el carácter definitivo de Bienal” (catálogo 2^{da} BHH, 1974).¹

Desde esta primera edición (en total fueron seis y se desarrollaron hasta 1986) surgió la idea de translocalidad, donde no sólo las producciones exhibidas fueron realizadas por dibujantes cordobeses sino también por personas residentes en otras provincias argentinas. Asimismo, las bienales también convocaron a creadores extranjeros que publicaron mayoritariamente en nuestro país². Esto fue acompañado por la finalidad

1 Distintas fuentes epocales señalan que la primera bienal congregó a más de cuarenta mil personas (Cognini, Alberto, Catálogo 4^{ta} BHH, 1979). Para el periódico *La Voz del Interior* (en adelante LVI) a la primera edición asistieron cincuenta mil personas y la segunda superó las ochenta mil (LVI, 1976).

2 Por ejemplo, desde un principio se expusieron trabajos de *grandes maestros norteamericanos* haciendo un reconocimiento a aquellos creadores de estilos estadounidenses que tuvieron gran difusión internacional de sus producciones, incluso en nuestro país.

* FAD-UPC / andrea_rugnone@hotmail.com)

de descentralizar a la ciudad porteña y disputar su lugar tradicional como sede para eventos de este tipo.

Otro elemento a destacar de las BHH fue su énfasis en una apertura que trascendiera los límites del museo con la intención de generar actividades paralelas a la exposición, por medio de conferencias, mesas redondas y exposiciones en sitios como calles, plazas, colegios, universidades, y sindicatos (catálogo 2^{da} BHH, 1974). Desde el Primer Salón de Humor e Historieta (1972) se observa un claro propósito de apertura: hacia el público y otros géneros de las artes visuales y hacia otras instituciones. Conjuntamente, surgieron los proyectos de concretar un archivo, un museo, una publicación y la continuación de sucesivas ediciones de bienales dedicadas a los géneros del humor y la historieta. Estudios precedentes me permitieron observar que desde la primera hasta la cuarta bienal, desarrolladas entre 1972 y 1979, estos eventos tuvieron la intención de responder al formato de una bienal artística³: por su reiteración bianual, el carácter internacional y sus muestras efímeras, el encuentro entre múltiples agentes, el desarrollo de varias actividades además de la exhibición y la complejidad en su organización.

En el presente trabajo⁴ se focaliza en las particularidades, cambios y continuidades de la 5^{ta} Bienal Argentina del Humor y la Historieta inaugurada en noviembre de 1984. En una primera parte del capítulo, se reseñan las cuatro primeras Bienales de Humor e Historieta para luego ahondar en la quinta, cuyo título sostenía el siguiente lema: "El humor hacia la

3 Su denominación inicial fue la de Salón (1972), la segunda edición tuvo como título *Segunda muestra* y en adelante tomará el carácter de *Bienal*. Para diferenciar los términos Muestra, Salón y Bienal, se sostiene que una Muestra se refiere a una exhibición de obras de arte. En cambio, el Salón consiste en la exposición de obras que están enmarcadas dentro de un certamen o concurso. Por su parte, la Bienal suele ser definida como un encuentro nacional o internacional, que se realiza cada dos años, y en el que se desarrollan varias actividades. Además de tener como hecho principal una exhibición de obras, una Bienal genera un atractivo importante para el público y es un punto de encuentro de múltiples agentes que están implicados en el mundo del arte (Rugnone, 2023).

4 Este trabajo se desprende de una investigación más amplia de la autora llamada *Las Bienales Argentinas de Humor e Historieta expuestas durante el retorno democrático en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba, 1984-1986)*. Trabajo Final de Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Nacional del Litoral. Aprobada en 2023. Dirigido por la Dra. A.S. González y Co-dirigido por la Dra. M.V. Basile.

democracia 1976-1984". Se indagan las características propias intentando reconstruir los procesos de organización, exposición y recepción elaborados a través de "redes de cooperación" (Becker, 2008). La 5^a BHH se enmarca dentro de las macro y micropolíticas donde existieron emergencias y (dis)continuidades a nivel cultural, económico, político y social, entre la última dictadura y el "proceso de democratización" (Gutiérrez & Gordillo, 2018), las cuales condicionaron a los artistas, obras y públicos convocados.

Como vestigios principales se analizan y cotejan tres materiales: a) el catálogo de la 5^a BHH (el cual incluye testimonios de los expositores y parte de las producciones visuales expuestas en la muestra), b) fuentes periodísticas epocales y c) la entrevista realizada entre la autora y Miguel "Cachoito" De Lorenzi, el diseñador gráfico de todas las ediciones del evento.

Reseña de las Bienales de Humor e Historieta en la década del 70

"¿Se puede incluir en una misma muestra al humor gráfico y la historieta?; aunque el humor e historieta sean géneros con algo en común, ¿no son más notables sus diferencias?" Con esa serie de preguntas problematizadoras respecto de ciertas tradiciones, el director de las BHH (Antonio Salomón) comenzó enunciando los propósitos del primer encuentro. El gestor explicitó que la idea era mostrar al dibujante, al creador, y su vez reunir a los mundos de la comunicación de masas, las artes visuales y la literatura, que ambos géneros comparten (catálogo, 1^{ra} BHH, 1972). Varias fuentes coinciden en señalar que a partir del Primer Salón de Humor e Historieta por primera vez se expusieron producciones de historieta y humor gráfico juntos en un museo de nuestro país.

En base a lo investigado en trabajos anteriores se ha corroborado que desde la 1^{ra} BHH (1972) se dio una coexistencia y, a veces una interdisciplinariedad, entre las artes plásticas, el diseño gráfico, la historieta y el humor gráfico (Rugnone, 2010). Esto se produjo en base a dos aspectos principales: por un lado, por la decantación de distintos procesos culturales que abrieron esa barrera a partir de las vanguardias de principios del siglo XX y que se encontraban difundidos en la Córdoba de los años 1970-1980. Esta situación fue favorecida, entre otros factores, por la realización de los salones y las bienales de la empresa automotriz Kaiser Argentina en los años 50 y 60, los cuales impulsaron una modernización desde lo industrial y desde lo cultural, incentivando el desarrollo del arte moderno

en Córdoba.⁵ Por otro lado, los diálogos entre distintas disciplinas fueron favorecidos por la concreción de las BHH (1972-1986) en un museo de bellas artes y por la participación activa de artistas plásticos en ellas, incluso algunos fueron convocados como invitados de honor, lo que daría cuenta de los contactos fluidos entre diversos ámbitos estéticos de nuestra ciudad. Al respecto, se puede decir que las BHH contribuyeron a una apertura de las tradicionales barreras entre artes mayores y artes menores.⁶

Un impulsor central de las bienales fue Alberto Cognini⁷, creador y director de la revista *Hortensia*.⁸ La popularidad de la revista contribuyó a la realización, promoción y extensión en el tiempo de las BHH dado que parte de las personas que la conformaban también participaban de

5 Para profundizar el tema ver: Rocca, María Cristina. *Arte, modernización y guerra fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. 2017.

6 A partir de los años 60, a nivel internacional, comenzaron a surgir exposiciones y encuentros sobre los géneros de historieta y humor gráfico. Se destaca la exposición *Bande dessinée et figuration narrative* en el Musée des Arts Décoratifs del Palacio del Louvre (1967) donde es posible que haya sido tomada como antecedente por los organizadores de las BHH ya que, el análisis de varios discursos emergentes en los catálogos demuestra que conocían su existencia, mientras que la trayectoria de algunos de sus participantes visualiza la participación como artistas o públicos en eventos de similares características.

7 Alberto Pío Augusto Cognini (Bell Ville, 1930-Córdoba, 1983). Estudió en la Escuela Provincial de Bellas Artes "Fernando Fader" y en la Escuela de Bellas Artes de la UNC. Trabajó en los periódicos *La Voz del Interior*, *Los Principios*, *Comercio y Justicia* y *Córdoba*, además de las revistas *Gente*, *Jerónimo*, *Así Es* y *Campo Afuera*. En 1972 obtuvo el premio ADEPA y el 4º Premio del Salón Terre des Hommes, en Montreal, Canadá. En 1971 creó la revista cordobesa de humor *Hortensia*. (Alberto Pío Cognini. MUDI, Museo del Dibujo y la Ilustración, [en línea] https://www.museodeldibujo.com.ar/obras_muestras/artistas.php?id=284&a=Cognigni,-Alberto-Pio-Augusto).

8 *Revista Hortensia*: proyecto cordobés de Alberto Cognini. Su staff estaba compuesto de profesiones diversas: humoristas, dibujantes, periodistas provenientes de *LVI*, de radio y televisión locales, del mundo universitario, fabril y sindical. En una misma página convivían tiras cómicas, historietas, cuentos breves y pequeños textos humorísticos. *Hortensia* innovó el humor costumbrista y la sátira social y fue novedosa al reivindicar la cultura popular con un fuerte localismo. La revista se ofrecía como una prolongación de las charlas callejeras, de las tribunas futboleras, de las peñas cordobesas. En su primera etapa no cultivó la caricatura política ni la sátira política (Burkart, 2017, p. 36-40). Ya en 1982 *Hortensia* se politizó y lanzó *Hortensia Extra*, mensuario de humor político (Burkart, 2017, p. 324). Ver también Levín (2015, p. 67).

diferentes formas en las bienales: en el comité organizador, en la escritura de artículos para los catálogos, en la realización de trabajos artísticos exclusivos para cada BHH, entre otros.

Las tres primeras bienales (1972, 1974, 1976) priorizaron la participación de agentes procedentes de nuestro país y se denominaron El humor y la historieta que leyó el argentino. A través del título se incluía al lector como individuo activo en una retroalimentación entre la realidad ilustrada y la vivida, asimismo se hacía mención indirectamente a la “edad de oro” que habían tenido ambos géneros culturales en el pasado.⁹

En cambio, la cuarta edición (1979) reunió participantes de diferentes países y se denominó Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta. Realizada entre mayo y junio de 1979, contó con un catálogo con textos en inglés y en castellano, un indicador del carácter mundial pretendido y enunciado en su título. Además, las fuentes permiten detectar notas y reseñas de guionistas, historietistas y humoristas de los diferentes países participantes como así también la exposición de las historietas de cada país. Fueron convocadas *grandes personalidades* de diversas procedencias territoriales nacionales e internacionales de ambos géneros.¹⁰ En esta ocasión, el carácter de bianualidad se alteró por primera vez, ya que la cuarta edición no se concretó en 1978 sino en 1979.¹¹

9 Un estudio de ciencias sociales con foco en los procesos de comunicación, explica que durante los años 40 y 50 del siglo XX en Argentina se generó el fenómeno de “la edad de oro” de la historieta, la cual se posicionó como un producto masivo en la industria de la cultura. Este suceso conformó un público, consolidó su sistema profesional, impuso una ideología y definió una estética gráfica propia (Vázquez, 2010:25) donde gran parte de lo que se consumía en nuestro país era de origen extranjero.

10 Con *grandes personalidades* Cognini se refirió a aquellas que poseían gran prestigio y alta cotización internacional en el mercado del humor y el comic (LVI, Córdoba, Argentina. “En el marco de la Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina del Humor y la Historieta”. 13 de mayo de 1979, p. 17). Los países que participaron con sus producciones artísticas fueron: área latinoamericana (Argentina, Brasil y México), área europea (Inglaterra, Italia, Francia, Bélgica y España) y área norteamericana (EEUU y Canadá). La selección de artistas estuvo a cargo del Comité Ejecutivo y el Comité de Selección (Catálogo 4^a BHH, 1979).

11 De las cuatro bienales mencionadas, tres de ellas sucedieron en gobiernos de facto (1972, 1976 y 1979) y una bajo la presidencia de Isabel Martínez de Perón (1974). Para profundizar sobre estas ediciones, véase: Rugnone (2023) y Gandolfo y Turnes (2019).

La 5^{ta} Bienal Argentina del Humor y la Historieta

Organizadores, colaboradores y auspiciantes

La quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta, llamada *El humor hacia la democracia 1976-1984*, se inauguró el 30 de noviembre de 1984. Se extendió por un mes y estuvo a cargo básicamente de los mismos organizadores que las bienales anteriores. Desde la perspectiva analítica de la sociología de la cultura, se considera que las actividades de los productores culturales relacionados con la bienal se volvieron "doblemente especializadas: respecto de un tipo específico de trabajo cultural, pero también respecto de vínculos específicos dentro del sistema social organizado" (Williams, 1994, p. 203).

Desde un principio algunas dependencias de la Municipalidad de Córdoba estuvieron presentes apoyando y facilitando recursos para la concreción de cada bienal. En esta edición y en base a las notas periodísticas publicadas se observa que "este ente adquirió mayor protagonismo como organizador [...] por intermedio de la Subsecretaría de Cultura y Educación" (LVI, 1984). Las funcionarias destacaron que "gracias a la gran actividad desarrollada por el comité ejecutivo de la muestra, presidido por el Dr. Antonio Salomón, se ha podido cumplir con los objetivos fijados".¹² No obstante, restaría indagar si la Municipalidad de Córdoba tuvo mayores tareas y responsabilidades en la 5^{ta} BHH en comparación con las ediciones anteriores o si en realidad solo se buscó tener mayor visibilidad como entidad estatal ante las actividades culturales que se desarrollaron en el regreso democrático.

La sucesión de las tres primeras BHH hizo que se lograra su afianzamiento en el mundo cultural logrando cierto apogeo, para los organizadores y el público, en la cuarta bienal (1979), cuyo alcance se expandió desde el terreno nacional hacia el internacional. Ahora bien, ¿cómo seguir

12 Los organizadores y colaboradores fueron registrados en el catálogo con los siguientes cargos y nombres: Director de la bienal: Dr. Antonio Salomón. Comité ejecutivo: José Félix Feldman, Dr. Juan Carlos Vega y Dr. Antonio Salomón. Secretario organizativo: Alejandro Orosz. Colaboradores: Andrés Cascioli, Hermenegildo Sábat, Carlos Trillo, Guillermo Saccomanno, Tomás Sanz, Aquiles Fabregat, Oscar Steimberg, Juan Sasturain, Alfredo Scutti, Roberto Di Palma, Carlos Abrevaya, Jorge Guinzburg y Roberto Fontanarrosa. Diseño gráfico: Miguel De Lorenzi, ayudante de diseño: Luis León Yong.

después de tan renombrado evento y considerando que las circunstancias económicas, políticas y sociales en 1984 mostraban cambios y continuidades con respecto de la década del 70? Además, ¿qué modificaciones trajo el fallecimiento en 1983 de Alberto Cognini, principal impulsor y sostén del proyecto desde sus inicios?

Cabe pensar que uno de los factores que propició la concreción de la quinta BHH, aunque con cinco años de distancia respecto a la cuarta edición, residió en los vínculos laborales contraídos previamente entre una veintena de nombres masculinos que trabajaron en conjunto. En torno a los colaboradores se podría pensar que a lo largo de la sucesión de las bienales se generaron “redes de cooperación” que derivaron en “patrones de actividad colectiva” (Becker, 2008). Un indicador de ello se observa en la realización del catálogo: por un lado, porque ya se venía produciendo una publicación similar en las bienales anteriores. Gran parte de quienes escribieron los artículos de la 5^a BHH, lo hicieron también previamente (varios de ellos provenían de Buenos Aires); además de textos escritos, algunos participaron con sus producciones gráficas en la exposición. Por otro lado, una vez más el diseño gráfico estuvo a cargo de la misma persona, Miguel De Lorenzi;¹³ y la edición, impresión y encuadernación la concretó la Municipalidad de Córdoba. Algunos historietistas y humoristas gráficos realizaron obras no sólo para la exposición sino también para el catálogo, tal es el caso de la viñeta dibujada por Roberto Fontanarrosa en las últimas páginas del mismo. Es decir que dibujantes, escritores, diseñadores, como así también el apoyo de empresas que participaron e interac-

13 Miguel “Cachoito” De Lorenzi (Villa María, 1940 – Córdoba, 2010). Desde 1960 vivió en la ciudad de Córdoba. Trabajó en talleres de arte de diversas agencias de publicidad. Entre 1963 y 1979 formó parte del equipo de diseño de los SRT (Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba). Integró el Grupo Piloto de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) que dio origen a la creación de la Escuela de Cine. Fue director de arte, ilustrador y diseñador de varias publicaciones semanales de Córdoba. Desde 1979 y hasta el 2005 se desempeñó como director de arte y diseñador del diario La Voz del Interior. Ha ilustrado libros de literatura infantil para la editorial Colihue. Desde 1973 a 1976 fue profesor en la cátedra Grabado de la Escuela de Artes de la UNC. Fue el diseñador gráfico y colaborador de todas las BHH. Recibió numerosos premios y además de su tarea como diseñador gráfico ha realizado muestras de pintura participando en salones y muestras colectivas (LVI, 2010).

tuaron constituyeron una red de trabajo que tuvo como fin la concreción del catálogo en particular y de la 5^{ta} BHH en general.¹⁴

Que el director de todas las bienales haya sido el Dr. Antonio Salomón¹⁵ y que varias personas que conformaron el comité ejecutivo anteriormente se repitieran marca una constante que constituyó un patrón de actividad colectiva, el cual se sumó al apoyo de la Municipalidad de Córdoba. Incluso varios dibujantes e historietistas que formaron parte de la 5^{ta} BHH trabajaban juntos en revistas epocales como *Hortensia* y *Humor Registrado* (en adelante *Hum*[®]) contribuyendo a ese afianzamiento. Entonces se deduce que las bienales se sostuvieron en el tiempo, en parte, por las "redes de cooperación" (Becker, 2008) que fueron conformándose a lo largo de sus ediciones, las cuales fueron centralizadas por el director, el comité ejecutivo y los colaboradores, quienes adquirieron una forma de trabajo compartida para la concreción de las actividades.

Para Becker estas redes no sólo se sostienen con las formaciones culturales sino que tanto el apoyo como el patrocinio también son necesarios para llevar a cabo un evento cultural, a través de instituciones del ámbito público y privado. Los gobiernos pueden considerar que las artes "forman parte integral de la identidad de una nación y subsidiarlas" (2008, p. 213).¹⁶

Desde esa perspectiva de la sociología del trabajo artístico, puede considerarse que la Municipalidad de Córdoba apoyó a las bienales desde sus inicios, adquiriendo su patronazgo en diversos sentidos según cada

14 Las adhesiones y auspiciantes fueron: *Servicios de Radio y Teledifusión de la Universidad Nacional de Córdoba (SRT)*, diario *La Voz del Interior*, *Banco Social de Córdoba*, Editoriales de *La Urraca*, *Record* y *Hortensia*, *Palmar Construcciones*, *Círculo Sindical de la Prensa de Córdoba*, *Cámara Hotelera de Córdoba*, *Crillón Hotel Córdoba*, *Sussex Hotel Córdoba*, *Plaza Hotel Córdoba*, *Nogará Córdoba Hotel*, *Hotel Mediterráneo de Córdoba* y *Astori Estructuras*.

15 Antonio Salomón: hasta el momento poseemos escasos datos sobre él. Miguel De Lorenzi nos aportó que era oriundo de Mendoza, de profesión médico y su fallecimiento fue entre el 2009 y 2010 siendo el director de las seis BHH (De Lorenzi, M. Comunicación personal. [Entrevista realizada por Andrea Rugnone]. Córdoba, 26 de mayo de 2010).

16 Es así que el Estado debe proporcionar "oportunidades de que se realicen trabajos artísticos al brindar apoyo directo o indirecto" por considerar a las artes como una fuerza positiva de la vida nacional (2008, p. 213-224). Igualmente se observa que el Estado actúa en representación de sus propios intereses y toma medidas destinadas a fomentar las causas y actividades que sus agentes consideran cruciales o importantes para su supervivencia y bienestar (2008, p. 212).

contexto. En el caso de la 5^a BHH el municipio estuvo alineado con las políticas estatales, nacionales y provinciales, que buscaban promover las actividades culturales en el marco del retorno constitucional y el “proceso de democratización” (Gutiérrez & Gordillo, 2018). En ese contexto puede leerse el mensaje de la Directora de la Secretaría de Cultura de la ciudad, Nilda Ramaciotti de Silvestre, quien asume a su puesto diciendo que el municipio debe promover las manifestaciones de la sociedad y llegar a todas partes. A su vez la Municipalidad de Córdoba podría considerarse, en términos de Williams, como patrocinadora, es decir, una entidad que obtuvo sus ingresos mediante la recaudación de impuestos (1994, p. 40) y los destinó a diversos auspicios hacia la BHH, tales como: designar un espacio físico apto para la exposición de las producciones artísticas, la promoción del evento en la prensa y la realización del catálogo.

Además de los gestores individuales y estatales que confluyeron en la organización colectiva de la BHH, para esta quinta edición desde el ámbito privado fue relevante la presencia de la revista *HUM*®. Este apoyo se observa en la participación en el catálogo, a través de producciones visuales y escritas, asimismo, su colaboración se deduce de los agradecimientos donde está presente Nora Bonis, esposa de Andrés Cascioli, quien fue el director de dicha revista. Según De Lorenzi (diseñador gráfico de las BHH) la participación de los hacedores de la revista *HUM*® en la bienal derivó en un atractivo importante para la asistencia del público al evento¹⁷. Conjuntamente, la 5^a BHH recibió el apoyo de instituciones y empresas del ámbito público y privado. Los diferentes patrocinios se encuentran también bajo la denominación de “adhesiones y auspicios” a través de un aporte económico directo u ofreciendo un servicio específico para los agentes participantes, a cambio por ejemplo de alguna publicidad visibilizada en el catálogo.

Desde el ámbito público se destaca a La Lotería de Córdoba, organismo dependiente de la Municipalidad de Córdoba, Canal 10 y Radio Universidad (Servicios de Radio y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba). Desde la esfera privada se cita a diversos agentes sociales: el diario La Voz del Interior (quien realizó la promoción a través de notas periodísticas en torno a la bienal), la Cámara Hotelera de Córdoba, hoteles (que se estima alojaron a los artistas provenientes de otras geo-

17 M. De Lorenzi. Comunicación personal [Entrevista realizada por Andrea Ruggione]. Córdoba. 26 de mayo de 2010.

grafías), Ediciones La Urraca, Record y revista *Hortensia* (espacios donde se publicaban parte de las producciones de los historietistas y humoristas participantes), Palmar Construcciones y Astori Estructuras (empresa constructora).

Una de las líneas de investigación que amerita ser indagada en otro trabajo refiere a la variable de género. En los listados de personas que actuaron como organizadores y colaboradores se observa un predominio casi absoluto de nombres masculinos en todas las ediciones de las BHH. En base a las fuentes consultadas se rastrearon solo cinco mujeres en diferentes funciones, pero no en relación directa a la organización de la bienal ni como productoras de imágenes. Dos de ellas fueron parte de la autoridad municipal, una participó como jurado de uno de los premios otorgados y las últimas dos están presentes en los agradecimientos pudiéndose pensar que colaboraron en el evento.¹⁸ A partir de esto, surge el interrogante sobre el porqué de esta diferencia tanto en la relación cuantitativa a los géneros masculino y femenino como en cuanto al tipo de participación cualitativa de las mujeres en este evento.

El catálogo

El catálogo está conformado por ciento veinte páginas en las que se presentan artículos que expresan lo difícil que fue trabajar para muchos escritores y dibujantes en los años que transcurrió la última dictadura civil-militar. Estos escritos se intercalan con producciones de historietas y humor gráfico. A continuación se encuentra la sección *Testimonios*, aquí varios de los expositores responden a preguntas tales como: ¿fue efectivo el humor que se hizo en la dictadura?, ¿tuvo miedo, se autocensuró?, ¿Qué cambios introdujo en su trabajo a partir de las elecciones? Posteriormente

18 Los cargos y nombres de las mujeres citados en diversas fuentes fueron: la Sub-secretaria de Cultura y Educación y la Directora de Cultura de la Municipalidad de Córdoba: Arq. Martha Caminos de Casali y la Arq. Nilda Ramacciotti de Silvestre respectivamente; Nélica González Ríos, quien fue parte del jurado en representación de los *Servicios de Radio y Televisión* (SRT) para el premio Alberto Cognini (LVI, Córdoba, Argentina, "Los SRT entregan el premio 'Alberto Cognini' " 29 de noviembre de 1984, 2^{da} sec.), y en los agradecimientos del catálogo figuran: Nora Bonis, esposa de Andrés Cascioli, director de la revista *HUM*[®] y María Angélica Astori (el único dato que se posee es que su apellido coincide con el nombre de la empresa *Astori estructuras* que figura como auspiciante).

se incluyen reflexiones de las personas homenajeadas e imágenes de parte de sus trabajos. Este documento concluye con la sección dedicada a Antonio Seguí, un artista que fue convocado como “invitado de honor” en esta edición de la BHH¹⁹, la que se compone de un texto sobre su producción acompañada de un dibujo (autorretrato) y un aguafuerte acquarelado de su autoría llamado *Centro turístico* (1981).



Imagen 20. Título: Tapa del catálogo. Fuente: Catálogo de la 5ta BHH.

Una lectura posible de la gráfica del evento (Imagen 20) nos permite observar que se destacó la idea de la alegría por el regreso democrático: una mano de alguien muestra en primer plano un documento nacional de identidad abierto donde se plasma la imagen de una gran sonrisa. En la parte textual del diseño se resaltó con un color rojizo (similar al que delineaba los labios sonrientes) al lema de la bienal: *el humor hacia la democracia*. Se puede pensar que los elementos gráficos acentúan los conceptos de identidad, libertad, democracia y alegría; un conjunto de ideas asociadas al contexto político de aquel año.

¹⁹ Para una síntesis biográfica de este artista, ver: Moyano (2010).

El contexto: "Hacia la democracia"²⁰

Para dar cuenta del entretejido cultural en el cual se llevó a cabo la 5^{ta} BHH es importante entender cómo se fue desarrollando el retorno de la democracia en los aspectos culturales, económicos, políticos y sociales en el transcurso del primer año de gestión de Raúl Alfonsín como presidente de la Nación, tras un período de siete años del régimen dictatorial.

Se puede entender a este primer año como un "proceso de democratización" que implicó recomposiciones, normalizaciones y re-institucionalizaciones, la recuperación y ampliación de derechos, donde se buscó el pluralismo, la ausencia de autoritarismo, el respeto a la diversidad como así también modernizar las prácticas políticas, las instituciones y la vida cultural y social (Cf. Gutiérrez & Gordillo, 2018). Varios autores coinciden en señalar que tanto a nivel nacional como provincial esta situación no sucedió de manera lineal y progresiva, sino que fue una sucesión compleja de rupturas y continuidades con respecto al régimen anterior. Para Feld y Franco "esos primeros tiempos de la llamada 'transición a la democracia' constituyeron un momento mucho más abierto, incierto, ambiguo y lleno de continuidades y dilemas cuya resolución no era obvia ni evidente" (2015, p. 11). González define a esta coyuntura como una "zona liminal entre diversas duplas de procesos" (2020a, p. 95). Longoni (2013) afirma que no es posible definir unívocamente cuándo comienza la democracia ni cuándo termina el periodo anterior ya que a través de diferentes prácticas artísticas se pueden encontrar indicios que señalan continuidades y distancias entre la dictadura y la posdictadura. Es así que si bien el 10 de diciembre de 1983 fue un hecho donde se restableció un gobierno elegido democráticamente, los diferentes aspectos societarios fueron restableciéndose y reconfigurándose de manera gradual a través de diversos procesos.

En Córdoba durante los primeros años de democracia, el gobernador Eduardo Angeloz, alineado a las políticas del gobierno nacional, puso el acento en la legitimación de la democracia como forma de gobierno. En el primer periodo (1983-1987) la democracia fue definida como el gobierno de todos los ciudadanos "donde prima [...] el deber ser de la democracia como imperio de la libertad en oposición a la dictadura como su opuesto irreconciliable" (Philp, 2004, pp. 112-117).

²⁰ Catálogo - 5^{ta} BHH - 1984

Se puede decir entonces que tanto a nivel nacional, como provincial, los entes gubernamentales promovieron el discurso de la libre expresión en oposición a lo que fue censurado en los años previos. Sin embargo, en la práctica de los aspectos culturales, económicos y políticos, la sociedad vivenció este cambio lentamente, asimilando de manera dispar la transición. Dentro de este contexto ¿cómo se puede enmarcar a la 5ª BHH? ¿Cuáles fueron las rupturas y continuidades con respecto al periodo anterior?

Como parte de este “proceso de democratización” (Gutiérrez & Gordillo, 2018) se observa que el pasado reciente estaba muy presente en la sociedad desde el comienzo del gobierno democrático de diciembre de 1983. Esto se advierte en nuestro objeto de estudio a través de su lema *hacia la democracia* y por el período cronológico al que hace referencia (1976-1984).

Al adentrarnos en los textos publicados en el catálogo también se puede notar esta situación de coexistencia de pasado reciente y presente. Algunos artículos retoman esas temáticas en sus contenidos y títulos: “Tirar con chistes” de Jorge Guinszburg, “El humor, sutil forma de rebeldía” de Aquiles Fabregat y “El humor y la democracia” de Tomás Sanz. Como palabras claves que dan cuenta de esta transición se resaltan: tirar (disparar, asociado a las fuerzas militares), rebeldía y democracia.

Con respecto a la gráfica del evento, se podría considerarla como otro indicador de distancia y cambio con el período anterior. Mientras los catálogos de las cuatro primeras bienales representaban en sus tapas a los materiales de trabajo de los dibujantes (como lápices y plumas), la imagen de la quinta bienal asignaba protagonismo al contexto: una sonrisa (que sugería alegría) dentro de un documento nacional de identidad abierto (que concedía importancia al individuo, su identidad y las recientes elecciones democráticas). Al procurar ser antítesis de ese pasado reciente también lo resaltó y lo puso en tensión, siquiera simbólicamente. Cabe recordar que esta bienal se inauguró en noviembre, es decir, en el bimestre posterior a la publicación del libro *Nunca más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

Actividades principales: exposiciones y distinciones

El análisis de las fuentes epocales posibilita percibir que la exposición en el museo fue el evento principal de la bienal. Según la prensa, sobre un total de cincuenta participantes, provenientes de diferentes puntos del país, se expusieron quinientas obras originales, integradas especialmente por dibujos. La muestra abarcó cuatro salas, es decir sólo una parte del museo ya que este cuenta con más espacios expositivos. Al respecto, Mercedes Morra de Bianchi (1984) publicó:

Más de un espectador se verá invitado a dualizar su observación integral del dibujo de humor e historieta para poder disfrutar de aspectos estrictamente estéticos en la calidad técnico-realizativa de muchas de las obras y asimismo, más de un artista plástico de Córdoba enriquecerá sus recursos formales y expresivos en la divertida valoración de la muestra.²¹

Aquí se puede observar que la crítica de arte invitaba al público a percibir la muestra intentando abrir las barreras entre las artes pictóricas y los géneros gráficos de la bienal. Esa idea acompañaba de alguna manera a uno de los objetivos iniciales de los organizadores: que la historieta y el humor gráfico ingresen a un museo de Bellas Artes y tengan la misma valoración que el resto de las artes plásticas.

En torno a las distinciones se otorgaron los premios Sarrasqueta (al igual que en las ediciones anteriores) a través de un jurado representado por dos miembros del comité ejecutivo, dos representantes del municipio y dos de los Servicios de Radio y Televisión (SRT) respectivamente²². Los expositores distinguidos fueron: en la categoría publicación, Andrés Cascioli por la revista HUM®, en la categoría humorismo, Juan Carlos Garaycochea y en la categoría historieta, Carlos Roume. También se entregaron plaquetas (como reconocimientos) a los mejores trabajos inéditos de humor gráfico (LVI, 1984c). Los SRT concedieron por primera vez el Premio Alberto Cognini (una forma de homenajear al gestor recientemente fallecido), el cual fue otorgado a un trabajo inédito participante de la bienal. Dicha distinción la obtuvo Roberto Fontanarrosa (Rosario,

21 Para una síntesis biográfica de esta artista y crítica de arte, ver: Moyano (2010).

22 En la fuente no se especifica quiénes fueron puntualmente los que conformaron el jurado. (LVI, 1984b)

1944-2007), uno de los principales humoristas de reputación internacional de aquel momento por su labor como dibujante e historietista (LVI, 1984b).

Las obras expuestas

La muestra consistió en la exposición de dibujos de historietas y de humor gráfico. Para el director de las bienales (Salomón) estos eventos intentaban “reparar el carácter injustamente efímero que poseen ambos géneros en las publicaciones periodísticas” (Catálogo 5ta BHH, 1984). Las producciones de humor gráfico tuvieron mayor protagonismo: gran parte de ellas fueron realizadas de manera específica para la bienal y tuvieron una sala exclusiva para su exhibición. A estas producciones las atravesó la misma temática: la democracia. Cabe recordar que una de las características propias del humor gráfico es tomar parte del contexto circundante para desarrollar su relato, diferenciándose así de la historieta. En ellas se observan tres ejes temáticos de mayor predominio: el que trata la alegría y el optimismo, aquellos que representan de forma alegórica a la Patria, y finalmente el que hace foco en la figura de los militares, representados como monstruos o sombras. También se tomó como tema a la dictadura en contraposición a la democracia y se observan otros ejes que nos dan una idea de la contingencia de estas producciones: la figura de Alfonsín, el presente de los dibujantes e historietistas finalizada la censura, la representación de lo grupal en diversos contextos, el exilio, entre otros.²³ A continuación reproduzco la producción artística de Góngora (Imagen 21) realizada para la bienal, donde se representan algunas problemáticas de aquel presente.

23 Para ahondar en este tema ver: Rugnone, Andrea “La 5^a Bienal Argentina del Humor y la Historieta (Córdoba, 1984): una aproximación al estudio de la (re) presentación del cuerpo en las producciones de humor gráfico” presentado en las 3^{ras} Jornadas de discusión de avances de investigación: “Entre la dictadura y la posdictadura: producciones culturales en Argentina y América Latina” Ciudad Autónoma de Buenos Aires: 21 al 23 de marzo de 2016.



Imagen 21. Título: Góngora. Fuente: Catálogo de la 5ta BHH.

Se resalta como situación discontinua la realización de viñetas de humor gráfico emergente de manera exclusiva para esta bienal, lo que alteró una de las características de este género que era el hecho de ser reproducidas masivamente en medios gráficos y no como pieza única (una acción asociada más con el arte pictórico). Aquí surge una tensión entre las tradiciones que separaban a las artes “mayores” de otras consideradas “menores”, las cuales ameritan estudiarse a futuro. Si bien estas bienales ya venían concretándose en un museo dedicado a las Bellas Artes, aparece como novedad en la quinta bienal el hecho de hacer producciones visuales de manera exclusiva para la muestra de 1984.

Varias de las historietas exhibidas en el museo se habían publicado previamente en el periódico *Clarín* y en las revistas *HUM*®, *SUPERHUM*®, *Skorpio* y *Fierro a Fierro*. En base a lo registrado por la prensa, mayoritariamente las producciones que formaron parte de la bienal datan de 1984. A

nivel expositivo se estima que cada historieta no se exhibió en su totalidad sino sólo una parte de ella e incluso una sola página.

Se resalta la del personaje Inodoro Pereyra, con autoría de Roberto Fontanarrosa (Imagen 22), de la cual no se encuentra fecha ni lugar de publicación. Se estima que data de 1984 en relación a la temática principal abordada: la crisis económica y la deuda externa. En diálogos dados a través de juegos de palabras, imágenes y sentidos contrapuestos, un señor cobrador con vestimenta burguesa (saco y sombrero) es echado a escobazos por un Inodoro Pereyra que simula ser una mujer. En diciembre de 1984 Argentina realizó un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional²⁴ por eso se estima que corresponde a ese año. En los casos de las historietas no se ve una relación directa con el tema de la democracia, en cambio, en las producciones de humor gráfico de la BHH la conexión es más explícita. De manera excepcional se destaca, hasta el momento, la viñeta de Inodoro Pereyra que es la única que presenta una relación con el contexto, a nivel político y económico.

24 Banco Central de la República Argentina. "Historial de acuerdos con el FMI", http://www.bcra.gob.ar/Institucional/Historial_Acuerdos_FMI.asp.



Imagen 22.

Título: Fontanarrosa, Inodoro Pereyra, 1984.
 Fuente: Catálogo de la 5ta BHH.

En esta quinta BHH se observan características reiteradas con respecto a las ediciones precedentes. Fue realizada en el mismo espacio expositivo, con formas similares de exposición de los trabajos, y varios de los artistas habían participado con anterioridad, repitiéndose estilos e improntas, produciéndose cierta persistencia para estos creadores y el público. Otra

instancia que se mantuvo fue la participación de la Municipalidad de Córdoba la cual definió políticas culturales que se adecuaron en los diferentes gobiernos.²⁵ Se puede también plantear a las limitaciones económicas como otra constante. Se corrobora que, tanto en las ediciones anteriores como en esta, varios de los participantes que provenían de otras geografías debían pagar su traslado. De Lorenzi explicita esto como un condicionante casi permanente en todas las BHH.²⁶ Paralelamente, cada edición tuvo características propias en base al contexto en el cual sucedieron, observando así la existencia de variables. Uno de los cambios fue la alteridad del carácter bianual de esta edición. Si bien no fue la primera vez que sucedió (ya que entre la tercera y cuarta edición hubo una distancia de 3 años), pasaron cinco años entre la cuarta BHH (1979) y la quinta edición. Por su parte la organización de la bienal de 1984 tuvo que reconfigurarse luego de haber pasado un año del fallecimiento de Alberto Cognini, quien fuera uno de los agentes protagónicos en la concreción de las BHH.

Entre las obras expuestas podemos interpretar que existieron “tendencias dominantes, residuales y emergentes” (Williams, 1994, p. 191). Se considera a la tendencia residual como una alternativa cultural a lo dominante. En nuestro caso puede pensarse desde esa perspectiva el ingreso (y regreso) del humor gráfico y la historieta a un museo, instancia que provenía de las bienales anteriores, pero para aquel contexto esta conjunción no se había replicado en otros eventos locales. En cuanto a los géneros emergentes se detecta que por primera vez en las BHH se toma como lema y tema de representación algo que atravesó a la sociedad del momento: la transición a la democracia. En cambio, anteriormente el contexto no estuvo asociado directamente a la temática desarrollada en cada bienal. Esto se visibiliza en la denominación de la 5^a BHH, en las producciones de humor gráfico realizadas de manera exclusiva para la exposición, en los artículos publicados y en testimonios presentes en el catálogo. Conjuntamente, considero que la bienal reconstruía el lugar dominante asignado tradicionalmente a las producciones de los artistas plásticos, mediante la

25 Queda pendiente de investigar cómo fue el trabajo entre los organizadores de la bienal y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, si lo hicieron de manera conjunta o si los primeros tenían plena libertad en sus ideas y decisiones y el ente gubernamental sólo los acompañó.

26 De Lorenzi, M. Miguel. Comunicación personal [Entrevista realizada por Andrea Rugnone]. Córdoba, mayo de 2010.

distinción de invitaciones honoríficas. Sobre ello profundizaré en la siguiente sección.

El invitado de honor

El invitado de honor de la 5^{ta} BHH fue Antonio Seguí (Córdoba, 1934 – Buenos Aires, 2022). En la 3^{ra} BHH (1976) este lugar había sido ocupado por otro artista plástico: Antonio Berni (Rosario, 1905 – Buenos Aires, 1981)²⁷. Cabe pensar que esa fue una de las estrategias con las cuales las bienales buscaron romper con los límites entre las artes gráficas y plásticas, fue por eso que los artistas de honor en tres de las seis bienales realizadas fueron artistas plásticos. A la vez, considero que la reiteración de la distinción de éstos últimos también reprodujo las fronteras.

Sobre los motivos de elección de Seguí como el artista de honor para esta ocasión, se infieren dos razones. Por un lado, sus obras tenían cierta relación con la historieta y el humor gráfico. Al respecto, Basile (2019, p. 50) observa que su producción era definida por “el empleo de recursos líricos, la ironía y el humor. Suele señalarse que, al adquirir elementos de tiras cómicas, textos o fragmentos yuxtapuestos, sus obras entran en la categoría de meta-historietas cuyo tema son las condiciones humanas”. Por otro lado, Seguí, quien era un artista de reconocida trayectoria, ese mismo año participó de la 41^o Bienal de Venecia representando a la nación Argentina.²⁸ Según la prensa, parte de las obras expuestas en ese evento internacional también conformaron la muestra cordobesa de la 5^{ta} BHH.

Seguí había estudiado en la Escuela de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta (Córdoba) y en 1963 se radicó en París. Se destaca su participación en los Salones de Artes Visuales Contemporáneos IKA donde obtuvo el

27 Antonio Berni también fue invitado de honor en la 4^{ta} BHH (internacional) de 1979 pero no de manera exclusiva, sino que compartió esta mención junto a los argentinos Jorge Glusberg, el Dr. Florencio Escardó y Jorge Romero Brest. La invitación de honor de extranjeros fue para Claude Moliterni (Francia), Franco Fossatti (Italia) y Alvar de Moya (España).

28 A partir de 1980 y luego de haber pasado 8 años, Argentina retomó su participación en la Bienal de Venecia. En 1984 el artista que la representó fue Antonio Seguí con curaduría de Jorge Glusberg bajo la política de enviar a un artista de reconocida trayectoria. El artista participaba por segunda vez de esta bienal siendo esta última individual (en cambio, en 1964 representó a Argentina junto a siete pintores y escultores más). Para profundizar sobre ello, véase: Alonso (2013).

tercer premio de grabado (1958), en la Primera Bienal Americana de Arte en Córdoba donde recibió el quinto premio en Pintura (1962) y en la Bienal de Venecia (1964 y 1984) (LVI, 2004).

Trayectorias de los participantes generales

En este apartado se explora a los agentes participantes a partir de una serie de variables cualitativas tales como el género masculino/femenino de sus nombres, la edad, la procedencia geográfica y residencia, y la formación y posición en el campo cultural. La siguiente tabla plasma algunos datos cuantitativos:

Categoría	Hombres	Mujeres	Total
Rol			
Organizadores/as y Colaboradores/as	20	2	22
Historietistas y humoristas gráficos	53	0	53
Generación			
Jóvenes (menores de 35 años)	2	0	2
Mayores de 35 años	51	0	51
Nacionalidad			
Argentinos	48	0	48
Extranjeros	5	0	5
Residencia			
En Argentina	46	0	46
En el exterior	2	0	2
Estado vital			
Fallecidos	5	0	5
Vivos	48	0	48

Tabla 1. Título: Variables cuantitativas de los participantes. Fuente: Elaborada por la autora mediante el cotejo del catálogo y las fuentes periodísticas.

Una primera lectura señala que el número representativo del género masculino es mucho mayor al femenino, teniendo en cuenta que las dos únicas mujeres que participaron lo hicieron de manera indirecta. Ellas solo figuran en los agradecimientos sin tener funciones a nivel organizativo ni como expositoras, sino como colaboradoras.

Con respecto a las edades, gran parte de los participantes tenían en ese momento entre 35 y 60 años. Fuera de este grupo se destaca a Langer y a Rep con 25 y 23 años respectivamente y por otro lado a Alberto Breccia con 65 años y Damián Bayón de 69 años. Haciendo una lectura de este dato cuantitativo se podría considerar, por un lado, la incorporación de una generación joven (Lager y Rep), por otro lado, dar cuenta de una población mayoritaria (de más de 35 años de edad) inserta y reconocida en el circuito profesional. Estos reconocimientos se adjudicaron a sus trabajos como dibujantes o guionistas, según el caso, por medio de premios, distinciones y participaciones en eventos nacionales e internacionales en torno a la historieta y el humor gráfico. Se destaca a Guillermo Mordillo (1984), Héctor Oesterheld y José Muñoz (1980), Carlos Trillo y Oscar Conti (1978) y Alberto Breccia (1973) quienes obtuvieron, en las fechas colocadas entre paréntesis, el Premio Yellow Kid (Italia), una reconocida distinción para el campo de la historieta a nivel mundial. Por su parte en julio de 1984 Roberto Fontanarrosa obtuvo el Primer Premio en la categoría Editorial Cartoon en el 23° Salón Internacional de Dibujo Humorístico en Montreal, Canadá (Revista Hortensia, 1984).

Las fuentes consultadas no aportaban datos completos en torno a la formación de los participantes; frente a ello se hizo un sondeo que posibilitó el acercamiento a algunos de ellos. Estos poseían formaciones variadas. Ciertas personas no tenían relación directa con la historieta y el humor gráfico, como fueron los casos de Antonio Salomón (director) y Juan Carlos Vega (comité ejecutivo) quienes eran médicos. Otros participantes de la BHH sí se relacionaban de manera (in)directa con estos géneros, y sus estudios provenían de las artes visuales y las letras. En esta primera aproximación también detecté que muchos no completaron sus estudios o fueron autodidactas, como fue el caso de Miguel De Lorenzi quien fue diseñador gráfico desde su interés y recorrido laboral y no desde su formación académica.

En relación con la variable geográfica encontré que los participantes provenían de diferentes áreas de Argentina, predominando las ciudades

de Buenos Aires, Córdoba y Rosario, es decir que la 5^{ta} BHH respondió en parte a su carácter de nacional, ya que no había representantes de todas las provincias argentinas.

Con respecto a la nacionalidad se observa que parte de ellos eran extranjeros. Hermenegildo Sábat (1933-2018), Alberto Breccia (1919-1993) y Aquiles Fabregat (Fabre) (1938-2010) eran presentados como uruguayos, Tomás Gulle compartía su ciudadanía ítalo-argentina y Juan (Ian) Harczyk (1935-2014) era polaco. Asimismo, las fuentes señalaban que todos ellos eran residentes en Argentina. Otro dato detectado es que Mordillo, dibujante argentino, para 1984 estaba viviendo en España, pero igualmente participó con sus dibujos en la bienal. Por su parte, desde 1963 Antonio Seguí vivía en Francia. En cuanto a las trayectorias internacionales que coexistieron en la BHH se abre una problemática que excede a los objetivos de este capítulo. Al respecto se podría pensar que algunas migraciones estuvieron asociadas a cuestiones variadas que comprenden desde búsquedas personales de mejoras para el desarrollo laboral y profesional hasta autoexilios frente a los gobiernos autoritarios. En relación al evento que nos ocupa, se podría decir que la 5^{ta} BHH tuvo un carácter (inter)nacional sustentado en la participación de agentes procedentes de diversas ciudades de Argentina y el extranjero.

Otro eje de indagación que convendría profundizar a futuro atañe a los vínculos de los humoristas e historietistas con los trabajos periodísticos. Gran parte de los participantes en la BHH se desarrollaban laboralmente en Argentina publicando sus trabajos en periódicos y revistas epocales (destacando entre las segundas los casos de *Hortensia*, *HUM*[®] y *Fierro a Fierro*²⁹, recientemente creada).

29 *Revista Fierro. Historieta para sobrevivientes* (1984-1992): proyecto porteño dirigido inicialmente por Andrés Cascioli, siendo jefe de redacción Juan Sasturain. El primer número salió en septiembre de 1984, nueve meses después del retorno democrático. Buscó vincular el pasado con el presente (su nombre da cuenta de ello). La revista incluía historietas continuadas y unitarias, secciones y columnas de divulgación, entrevistas a autores (nacionales e internacionales), carta a lectores, editoriales, concursos y un suplemento con creaciones de historietistas amateurs (Vazquez, 2010, 291-292). Su primera denominación fue *Fierro a Fierro. Historieta para sobrevivientes*.

Actividades secundarias y redes con Buenos Aires

Como actividades secundarias a la muestra de la 5^{ta} BHH se realizaron visitas guiadas y una mesa redonda llamada "Humor y Sociedad" en el salón de actos del llamado Palacio Municipal (LVI, 1984). Durante varios meses del año 1984, y en relación a los participantes de la bienal, ocurrieron varios eventos tanto en la capital cordobesa como en la porteña. Uno de ellos, que sucedió paralelamente a esta BHH, fue la presentación de la revista *HUM® Interior* en el bar Tonos y Toneles de la ciudad de Córdoba³⁰, la cual inicialmente había surgido en 1983 como suplemento de la revista *HUM®*. Sus hacedores no sólo fueron cordobeses sino también mendocinos, rosarinos y tucumanos. La revista publicó un solo número a pesar de vender sesenta mil ejemplares en esa ocasión.

Otros eventos paralelos relacionados a los participantes de la 5^{ta} BHH incluyeron a diversas ciudades. En Córdoba se realizó una muestra de Crist y este artista también recibió una distinción en grabado en el marco del Primer Salón de Pintura de La Voz del Interior (LVI, 1984g y 1984f). Por su parte, una muestra itinerante de Antonio Seguí fue inaugurada en Ushuaia e integrada por cuarenta y tres obras (LVI, 1984h). Conjuntamente, desde Buenos Aires se concretó el encuentro "El Humor de la Resistencia", panel organizado por el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional. Este último se abrió en cercanía a la inauguración de la 5^{ta} BHH y allí invitaron a participar a los editores de las revistas *Hortensia* (Córdoba), *HUM®* (Buenos Aires) y *Risario* (Rosario).³¹ También, en los días previos a la inauguración de la bienal, se produjo la apertura de la muestra *Arte y Humor: homenaje a Oski, Lino Palacios y Francisco Palomar*, una de las exposiciones que formaron parte de las Jornadas de la Crítica'84 que organizó la Asociación Internacional de Críticos de

30 El bar *Tonos y Toneles* fue un espacio importante para el desarrollo cultural del momento. Para ahondar sobre esto ver: Bruno, María Sol. "Tonos y Toneles, dónde caía todo el mundo y pasaba absolutamente todo". Ponencia presentada en el XI Congreso Argentino de Antropología Social. Rosario: 2014. <https://cdsa.aacademica.org/000-081/1015>.

31 Cognini, Alberto. "La cultura reconstruida". (*Revista Hortensia*, 1984). La revista *Risario* (1980-1987) se publicó con el lema inicial: *Riase: ser rosarino ya es un chiste del destino* y definiéndose como *revista aborigen de humor* (Redigonda, Luciano. "Un chiste del destino". *REA revista*, [en línea] 24 de marzo de 2022. <https://revistarea.com/un-chiste-del-destino>)

Arte en Buenos Aires y de la que participaron parte de los dibujantes de la 5^{ta} BHH (La Nación, 1984).

Además, a nivel local hubo un evento de gran masividad en cuanto a los artistas, las obras y el público asistente, el cual se concretó en el mes previo a la bienal³². Me refiero al Primer Festival Latinoamericano de Teatro sucedido en octubre de 1984, cuyo alcance abarcó diferentes puntos de la ciudad de Córdoba, tanto en salas de teatro como en el espacio público.³³

Montajes y públicos

Según la prensa, la muestra contó con la exposición de quinientas obras originales y se distribuyó de la siguiente manera: en una sala se expusieron veinte grabados de Antonio Seguí (artista de honor invitado para esta edición); en otra sala se presentaron producciones de las personas homenajeadas y recientemente fallecidas (Alberto Cognini, Oski, Lino Palacios, Oesterheald y Cesar Bruto); en otro sector se exhibieron treinta y dos originales de humor gráfico realizados exclusivamente para la bienal y finalmente en un cuarto salón se expuso el resto de los cerca de doscientos trabajos (LVI, 1984h). En la siguiente imagen (Imagen 23) se observa que parte de estas producciones se montaron en paneles blancos verticales de 1x2 metros aproximadamente y la separación entre las obras era escasa.

32 Respecto a las posibles redes entre este festival teatral y la bienal de artes visuales, se abre otro eje de temas que convendría explorar en próximos trabajos.

33 Para profundizar ver: Heredia (2014).



Imagen 23. Título: Artes Plásticas.

Fuente: LVI, Córdoba, Argentina (1984e)

Las fuentes relevadas no permiten ahondar en cuáles fueron los criterios de montaje. En la entrevista que mantuve con De Lorenzi, el gestor expresaba que en aquel momento no se hablaba de curaduría sino que lo que ellos hacían era “acomodaduría” de las obras (M. De Lorenzi. Comunicación personal [Entrevista realizada por Andrea Rugnone]. Córdoba, mayo de 2010). Se podría decir que en una primera instancia las producciones visuales se clasificaban según cuatro grandes grupos: las obras del artista invitado de honor, las producciones de los dibujantes homenajeados, los dibujos de humor gráfico realizados de manera exclusiva para la 5^{ta} BHH y finalmente el resto de originales de historieta y humor gráfico. Se estima que la distribución en paneles verticales de gran tamaño correspondería al último grupo.



Imagen 24. Título: El humor hacia la democracia, de 1976 a 1984. Fuente: Diario LVI, Córdoba, Argentina (1984d).

Una vez más, y al igual que en las bienales anteriores, la prensa destacaba la numerosa cantidad de personas asistentes al evento. Esto se percibe en la imagen que antecede (Imagen 5) correspondiente al día de la inauguración donde, según el diario, se hallaban presentes: funcionarios provinciales y municipales, representantes de empresas que colaboraron, gran parte de los expositores y público general.

Hasta el momento no se poseen datos cuantitativos exactos, aunque sí se infieren dos cuestiones cualitativas. Por una parte, en trabajos de investigación previos se corroboró como hipótesis que, según los discursos de los organizadores, fue la gran convocatoria de público (desde la primera edición) la que sostuvo el proyecto durante dos décadas (Rugnone, 2010). Por otra parte, desde los inicios uno de los principales objetivos explicitados por los gestores de la BHH fue que dicho evento permitiera una relación directa entre los expositores y el público. En una nota periodística de *La Voz del Interior* se afirmaba: se busca que los artistas “confraternicen con sus lectores” (LVI, 1984a). En base a los documentos abordados se

constató que eso se dio como una constante, al menos, en todas las inauguraciones.

A modo de cierre

Entre noviembre y diciembre de 1984, la exposición de la 5^{ta} BHH coincidió con el primer aniversario del retorno formal de la democracia en Argentina. Esta bienal artística entabló diversos diálogos con su contexto, por ejemplo, desde distintos aspectos se tomaron elementos del pasado reciente y otros se orientaron hacia el presente democrático. Los testimonios publicados en el catálogo de la bienal, así como su lema dan cuenta de ello. A esto se sumaron las producciones visuales de humor gráfico realizadas de manera exclusiva para la muestra, las que además adquirieron la excepcionalidad de circular de una manera diferente a la convencional (un museo en lugar de la publicación periodística) y produjeron un cruce con las artes plásticas.

El capítulo intentó demostrar que la 5^{ta} BHH implicó procesos de organización, exposición y recepción que nutrieron al mundo de las artes visuales locales y nacionales. Dentro de las expresiones artísticas que se desarrollaron en 1984 se observaron eventos que tuvieron una relación directa con la historieta y el humor gráfico no solo en Córdoba sino también en Buenos Aires.

Uno de los acontecimientos relevantes para los organizadores de la 5^{ta} BHH fue el fallecimiento de Alberto Cognini en 1983. A pesar de ello las bienales continuaron gracias a las "redes de cooperación" (Becker, 2008) entre diversos gestores, artistas y públicos, las cuales fueron conformándose a lo largo de sus ediciones anteriores. A esto se sumó la confluencia de otros factores, como por ejemplo, la posibilidad de aprovechar el impulso que les había dado la IV bienal ya que al ser internacional generó apoyo de referentes de otras regiones y mayor reconocimiento. Además, las fuentes escritas coinciden en señalar que existía confianza desde los organizadores respecto a que continuarían teniendo un público interesado en asistir a las bienales.

En la edición 1984 se destaca un auspicio mayor por parte de la Municipalidad de Córdoba a través de su apoyo y patrocinio, junto a otras instituciones del ámbito privado como el caso de la revista *HUM*®. Los que conformaron esta revista participaron de diferente forma en la BHH: en la

organización, como colaboradores en el catálogo y a través de producciones visuales expuestas en la muestra. Los roles protagónicos que adquirió esa revista en la quinta bienal permiten inferir que la representatividad porteña se acentuó por encima de las otras geografías.

En cuanto a los expositores, si bien se encontraron trayectorias diversas respecto a las variables de edad y región de los participantes, se detecta un total androcentrismo en la V bienal. Respecto a los cambios y continuidades del predominio masculino en las distintas ediciones de la BHH surge una línea de estudio que necesita a profundizarse en otro trabajo.

Finalmente, otra característica importante de esta bienal fue la importancia que se le dio al acto de apertura. En las artes visuales el evento inaugural siempre es relevante, en nuestro caso fue tomando cada vez mayor importancia que los historietistas y humoristas gráficos de otros puntos geográficos asistieran y posibilitaran el contacto directo con el público, ofreciendo un espacio para hacer dibujos a pedido de los asistentes. Se infiere que los públicos eran diversos ya que mientras muchos eran convocados por el interés propio por la historieta y el humor gráfico; otros, procedían de las artes plásticas y eran asiduos a las propuestas del Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez”.

Posteriormente, y manteniendo el carácter bianual, en 1986 se llevó a cabo la sexta y última bienal llamada “100 años de humor e historieta argentinos”. En esa VI edición el pasado argentino volvió a tomar relevancia y con ella se cerraría este ciclo que abarcó dos décadas. Este capítulo se inserta en una investigación mayor (Rugnone, 2023) donde se profundizó en la comparación del evento en el bienio 1984-1986. En síntesis, se demostró que esta bienal surgida desde el campo artístico cordobés adquirió relevancia local y nacional tanto para la historieta como para el humor gráfico de Argentina.

Referencias

Alonso, Rodrigo (2013). *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat.

Altamirano, Carlos (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

- Basile, María Verónica (2020). Arte en el espacio público, usos y apropiaciones. La familia urbana de Antonio Seguí. *Discurso Visual*, (45), 46-57. Recuperado de www.discursovisual.net/dvweb45/PDF/06_Arte_en_el_espacio_publico_usos_y_apropriaciones_La_familia_urbana_de_Antonio_Segui.pdf.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bruno, María Sol. (2014). Tonos y Toneles, dónde caía todo el mundo y pasaba absolutamente todo. [Ponencia] *XI Congreso Argentino de Antropología Social*. Rosario. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-081/1015>.
- Burkart, Mara (2009). 1960-2010. El humor gráfico entre dictaduras y democracia. En *Bicentenario. 200 años de humor gráfico* (pp. xx-xx). Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
- Burkart, Mara (2017). *De Satiricón a Hum®. Risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- De la Torre, Iván (2014). *100 años de historieta argentina*. Buenos Aires: Ediciones LEA.
- Feld, Claudia & Franco, Marina (Dirs.). (2015). *Democracia cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gandolfo, Amadeo & Turnes, Pablo (2019). Recuerdos de provincia: las bienales del Humor y la Historieta de Córdoba (1972-1979). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 41(115), 61-94. Recuperado de <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2690/3454>.
- García, Diego (2021). Hortensia y la cultura en Córdoba después del Cor-dobazo. *Revista Scholé*, (7-8), 1-9. Recuperado de <http://schole.isep-cba.edu.ar>.

- González, Alejandra Soledad (2016). Una “feria masiva” de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina. *Nuevo Mundo Nuevos Mundos, Images, mémoires et sons*, (07 juillet), 1-17. Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/69444>.
- González, Alejandra Soledad (2020a). Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. Una ciudad conmovida entre la última dictadura y el retorno democrático: Córdoba, Argentina. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, (17), 81-116. Recuperado de <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/download/574/510/1160>.
- González, Alejandra Soledad. (2020b). De las artes visuales a lo ‘pluridisciplinario’ en 1986. Una feria artística en la posdictadura de Argentina. *Revista ARS*, 18(39), 129-159. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/168705/163191>.
- Gutiérrez, Alicia & Gordillo, Mónica (Dir.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Proyecto de investigación 2019-2023 del Instituto de Humanidades. [En línea] Córdoba: CONICET-UNC.
- Heredia, Verónica (2014). Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia. 1984-1986. En A. S. González & M. V. Basile (Coords.), *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980* (pp. 135-154). Anisacate: Alción Editora.
- Levín, Florencia (2015). *Humor gráfico, manual de uso para la historia*. Los Polvorines: UNGS.
- Longoni, Ana (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera: Estudios de crítica cultural*, (13), 1-11. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015>.
- Moyano, Dolores (Dir.). (2010). *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Córdoba: Imprenta de la Lotería de Córdoba.

Philp, Marta (2004). La invención de la democracia en la Córdoba de los años ochenta. Una lectura del imaginario político del gobernador provincial. *Estudios. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba*, (15). Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13538>.

Rocca, María Cristina (2017). *Arte, modernización y guerra fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Rugnone, Andrea (2023). *Las Bienales Argentinas de Humor e Historieta expuestas durante el retorno democrático en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (Córdoba, 1984-1986)*. Trabajo Final de Licenciatura en Artes Visuales, Universidad Nacional del Litoral. Dirigido por A. S. González y co-dirigido por M. V. Basile (inédito).

Vázquez, Laura. (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.

Williams, Raymond. (1994 [1981]). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

Fuentes

Escritas

Banco Central de la República Argentina. (n.d.). *Historial de acuerdos con el FMI*. http://www.bcra.gob.ar/Institucional/Historial_Acuerdos_FMI.asp

Carreras, Sergio. (2015, abril 6). Cómo reírse después de La Perla. *LVI*. <http://www.lavoz.com.ar/temas/como-reirse-despues-de-la-perla>

Cognini, Alberto Pío. (1984, julio). La cultura reconstruida. *Revista Hortensia*, núm. 186, p. 4.



Cognini, Alberto Pío. (n.d.). *MUDI, Museo del Dibujo y la Ilustración*.
https://www.museodeldibujo.com.ar/obras_muestras/artistas.php?ida=284&a=Cognigni,-Alberto-Pio-Augusto

El humor y la historieta que leyó el argentino. (1972). Municipalidad de Córdoba.

El humor y la historieta que leyó el argentino. (1974). Segunda muestra. Municipalidad de Córdoba.

Jornadas de la Crítica'84, Asociación Internacional de Críticos de Arte, del 19 al 30 de noviembre de 1984. (n.d.). <http://archivosenuso.org/viewer/3209>

La Nación, Buenos Aires, Argentina. (1984, noviembre 30). Humoristas gráficos exhiben su agudeza.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984a, noviembre 11). Del museo con humor. 4ta sec.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984b, noviembre 29). Los SRT otorgan el premio Alberto Cognini. 2^{da} sec. p. 13.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984c, noviembre 30). Hoy se inaugura la Quinta Bienal, 2^{da} sec.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984d, noviembre 25). Para reír en libertad. 4ta sec., p. 3.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984f, diciembre 2). El humor hacia la democracia, de 1976 a 1984. 4ta sec., p. 2.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984g, diciembre 11). Integración nacional a través del arte.

LVI, Córdoba, Argentina. (1984h, diciembre 13). Hoy inaugura una muestra de Crist. 2da sec.

- LVI, Córdoba, Argentina. (1984i, diciembre 23). Muestra Itinerante de Seguí. 4ta sec.
- LVI, Córdoba, Argentina. (1984j, diciembre 23). Visitas guiadas. 4ta sec.
- LVI, Córdoba, Argentina. (1984k, diciembre 26). Artes plásticas. 2da sec., p. 9.
- LVI, Córdoba, Argentina. (2004). *100 años de Plástica en Córdoba 1904-2004*, pp. 206-207.
- LVI, Córdoba, Argentina. (2010, junio 25). Murió "Cachoito" De Lorenzi, un grande del diseño. *La Voz del Interior*. <https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/murio-cachoito-de-lorenzi-un-grande-del-diseno>
- Morra de Bianchi, Mercedes. (1984, diciembre 9). Humor, historieta y lenguaje plástico. LVI, Córdoba, Argentina. 4ta sec.
- Municipalidad de Córdoba. (1979). Primera Bienal Internacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor y Historieta. Córdoba.
- Municipalidad de Córdoba. (1984). Quinta Bienal Argentina del Humor y la Historieta. El humor hacia la democracia 1976-1984. Córdoba.
- Municipalidad de Córdoba. (1986). Sexta Bienal. 100 años de humor e historieta argentinos. Córdoba.
- Redigonda, Luciano. (2022, marzo 24). Un chiste del destino. *REA revista*. <https://revistarea.com/un-chiste-del-destino>
- Revista Hortensia, Córdoba, Argentina. (1984a, julio). La cultura reconstruida. núm. 186, p. 4.
- Revista Hortensia, Córdoba, Argentina. (1984b, septiembre). ¡¡Fontanarrosa campeón!! núm. 189, p. 1.

Orales

De Lorenzi, M. Comunicación personal. Córdoba, mayo de 2010.



Democratización cultural en la década de 1980.

Un acercamiento a la exposición de “los plásticos sanjuaninos” en el marco de la Semana de San Juan en Córdoba

Agostina Silva Mallea*

Introducción¹

Este capítulo tiene por objeto de estudio la «Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos» que se llevó a cabo como parte de una serie de eventos conmemorativos por el 425 aniversario de la provincia de San Juan, algunos de los cuales se concretaron en otra ciudad y fueron difundidos como la Semana de San Juan en Córdoba. La exhibición homenaje se desarrolló en junio de 1987 en un centro cultural cordobés denominado “Obispo Mercadillo”. Este tema forma parte de una investigación más amplia que se encuentra en sus inicios y que se propone completar un área de vacancia acerca de trabajos que profundicen sobre la Historia de las artes de los años 1980 en provincias como San Juan.² Con este texto se busca una primera aproximación a las instituciones, los artistas, las obras y los públicos de la citada muestra para dar cuenta de la construcción de algunas redes culturales interprovinciales.

1 Una primera versión de este texto fue publicada en la *Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*. UNL, Santa Fe, Argentina. Núm. 17 (2023):190-206. En este capítulo se ofrece una versión ampliada en base a nuevos documentos y enfoques.

2 En una primera pesquisa de antecedentes, se advierte que, si bien quedan múltiples lagunas por reconstruir respecto a los procesos artísticos sanjuaninos, detectamos algunas publicaciones colectivas que exploran la gestión cultural (AAVV, 2015), así como el impacto de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) en el campo cultural provincial (García, 2004). En cambio, se han realizado investigaciones más amplias en Buenos Aires, Rosario, Córdoba y Mendoza sobre la Historia de las artes visuales de la década de 1980 (Usubiaga, 2001, 2012; Bortolotti, 2013; González, 2019; 2021; Zabala, 2016).

* CONICET-UNSJ y CIFFyH-UNC / agostinasilvamallea@gmail.com

La selección del objeto de estudio se vio motivada por el interés sobre los singulares procesos de objetivación y subjetivación que conformaron a los artistas, gestores y públicos durante la posdictadura. Al respecto interesa pensar cómo estos procesos estuvieron condicionados por factores históricos tanto locales como nacionales que venían emergiendo especialmente desde mediados de siglo XX y confluyeron particularmente en los años 80.³

Para reconstruir este evento se recurre al enfoque de la Historia Cultural la cual plantea una metodología que atiende, entre otros aspectos, al análisis de las prácticas que producen bienes simbólicos y a su condicionamiento a través de principios de diferenciación social, tales como: el género, la edad, la formación profesional, las identidades y representaciones colectivas (Cf. Chartier, 1996). Con esto, se pretende contribuir con las historias provinciales, en función de rescatar la memoria de los hechos y de quienes protagonizaron su historia y dieron presencia a su tierra en el escenario nacional (Cf. Bazán, 2009).

La estructura de este capítulo se organiza en cinco secciones. En la primera, se brinda un acercamiento al contexto de transición democrática y a las "instituciones" (Williams, 1994) que intervinieron en el desarrollo de la exposición de los plásticos sanjuaninos. En la segunda sección, se hace foco en el grupo de artistas que expuso en la muestra, sus vínculos y "capitales simbólicos y culturales" (Bourdieu, 2003). En una tercera parte, se presentan algunas implicancias de la Semana de San Juan en Córdoba en relación con los públicos que asistieron. Posteriormente, se atiende a los intereses temáticos, de significado y producción elegidos por los artistas para las producciones expuestas. Finalmente, se realiza una conclusión que sintetiza los principales hallazgos y posibles líneas de investigación futuras.

El desarrollo de esta reconstrucción se basa en dos tipos de documentación. Por un lado, una nota periodística del diario cordobés *La Voz del Interior* (LVI), y tres noticias del *Diario de Cuyo de San Juan* (DDC), dos periódicos locales de máxima circulación en las respectivas provincias en aquel entonces. Por otro lado, un conjunto de materiales que incluyen:

3 Además, estuvo suscitada por la contribución de la Dra. Alejandra Soledad González con una fuente primaria respecto al evento en particular y por su interés para estudiar posibles redes culturales interprovinciales en pos de la reconstrucción del pasado cultural reciente de Argentina.

cinco entrevistas a artistas de la época (Adela Cortínez, Alicia Garcés, Itatí Peinado, Cecilia Rabbi-Baldi y Arturo Sierra) e imágenes reproducidas tanto en el catálogo de la muestra como en otros documentos del archivo personal de Itatí Peinado.

El retorno democrático y las instituciones culturales

En líneas generales, tras el fin de la última dictadura en Argentina, se implementó, con la asunción de Alfonsín a la presidencia, un nuevo paradigma cultural basado en la federalización y democratización. Esto implicó, entre otros aspectos, la creación y fortalecimiento de instituciones como museos, centros culturales y espacios de producción artística en diversas zonas del país. La gestión cultural se llevó a cabo a través de una Secretaría especializada y se estableció el Consejo Federal de Cultura para intentar abarcar a todas las áreas provinciales con el Programa Nacional de Cultura (PRONDEC) (Cf. Wortman, 2001).⁴

En el orden provincial quien asumió la gobernación sanjuanina en 1983 fue Leopoldo Bravo. Sin embargo, en el año 1985, éste le cedió su lugar a quien fuera su vicegobernador, Jorge Ruiz Aguilar.⁵ Cabe destacar que si bien este último era nuevo en ese rol, el partido al que pertenecía no lo era, dado que el Bloquismo se había mantenido desde la dictadura y seguiría hasta fines de la década de 1980.⁶

Bajo el mandato del gobernador Ruiz Aguilar y replegándose como otras provincias al nuevo constitucionalismo latinoamericano, en el año

4 El estudio de Wortman (2001) deviene clave para comprender la implementación de políticas culturales en Argentina tras la última dictadura. El recorte espacial de su análisis se centra en cómo estas políticas se desplegaron a nivel nacional, haciendo énfasis en la federalización y democratización de la gestión cultural.

5 En 1985, después de dos años en la gobernación, Leopoldo Bravo cedió su lugar a su vice, quien se hizo cargo del Poder Ejecutivo hasta culminar el mandato. La renuncia de Bravo fue determinada por la derrota en las elecciones de diputados de ese año, cuestión que lo llevó a volver a la militancia de base en el mismo partido (Ferrá de Bartol, Carelli, Arias, s/f.).

6 El Bloquismo es un movimiento político que surgió en San Juan en la década de 1950. Este se convirtió en una fuerza política importante en la provincia y gobernó durante varios períodos, incluyendo la década de 1980, cuando se produjo la transición democrática en Argentina.

1986 se celebró una nueva convención constituyente provincial.⁷ La misma abogaba por el bienestar común y la capacidad de rechazar toda forma de autoritarismo en un marco de libertad como base para el sostenimiento de la democracia. Según se explicitaba en la constitución reformada, el Estado provincial sanjuanino se encargaría de garantizar el desarrollo eliminando los problemas “sociales, económicos, políticos y culturales” que afectasen la vida de los ciudadanos.⁸

La cultura era un tema presente en la agenda de la coyuntura, tanto local como nacional, al que cada vez se le daba más lugar y se lo asociaba a la construcción de la democracia. Esta visión, se reforzaba y advertía en el discurso que Ruiz Aguilar (1987) dirigió a los diputados sanjuaninos al abrir sus sesiones en 1987. Al respecto decía: “Reconozcamos el valor de la libertad en todas las obras nuevas que nos circundan, en el mejoramiento de nuestra vida, en el ensanche de nuestra cultura, en nuestra misma manera de ser”.⁹

En ese contexto transicional nacional y con estímulo del gobierno provincial, el área cultural sanjuanina se organizó como Secretaría de Educación y Cultura. Dicha institución estuvo a cargo de Delia María Andrada Baloc quien, a su vez, era acompañada en la Dirección de Cultura, por Gladys Correa Romero.¹⁰ Uno de los objetivos publicados en leyes de la época fue promover y apoyar las actividades culturales, especialmente a través de la difusión y promoción de proyectos turísticos y del apoyo al Mercado Artesanal Provincial.¹¹ Es conveniente destacar que este

7 De manera contemporánea, reformaron sus constituciones las provincias de Jujuy (1986), La Rioja (1986), Salta (1986), Córdoba (1987), San Luis (1987) y Catamarca (1988) en un proceso denominado como el nuevo constitucionalismo latinoamericano. Éste refiere a las reformas constitucionales que se llevaron a cabo en la región en las últimas décadas, con el objetivo de subsanar el déficit democrático y mejorar la participación ciudadana en la política. (Gargarella, 2018)

8 Constitución de la provincia de San Juan de 1986, artículos 4 y 20.

9 Ruiz Aguilar, J. Discurso al abrir las sesiones de la cámara de diputados de la Provincia de San Juan, 1987. http://constitucionweb.blogspot.com/2010/11/mensaje-del-vicegobernador-de-san-juan_13.html

10 En una primera pesquisa no se encontraron datos biográficos de Gladys Correa. Nieto de García, A. M. Educación Provincial en democracia por Ana María Nieto de García. *El nuevo diario*. 2014. <https://www.batallecontenidos.com/media/ediciones/nuevodiariosanjuan/1609/files/assets/basic-html/page49.html>

11 Ley Provincial N° 5247 de 1983. Disponible en: https://digestosanjuan.gob.ar/digesto/detalle_ley/ b9ebddc-8077-4bab-885e-ac848e9442d5

“patrocinio” (Cf. Williams, 1994) no se limitó al ámbito local, sino que también se tradujo en la participación de los artesanos en exposiciones realizadas en otros escenarios nacionales, como Capital Federal, Córdoba y Neuquén, donde presentaron sus producciones (Cf. Veramendi-Pont, 2013).¹² Estas políticas se basaron en la idea de promover los regionalismos culturales, una cuestión que también era resaltada en el PRONDEC.

Particularmente, la institución de “modalidad gubernamental” (Cf. Williams, 1994) que intervino en la organización de la Semana de San Juan en Córdoba fue el Gobierno de Ruiz Aguilar mediante la Dirección de Cultura. Además, participó una “formación” (Cf. Williams, 1994), el Centro de Residentes Sanjuaninos en Córdoba (CRSC). A estas entidades se sumó la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ), la cual, desde hacía poco más de una década, albergaba al Departamento de Artes (Crubelier, 2003).¹³ Por intermedio de la directora de Cultura, Gladys Correa, se convocó a profesores, estudiantes, ex estudiantes y otros artistas del medio vinculados con la academia para la Exposición de los Plásticos Sanjuaninos.¹⁴

“Los plásticos sanjuaninos”

El grupo de artistas que participó en la exposición estaba compuesto por 14 personas, igualmente divididas entre hombres y mujeres, la mayoría de las cuales se formaron en la provincia donde residían. En la tabla siguiente se pueden observar algunas de las categorías de género, edad, procedencia, formación y ramas artísticas de preferencia.

12 Como hipótesis posible con respecto a este auspicio puede pensarse que el mismo se vinculó con la tradición del tejido al telar de la provincia.

13 Desde la segunda mitad del siglo XX atravesaron transformaciones, tanto desde su esfera (de la provincial hacia la nacional), como de su estructura organizativa. Como una breve cronología de esos cambios se destaca al Instituto Superior de Bellas Artes (Ca. 1960) que funcionaba como una escuela superior en la provincia. Éste se unió a la Universidad Provincial Sarmiento y, luego, con la creación de la UNSJ en el año 1973, se convirtió en el Departamento de Artes Plásticas, cuya denominación actual es Departamento de Artes Visuales.

14 Correa, Gladys. “Nota de agradecimiento”. Carta de agradecimiento. 16 de junio de 1987 (Archivo personal de Itatí Peinado).

*Democratización cultural en la década de 1980.
Un acercamiento a la exposición de “los plásticos san*

Nombre de le artista	Provincia de Nacimiento	Año de Nacimiento	Edad al momento de la muestra	Género Autopercibido / Designado	Estudios cursados al momento de la muestra	Lenguajes/ Técnicas artísticas de preferencia.
Alicia Garcés	San Juan	Ca. 1957	Aprox. 30 años	Mujer	Universitarios – Profesora de Artes Plásticas, UNSJ	Pintura - Acuarela Dibujo
Arturo Sierra	San Juan	1958	29 años	Hombre	Universitarios – Profesor de Artes Plásticas, UNSJ	Pintura
Carlos Gómez Centurión	San Juan	1951	36 años	Hombre	Universitarios - Arquitecto, UNSJ	Pintura
Carlos Rago	Buenos Aires	1919	68 años	Hombre		
Cecilia Rabbi Baldi	Buenos Aires	1951	36 años	Mujer	Estudiante del Profesorado en Artes Plásticas, UNSJ	Artes Textil Dibujo Pintura Escultura Instalaciones
Eduardo Cercós	San Juan	1953	34 años	Hombre		Escultura
Eduardo Esquivel	San Juan	1955	32 años	Hombre	Estudiante del Profesorado de Artes Plásticas UNSJ	Pintura
Elisa Narvaez	San Juan	1944	45 años	Mujer		Textiles
Humberto Costa	San Juan	1948	42 años	Hombre	Profesor de Artes Plásticas. UNSJ	Dibujo Pintura Escultura
Malena Peralta	San Juan	1947	43 años	Mujer	Profesora de Artes Plásticas, UNSJ	Pintura instalación
Silvina Martínez	Buenos Aires	1950	37 años	Mujer	Profesora de Artes Plásticas, UNSJ	Pintura Dibuja Textiles Escultura Objetos Instalaciones Grabado
Itati Peinado	San Juan	1946/7	44 años Aprox.	Mujer	Universitarios – Profesora de Artes Plásticas, UNSJ	Pintura
Leonor Rigau de Carrieri	San Luis	1941	46 años	Mujer	Profesora de Bellas Artes, UNCuyo	Murales, Vidrios tratados.
Luis Suarez Jofré	San Juan	1929	58 años	Hombre	Profesor de Bellas Artes ISA	Pintura Dibujo

Tabla 2. Título: Variables cuantitativas de “Los plásticos sanjuaninos”. Fuente: elaborada por la autora mediante el cotejo de entrevistas y fuentes periodísticas.

El hecho de que el grupo haya compartido un mismo espacio académico, que a su vez fue mutando según las políticas culturales y concepciones sobre el arte del siglo XX, da indicios de cómo fue la formación de los artistas y, a su vez, de cómo se fue construyendo el campo artístico en San Juan. Si bien no es tarea de este artículo definir las trayectorias particulares de cada uno o profundizar en las condiciones materiales y educativas en las que trabajaban, entrevistas iniciales con algunos de ellos permiten afirmar que sus vidas fueron condicionadas por el contexto histórico y cultural en el que se desarrollaron. A su vez, algunos de los artistas participantes habían sido profesores de quienes compartían la exposición. Por lo tanto, una hipótesis para seguir investigando es que sus producciones y discursos podrían compartir ciertas huellas más allá de las diferencias generacionales.

Los inicios de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) se relacionaron con un proceso de jerarquización e institucionalización de las artes, donde se proporcionó un marco regulador para la educación de los “intelectuales” artistas (Cf. Altamirano, [2006] 2013). En este sentido, aquellos que tenían acceso a la “Alta Cultura”, poseerían capitales culturales y, por lo tanto, ocuparían una posición privilegiada en el campo artístico.¹⁵ Al respecto de esto último, es necesario acordar que, si bien el reconocimiento de un productor como artista y de sus productos como obras de arte depende frecuentemente de la certificación académica, en ocasiones, sus capitales culturales no solamente obedecen a una educación formal. Por ejemplo, en algunas trayectorias de artistas visuales masculinos en Córdoba, se han detectado casos de autodidactas reconocidos en sus propios círculos (Cf. González, 2019). En una primera investigación sobre los 14 artistas sanjuaninos, al momento de la exposición, no se encontraron casos de autodidactas. Esta es una línea abierta para reflexionar sobre las generaciones que actuaban en la década de 1980 en San Juan.

En cuanto a la variable generacional se detectan 7 personas que en 1987 transitaban entre los 20 y 30 años de edad y 7 casos que excedían los 40 años. En este sentido, el (auto)reconocimiento como jóvenes era una

15 Se retoma el término “Alta Cultura” del PRONDEC para describir en qué nivel se colocaban las Artes Plásticas o Visuales en esa época (Ministerio de Educación y Justicia. Secretaría de Cultura. (1986) *PRONDEC. Programa Nacional de Democratización de la Cultura*. Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia. Buenos Aires).

de las características comunes que conformaban su “habitus” de artistas (Cf. Bourdieu, 2003). Los creadores exploraban una variedad de técnicas artísticas, con una notable inclinación hacia la pintura, seguida de la escultura.

Respecto al momento particular histórico que atravesaron, su juventud se vio tensionada por gobiernos democráticos y dictaduras militares, siendo la última la que más los condicionó. Si bien la exposición de los artistas en 1987 se realizó en el marco del retorno democrático, las entrevistas con algunos de ellos permiten percibir que algunas vivencias de la dictadura los acompañaron en el contexto transicional. Por ejemplo, Cecilia Rabbi-Baldi relata que tenía un taller en la galería Stornel, en el corazón de la capital sanjuanina, el cual tuvo que cerrar durante el régimen represivo por verse amenazada su seguridad.¹⁶

A la par, por relatos de ella y de Arturo Sierra se sabe que había relaciones de colaboración (y no solo pujas de distinción) presentes en el campo cultural sanjuanino, algunas de las cuales se forjaron durante la dictadura setentista y pervivieron durante la década de 1980. En ocasiones, además de compartir el ámbito académico, trabajaban en un mismo espacio de producción artística y se organizaban con un sistema de envío de obras en el que una persona las recolectaba para que los demás artistas no concurrieran necesariamente a las muestras de manera presencial.¹⁷

Una exposición temporal para conmemorar a San Juan en Córdoba: temas, difusiones y públicos

La Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos se llevó a cabo como parte de una serie de eventos, conocidos como la “Semana de San Juan en Córdoba”. La misma se realizó en el actual Museo Eclesiástico Deán Gregorio Funes y Centro Municipal de Exposiciones Obispo Mercadillo. El lugar, nombrado en 1987 como oratorio del Obispo Mercadillo para los periódicos sanjuaninos o como Centro Cultural O. Mercadillo para la prensa cordobesa, formaba parte de una casona antigua de alrededor del S XVIII de la que sólo quedaba una parte. La ubicación estratégica en el

16 Rabbi-Baldi, Cecilia. Entrevistada por Agustina Silva Mallea. San Juan: septiembre de 2021.

17 Esta modalidad puede haber resultado beneficioso para los artistas, ante posibles limitaciones en cuanto al tiempo y el dinero requerido para viajar.

centro histórico cordobés supondría el acercamiento de públicos diversos hacia el espacio expositivo. Sin embargo, cabe suponer que era un lugar poco frecuentado por el público tradicional de las artes visuales ya que era mayormente utilizado para ferias de artesanías. En la Córdoba de la década de 1980 los lugares públicos de exposición de las Bellas Artes eran, principalmente, dos museos (el Provincial, “E. Caraffa” y el Municipal, “Dr. Genaro Pérez”) y, secundariamente, cuatro centros culturales situados en los barrios de Alta Córdoba, General Paz, Güemes y San Vicente (Cf. González, 2019).

El periodo que abarcó la exposición estuvo comprendido desde el 8 al 14 de junio del año 87 (DDC, 1987a). Su apertura contó con la presencia del “Ministro de Gobierno y Acción social sanjuanino, Dr. Waldino Acosta, y otras autoridades cuyanas y cordobesas como el titular del Ministerio de gobierno de Córdoba y representantes del Cuerpo de Ejército III”.¹⁸ La presencia de este organismo militar en un evento artístico abre algunas preguntas en relación con las políticas implementadas en esa coyuntura de democratización, tanto a nivel provincial como nacional, las cuales tendían a desagraviar lo sucedido en años dictatoriales. La investigación de González (2021) permite sintetizar algunas características del contexto cultural de 1987:

Una política cultural del gobierno nacional y provincial que concebía al arte como uno de los factores de la democratización de la cultura. En ese marco, se repatrió en 1984 a Pedro Pont Vergés de su (auto)exilio en Europa y en 1986, Marcos Aguinis subrayaba que se trataba de un ‘plan de 10 años (cuyo) objetivo principal era cambiar la mentalidad autoritaria de los argentinos’.

18 El III Cuerpo de Ejército fue creado en 1960 teniendo bajo su responsabilidad las provincias del norte y centro del país, entre las que estaban incluidas San Juan y Córdoba. En 1979, San Juan, Mendoza y San Luis, pasan a estar bajo la jurisdicción del Cpo. Ej. IV. Rigatuso, político de derecha quien fuera interventor del Partido Justicialista durante la última dictadura, pone en evidencia las relaciones que se habían formado entre el gobierno de Angeloz y las fuerzas armadas. Éste cuenta que visitaban al entonces jefe, Luciano Benjamín Menéndez, para «hablar de política» (*Página 12*, Buenos Aires, Argentina. “Las visitas de Rigatuso”. 15 de agosto de 2002). Estos vínculos entre el organismo y el gobierno cordobés de turno quedan aún por profundizar, sin embargo, proponen reflexionar sobre cómo, aun habiendo pasado cuatro años desde la caída del gobierno de facto, los militares tenían un espacio en la vida social y política del país.

El análisis de la prensa posibilita conocer que, en el discurso inaugural, Acosta se refirió a la recepción cordobesa de los miles de sanjuaninos de todas las profesiones y oficios radicados en esa provincia considerada "cuna de la cultura nacional".¹⁹ Ese Ministro cuyano también mencionó la importancia de estrechar los vínculos con ocasión de celebrar ambas provincias un nuevo aniversario de fundación en el mismo mes (DDC, 1987b).²⁰ A este discurso lo acompañó Adolfo Espinosa, el entonces presidente del Centro de Residentes Sanjuaninos en Córdoba, quien señaló que la finalidad de la Semana de San Juan era "mostrar todo lo que la provincia era y podía ofrecer" (DDC, 1987b). Ambas visiones marcaban una posible estrategia en relación con la concepción sobre la tradición cultural de la provincia mediterránea en otras ciudades del país y la visibilidad de San Juan en ese escenario en particular. Por otro lado, la mención sobre la importancia de las fechas fundacionales puede entenderse desde las perspectivas de las políticas públicas epocales que buscaban sostener la soberanía y fomentar rasgos no sólo comunes sino también nacionales en función de la construcción de identidades. Sin embargo, la democratización específica de las artes plásticas pasaba a un plano accesorio en sus palabras, siendo la visibilización turística de la provincia en ese contexto lo más preponderante del discurso de los funcionarios.

Paralelamente, cabe destacar que el programa de la Semana de San Juan en Córdoba incluía, además de la exposición de artes visuales, otros rubros, tales como: "conferencias, óperas, presentaciones folclóricas, homenajes al fundador de la provincia".²¹ Estas actividades en conjunto son un indicador de la magnitud de la conmemoración y del tipo de vínculos que se buscaban establecer entre ambas provincias. La mayoría de estos acontecimientos se llevaron a cabo en la misma sede de la muestra (el CC Obispo Mercadillo), lo cual sugiere que no solo fue vista por los asistentes

19 Estimaciones oficiales en ese entonces hablaban de alrededor de treinta y cinco mil residentes sanjuaninos en la provincia cordobesa, algunos de varios años y otros que por motivos de estudio o trabajo se encontraban temporalmente viviendo allí (DDC, 1987c)

20 Cabe destacar que pese a este comentario por parte del Ministro, el aniversario de la provincia de San Juan era el 13 de junio mientras que el de Córdoba era el 6 de julio (DDC, 1987b) Se rememoraban acontecimientos fundacionales ocurridos en el período colonial durante el año 1562 para San Juan y en 1573 para Córdoba.

21 Las conferencias versaban sobre temas como sismos, turismo e historia (DDC, 1987b).

a la inauguración y otros entusiastas del arte, sino también por aquellos que asistieron a las conferencias y demás eventos relacionados.

Si bien no se cuenta con documentos precisos sobre la recepción del público, se puede inferir que, como la mayoría de los eventos oficiales, la exposición tuvo contacto con sectores hegemónicos y medios. Esto se evidencia en la presencia de autoridades convocadas que se exhiben en una fotografía de un artículo sobre la inauguración de la muestra (DDC, 1987a). Estos grupos sociales y políticos, que probablemente tenían un mayor poder y control sobre la producción y circulación de la cultura en la provincia de San Juan, se suman a la presencia de artistas y productores culturales que también tuvieron relación con la exhibición. Aunque las fuentes recolectadas no determinan con exactitud el alcance de la muestra, puede suponerse que tuvo mayor impacto en la cultura sanjuanina que en la sociedad cordobesa.

Asimismo, se desconoce la magnitud que tuvo la difusión y la recepción de la exposición en el ámbito mediterráneo. Salvo por la nota periodística del diario *La Voz del Interior* (LVI) que fungió como disparador de este análisis, no se encontraron aún otros documentos al respecto (Imagen 25). Se puede inferir que asistieron una gran cantidad de sanjuaninos en relación con el número de residentes en Córdoba y con el de concurrentes que se reunieron en otros eventos como el festejo del aniversario de la provincia que convocó a “más de 1000 comprovincianos” (DDC, 1987c).

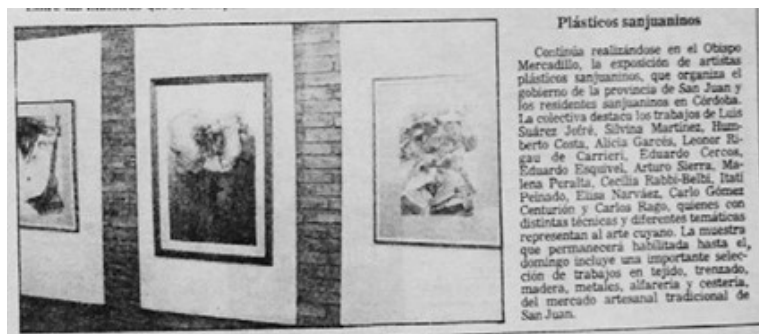


Imagen 25. Título: "Plásticos sanjuaninos".

Fuente: diario LVI, Córdoba, Argentina. 12 de junio de 1987.

En San Juan, la exposición fue divulgada a través de tres artículos periodísticos en el diario de mayor tirada de la época, el cual tenía una frecuencia diaria y era uno de los pocos de la provincia.²² Debido a esto, cabe pensar que la difusión de todos los eventos que convocaba la Semana de San Juan en Córdoba, llegó a diversos territorios sanjuaninos. Esta estrategia divulgativa puede interpretarse como parte de las políticas culturales del momento, las cuales no solo buscaban posicionar a la cultura provincial en el escenario nacional, sino también descentralizar la producción y circulación del capital cultural.

Del catálogo a las obras

El catálogo de la exposición está compuesto por un pequeño folleto de cuatro páginas (conformado por una hoja doblada a la mitad), entre las que está incluida la tapa y contratapa. Era conservado en el archivo personal de una de las artistas, Itatí Peinado, y su digitalización fue favorecida por una entrevista con dicha creadora.

²² Otro diario de gran alcance en la época era El Nuevo Diario frente al Diario de Cuyo que era el de mayor tirada.



Semana de San Juan en Córdoba

8 al 14 de Junio de 1987

**Centro Municipal de Información y Exposiciones
"OBISPO MERCADILLO"**

Organizan:

**GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE SAN JUAN
RESIDENTES SANJUANINOS EN CORDOBA**

Imagen 26. Título: Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos.
Catálogo de la exposición. Córdoba, Argentina, 1987.
Fuente: Archivo personal de la artista Itatí Peinado.

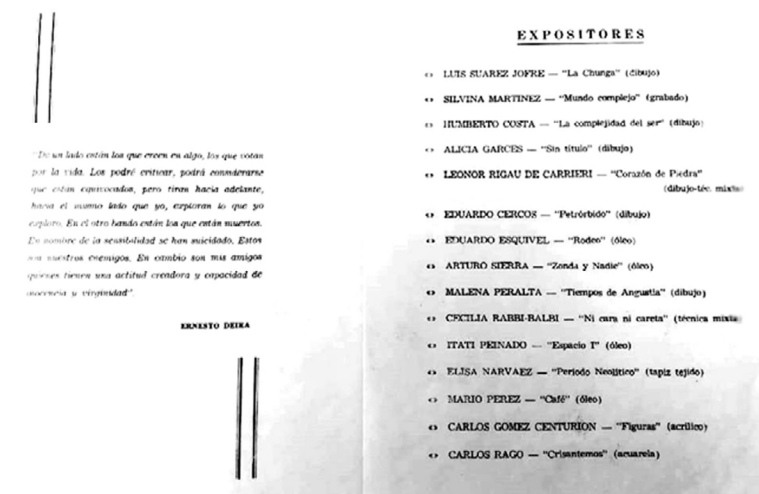


Imagen 27. Título: Interior del catálogo de la muestra. Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos. Catálogo de la exposición. Córdoba, Argentina, 1987.

Fuente: Archivo personal de la artista Itatí Peinado.

En la tapa se enuncia el nombre de la muestra, el evento macro en el que se desarrollaba, el lugar, las fechas y los organizadores (Imagen 26). En su interior, en la página 3, se reproduce una frase de Ernesto Deira que sostenía lo siguiente:

De un lado están los que creen en algo, los que votan por la vida. Los podré criticar, podrá considerarse que están equivocados, pero tiran hacia adelante, hacia el mismo lado que yo, exploran lo que yo exploro. En el otro bando están los que están muertos. En nombre de la sensibilidad se han suicidado. Estos son nuestros enemigos. En cambio son mis amigos quienes tienen una actitud creadora y capacidad de inocencia y virginidad.

La elección de esa frase del pintor de la neofiguración como prólogo de la muestra podría explicarse, por ejemplo, mediante la existencia de vínculos previos entre Deira y algunos de los expositores locales, propi-

ciados por viajes entre Buenos Aires y San Juan.²³ Al respecto, los entrevistados no aportan detalles.

En la página 4 del catálogo se aportaba el listado de nombres de los artistas expositores, los títulos de sus obras y algunas referencias sobre los lenguajes, materiales o técnicas utilizadas (Imagen 27). A continuación se reproduce la transcripción de esos datos:

EXPOSITORES

LUIS SUÁREZ JOFRÉ – «La Chunga» (dibujo)

SILVINA MARTINEZ – «Mundo Complejo» (grabado)

HUMBERTO COSTA – «La complejidad del ser» (dibujo)

ALICIA GARCÉS – «Sin título» (Dibujo)

LEONOR RIGAU DE CARRIERI – «Corazón de piedra» (Dibujo – Tec. Mixta)

EDUARDO CERCÓS – «Petrórbido» (Dibujo)

EDUARDO ESQUIVEL – «Rodeo» (Óleo)

ARTURO SIERRA – «Zonda y Nadie» (Óleo)

MALENA PERALTA – «Tiempos de Angustia» (Dibujo)

CECILIA RABBI BALDI – «Ni cara ni careta» (Tec. Mixta)

ITATI PEINADO – Espacio I (Óleo)

23 Ernesto Deira (1925-1986), pintor argentino, co-fundó el grupo “Otra Figuración”, desafiando la abstracción y formas tradicionales de representación en la década del sesenta. Reconocido con premios como el Palanza, su legado abarca más de 900 obras. Museo Nacional de Bellas Artes. “Ernesto Deira: retrospectiva”. <https://www.bellasartes.gov.ar/exhibiciones/ernesto-deira/>

ELI SA NARVAEZ – «Periodo Neolítico» (tapiz tejido)

MARIO PEREZ – «Café» (Óleo)

CARLOS GÓMEZ CENTURIÓN – «Figuras» (acrílico)

CARLOS RAGO – «Crisantemos» (acuarela)

Del catálogo de la muestra así como del artículo de LVI se deduce que la hegemonía de la pintura como subdisciplina predilecta sobre las demás era notoria. Sin embargo, hay una inclinación en la mayoría de las siete artistas por subdisciplinas poco consagradas en la época. Cotejando datos de las fuentes escritas y orales, encontramos opciones que incluso entraban en las tradicionales dicotomías, tales como: artes mayores (pintura, escultura) y menores (dibujo, grabado), arte (masculino) y artesanía (femenina). Respecto de las variables de género que condicionaban a la formación y producción de los artistas se abre una problemática que excede a los objetivos de este trabajo. Según las entrevistadas, en el contexto de la década de 1980 en San Juan, las mujeres enfrentaban barreras y prejuicios en un campo artístico dominado por hombres, lo que, usualmente, limitó su acceso a los recursos y las oportunidades necesarias para desarrollar su carrera profesional. Conjuntamente, la asociación histórica en Occidente entre lo artesanal y lo femenino plantea preguntas sobre elecciones e imposiciones en la construcción de identidades de género.

Por otro lado, la muestra estaba compuesta por obras bidimensionales cuyos títulos establecían una relación directa con la provincia en términos de su significado, como por ejemplo, "Zonda y nadie" de Arturo Sierra o "Rodeo" de Eduardo Esquivel.²⁴ Este rasgo no es común en el resto de propuestas por lo cual se puede inferir que no se congregaban bajo una temática homogénea ligada a la figuración, cuestión que no fue explicitada por los entrevistados. Asimismo, otros títulos que pueden ser reunidos bajo una misma temática pueden ser los de las obras de Costa, Martínez,

24 El Zonda es un viento típico que azota el territorio cuyano. Su característica principal es la sequedad, el calor y el polvo que trae consigo mientras que Rodeo es una de las localidades más importantes del Departamento Iglesia. El mismo se ubica en el norte de la provincia sanjuanina y se caracteriza por su geografía montañosa.

Peralta y Rigau: “La complejidad del ser”, “Mundo complejo”, “Tiempos de Angustia” y “Corazón de piedra”, respectivamente. Se deduce esto, ya que puede ser un indicio de las “estructuras de sentimiento” (Cf. Williams, 2000) de los artistas que atravesaron la década precedente, marcada por un profundo trauma social.

Además, es pertinente agregar que, como parte de las políticas de la Directora de Cultura (la Sra. Gladys Correa), la muestra de artes visuales estuvo acompañada por una feria de artesanías cuyas especificidades no se mencionan en los periódicos consultados. Esta feria podría entenderse como un eco de las políticas nacionales en relación con la reivindicación de la cultura regional, lo que se tradujo en trasladar a otra provincia y a un ámbito expositivo los productos de los hacedores sanjuaninos. Finalizada la muestra, la citada funcionaria escribió una nota de agradecimiento a los artistas participantes, en la cual destacaba: “su colaboración ha significado un aporte a la difusión del quehacer plástico sanjuanino”.²⁵ Nuevamente el énfasis estaba puesto en la visibilización de la cultura regional.

A modo de ¿cierre?

Este trabajo procuró una primera aproximación al estudio de los vínculos artísticos entre San Juan y Córdoba, a partir de la exploración de una exposición de 1987 concretada por agentes de la primera ciudad en el territorio de la segunda. Con esta investigación se intenta contribuir al desarrollo de una Historia cultural del pasado reciente que rastree las redes entre diferentes escenarios provinciales.

En primer lugar, se reflexionó acerca de las instituciones que condicionaron a los artistas sanjuaninos en la década de 1980. Particularmente, se identificó una mayoría de entidades gubernamentales (como la Dirección de Cultura y la Universidad Nacional de San Juan) y una formación intermedia (el Centro de Residentes Sanjuaninos en Córdoba). Esto puede explicarse, por un lado, en relación con el tipo de evento y, por otro lado, porque uno de los focos de los gobiernos provinciales en ese momento estaba puesto en las políticas de promoción y democratización cultural.

Paralelamente, el análisis de las fuentes históricas demostró que el grupo de artistas estaba compuesto por una mayoría de jóvenes congre-

25 Correa, Gladys. “Nota de agradecimiento”. Carta de agradecimiento. 16 de junio de 1987. (Archivo personal de Itatí Peinado)

dos a través de la UNSJ. Asimismo, se detectó que esta institución tuvo un rol importante en la formación y legitimación de los artistas. Al respecto se abre la posibilidad de pensar los vínculos entre los capitales culturales obtenidos en relación con esta institución universitaria y la distribución de posiciones dentro del campo artístico local.

En tercer lugar, se reconoce la necesidad de seguir explorando acerca de los públicos que asistieron a la muestra, un eje sobre el cual no se encontraron documentos en la presente pesquisa. Cabe inferir que, aunque el lugar de la exposición no era frecuentado por el público habitual de las artes visuales, la ubicación estratégica en el centro cordobés permitió acercar a personas de diferentes perfiles y gustos artísticos. Además, la difusión de la muestra a través de políticas culturales interprovinciales contribuyó a la circulación de capitales culturales y a la popularización del arte.

Una cuarta arista de esta investigación abarcó a las obras expuestas. Si bien es un aspecto a profundizar, se plantea la hipótesis de que algunas huellas (en las producciones y los discursos de los artistas) serían compartidas y mediadas por variables de región o generación que conformaban el contexto de formación y trabajo en común. Su preferencia por ciertos lenguajes artísticos (como por ejemplo, la acuarela, el óleo, el acrílico y el dibujo) podría estar relacionada con la tradición sanjuanina en torno al dibujo y la pintura. Otras expresiones artísticas que se desplazaban de la hegemonía anterior, como el grabado y el telar, fueron realizadas por mujeres, un dato que no se considera neutro y alienta a estudiar la relación entre las diversas subdisciplinas y las condiciones androcéntricas del campo artístico. Las inferencias sobre los títulos de las obras artísticas motivan a seguir pensando en posibles intereses temáticos y de significación en relación con las identidades regionales, por un lado, y con las trayectorias de vida marcadas por un pasado traumático nacional, por otro. Se considera importante poder analizar a futuro a las obras mismas para descubrir aspectos visuales y plásticos compartidos.

Los siguientes interrogantes sobre las políticas de democratización cultural quedan abiertos y se procurará avanzar en sus respuestas a partir de la consulta de otros archivos: ¿la exposición plástica dialogaba con planes de difusión turística o construcción de redes artísticas interprovinciales? ¿Qué significados adquiría la democratización y regionalización cultural entre los objetivos del gobierno de San Juan de los años 80? ¿Qué

sentidos tenían para los artistas los objetivos de construcción de identidades regionales y la federalización de la cultura? Si bien la exposición de los plásticos sanjuaninos ocupó un lugar destacable dentro de la agenda, al estar enmarcada en un evento más grande, el de la «Semana de San Juan en Córdoba», la muestra de las obras y los artistas quedaron supeditados a las demás actividades que se convocaban. Atendiendo a esa circunstancia, los interrogantes anteriores ayudan a pensar las relaciones y tensiones entre categorías no necesariamente excluyentes.

El cotejo de los artículos periodísticos cordobeses y sanjuaninos permitió reunir y conocer algunos datos dispersos, como los nombres de los artistas. Un avance cualitativo se logró complementando los documentos anteriores con cinco entrevistas que, entre otras cosas, posibilitaron detectar las redes de colaboración entre ellos dentro de la provincia. A su vez, permiten establecer diálogos con otros períodos y otras políticas. Aunque breves, sus archivos y testimonios orales rescataron memorias individuales sobre procesos colectivos significativos del pasado reciente local.

Referencias

- AAVV (2015). *Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson: Historia y colección*. San Juan: Gobierno de la Provincia de San Juan.
- Altamirano, Carlos ([2006]2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bazán, Armando Raúl (2009). El método en la Historia Regional Argentina. *Revista Fundación Cultural Santiago del Estero*, (Núm. 40, Setiembre). http://www.fundacioncultural.org/versiones-antiores/revista/nota7_40.html, 1999
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bortolotti, Mariana (2013). Prácticas artísticas, representación y política en la Argentina reciente. *Estudios de Historia Socio-cultural*.

Dossier. Páginas revista digital de la Escuela de Historia – UNR. Rosario (año 5, Núm. 8), pp. 3-7.

Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Buenos Aires-Córdoba: aurelia-rivera.

Chartier, Roger (1996). *El mundo como representación. Historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Crubellier, María I. En: Mariel, Juan (Comp.). (2003). *Telones de arena: El Instituto Superior de Artes de San Juan: 1959–1965*. San Juan: Facultad de Filosofía.

Gargarella, Roberto (2018). El nuevo constitucionalismo latinoamericano: promesas e interrogantes. *Revista Uruguaya de Ciencia Política*. Montevideo, vol. 27 (núm.1). http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1688-499X2018000100109

García, Fabiana (2005). *La Universidad Nacional de San Juan y la profesión artística*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.

González, Alejandra Soledad (2019) *Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina*. Serie Tesis doctorales. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. https://ffyh.unc.edu.ar/secyt/wp-content/uploads/sites/22/2019/05/EB-LOOK_GONZALEZ-1.pdf

González, Alejandra Soledad (2021). Artes, juventudes y (des)ilusiones utópicas en torno a una feria artística cordobesa de 1987. *XI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIX Jornadas del CAIA 'UTOPÍA-DISTOPÍA. Imaginar, pensar y actuar otros mundos'* 27 al 29 de octubre. Organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte. Video-ponencia: <https://youtu.be/V0TG9dDSRB0?t=64>

- Usubiaga, Viviana (2001). Apuntes para la reconstrucción del debate sobre el arte argentino de la década de 1980. *Avances*, CIFYH. Córdoba. (Núm. 5), pp. 157–165.
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Veramendi Pont, María Mónica (2013). *El bloquismo en San Juan: presencia y participación en la transición democrática (1980–1985)*. Córdoba: CLACSO, Centro de Estudios Avanzados.
- Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Wortman, Ana (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. 2 Buenos Aires: CLACSO.
- Zavala, María del Rosario (2016). *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983–2001)* [Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Mención: Sociología. inédita]. Mendoza: UNCuyo.

Fuentes

Escritas

- Constitución de la provincia de San Juan de 1986, artículos 4 y 20.
- Correa, Gladys. (1987, junio 16). Nota de agradecimiento [Carta de agradecimiento]. Archivo personal de Itatí Peinado.
- Diario de Cuyo (DDC), San Juan, Argentina. (1987a, junio 9). Comenzó ayer la Semana de San Juan en Córdoba.

DDC, San Juan, Argentina. (1987b, junio 10). La semana de San Juan se inició en Córdoba.

DDC, San Juan, Argentina. (1987c, junio 14). Jubilosa celebración de sanjuaninos en Córdoba. pp. 10–11.

Exposición de Artistas Plásticos Sanjuaninos. (1987). Catálogo de la exposición. Córdoba, Argentina. Archivo personal de Itatí Peinado (APIP).

Ferrá de Bartol, María, Carelli, Marta, & Arias, Daniel A. (n.d.). Resumen de las disertaciones "Significación de la Recuperación Democrática, en su contexto histórico (1983–2008)". *La Séptima*. Consultado el 21/02/2022, de <http://www.laseptima.info/noticias/8094>

La Voz del Interior (LVI), Córdoba, Argentina. (1987, junio 12). Plásticos sanjuaninos.

Ley Provincial N° 5247 de 1983. Disponible en https://digestosanjuan.gob.ar/digesto/detalle_ley/b9ebddc-8077-4bab-885e-ac848e9442d5

Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura. (1986). *PRONDEC. Programa Nacional de Democratización de la Cultura*. Talleres Gráficos del Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires.

Museo Nacional de Bellas Artes. (n.d.). Ernesto Deira: retrospectiva. <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/ernesto-deira/>

Nieto de García, Ana María. (2014). Educación Provincial en democracia. *El Nuevo Diario*. <https://www.batallercontenidos.com/media/ediciones/nuevodiariosanjuan/1609/files/assets/basic-html/page49.html>

Página 12, Buenos Aires, Argentina. (2002, agosto 15). Las visitas de Rigatuso.

Ruiz Aguilar, José. (1987). Discurso al abrir las sesiones de la cámara de diputados de la Provincia de San Juan. http://constitucionweb.blogspot.com/2010/11/mensaje-del-vicegobernador-de-san-juan_13.html

Orales

Cortínez, Adela. Comunicación personal [Entrevista realizada por Agostina Silva Mallea vía telefónica]. San Juan, febrero de 2022.

Garcés, Alicia. Comunicación personal [Entrevista realizada por Agostina Silva Mallea vía telefónica]. San Juan, febrero de 2022.

Peinado, Itatí. Comunicación personal [Entrevista realizada por Agostina Silva Mallea vía telefónica]. San Juan, marzo de 2022.

Rabbi-Baldi, Cecilia. Comunicación personal [Entrevista realizada por Agostina Silva Mallea en un café]. San Juan, septiembre de 2021.

Sierra, Arturo. Comunicación personal [Entrevista realizada por Agostina Silva Mallea vía telefónica]. San Juan, marzo de 2022.

Viejo jazz

Con rostro adolescente

Una noche cualquiera, alguien ingresa a una céntrica con espectáculos. Le hace atravesar por las incógnitas del mundo de un tema de King Oliver. En Córdoba resulta totalmente arriesgado encontrar con una banda de jazz tradicional y más todavía que el repertorio incluya a por ejemplo a Scott Joplin o a Jelly Roll Morton, a vaya por donde está atrás en el tiempo, de modo que si

Tercera Parte.
De escenarios teatrales y resonancias musicales

Música

Un pasaje a New Orleans

La "Small Jazz Band" en pleno, lo esperan en Ojalá

pza.de la intendencia

paseo de las artes

MIÉRCOLES 19/2 - 21.30 Horas

Grupo Municipal de Danza
Ramon Cabiles
Cosentino-Grech
Amorante
Grupo Córdoba

Danza
Folklore
Música de Cámara
Latinoamericana
Tango

JUEVES 16/2 - 21.00 Horas

Silvia Flores
Pérez de Guzmán
García-Frías
José Luis Domínguez
Grupo JAM

Folklore
Música de Cámara
Contemporánea
Folklore
Contemporánea

VIERNES 16/2 - 21.00 Horas

Luis Alcaraz
Carlos Roberto Esteban de Reyes
Bernardo Fariñas
García-Sal
Grupo Vocal Antares

Contemporánea
Tango
Latinoamericana
Folklore

SÁBADO 16/2 - 21.00 Horas

Mundo de Antares
Luis de Córdoba
Sergio Aniceto
Grupo Telen

Folklore
Danza Española
Contemporánea
Contemporánea

MIÉRCOLES 20/2 - 21 Horas

Edgardo González
Cabrera Muñoz
Marta Lina
Varios a Andar

Danza
Guitarra
Folklore
Contemporánea
Latinoamericana

JUEVES 21/2 - 21.00 Horas

Arto Nativ
Grupo Origen
Stefano
Grupo Viento
José Adrián Novo

Danza
Contemporánea
Música de Cámara
Latinoamericana
Música Urbana

VIERNES 22/2 - 21.00 Horas

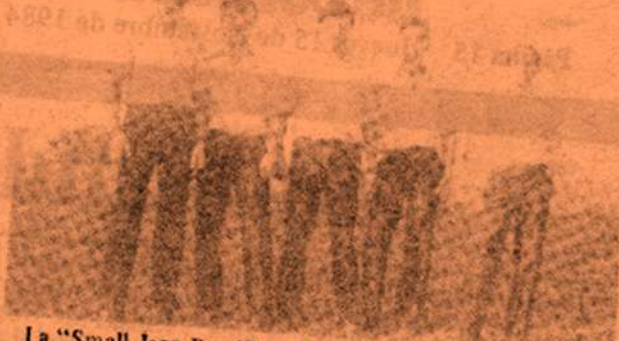
Roberto Martínez de Cossio
Zin Sosa
Gonzalo Billaure
Agustín
Pablo Yacine
Quinteto Pato

Contemporánea
Música de Cámara
Contemporánea
Tango
Latinoamericana

SÁBADO 23/2 - 21.00 Horas

Carlos Riera
González
Cristóbal Muñoz
Los Rumbos
La Sonata del Suro

Contemporánea
Música de Cámara
Guitarra
Folklore





Prácticas culturales y políticas en torno al I Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba, 1984

Verónica Heredia*

Introducción

Este capítulo busca reconstruir, desde la perspectiva de la Historia Cultural (Chartier, 1992; Myers, 2002), algunas características del I Festival Latinoamericano de Teatro (en adelante IFLT. Dicho festival tuvo lugar en Córdoba durante una decena de días en octubre de 1984; no obstante su escasa duración, con el transcurso del tiempo, pasó a ser considerado un símbolo de una coyuntura: la fiesta de la democracia.¹ La hipótesis principal que guía a este texto sostiene que la concreción del IFLT fue posible gracias a la confluencia de diferentes factores: agentes artísticos, procedencias geográficas, posiciones políticas y circuitos culturales diversos se entrelazaron en un contexto posdictatorial que transcurría “entre el terror y la fiesta” (Longoni, 2013, p.1). Además, desde la organización del festival se buscó demostrar que tal evento era un síntoma más del clima festivo y participativo que se había abierto en la sociedad cordobesa con el nuevo periodo del retorno democrático.

El IFLT se incorporó en una “tradición” (Hobsbawm & Ranger, 1983, p.16) artística local que se remonta a mediados del siglo XX.² En el con-

1 Tanto desde los medios de comunicación como en declaraciones de los protagonistas del IFLT encontramos que se comenzó a asociar al festival con un festejo por la democracia recuperada.

2 En Córdoba la actividad teatral comienza a profesionalizarse en la década del 50 con la creación del Seminario del Teatro mayor de la ciudad (el San Martín) y posteriormente con la institución de la Comedia Cordobesa, elenco oficial de la provincia. En la década del 60 surgen nuevas experiencias teatrales independientes y referentes que serán fundamentales en mantener la actividad en los años 70, a la vez, algunos de ellos fueron actores clave en la posterior concreción del IFLT. Además, desde el inicio de la década de 1980 se desarrollaron festivales y encuentros que serán un antecedente importante del IFLT, tales como: *Teatro*

* CIFFyH-UNC / veronica.heredia.686@mi.unc.edu.ar

texto de redemocratización del segundo año de la vuelta formal de la democracia, este festival trascendió al mundo artístico cordobés al fusionar lo local y latinoamericano, lo cultural y lo político, lo innovador y lo vanguardista. De esta manera, el evento fue quedando en la memoria de los cordobeses como una gran puesta en escena de la democracia.

La realización del IFLT durante la transición democrática en Argentina cobro un nuevo significado, caracterizado por una carga emotiva, y en muchos casos, de relevancia política para sus protagonistas. Este aspecto, lo sitúa, siguiendo la perspectiva de Franco & Levín (2007, p.31), frente a “un pasado abierto, de algún modo inconcluso, cuyos efectos en los procesos individuales y colectivos” se hacen palpables en el presente.

Las memorias del IFLT, atravesadas por lo cultural y lo político, están marcadas por múltiples polémicas sobre su finalidad y desarrollo. En esta investigación, el foco está puesto, por un lado, en las distintas versiones y recuerdos sobre el evento, resguardados por algunos de sus protagonistas (ciertos gestores estatales y agentes teatrales). Por el otro lado, el capítulo explora acerca de los intereses cruzados entre las autoridades de gobierno, los participantes y las instituciones presentes en el festival, atendiendo a un “mundo del arte” (Becker, 2008) teatral consolidado y con larga trayectoria dentro de la escena local. Asimismo, se apunta a dilucidar la trama de actores y decisiones que posibilitaron la concreción de dicho festival, como así también las disputas dentro del mundo teatral. Para ello, se analizan principalmente tres fuentes: a) la entrevista realizada por la autora al Subsecretario de Cultura (Héctor Rubio), quien desempeñó tal cargo en los meses previos al festival; b) diversas fuentes periodísticas donde se expresan las voces de los “hacedores del teatro” local (Moll, Pinus y Flores, 1996, p.11), muchos de los cuales pertenecían al ámbito independiente; c) el documento final y balance del festival, elaborado por el gobierno provincial y denominado *Los diez días que conmovieron a Córdoba* (en adelante, LDDCC).

Abierto Córdoba 83, Ciclos Culturales de la Republica (1983). *Encuentro Nacional de Teatro Independiente* (Cosquín, 1983), *Córdoba 84, Hoy en el Arte* (1984) y *Maratón de Teatro* (1982). Algunos estudios y testimonios sobre las prácticas teatrales en el pasado reciente de Córdoba, pueden consultarse en: Moll, Pinus y Flores (1996); Arce (2007); Musitano (2017); Ligaluppi (2019).

Un festival para celebrar la democracia

El I Festival Latinoamericano de Teatro se realizó en Córdoba del 18 al 28 de octubre de 1984, y, según registra la prensa, fue considerado, desde el punto de vista de sus protagonistas, “más que un evento cultural”. El mismo quedó en la memoria de los cordobeses como una celebración del nuevo período político del país. Destacó, por una parte, por la amplia participación ciudadana de público, permitiendo en algunos casos vivenciar una experiencia teatral por primera vez. Por otra parte, para los integrantes de las artes escénicas locales, el IFLT significó un hito en sus carreras. Tal acontecimiento es recordado como una fiesta de la democracia, en donde predominó lo festivo, lo masivo y el retorno a la ocupación de los espacios públicos.³

Atendiendo a los cruces entre arte y política propuestos por los testimonios, deviene importante estudiar al festival dentro del contexto sociopolítico en el que se produjo. Especialmente, desde la coyuntura, abierta formalmente en diciembre de 1983, la democracia fue presentada como una opción fundacional y como parte de un “tiempo-bisagra en la historia presente” (Philp, 2009, p.383), una época protagonista de cambios definitivos para la sociedad argentina.

Para comenzar a hilvanar una historia de las complejidades que condicionaron el surgimiento del IFLT, se plantean las siguientes preguntas: ¿Cómo fueron los orígenes del IFLT? ¿Cuáles fueron las personas que articularon al proyecto inicial? ¿Quiénes posibilitaron la concreción del mismo? ¿Fue un evento consensuado por los integrantes del mundo del teatro local? ¿Qué tipo de acuerdos y tensiones surgieron? ¿Qué objetivos se buscaban con la realización de este evento? A través de rescatar las voces de ciertos protagonistas intentaremos acercarnos a algunas respuestas.

El proceso que origina al IFLT requiere un análisis que considere las situaciones sociales e históricas específicas de su contexto. Estas circunstancias no se limitaron únicamente a la vuelta de la democracia sino que abarcaron otros factores que influyeron en la actividad. Podemos considerar al IFLT como el resultado de una coyuntura particular del mundo del teatro cordobés, el cual, durante el periodo anterior, había experimentado un crecimiento de grupos independientes y de espacios alternativos, los

3 Sobre “el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba”, ver: Maccioni (2000).

cuales se enfrentaban a la censura imperante en la dictadura cívico-militar. Una segunda causa respondió a una cierta inserción de algunos integrantes del mundo teatral cordobés en el circuito latinoamericano, donde se había producido una circulación e intercambio de experiencias, por medio de becas, exilios, viajes y festivales. Esto permite pensar que, el hecho de que el festival enunciara la característica de “latinoamericano”, desde el propio título del evento, se correspondió con la idea de una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993). En ese marco, se dio prioridad a las identidades compartidas entre los países del cono sur, haciendo foco en su lengua, su historia reciente, su cultura y su condición subalterna en el sistema capitalista.

Tal como se sostiene en el proyecto grupal general, “entre las décadas de 1960 y 2010 las ‘políticas culturales’ ocuparon en Córdoba un lugar destacado tanto en los períodos dictatoriales como en los democráticos, especialmente las dedicadas al fomento de jóvenes artistas y a la socialización de públicos juveniles. Mientras encontramos permanencias respecto de la promoción de las prácticas artísticas, que para el discurso oficial eran sinónimo de ‘Cultura’ con mayúscula, observamos discontinuidades en torno a la función social adjudicada por los sectores hegemónicos. Por ejemplo, [...] durante la última dictadura, las políticas culturales eran consideradas un arma espiritual que complementaba a la guerra armada desarrollada contra los sujetos, ideas y objetos considerados subversivos. En el transcurso del angelocismo de los años 80, artes como el teatro o la plástica eran valoradas a modo de herramientas que favorecían la heterogeneidad y la libre expresión, en el marco de un plan nacional de democratización de la cultura” (González, 2019c: 2).

El retorno de la democracia en Córdoba significó la llegada al poder de la Unión Cívica Radical con Eduardo Cesar Angeloz como gobernador.⁴ Este gobierno promovió medidas que buscaron ubicar a la provincia en un lugar destacado de la escena nacional; además, esta gestión propuso múltiples formas de asegurar y difundir la cultura hacia todos los sectores de la sociedad. En el campo teatral, entre otras medidas, se impulsó una

4 Angeloz nació en Córdoba en 1931. Fue gobernador de Córdoba por la UCR durante tres períodos: 1983-1987/ 1987-1991/ 1991-1995. Los gobiernos democráticos, mediante sus políticas culturales, inicialmente buscaron la apertura, la promoción de la libertad de expresión, la eliminación de la censura y la recuperación del espacio público (cf. Basile, 2015).

ley que regulaba e incentivaba a la actividad y se reclamó la apertura de la Escuela de Teatro de la UNC.⁵ Además se promovieron eventos y actividades relacionados con diversos “mundos del arte” (Becker, 2008) del teatro local.⁶

En agosto de 1983 visitó la provincia el hacedor teatral Carlos Giménez con su grupo *Rajatabla*, el cual se presentó en dos funciones en el teatro oficial Libertador San Martín.⁷ Este retorno no pasó desapercibido para el mundo teatral local ni para las autoridades. Durante su estadía en la ciudad tuvo reuniones con funcionarios provinciales, lo que generó conversaciones sobre la posibilidad de organizar un futuro festival de teatro en la provincia.

Al respecto, Héctor Rubio (Subsecretario de Cultura de la provincia desde fines de 1983 hasta mediados de 1984 y participante de la preparación del IFLT) estableció un vínculo directo entre el festival y Carlos Giménez.⁸ Durante nuestra entrevista, Rubio recordaba que el director teatral le propuso al candidato de la UCR, antes de las elecciones de 1983, la idea de realizar un evento de esa magnitud en Córdoba.

5 Como sostiene Bruno: “A poco de la llegada de María Estela Martínez de Perón al gobierno se inició la ‘Misión Ivanisevich’. Consistió en un conjunto de medidas gubernamentales que implicaron la intervención de la Universidad y un ‘dispositivo de depuración’ (...). En este marco, el 7 de febrero de 1975 el rector interventor de la UNC Mario Menso resolvió anexar la Escuela de Artes a la Facultad de Filosofía y Humanidades. Con esta nueva disposición se produjeron una serie de modificaciones que las fuentes llevan a denominarla como ‘devastación’. Se produjo el cierre de los Departamentos de Cine y de Teatro [...]” (Bruno, 2013, p.346).

6 Algunas de las nuevas propuestas de la UCR fueron difundidas en la prensa desde la campaña electoral de 1983. Fuente: *LVI*. 1983, 4 de septiembre. UCR. “Plataforma para un tiempo radical”.

7 Giménez nació en Rosario en 1946. Director teatral, fundador del grupo *El Juglar* en Córdoba. Dirigió múltiples obras y ganó premios internacionales en festivales europeos. A fines de los años 60 se exilió en Venezuela donde creó el grupo *Rajatabla*. Es considerado hasta la actualidad como uno de los referentes del teatro latinoamericano. Algunos datos de este hacedor pueden consultarse en: Moll, Pinus y Flores (1996), Arce (2007).

8 Héctor Rubio trabajó como docente e investigador en las áreas de música e historia en la Universidad Nacional de Córdoba. Sobre su periodo como funcionario público durante la década de 1980 no se encontraron estudios antecedentes. En cambio, algunas actividades del siglo XXI gestionadas por él, pueden encontrarse en el sitio de internet de la Facultad de Artes. Ver, por ejemplo, la siguiente fuente: FA-UNC (2021) “Se celebraron los 20 años del Doctorado en Artes”, <https://artes.unc.edu.ar/2021/12/se-celebraron-los-20-anos-del-doctorado-en-artes/>

Historiadora: ¿Cómo se gestó el I Festival?

Ex Subsecretario de Cultura: Giménez, por no sé qué camino, por cual vía, tenía un contacto, conocimiento con Eduardo Angeloz, que se convirtió en el primer gobernador de la democracia, de la restitución de la democracia [...] le había propuesto a Angeloz la realización de un festival de dimensión latinoamericana y Angeloz dijo que si ganaba la gobernación uno de sus primeros objetivos iba a ser realizarlo (Rubio, H. Entrevista realizada por Verónica Heredia. 6 de abril de 2016).

Ubicar a Giménez como el ideólogo del IFLT tiene una connotación especial, ya que él representa a uno de los principales protagonistas del teatro local, perteneciente a “la época de oro” de la actividad, es decir, los años 60 y primeros 70. En relación con ello, otro agente clave del mundo teatral cordobés (José Luis Arce) expresaba:

Si consideramos desde el llamado teatro de los 60 y 70 (aun cuando la periodización por décadas resulte arbitraria) hasta el Golpe Militar del 76, encontramos un período de gran efervescencia dominado por la visión de respetados adalides: Juan Aznar Campos, Jorge Magmar, Domingo Lo Giudice, el adolescente prodigio Carlos Giménez y otros. Lo que dio lugar a la aparición de importantes puestas cuyos directores adquieren gran nombradía, entre los cuales brilló también Jorge Petraglia que colabora con su vuelo a desarrollar y afianzar institucionalmente a la Comedia Cordobesa y posteriormente al TEUC, Teatro Estable de la Universidad de Córdoba. (Arce, 2007, p.1).⁹

Las fuentes y estudios previos permiten percibir que si bien se fue construyendo un lugar protagónico para Carlos Giménez en varias memorias, en la organización del IFLT confluyeron, además de él, varios agentes individuales y grupales, provenientes de los mundos teatrales, culturales y político-partidarios.

9 Arce nació en Córdoba en 1954. Actor, dramaturgo, director y docente. Fundador y director del Teatro Independiente Córdoba. Su obra *Jeremías*, estrenada en 1985, fue homenajeada por Teatro por la Identidad por convertirse en la primera obra teatral en plantear el caso de los niños apropiados por la dictadura.

En los primeros meses del año 1984, el nuevo gobierno democrático dio a conocer la realización del IFLT para el mes de octubre. El Subsecretario de Cultura (Héctor Rubio) fue quien lo anunció a través de una conferencia de prensa en donde destacó el carácter democrático y descentralizado del festival. En relación con ello, se explicitaba la inclusión no solo de la ciudad capital sino de localidades del interior de la provincia (como Carlos Paz, Río Ceballos, Alta Gracia y Río Tercero). Además de la utilización por parte del festival de algunos escenarios del interior, el diario local anunciaba la apertura de éste a todos quienes quisieran integrarse a la “fiesta del teatro” por medio de espectáculos, los cuales se realizarían en las calles o paseos públicos apropiados (LVI. 1984a).

Tensiones y participaciones en torno al IFLT

En el proceso de explorar la complejidad y las dinámicas del IFLT, cabe retomar otro fragmento del diálogo mantenido con el ex Subsecretario de cultura de aquella coyuntura, ya que permite percibir el surgimiento de ciertas tensiones en algunos sectores sociales que criticaron al festival:

Historiadora: ¿Cómo fue la recepción del teatro local a ese festival? ¿Hubo oposiciones o todos estuvieron de acuerdo y colaboraron con el festival? Me refiero a los grupos locales.

Subsecretario de cultura: Hubo por supuesto gente que desde el principio vio con buenos ojos a este hecho. Desde luego nosotros hicimos un lugar o dimos lugar también [...] de una forma selectiva a la presencia de grupos locales, digamos así. Pero el énfasis, el acento, estaba puesto en la representación internacional, los grupos que venían desde el exterior [...]. Eso a algunos les molesto un poco.” (Rubio, H. Entrevista realizada por Verónica Heredia, Córdoba, 6 de abril de 2016).

A días de anunciarse la realización del festival comenzaron a escucharse voces detractoras del IFLT. El periódico local *La Voz del Interior*, en su nota editorial del día 6 de febrero de 1984, difundió una noticia que puede relacionarse con el testimonio del ex Subsecretario de cultura:

Se hicieron presentes representantes del quehacer escénico provincial, algunos de los cuales no ahorraron críticas al proyecto anunciado. Se cuestiona, por ejemplo, la oportunidad y la utilidad de la propuesta en un momento en que el país pareciera estar requerido por urgencias más perentorias y graves que las artísticas o culturales (LVI, 1984d).

Por su parte, Raúl Brambilla,¹⁰ un director de teatro independiente que, entre el 18 y 28 de octubre representó a Córdoba en el IFLT con su obra *La Gran Ferrucci*, en el semestre previo expuso sus reservas, frente al anuncio del evento, con las siguientes palabras: “Es positivo, hay que romper con la isla cultural en que transformaron a Córdoba. Pero no hay que descuidar al teatro cordobés, porque necesita más que nunca el apoyo que se le pueda brindar” (LVI, 1984d). Dos días antes del evento, y siendo su obra seleccionada para ser parte del festival, dejó en evidencia su incomodidad hacia la participación en el mismo: “el hecho de que dos elencos de Córdoba estén en una muestra oficial [...] no implica que [se] esté pasando por un buen momento y haya que mostrar sus buenos productos. Está todo dado para que no pase nada sinceramente” (LVI, 1984k).

En la misma sección de noticias teatrales del 16 de octubre, otro de los integrantes del circuito teatral local, Ricardo Sued,¹¹ admitió el malestar que le generó como director teatral, el desarrollo de un IFLT en el contexto de crisis económica y de escaso patrocinio que atravesaban los elencos:

Nuestro grupo se presentó y salió elegido, pero nosotros estamos a punto de presentarnos en quiebra. Entonces, ¿cómo es la historia? No tenemos plata para hacer esto, no existe apoyo y resulta que salimos elegidos para representar a Córdoba en el Festival Latinoamericano de Teatro. ¿Y? ¿Quién se lleva los laureles? Representamos a Córdoba y a los 2 días nos declaramos en quiebra. [...] en 10 días, no soluciona nada (LVI, 1984h).

10 Nació en Córdoba en 1956. Inició su formación teatral en el Instituto Goethe. A fines de los años 70 se aproximó a la dirección teatral y a la dramaturgia. En 1978 ingresó a la Comedia Cordobesa. Entre los años 80 y 90 desarrolló una fecunda labor junto a Carlos Giménez en el Teatro *Rajatabla* de Caracas, Venezuela

11 Director de la ópera rock *El espectáculo va a comenzar*, obra que representó a Córdoba en la muestra oficial del festival.

Las acciones de una agrupación nacional, publicadas en la prensa de Córdoba, devienen otro indicador de las tensiones suscitadas por el festival. En julio se difundió que la Asociación Argentina de Actores se negó a integrar el jurado del IFLT (LVI, 1984f). Además, dicha entidad publicó un comunicado donde se posicionó de forma ambivalente. Por un lado, sostenía: “el festival no resuelve los problemas de los trabajadores de teatro, en los marcos de una política cultural que desconocemos”. Por otro lado, explicitaba una decisión: “apoyar la realización de dicho evento desde el punto de vista estrictamente artístico y de confraternidad para con nuestros hermanos latinoamericanos y europeos [...]” (LVI, 1984f).

A la vez, el Subsecretario de Cultura que sucedió al Dr. Rubio desde mitad de 1984 (me refiero a Daniel Tieffemberg) reconoció el déficit del teatro local, enumerando múltiples problemas, tales como: “falta de medios, de estructura, de escuela de perfeccionamiento y, sobre todo, de fuentes de trabajo que permitirían profesionalizar a la gente de teatro”. Sin embargo, se mostraba optimista con la situación que se abriría para el sector luego del IFLT, al respecto señalaba: “Después del festival de teatro, en esta ciudad quedarán salas de teatro equipadas, para que sean utilizadas por el teatro independiente” (LVI, 1984e).

El festival y la memoria oficial

A pocos meses de finalizado el IFLT, el gobierno provincial presentó un informe denominado *Los 10 días que conmovieron a Córdoba*, una publicación de 90 páginas que buscó resumir lo vivido durante el transcurso del evento. Con el paso del tiempo se convirtió en la memoria oficial del festival. En uno de sus ejes, el documento asumió el déficit del teatro local, pero también celebró el éxito del IFLT:

A nadie se le ocurriría negar hoy la trascendencia del festival [...] los meses previos a su realización el proyecto fue tan criticado como defendido [...]. El gran interrogante era ¿se puede hacer? Y se hizo. Increíblemente, pero se hizo a pesar de las reales faltas de experiencias, de infraestructura, de recursos; a pesar de la indiferencia, de la invulnerable burocracia y de los propios errores (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p.2).

Este balance oficial insertó al IFLT en la historia de la provincia como un evento en donde la mayoría de los ciudadanos fueron conmovidos (tal como se sugería desde el título del informe de *Los diez días...*). Desde esa óptica, en la primera parte del texto se afirmaba: “Hasta los más desprevenidos, se vieron envueltos en el maremágnum teatral más intenso de nuestra historia dramática- o de nuestra dramática historia-a lo largo de los diez días que duro el festival” (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p.1). Si bien el balance hace énfasis en la muestra oficial y paralela del IFLT, también refiere al Foro del Pensamiento Político Latinoamericano (FPPL) y a los eventos especiales, destacando en todos ellos la presencia de un público numeroso y expectante.¹²

Paralelamente, la memoria oficial adjudicó a Carlos Giménez no sólo la paternidad del IFLT, sino que lo reconoció como su organizador y un gestor importante que hizo posible la participación de elencos extranjeros. Por su parte, fue el propio Giménez quien delimitó su papel en el evento con las siguientes palabras reproducidas en el informe: “Mi aporte [fue] para asegurar la participación de las compañías latinoamericanas y europeas y también asesorar sobre la estructura interna del festival; es decir, en este aspecto, señalar los nombres de las personas claves que puedan llevar adelante, empujar, la concreción del proyecto” (Centro de Documentación Artístico-Cultural, 1985, pp.84-85).

Un festival con dos escenarios

El IFLT se estructuró en dos secciones distintas: la muestra oficial, compuesta por las obras seleccionadas por el jurado y la muestra paralela, que incluía a aquellos grupos no seleccionados.¹³ Las presentaciones tuvieron lugar en distintos espacios públicos y alternativos del territorio provincial. El festival fue acompañado por un FPPL, en el cual participaron políticos, intelectuales y referentes culturales del continente. Durante este evento, se abordaron temas cruciales como el pensamiento y la identidad latinoamericana, se resaltó una conciencia en común de los pueblos americanos, y se expresó una denuncia múltiple hacia la situación de sometimiento, el

12 Sobre los eventos especiales desplegados por artistas visuales, ver: González (2019b).

13 El jurado del IFLT estuvo integrado por los directores teatrales Jorge Petraglia, Francisco Javier y Jorge Ricci (LVI, 1985c).

saqueo de los recursos naturales y los gobiernos autoritarios. De acuerdo con una fuente oficial, se coincidió en que la salida a esas problemáticas era “la hermandad de los pueblos americanos”, lo cual crearía una sociedad basada sobre los principios de la libertad, de la justicia y de la paz (Centro de Documentación Artístico-Cultural, 1985, p.71).

La muestra oficial

La muestra oficial estuvo compuesta por delegaciones de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, España, México, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela. Entre los representantes locales estaba el grupo Teatro Hoy con su obra *El espectáculo va a comenzar*, dicha agrupación procedía del circuito independiente. La mayoría de las representaciones hacían referencia a la historia reciente latinoamericana, abordando temas como la colonización, la dictadura o las ideas políticas revolucionarias. Otra de las obras seleccionadas por el jurado que causó gran impacto en el festival fue *Accions* del grupo español La Fura dels Baus. Esta puesta mostraba un montaje vanguardista en donde no había un límite fijado en la interacción entre actores y espectadores, por lo cual advertían que la dinámica del espectáculo no permitía que nuestro público se relaje (Catálogo oficial I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984).

Las salas destinadas a la muestra oficial abarcaron a distintas instituciones culturales: el Teatro San Martín, el Teatro Córdoba, el Centro Cultural General Paz, algunas dependencias de la Universidad Nacional de Córdoba (como la Sala de las Américas y la Escuela de Lenguas), y ciertos espacios alternativos como la Escuela Olmos y el Colegio de Farmacéuticos. La gran mayoría de ellos estaban ubicados en la zona céntrica de la ciudad (LVI, 1984i).

La muestra paralela

La muestra paralela fue la que obtuvo gran presencia y entusiasmo por parte de los asistentes. Se trataba de una grilla de obras que se presentaron en espacios públicos. Posteriormente, se resaltó:

Y si bien la “paralela” comparte con la “oficial” los méritos de variedad, calidad y poder de convocatoria hay un campo que es su patrimonio exclusivo y su gran triunfo: el teatro callejero. Esta sección concretó con creces uno de los objetivos del festival: “Que el teatro invada la ciudad”. No quedo plaza, calle, escalinata que no se llenara de teatro (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p. 51).

Las obras que se presentaron en los espacios públicos fueron concebidas como un resultado directo del nuevo tiempo político. En palabras que destacaban este fenómeno, la memoria oficial difundía la siguiente afirmación: “la actividad callejera en Córdoba renace con el recientemente instalado gobierno constitucional [...] la Municipalidad de Córdoba, por un lado, y la flamante Secretaria de la Juventud por el otro, venían promoviendo, previo al festival, expresiones teatrales callejeras” (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p.51).¹⁴

Algunos referentes locales también asociaron la actividad teatral con la democracia, por ejemplo, Arce (2014) sostenía: “El teatro en su raíz tiene que ver con la fundación de la democracia y a lo largo de su derrotero histórico está ligado a los procesos de constitución del demos digamos, y hasta el día de hoy”.

Es precisamente el papel de los asistentes lo que más se destaca en el balance oficial, dándole preeminencia sobre otros componentes del festival. La fuente consideraba: “el público [ha tenido una] función de vanguardia y ha modificado pautas respecto de su propio comportamiento: perdió prejuicios y ganó espontaneidad” (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p.1). Desde el momento de su inauguración, que tuvo lugar en una de las arterias principales del centro de la ciudad, con la intervención del electo gobernador Angeloz, se destacó el componente juvenil del multitudinario público presente. Al respecto, la prensa difundía: “con la presencia de alrededor de seis mil personas, en su mayoría jóvenes de ambos sexos, se inició anoche en la ex plaza Vélez Sarsfield el Primer Festival Latinoamericano de Teatro” (LVI, 1984i). En otro fragmento de esa reseña se subrayó el carácter festivo y entusiasta de esos asistentes: “El día que empezó el festival Córdoba desbordó, las calles se cortaron, no había coche que pudiera circular, toda la ciudad salió a la calle. El gobernador

14 Sobre las actividades culturales y políticas de la Secretaría de la Juventud, ver: González (2010).

y sus ministros se asustaron. Dijeron: La revolución, llegó la revolución” (LVI, 1984i).

Según *Los diez días que conmovieron a Córdoba* aproximadamente cincuenta mil personas asistieron a las distintas salas teatrales, un público mayormente conformado por jóvenes entre 15 y 25 años: “estudiantes secundarios y universitarios, que contagiaban un clima de informalidad y entusiasmo [...]. En menor porcentaje, los profesionales, comerciantes y empleados que merodeaban los 40” (LVI, 1984i; Centro de Documentación Artístico-Cultural, 1985). Desde los medios locales se registró que la presencia multitudinaria de público desbordó las expectativas y planes de los gestores: “una afluencia [de personas] a todos los espectáculos que no habían registrado ni los sueños más febriles de los organizadores” (LVI, 1984j). Aunque resulta imposible calcular la cantidad exacta de espectadores, se resaltaba cómo las diversas propuestas del IFLT posibilitaron que muchos cordobeses accedieran por primera vez a un espectáculo teatral (Centro de Documentación Artístico-Cultural, 1985). Diversas fuentes coinciden en señalar que el gran protagonista del IFLT fue el público.

Conjuntamente, el informe oficial y la prensa ofrecían dos miradas en relación a la época dictatorial. Por una parte, algunos destacaban el vacío local ocasionado por la censura y los exilios de varios agentes en el extranjero. Por otra parte, se resaltaba el papel del circuito de teatro independiente, un sector que habría posibilitado la continuidad de la actividad artística. Al respecto, en el documento oficial se sostiene:

Sin medios, sin maestros y con una mordaza a la libre expresión intentó sobrevivir a los años de la dictadura militar. Poco a poco se fueron perfilando dos tendencias: una línea de cuño regionalista y una vertiente de naturaleza vanguardista tras las que se alinearon, con diferentes matices, la mayoría de los grupos teatrales (Centro de Documentación Artístico-Cultural, 1985).¹⁵

Retomando legados del teatro de los años 60 y primeros 70, varios elencos desplegaron, durante los años 80, obras con contenidos críticos de

15 Respecto a las variantes estilísticas de las obras expuestas en el IFLT se abre una línea de indagación que excede a los objetivos de este capítulo. Algunos abordajes de elencos y puestas en escena fueron ofrecidos en un trabajo precedente: Basile y Heredia (2017).

la situación político-social. Asimismo, el retorno democrático contribuyó con la conformación de un circuito de nuevos espacios para el desarrollo de la actividad teatral.

Conclusiones

Este trabajo se propuso explorar el proceso de surgimiento del IFLT, identificando los diversos agentes que lo forjaron, examinando sus relaciones con el poder político y analizando las distintas miradas que se dieron dentro del campo cultural, especialmente en el teatral. También, buscó repensar la percepción del evento como una fiesta de la democracia en lugar de una celebración solamente teatral, indagando acerca de las disputas en torno a su realización y objetivos. La historización de este evento se presenta como imperativa, entre otras razones, debido a que se ha convertido en un hecho “mítico” dentro de la historia del teatro local, siendo recordado como un acontecimiento memorable, no solo para aquellas personas vinculadas a las artes escénicas, sino para sectores más amplios de la sociedad.

El IFLT fue producto de un entramado complejo que unió a agentes y tradiciones provenientes de diversas esferas sociales como la política y la cultura. Por un lado, el gobierno de Córdoba intentó demostrar, con iniciativas como el festival teatral, cómo el nuevo tiempo que se inauguraba iba asociado a libertades y derechos constitucionales. Las jornadas que se describen en *Los diez días que conmovieron a Córdoba* muestran prácticas que habían estado censuradas durante el gobierno de facto, como el uso del espacio público, el fin de la censura y el clima festivo en las calles. Además, el festival representaba un paso dentro de las políticas culturales que el gobernador Angeloz había prometido en su campaña a los artistas locales: “asegurar el desarrollo cultural [...] y allanar las dificultades económicas y financieras que limitan la libertad creadora” (Centro de Documentación Artístico-cultural, 1985, p.84-85).

Por otro lado, el festival se inscribió dentro de una “tradición” (Hobsbawm & Ranger, 1983) teatral local, por ejemplo, a través de figuras como la de Carlos Giménez, quien era considerado uno de los hacedores de “la época gloriosa” de la disciplina en Córdoba, es decir, los proyectos teatrales de la década de 1960. En él convivían las facetas del director perseguido y exiliado con el perfil del exitoso referente del teatro latinoamericano en

ese momento. Respecto a las relaciones internacionales, de Giménez en particular y del FLT en general, se abre una línea de investigación que amerita indagarse en otros trabajos. Baste recordar que el alcance geográfico del evento devino iberoamericano con la llegada a Córdoba de una compañía española.

A medida que se alejaba el año 1984, la efervescencia democrática iría perdiendo terreno ante los desafíos económicos, sociales y políticos. Las ediciones subsiguientes del festival recorrerían un camino paralelo de crisis, con una disminución progresiva en la participación de grupos, delegaciones e invitados. Muchos de sus organizadores y exponentes serían paulatinamente marginados, marcando un declive que culminaría con la VI puesta en escena en 1994. A la vez, más allá de que perduró durante seis ediciones, en la memoria colectiva pervivió especialmente la imagen del primer festival, como un símbolo asociado con el contexto festivo de la vuelta de la democracia.

Referencias

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arce, José Luis. (2007). El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: Algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80. *Revista Territorio Teatral* (En línea), (1). <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/03.pdf>
- Basile, M. Verónica. (2015). Políticas culturales y democracia: Desplazamientos y resignificaciones. *III Seminario Internacional Universidad-Sociedad-Estado*. Universidad Nacional de Córdoba y la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM). <http://grupomontevideo.org/sitio/wp-content/uploads/2015/11/Actas-III-Seminario-Internacional-Universidad-Sociedad-Estado-3.pdf>
- Basile, M. Verónica, & Heredia, Verónica. (2017). El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano de Teatro (1984). *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Mar del Plata. <https://interescuelsmardelplata.com/actas/>

- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bruno, María. (2013). Sobre ritmos, colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes. En Gordillo, Mónica, & Valdemarca, Laura (coords.), *Facultades de la UNC. 1854-2011* (pp. 339-ss). Córdoba: UNC.
- Chartier, Roger. (1992). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Franco, Marina, & Levín, Florencia. (2007). *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- González, Alejandra Soledad. (2010). Biopolíticas y representaciones en torno a una novedosa institución: la Secretaría de la Juventud de Córdoba durante la transición democrática de los años '80. *II Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes de Argentina*, UNSA, Salta.
- González, Alejandra Soledad. (2019a). Artes visuales en un festival teatral internacional de 1984. Una ciudad conmovida entre la última dictadura y el retorno democrático: Córdoba, Argentina. *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, (17-18). Universidad Complutense de Madrid. <https://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/download/574/510/1160>
- González, Alejandra Soledad (Dir.). (2019b). *Historia cultural del pasado reciente: artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter) nacional*. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.
- Hobsbawm, Eric, & Ranger, Terence. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Longoni, Ana (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera*, año VIII (núm. 13).

- Ligaluppi, Alberto. (2019). Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba: Del idealismo a los sponsors. *Cuadernos de Picadero*, (36), 53-59. Instituto Nacional del Teatro.
- Maccioni, Laura. (2000). Políticas culturales: El apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba. *Estudios*, (13). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Moll, Víctor; Pinus, Jorge y Flores, Mónica (1996). *Las lunas del teatro: los hacedores del teatro independiente cordobés, 1950-1990*. Córdoba: Ediciones del Boulevard.
- Musitano, Adriana (Dir.). (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*. Córdoba: UNC e Instituto Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.
- Myers, Jorge. (2002). Historia cultural. En Altamirano, C. (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 131-146). Buenos Aires: Paidós.
- Philp, Marta. (2009). *Memoria y política en la historia argentina reciente: Una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Fuentes

Escritas

- Centro de Documentación Artístico-cultural. (1985). Los diez días que conmovieron a Córdoba. Gobierno Provincial de Córdoba, Argentina.
- Catálogo del I Festival Latinoamericano de Teatro (1984). Córdoba: Gobierno de la Provincia Córdoba.

- LVI. (1983, 4 de septiembre). UCR. Plataforma para un tiempo radical.
- LVI. (1984a, 17 de enero). Se anunciará la realización del I Festival Latinoamericano de Teatro Córdoba 84.
- LVI. (1984b, 6 de febrero). El primer festival de teatro latinoamericano.
- LVI. (1984c, 6 de febrero). Convocatoria para participar en el I Festival Latinoamericano de Teatro Córdoba 84.
- LVI. (1984d, 20 de mayo). ¿Qué trama la banda?
- LVI. (1984e, 29 de julio). Cumpliré con lo prometido en la plataforma del partido.
- LVI. (1984f, 30 de septiembre). Comunicado de la Asociación de Actores.
- LVI. (1984g, 14 de octubre). Programación día por día.
- LVI. (1984h, 16 de octubre). Opinan los representantes cordobeses. El uno y el otro.
- LVI. (1984i, 19 de octubre). Festival de Teatro.
- LVI. (1984j, 4 de noviembre). Los días que se borraron las fronteras.

Orales

- Arce, José Luis. Entrevista realizada el 12 de octubre de 2014, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Entrevistadora: Daniela Martín. Transcriptoras: Basile, Ma. Verónica, Bruno Ma. Sol y Heredia, Verónica del Valle. La entrevista fue pública formaba parte de la programación del Festival el Urondo y llevaba por título “Teatro y Dictadura/Teatro y Democracia”.
- Rubio, Héctor. Entrevista realizada por Verónica Heredia, Córdoba. 6 de abril de 2016.



La *Small Jazz Band* entre contextos locales e (inter)nacionales de los años 80

Claudio Bazán*

A modo de introducción

Desde el territorio nacional, generalmente se identifica a los cordobeses por una tonada particular cuando hablan, un sentido del humor picaresco y la música de cuarteto.¹ Asimismo, el entramado cultural de una ciudad es mucho más profuso, diverso y heterogéneo que aquel sostenido en las “tradiciones inventadas” (Cf. Hobsbawm & Ranger, 1983), y Córdoba rehúye a las simplificaciones. En este contexto, analizaré las prácticas musicales de algunos jóvenes cordobeses que incursionaron en el género jazz, durante la década de 1980, en el contexto de “democratización” nacional (Cf. Gutiérrez y Gordillo, 2019).

La agrupación *Small Jazz Band* (en adelante SJB) será el objeto empírico de este escrito, que se centra en la etapa inicial de su conformación y producción musical durante los años 80. Uno de los interrogantes que guían la pesquisa es el siguiente: ¿qué tipo de producción musical realizaban los jóvenes cordobeses en la década de 1980, particularmente aquellos que manifestaban tocar jazz tradicional? Los ensayos y presentaciones de la SJB comenzaron a fines de 1981 y perduraron de manera ininterrumpida, aunque con variaciones, hasta el año 2023. Los primeros integrantes de esta agrupación musical nacieron entre 1962 y 1964, tenían menos de 19 años cuando iniciaron su formación artística y sus nombres eran: Francisco F. Castillo, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. Para abordar parte de su trayectoria, así como algunas relaciones sociales y productos cultura-

¹ La música de cuarteto es considerada un género popular que inicia su producción cultural musical en la década de 1940. Desde 2013 se declaró el cuarteto como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Ciudad y Provincia de Córdoba. Una investigación sobre las prácticas artísticas y políticas que conforman al cuarteto puede encontrarse en el trabajo de Blázquez (2008).

* CEPIA-FA-UNC; CIFFyH-UNC / claudio.bazan@unc.edu.ar

les entramados en la historia de la SJB, resulta significativa la perspectiva analítica que desarrolla Raymond Williams. Este autor sostiene:

En la mayor parte de las sociedades complejas, podemos establecer diferenciaciones sociológicas cruciales definiendo, no sólo un conjunto existente (estable) de relaciones e intereses sociales, sino también algunos de esos conjuntos como dinámicos. Así, mientras necesitamos definir algunas relaciones relativamente estables de dominación y subordinación, tenemos también que examinar muchas de esas relaciones en sus formas dinámicas. Como vía para analizar esas formas dinámicas, debemos por tanto distinguir entre las residuales, las dominantes y las emergentes (Williams, 1994, p. 189).

La hipótesis particular de este capítulo considera que, en el contexto local de la década de 1980, la SJB ocupó principalmente una posición residual ya que el género musical jazz era asociado con obras realizadas en sociedades extranjeras y en épocas anteriores, aunque todavía accesibles y significativas. A la par, la SJB adquirió, secundariamente, un sentido emergente que tensionaba la tradición del jazz con la juventud de sus integrantes. Además, en la ciudad de Córdoba durante la posdictadura, la producción, circulación y recepción de dicho género adquirió especificidades. Con el retorno democrático, las expresiones musicales residuales y emergentes encontraron nuevos ámbitos y circuitos para producir y ofrecer sus productos culturales. Asimismo, este análisis dialoga con una de las hipótesis generales diseñadas en el proyecto HICUPARE 2019.²

² “La diversificación de propuestas artísticas (materiales y simbólicas, individuales y colectivas, dancísticas, musicales, plásticas, teatrales, inter y transdisciplinares) permite pensar que, entre las décadas de 1960 y 2010, se conformaron en la ciudad de Córdoba un conjunto de ‘mundos’ de las artes (Becker, 2008) creciente y movilizado por tendencias ‘dominantes, residuales y emergentes’ (Williams, 1994). Este enclave citadino, donde se fueron estableciendo ‘campos’ (Bourdieu, 2003) de elaboración y consumo para diversas artes, fue producto y productor, por un lado, de pujas de distinción y, por otro, de redes de colaboración trans-locales: tanto entre agentes que circulaban por los circuitos oficiales y alternativos de las distintas disciplinas; como entre algunos artistas, obras e instituciones que remitían a contactos inter-nacionales. Los factores intrínsecos a cada microcosmos, así como los condicionantes del macrocosmos, implicaron procesos culturales que revistieron tanto ritmos temporales sincrónicos y diacrónicos como apropiaciones en escala local, interprovincial, latinoamericana o europea”. (González, 2019, p.2)

Mediante el análisis de una entrevista a Francisco Castillo, miembro fundador de la SJB, y su triangulación con otras fuentes escritas y sonoras, profundizaré en el estudio de los productos musicales del pasado reciente, procurando reconstruir algunas de las complejas interrelaciones entre la cultura dominante, residual y emergente de ciertas prácticas artísticas que entramaron redes locales e internacionales.³ El testimonio de Castillo es una fuente oral significativa para este ensayo debido a que es reconocido como fundador de la citada banda cordobesa de jazz. A nivel metodológico recurro a la perspectiva conceptual planteada por el investigador Alessandro Portelli (2010) para abordar a la entrevista como un arte de relación.

El Jazz: procedencia y variantes desde Estados Unidos

Según describe Michels en el libro *Atlas Musical 2*, el jazz⁴ “tuvo su origen en la población negra de Nueva Orleans, Louisiana” (1992, p. 539). Surgió como una combinación de elementos musicales que incluían la tradición afro-americana, “los espirituales”⁵ y la música de “la población blanca”, con las bandas militares y las orquestas de baile de origen europeo. Según el modelo de las *Brass Bands* (orquestas de instrumentos de viento) de los blancos, hubo ya en el siglo XIX *Marching Bands* (bandas de marcha) negras que intervenían en entierros, bodas y fiestas tocando danzas, canciones, corales, espirituales, blues, etc. Las *Marching Bands* redujeron su tamaño hacia 1890, convirtiéndose en las primeras *Jazz Bands*, que se reunían en las tabernas de Nueva Orleans. Estas bandas tenían una distribución instrumental característica, con solistas en corneta (o trompeta), clarinete, trombón, tuba baja (o contrabajo), banjo (guitarra o piano). Si-

3 Francisco Castillo (Córdoba, 1962-) es un músico de jazz y docente.

4 Jazz: voz ingl. 1. m. Género de música derivado de ritmos y melodías afonorteamericanos. 2. m. Orquesta especializada en la ejecución de música de jazz. (Real Academia Española. “Jazz.” Diccionario de la lengua española. Actualización 2023)

5 Según explica el autor, las poblaciones negras de los estados del Sur entonaban canciones sacras en los oficios religiosos combinadas con antiguas costumbres africanas, como las palmas y golpes con el pie en ostinato, danzas en coro ante la iglesia y participación activa en la liturgia. Las canciones se interpretaban con o sin instrumentos y en todas las formas de expresión. Los espirituales se encuentran entre las fuentes más directas del jazz.

guiendo la caracterización de Michels, podemos resumir la especificidad de este género en las siguientes seis tipologías:

Hot-Intonation: es el sonido instrumental típico del jazz que surge de la combinación de vibrato, articulaciones, portamentos, ruidos, formas novedosas de producción de timbres, causadas por ausencia de formación técnica instrumental y el uso de modelos previos derivados de la voz cantada. Y aunque resulte paradójico, hay toda una estética construida en torno a esta sonoridad que es una verdadera antípoda de la tradición musical europea instrumental.

Blue notes: es un repertorio de alturas particular que surge de la mixtura entre escalas mayores y pentatónicas. La alternancia entre dos tipos de terceras que promueven el desarrollo de melodías ambiguas, sin definición modal.

Off-Beat: en las prácticas musicales de tradición pulsada se pone el énfasis en las divergencias acentuales. Sincopas, contratiempos y swing forman parte de la estructura rítmica del jazz.

Alteration: son armonías derivadas de la tradición europea ampliadas con múltiples disonancias y nuevos procedimientos sobre los materiales acórdicos.

Call and Response: son preguntas y respuestas que vienen de prácticas musicales vinculadas al canto. Utilizan el formato de antifona o responsorio, influencia de las canciones de trabajo (*work songs*) y las espirituales (*spirituals songs*).

Improvisation: incluye la improvisación individual y en conjunto. No hay jazz sin improvisación. La misma se asocia a la invención espontánea de melodías, la recreación de temas conocidos y la ornamentación armónica. Un tipo de práctica se denomina polifonía improvisada o heterofonía, que es una experiencia común de las primeras agrupaciones de jazz en *New Orleans*. Consistía en la improvisación simultánea de todos los músicos. Esta superposición de melodías creaba una textura polifónica muy particular que se enriquecía por la búsqueda de timbres y rítmicas bien diferencia-

das, que reflejaban la individualidad de los músicos instrumentistas (1992, p. 539).

Cabe mencionar que la banda-tipo de *hot* o jazz tradicional está integrada por tres instrumentos con misión solista (trompeta, trombón y clarinete), un instrumento armónico-rítmico (banjo), y uno o dos estrictamente rítmicos (batería y tuba) para marcar los bajos. La importancia de exponer estas características nos servirá en el análisis y en el cotejo de documentos con los que trabajaré seguidamente.

La *Small Jazz Band*. Apuntes sobre la formación del grupo entre los años 70 y 80

De acuerdo a nuestra hipótesis preliminar, la producción cultural musical de la SJB era “residual” (Williams, 1994) durante la década de 1980 en Córdoba. Sostenemos esto, dado que la música realizada por dicha agrupación mantenía tipologías y características de cierto tipo de jazz de los años 20. Especialmente, recreaban el estilo *hot* jazz tradicional propio de *New Orleans*, Estados Unidos.

Según recuerda el entrevistado, los miembros de la agrupación cordobesa, que comenzó su actividad artística en el año 1981, se conocían desde la década precedente. En su primer año estaba formada por tres estudiantes de nivel secundario, todos ellos menores de 20 años: Francisco F. Castillo, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. Los integrantes eran estudiantes de la Escuela de Niños Cantores de Córdoba (Instituto Artístico Musical Domingo Zipoli), un colegio público ubicado en el centro de la ciudad, frente al Teatro Provincial del Libertador, principal coliseo sede de las presentaciones orquestales oficiales e itinerantes.⁶ La institución educativa ofrecía una doble escolaridad y se especializaba en el canto coral y la dirección de coros. En aquel establecimiento se enseñaba música

⁶ Sobre esta institución oficial, una reseña del gobierno aporta datos históricos: “Inaugurado el 26 de abril de 1891, es uno de los pocos teatros en el mundo cuya maquinaria escénica se mantiene original y en funcionamiento. Por su alto valor arquitectónico e histórico, el teatro es Monumento Histórico Nacional. El arquitecto italiano, Francisco Tamburini, proyectó el teatro en un terreno lindero a dependencias del Colegio Nacional de Monserrat” (Agencia Córdoba Cultura, Gobierno de la Provincia de Córdoba. *Teatro del Libertador San Martín*. <https://cultura.cba.gov.ar/teatro-del-libertador-san-martin>).

todos los días y la formación transitada permitía a los egresados del secundario ejercer como maestros de grado en materias artísticas (específicamente la asignatura Música), además, posibilitaba la preparación de coros escolares.⁷ Los músicos de la SJB desarrollaron conocimientos musicales generales y formales en esa escuela desde sus trayectos primarios y secundarios, transitados entre a fines de la década de 1960 y durante los años 70. Además, adquirieron destrezas específicas de sus instrumentos en el Conservatorio Provincial de Música durante su adolescencia.

Como sostienen algunos estudios internacionales, una de las estrategias más utilizadas para aprender a tocar jazz es a partir de registros discográficos (Becker y Faulkner, 2011, p. 53). Esa práctica se menciona en los testimonios de músicos de Córdoba, quienes destacan la importancia de las emisiones de radio y la asistencia a conciertos como fuentes relevantes para formarse y aprender el oficio de músico de jazz. A partir de ensayos que involucraban la escucha atenta de referentes y la ejecución instrumental, los músicos lograban tocar las piezas que deseaban interpretar. Sobre los procesos de aprendizaje musical Castillo mencionó:

Recuerdo con mucha alegría mi juventud y aprendizajes, en el Zipoli haciendo música con mis primeras formaciones instrumentales, tocando jazz con el clarinete y música barroca y medioeval con flautas dulces. Teníamos muchas ganas de aprender, yo hacía lo imposible para conseguir discos y los oía hasta gastarlos, también escuchábamos cuanto concierto había, incluso los ensayos de la sinfónica en el Teatro San Martín al frente del colegio. Siempre preferí la música instrumental a la vocal y así me fui desarrollando. Toda mi vida estuvo ligada a la música, el jazz fue mi música desde antes de nacer ya que en mi casa mi padre escuchaba y tocaba como aficionado jazz tradicional todo el día, yo no elegí el jazz. Creo que tampoco elegí la música. A los 5 años entré a la Escuela de Niños Cantores y allí me recibí al fin del secundario, pasando por el Conservatorio

⁷ El Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”, Escuela de Niños cantores de Córdoba, es la única Institución Coral de Argentina y de Sudamérica, que cuenta con los niveles Inicial, Primario, Secundario y Superior. Los alumnos participan de una educación que integra la escolaridad común y la escolaridad musical, con una oferta educativa de doble jornada. Durante muchos años el establecimiento funcionó en el centro de la ciudad, frente al Teatro del Libertador (“Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”. <http://www.domingozipoli.edu.ar>).

Provincial, estudiando clarinete y complementando con estudios particulares de armonía y trompeta (Castillo, F., Comunicación personal, abril de 2021).

Como mencionamos anteriormente, la SJB comenzó con sus actividades musicales a principios de la década de los 80, en el contexto de la última dictadura argentina. Castillo recordó lo siguiente sobre esa coyuntura:

Mi dedicación profesional a la música tiene dos vertientes, la docencia musical y al mismo tiempo como músico de jazz con mi banda, Small Jazz Band, fundada en 1981. Alejandro Dahbar, Luis Alasino y yo, en la época de estudio en el Instituto Domingo Zipoli [Escuela de Niños Cantores de Córdoba] nos dedicábamos a hacer música juntos. El grupo se formó con la idea de recrear aquel estilo del jazz que presenta el equilibrio justo entre la técnica, el sentimiento y la creatividad en términos musicales como ninguna otra opción en la música del mundo. A raíz de haber grabado un disco simple, se necesitaba darle un nombre a la banda para poder inscribir dicha grabación y se eligió Small Jazz Band por cuestiones de cantidad y de edad de los integrantes, ya que todos éramos menores de 19 años. Eso fue el 29 de diciembre de 1981.

Del testimonio destacamos la elección del nombre en inglés. Esto hacía referencia tanto a la tradición musical proveniente de Estados Unidos, como a la edad juvenil de los músicos y la cantidad de integrantes del conjunto.⁸ Las agrupaciones de *hot jazz* suelen ser numerosas, pero en este caso comenzaron como un trío, de allí lo de *Small* (pequeña). Por otra

8 Retomamos para este caso el aporte de González (2014) en relación a la categoría juventud: “En torno a los tres ejes temáticos abordados en nuestros sub-proyectos (juventudes, políticas y culturas), conviene detenernos en las matrices generales que articularon un enfoque teórico compartido de Historia Cultural interdisciplinaria. Un primer grupo de conceptos nos ayudó a problematizar a la palabra “juventud” [...] como un tópico etario que, en las sociedades contemporáneas, refiere a una fase de transición entre otras dos edades en que es dividido el proceso de socialización (la niñez y la adultez). Conjuntamente, el sustantivo “jóvenes” remite a un grupo poblacional específico que, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, irrumpió en el espacio público occidental y fue (auto)reconocido como un nuevo actor social colectivo y protagonista” (p.10).

parte, el entrevistado también mencionó la palabra *profesional*. El sociólogo y músico Howard Becker nos permite vislumbrar el posible alcance de esta denominación.⁹ En su libro, “Los mundos del arte” (2008), plantea la existencia de cuatro tipos de artistas: profesionales integrados, rebeldes, artistas folk y artistas ingenuos. Al respecto sostiene:

Los mundos de arte, entonces, contribuyen a que sus participantes produzcan un trabajo que conseguirá apoyo material y una respuesta seria por parte de otros; hacen que los artistas relacionen su trabajo con una tradición en la cual cobra sentido y proporcionan a la actividad artística una cuota importante de tiempo y otros recursos. Las distinciones entre esos tipos de arte no son de calidad. En todas las categorías puede hacerse y se hace trabajo de diverso grado de interés. (p. 310).

Este autor norteamericano se refiere a los artistas profesionales como agentes que realizan un trabajo de acuerdo con las convenciones vigentes en ese mundo. En el caso de los músicos profesionales, esto implica que se debe adquirir y demostrar una sólida formación técnica y musical, así como un conocimiento profundo de los acuerdos implícitos y explícitos del mundo musical en donde se desarrolla.

A continuación, en algunos fragmentos de un artículo periodístico de octubre de 1982, podremos cotejar algunas ideas y definiciones que realizaron los integrantes de la *Small Jazz Band*, sobre la música que interpretaban y el contexto artístico en el que realizaban sus actividades. En cuanto a los miembros se detectan dos modificaciones al comparar el testimonio de Castillo con el diario de 1982. En el primer caso, el entrevistado recuerda que sus integrantes eran tres: además de él, Luis Alasino y Alejandro Dahbar. En cambio, el periódico visibiliza a dos integrantes más (Alejandro Ludovico Krass y Claudio Mitrano) con lo cual la banda ascendía a 5 integrantes al año siguiente de su presentación pública.

9 Howard Becker (1928) es un sociólogo norteamericano que desarrolló trabajos en relación al arte, la educación, las ciencias sociales, etc. Este autor además de sociólogo era jazzista, y sus estudios, abordan el trabajo artísticos en primera persona.



Imagen 28. Título: Viejo jazz, con rostro adolescente.

Fuente: diario LVI (1982)

Francisco Castillo en esa oportunidad manifestó: “Queremos recrear el repertorio tradicional con los mismos recursos que utilizaron los creadores, sin engañar al público” (LVI, 1982). Esta es una frase significativa, porque desde el comienzo de sus actividades musicales, la SJB se propuso objetivos estilísticos claros, que iban a forjar su trayectoria. Asimismo, destacamos el título de la nota en el diario que habla de “viejo jazz” y de “rostros adolescentes”. Al comenzar el artículo, el periodista (cuyo nombre no es visibilizado en el diario) escribe: “se trata de jovencitos que están aún por debajo de los 20 años de edad”. A su vez, sugiere que es realmente atípico encontrarse en Córdoba con una banda de jazz tradicional -, y continúa-: “absolutamente única si no en el país, por lo menos en nuestra provincia”.

Otros datos de la crónica, permiten conocer tanto que la SJB tocaba en algunas *confiterías*, como la diferente formación de sus integrantes. Castillo tenía preparación musical profesional al ser egresado del Instituto Zipoli. En cambio, Krass estudiaba minería; él y Mitrano reconocían que Castillo había tenido un doble rol en su aprendizaje jazzístico:

como compañero y mentor. Por su parte, Dahbar, además de ser egresado de la misma institución que Castillo, continuaba por entonces estudiando en el Conservatorio provincial. Además, señalan que su experiencia comenzó “con el Grupo Bemol, hacia 1977-1978”. Paralelamente, expresan que la SJB “se consolida en 1981 con la grabación de su primer disco”.

En cuanto a la interacción de su jazz tradicional con los públicos detectaban dos adeptos: por un lado, a “la gente grande le gusta porque la acerca a su tiempo y a los jóvenes porque es algo fuera de lo común”. Sin embargo, subrayan un problema económico: “de ningún modo podríamos vivir de lo que hacemos [...] esto no es redituable comercialmente”. Frente a estas declaraciones es posible pensar que los músicos encontraban otros recursos (culturales, sociales o simbólicos) que los motorizaban a continuar con su práctica, mientras su subsistencia sería cubierta por sus pertenencias a familias de clases medias o altas.

El Jazz en la primavera democrática

El retorno formal de la democracia en diciembre de 1983 “generó diversas expectativas en torno a la posibilidad de recomponer tradiciones y redes preexistentes; recuperar y ampliar derechos y terminar con el autoritarismo” (Gutiérrez; Gordillo, 2019 p.1-ss). Sin embargo, las autoras sostienen que “la mera existencia de regímenes democráticos no garantiza el desarrollo de procesos democratizadores ni modernizadores. Es necesario estudiar cómo operaron los límites construidos, los marcos institucionales específicos, las configuraciones culturales locales y las disputas abiertas en diferentes coyunturas político-culturales”. Atendiendo a ello, en las siguientes secciones de este capítulo se exploran algunas de las características, cambios y continuidades atravesados por la SJB durante los primeros e intensos años del retorno democrático.

Desplazamientos musicales en 1984

En una reseña titulada “La música no tiene fronteras”, publicada en el diario local de mayor tirada, observamos algunas ideas claves que dan cuenta de las percepciones generales de ese momento. La nota destacaba la actuación conjunta de “la SJB, Dante Garelo y Luis Alesso”, en la sala de Asociación Cultural Israelita de Córdoba (ACIC) (LVI, 1984). Este “espectáculo”

era calificado como “inédito”, entre otras razones, porque reunía a tres tipologías musicales diferentes (“jazz, tango y música contemporánea”), estaba representado por “jóvenes artistas” y ya había recorrido localidades del interior de la Provincia de Córdoba. La novedad era su presentación “integrada” en la capital cordobesa.

Un cronista anónimo reproducía las declaraciones de Alesso, Garelo y de los integrantes de la SJB (Castillo, Dahbar, Krass y Mitrano). El músico Luis Alesso, que se consideraba parte de un movimiento de “Canto Popular de Córdoba”,¹⁰ con raíces en músicas latinoamericanas manifestó: “es como si estuviésemos recuperando la alegría [...] queremos transmitir ese estado de ánimo”. Alesso destacaba que la propuesta de reunir canto popular con tango y jazz en un mismo espectáculo era inédita. Además, resaltaba la “frescura” que los jóvenes integrantes de la SJB aportaban al proyecto. El texto también mencionaba que la SJB ya era “familiar” en los escenarios de la ciudad.

El baterista de la SJB, Alejandro Dahbar, explicaba la importancia del arte popular de esta manera: “la reunión de tres géneros como en este caso, es un tributo al arte popular y una manera más directa de llegar al público”. Puede advertirse que lo que se denominaba arte popular era un movimiento que convocaba a géneros musicales de muy distinta procedencia y entrelazaba a generaciones diversas. Puede pensarse que para llegar a mayor cantidad de público, los integrantes de la SJB se aliaron a un reconocido cantante de tangos (Dante Garelo) y a un cantautor perteneciente a la escena de “los trovadores comprometidos” (Luis Alesso).¹¹

10 “Canto Popular de Córdoba” fue un colectivo de artistas y músicos que comenzaron sus actividades culturales en julio de 1973 y durante tres años recorrieron barrios, sindicatos, salas de teatro y universidades presentando espectáculos musicales. Entre los artistas que integraban “Canto Popular” se encontraban Francisco Heredia, Jorge Luján, Paco Giménez, Jorge Bonino, Luis Alesso, etc. Un objetivo común de este colectivo fue el apoyo a las luchas populares.

11 El trabajo de Bruno (2021) caracteriza a los trovadores comprometidos del siguiente modo: “En sus canciones, visibilizaban temáticas vinculadas a posiciones partidarias que se relacionaban con reivindicaciones de organizaciones políticas de izquierda. Se trataba de letras con contenido social que alentaban la transformación del sistema imperante a favor de una mayor distribución de la riqueza. Quienes consumían y producían estas canciones tenían una participación, o al menos ciertas vinculaciones, con organizaciones políticas de la época, ya sea estudiantiles o partidarias” (p.2).

En cuanto a las recepciones de sus propuestas, por una parte, Castillo mencionó: “la aceptación entre el público ha sido muy buena y si bien en su esencia el jazz es poco conocido por la juventud, llega porque es una música muy viva y el espectáculo resulta variado y entretenido”. La referencia del sentimiento de apertura del público puede relacionarse con el contexto del retorno democrático, donde la sociedad aceptaría lo novedoso de los géneros musicales y la variedad de estilos en un mismo espectáculo. Por otra parte, el representante del tango (Garello), explicitó una de las finalidades buscadas: “convocar a distintas generaciones, para que padres e hijos puedan gozar el espectáculo”. Al respecto, cabe señalar que los fondos recaudados se donarían al *kínder club* de la ACIC.

¿Resonancias del jazz de New Orleans en la Córdoba del retorno democrático?

En un artículo de la prensa cordobesa se mencionaba a los discos de vinilo como fuente de información y formación de los músicos; al respecto en noviembre de 1984 se sostenía: “al no haber partitura de las composiciones los jóvenes músicos apelan a esos viejos discos gruesos y pesados que giraban a 78 revoluciones por minuto (La calle de Córdoba, 1984). El periodista, además, escribió “podría anunciar por ejemplo a los compositores que nuestros amigos pesquisan para armar sus temas”. Aludía de ese modo a los jóvenes integrantes de la SJB; lo cual habilita a pensar que el que escribe la nota tendría una relación de cercanía etaria con los jazzeros. Paralelamente, surge la idea de que este tipo de arte tiende a un diálogo entre diferentes generaciones cuando menciona a los abuelos escuchando música en los *jazz club*. Por otra parte, los compositores citados en el artículo son todos norteamericanos, y los calificativos utilizados por el periodista son raciales, refiriéndose a ellos como “negros y mestizos”. Según el cronista, los compositores investigados por la banda cordobesa eran: Louis Armstrong, King Oliver y Clarence Williams, entre otros.

El sitio en dónde tocó la SJB era “Ojalá”, un bar que se encontraba a metros de los antes mencionados Instituto Domingo Zipoli y Teatro Provincial del Libertador. Se trataba de un lugar muy frecuentado y apreciado por el público para escuchar música. La investigadora Sol Bruno abordó, en un texto titulado “Entre peñas, bares, pubs y discotecas”, algunas características de los circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba

durante la década de 1980. Respecto a algunos sitios específicos para escuchar música, explica:

Otros espacios de divertimento juvenil eran los pubs. Estos locales abrían sus puertas los fines de semana durante la noche. Muchos tenían paredes especialmente arregladas y una planta de luces con colores que le daban cierto efecto al ambiente. A juicio de nuestros interlocutores la diversidad de colores y una estética especialmente concebida para el espacio era uno de los elementos que los diferenciaba de las peñas. En estos lugares no se consumían alimentos, sólo bebidas alcohólicas. Los conjuntos musicales interpretaban músicas de rock, pop, y jazz. Las músicas se disfrutaban en silencio y quietud. El público se disponía en mesas y sillas. Ya mediando la década de 1980, comenzó a habilitarse la danza como forma de consumo mediante música grabada, generalmente de rock internacional. (...) Se localizaban en el centro y en la zona norte de la ciudad. Los entrevistados señalaron dos espacios pioneros en este rubro: Ojalá y Vinicius. (Bruno, 2021, p. 21).

Según informa el diario, la actuación de la SJB dentro del pub Ojalá se desarrollaba todos los días jueves por la noche, e implicó, al menos, todo el mes de noviembre. El público era convocado a un viaje no solo en el tiempo (hacia sonoridades típicas de principios del siglo XX) sino en el espacio (ya que el jazz era asociado con la música de una ciudad de Estados Unidos). A la vez, los recuerdos de los integrantes de la banda coinciden en señalar que sus adeptos no solo eran jóvenes, sino que pertenecían a diferentes generaciones.



Imagen 29. Título: Foto de algunos integrantes. De izquierda a derecha: Francisco Castillo (h), Alejandro Dahbar, Luis Alasino, Claudio Mitrano y Alejandro Kras. Fuente: LVI (1984), archivo del entrevistado.



Imagen 30. Título: Un pasaje a New Orleans.
Fuente: periódico La Calle de Córdoba (1984).

La reseña de 1984 mencionaba que la banda compuesta por 6 integrantes se subió al escenario a tocar jazz, pero solo nombraba a 5 de ellos.

Al trío que dio inicio a la SJB se le sumaron nuevos integrantes: Alejandro Kras en banjo y Claudio Mitrano en Tuba. Otra frase del texto periodístico menciona: “pureza de estilo que transpiran estos jóvenes vecinos que tienen su propia y auténtica banda de jazz”. Con esta idea se refuerza la categoría de estilo musical fiel a un tipo de jazz tradicional, que el periodista definió como auténtico. También se puede inferir la atmósfera o estado de ánimo que predominaba en ese año post dictadura cívico-militar: se hablaba de libertad, de posibilidades de “sentir” personales. En cuanto al público, los integrantes de la SJB manifestaban: “Nuestra música llega a cualquier tipo de gente”, de ese modo agregaban otra dimensión al clima democrático reinante. Además, también encontramos alusiones a la fiesta, el loco frenesí y las risas explicitadas en el texto, unas características que el periodista vinculaba a lo que transmitía la música de jazz tradicional.

Un festival en Córdoba y otro con sede en Buenos Aires (1985)

En el programa del evento *Córdoba '85 hoy en el Arte*, organizado por la Municipalidad de Córdoba, se puede observar una grilla que agrupaba a una ecléctica confluencia de géneros y estilos musicales, entre los que figuraba la *Small Jazz Band*.



Imagen 31. Título: “Córdoba ‘85_ hoy en el arte”. Municipalidad de Córdoba.
Dirección de Cultura. Fuente: Folleto compartido por Francisco Castillo.

El festival duró 10 días, se realizó durante el veraniero febrero en la Plaza de la Intendencia (Barrio Centro) y en el Paseo de las Artes (Barrio Güemes). Hubo agrupaciones de folklore, música clásica (de cámara), contemporánea (principalmente, rock), latinoamericana, tango, flamenco, urbana y jazz. Además hubo presentaciones de danza. En cada fecha podemos observar que participaban entre 4 a 6 artistas individuales o agrupaciones. En las imágenes que corresponden a parte del programa se observan artistas locales en grupos mixtos que integraban a figuras masculinas y femeninas, asimismo las fotografías reproducen instrumentos como la guitarra y el bombo. Se advierte, a su vez, la ausencia del cuarteto frente a la amplia variedad de géneros y estilos que convergen en los escenarios. Respecto al propio evento y a las tipologías musicales presentes y ausentes se abren interrogantes cuya exploración excede los objetivos de este ensayo.¹²

12 Un trabajo de González (2005) permite conocer que en 1984 el mismo ciclo incluyó música y plástica, mientras llevó el siguiente subtítulo: “Encuentro de artistas cordobeses en un canto a la esperanza”. Durante los años posteriores de la década de 1980 esta política cultural municipal se reiteraría en cada febrero.

En este contexto de transición entre dictadura y democracia, la *Small Jazz Band* comenzaba su actividad artística. Uno de los músicos del grupo, quien en 1985 era (auto)percebido como joven por tener 23 años de edad, relata sus vivencias y experiencias en esa coyuntura social y edad de transiciones. Con una distancia de un cuarto siglo y situado desde la posición de un músico reconocido y adulto (cuya edad sobrepasaba los 58 años), Francisco Castillo recuerda en nuestra entrevista de 2021 lo siguiente:

Vivimos la vuelta a la democracia con mucha alegría, se podía circular sin miedo, se podía hacer música en muchos lugares, se podía expresar libremente, se podían hacer reuniones y eventos de todo tipo y muchas cosas más, que antes eran impensadas. El Arte y la Música tenían contenido, no todos obviamente. Empezamos a escuchar las letras de las canciones y había un mensaje, una denuncia, algo con más profundidad e inteligencia que “la felicidad, ja, ja, ja, ja...” por citar sólo un ejemplo. Parte de la sociedad empezó a acompañar con mayor presencialidad las actuaciones de grupos musicales en diferentes ámbitos como bares, pubs, etc. Aparecieron los conciertos barriales, en plazas y escenarios no convencionales organizados por el gobierno. Los grandes eventos de rock siguieron los pasos del festival de folklore. Había público casi para todo, pero tal vez el rock nacional y el folklore concentraban, dentro de la música popular, la mayor cantidad de seguidores. Puedo mencionar actuaciones que fueron significativas para nosotros en la vida democrática: nuestra primera actuación con el nombre de la banda en el escenario mayor del [Teatro del] Libertador, Rivera Indarte por aquel entonces año 1985, la actuación de cierre del ciclo Jazzología que es considerado el ciclo más importante de jazz del país, en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires y en 1986 nuestra primera participación en los festivales nacionales de jazz, [en la ciudad de] Santa Rosa de La Pampa (Castillo, F. Comunicación personal, abril de 2021).¹³

13 Los corchetes son de mi autoría.



Imagen 32. Título: La Small Jazz Band cordobesa intervendrá en el cuádruple recital despedida del ciclo Jazzología 1985. Fuente: Diario Clarín (1985).

Cotejando el testimonio de Castillo con la prensa, podemos identificar que la actividad artística de la agrupación no solo se centró en la Ciudad de Córdoba, sino que comenzó a trazar redes inter-provinciales transitando circuitos relevantes del jazz argentino desde 1985.¹⁴ En un artículo periodístico del diario Clarín, publicado desde Buenos Aires con alcance nacional, podemos observar la mención de la *Small Jazz Band* participando en el festival Jazzología de 1985 concretado en dicha capital. A la vez, consideramos que la elección de un retrato fotográfico del grupo como única ilustración del festival deviene un indicador de la reputación que iba logrando esta agrupación del llamado “interior” del país en el plano nacional. Como demuestra la fotografía (Imagen 32), en aquel año el grupo estaba constituido por seis integrantes, la sexta presencia que adquirió nombre recién aquí era. Alberto Vucovich. Es posible pensar que Vuco-

¹⁴ En relación a la primera actuación de la banda, durante 1985, en el Teatro del Libertador, no encontré más información ni en la prensa ni en la entrevista.

vich y Martín Alasino fueron invitados esporádicos en algunos eventos, como por ejemplo, el encuentro en Buenos Aires. Mientras los miembros estables para 1984 y 1985 fueron generalmente cuatro personas: Luis Alasino (hermano de Martín), Francisco Castillo, Alejandro Dahbar y Alejandro Krass.

Paralelamente, las palabras de Castillo dan cuenta del apoyo de las instituciones gubernamentales al desarrollo de actividades artísticas en barrios, festivales y lugares no convencionales. Esa efervescencia del arte en general y de la música en particular se puede vincular al ambiente de fiesta que se vivía en los primeros años del retorno democrático, y donde el público aumentó en su acompañamiento a estos conciertos y encuentros. Conjuntamente, algunos bares y pubs también sumaron a su circuito a artistas que no formaban parte de la cultura dominante.

Características de sus producciones musicales

En sus producciones de la década de 1980 esta agrupación cordobesa comenzó recreando el estilo de los primeros artistas de los años 20: *Joe “King” Oliver*,¹⁵ *Clarence Williams*,¹⁶ *Johnny Dodds*¹⁷ y *“Jelly Roll” Morton*.¹⁸ De una manera un tanto informal, pero de uso extendido, puede entenderse a estos músicos enrolados en prácticas denominadas de *hot jazz* como sinónimo de jazz tradicional, las cuales implicaban a los estilos de jazz característicos de las dos primeras décadas del siglo XX. Francisco Castillo se refirió al *hot jazz* de esta manera:

La música en general y el *hot jazz* en particular son el alimento y el oxígeno de mi vida. Johnny Dodds (clarinete), King Oliver y Louis Armstrong (trompeta); Jelly Roll Morton y Clarence Williams y Duke Ellington (piano y dirección), Sidney Bechet (saxo soprano) y muchos otros, todos de

15 Joe Oliver (1885-1938) fue un cornetista y trompetista estadounidense de jazz. Exponente fundamental del *hot jazz*.

16 Clarence Williams (1898-1965) fue un pianista, cantante y director de orquesta estadounidense de jazz tradicional.

17 Johnny Dodds (1892-1940) fue un clarinetista y saxofonista de *hot jazz* norteamericano.

18 Jelly Roll Morton (1890-1941) fue un pianista, compositor y cantante de jazz estadounidense. En 1938 envió una carta a una revista especializada proclamándose el inventor del jazz.

los años 20 y 30 dedicados al jazz de *New Orleans*. Ellos crearon el lenguaje y marcaron el camino de todos los que venimos por detrás, sus discos son los verdaderos maestros. A nivel nacional puedo mencionar como referentes del género a la Porteña Jazz Band, Antigua Jazz Band, Delta Jazz Band y Fenix Jazz Band, todas de Buenos Aires que grabaron música desde 1965. No eran imitadores, sino que recrearon el estilo tradicional con mucha calidad y conocimiento del lenguaje, pero con aportes propios de gran altura. A nivel local por desgracia nadie se dedicó al jazz tradicional y por ende no son significativos para mí (F. Castillo, Comunicación personal [Entrevista realizada por Claudio Bazán]. Abril de 2021).

Podemos observar en sus palabras que, además de hacer referencia directa a músicos norteamericanos vinculados al jazz tradicional de comienzos del siglo XX, también menciona el lenguaje particular que ellos crearon. Este lenguaje sonoro, denominado *hot jazz*, posee características y convenciones propias. Para apropiarse de esos estereotipos y formar parte del mundo de los artistas profesionales, junto con estudiar la técnica instrumental propiamente dicha, los integrantes de la SJB debieron escuchar muchos discos. Estos aprendizajes informales fueron igualmente importantes porque les permitieron emular el sonido característico del jazz tradicional y comprender otros aspectos musicales relevantes como la rítmica sincopada, las texturas, y los elementos de improvisación. Asimismo debieron aprender el repertorio musical tradicional del *hot jazz*, compuesto por numerosas canciones publicadas en discos de vinilo.

Otra característica que podemos observar en lo manifestado por el músico, es la absoluta soledad que sentían estos artistas en el medio cultural cordobés. En Buenos Aires, Castillo reconocía a varios músicos como referentes del jazz desde los años 60.¹⁹ En cambio, durante la década de los 80, en el ámbito del jazz no era habitual encontrar músicos (ni jóvenes ni adultos) dedicados a ese género. Esto, se condice parcialmente con la hipótesis propuesta por la investigadora cordobesa María Sol Bruno (2019), quien sostiene la existencia de un mundo artístico al que denomina “mundo de la canción urbana”. En él, los consumos y producciones musicales que hacía la juventud en esa década pueden ubicarse en tres

19 El investigador Sergio Pujol en su libro “Jazz al sur” (2004) realiza una exhaustiva exposición sobre la historia del jazz en Argentina y hace foco en la década de 1960 mencionando estas agrupaciones y sus derivas estéticas.

escenas de producción sonora, donde se mezclaban variantes del rock con otros géneros musicales. Por un lado, se identifica una escena de conjuntos musicales que estuvo activa especialmente entre 1976 y 1992: “artistas trovadores comprometidos quienes se inclinaban hacia la producción de canciones con letras de contenido social [...]. Producían músicas de rock y folklore”. Por otro lado, se delimita una escena de “trovadores anarquistas”, desarrollada particularmente entre 1984 y 1991, donde “los músicos se identificaban como desinteresados y contestatarios de posturas partidarias que propugnaban otras producciones musicales” (p.25), como las de los “comprometidos”. Ellos se vinculaban con el rock, el pop y el punk. En tercer lugar, se detecta una escena de “músicos instrumentales” cuyas actividades se desplegaron desde 1978 a 1997: “se diferenciaban de sus contemporáneos por su preocupación en la calidad técnica de los instrumentos y en la ejecución, tuvieron una proyección internacional (...), se abocaron al rock y al jazz” (p.34) En esta última escena, la autora ubica en un estudio posterior (Bruno, 2021), al “grupo Encuentro (1978/1982) y Los Músicos del Centro (1982/1997)”.

En base a los testimonios analizados, los integrantes de la SJB se auto-definían como “jazz tradicional”, mientras consideraban que otros grupos se inclinaban hacia un jazz fusionado con otros géneros como el rock. Por su parte, encontramos en los recuerdos de Castillo, menciones a artistas vinculados a algunas de las escenas formuladas por Sol Bruno. Por un lado, músicos dedicados al *rock nacional*; y, por otro, jóvenes que se autopercebían como comprometidos y que retomaban tradiciones de la trova cubana y el folklore argentino. A la vez, el siguiente fragmento de la entrevista permite percibir tensiones (entre las variables de edad, clase social y capital cultural) vinculadas a las elecciones musicales juveniles:

Investigador: ¿Qué géneros y estilos practicaban “los jóvenes” en la década del 80? ¿Qué significaba ser un “artista joven”?

Músico: En el ambiente del jazz tradicional era bastante raro ser joven, tanto en Córdoba como en Buenos Aires. El jazz era visto como algo de gente grande, de cierta élite económica y cultural, todo lo contrario a lo que en realidad es el jazz, el tradicional al menos. No había en Córdoba un ambiente jazzístico, existían algunos “locos sueltos” que de vez en cuando tocaban jazz, pero incluso entre ellos tampoco había mucha afinidad.

Luego estaban los de la música clásica que eran más vistos como profesionales, sigue siendo así y no es muy errada la visión. Y por cierto los impuestos por los medios [de comunicación] y los grupos económicos, que son los mismos de siempre. Por lo general los jóvenes de la década del 80 hacían rock nacional, canciones de la trova cubana y algo de folklore, en su mayoría. La guitarra era algo común en cada juntada, no eran grandes instrumentistas ni hacía falta serlo porque con tres acordes se podían acompañar casi todas las canciones. Luego, y como siempre, había una minoría dedicada a la música académica, al jazz y algún que otro género (Castillo, F. Comunicación personal [Entrevista realizada por Claudio Bazán]. Abril de 2021).

Conjuntamente, advertimos que el relato del entrevistado también insiste en dos cuestiones: no había una escena consolidada de jazz en la Córdoba de los años 80, y ser joven en el ambiente del jazz, tanto cordobés como porteño, era algo poco frecuente. En ese contexto local, todos los integrantes de la *Small Jazz Band* (quienes eran menores de 20 años) sentían que no tenían interlocutores. Además, según sus memorias, se consideraba profesionales a los músicos académicos dedicados a la música clásica, ya que los mismos formaban parte de esa minoría que debía estudiar sus instrumentos en institutos especializados y profundizar sus conocimientos en estilos tradicionales y convencionales del repertorio universal.

Paralelamente, cuando Castillo menciona que el jazz en Argentina se vinculaba a cierta elite cultural, también nos dice que las primeras prácticas del *hot jazz* (que ellos tomaban como referentes extranjeros) provenían de sectores culturales populares. Esto es significativo, porque la práctica del jazz en la Córdoba de los años 80 se ubicaría en las antípodas de sus comienzos populares y afroamericanos en Estados Unidos.

En cambio, los integrantes de la *Small Jazz Band* buscaban que su música se nutriera de lo que se consideraba auténtico en consonancia con la expresión cultural afroamericana: todos los músicos considerados referentes para los jóvenes cordobeses eran afro-americanos y practicaban el *hot jazz* o jazz tradicional.

A modo de cierre y continuación

Mediante el análisis de una entrevista a Francisco Castillo, miembro fundador de la *Small Jazz Band*, y su triangulación con fuentes escritas y sonoras, se profundizó en el estudio de algunas prácticas musicales del pasado reciente. Uno de los objetivos de esta primera aproximación fue indagar en la posición que ocupaba el jazz dentro de las complejas interrelaciones entre la cultura dominante, residual y emergente de ciertas músicas producidas en Córdoba durante los años 80. El estudio de la SJB permitió conocer que tanto sus miembros como la crítica periodística del primer lustro de la década de 1980 consideraban que el jazz tradicional en dicha ciudad formaba parte de las producciones culturales residuales. Ese sentido principal se sostenía en las tipologías características que lo configuraban, las cuales se asociaban con obras realizadas en sociedades extranjeras y en épocas anteriores. A la par, la SJB adquirió, secundariamente, un sentido emergente que tensionaba la tradición musical del jazz elegido con la juventud de sus integrantes.

La agrupación encontró un equilibrio entre la técnica, el sentimiento y la creatividad, a través del estudio de los registros sonoros de comienzos del siglo XX y conformó un compromiso con la ejecución de una estética tradicional de jazz a lo largo de su trayectoria de cinco décadas. Posiblemente esa determinación estilística fue uno de los factores que permitieron la perduración del grupo, así como su reconocimiento como un referente local y nacional del *hot jazz* o jazz tradicional. La indagación del medio siglo de historia de la SJB amerita ser investigada en futuros estudios, donde se podría profundizar en las (dis)continuidades de sus integrantes y las características de los procesos de producción, circulación y recepción musical de la agrupación. En este capítulo se exploró su etapa inicial de formación y actuación pública.

Los integrantes de la *Small Jazz Band*, en sintonía con la tradición, aprendieron a tocar jazz entre los años 70 y 80. Entre sus aprendizajes informales cumplieron un rol central la escucha atenta tanto de discos como de emisiones radiofónicas, asimismo, destacan la asistencia a los conciertos. Conjuntamente, un aporte esencial en su formación musical general y formal lo constituyó el estudio en instituciones públicas de enseñanza artística de Córdoba, como el Instituto Domingo Zipoli y el Conservatorio Provincial de Música.

El retorno de la democracia impulsó el resurgimiento y la proliferación de diversas producciones culturales. Con respecto al jazz cordobés, se promovieron numerosos festivales provinciales y capitalinos, se impulsaron conciertos barriales y encuentros artísticos en sitios no convencionales, y se generaron circuitos musicales en bares y pubs céntricos. Según reseñan algunas notas periodísticas, el público abrazó con entusiasmo la variedad de géneros y estilos que solían confluír en eventos culturales y aceptaron con alegría la propuesta de la SJB.

Existen ciertos conceptos, expresiones y valoraciones que surgieron en la entrevista con Francisco Castillo, los cuales me permiten esbozar un acercamiento a los productos culturales musicales del pasado reciente cordobés desde la perspectiva de un artista protagonista del entramado social de la década del 80. El análisis de nuestro diálogo, junto con lo observado en diversos artículos periodísticos, me permite inferir que el jazz tradicional fue una producción cultural residual en Córdoba, y que otros estilos relacionados al jazz más contemporáneo tampoco lograron conformar un movimiento homogéneo y dominante. Las posiciones hegemónicas eran habitualmente ocupadas (aunque de modo efímero en una provincia como la citada) por otros grupos de jóvenes dedicados al cuarteto, al folklore, al rock y al pop, quienes poseían un circuito comercial más fluido de bares, discotecas, peñas, recitales y festivales. Una pesquisa inicial demuestra que había escaso apoyo oficial para sostener actividades relacionadas al jazz, y las mismas no constituyeron eventos multitudinarios ni se produjeron constantemente. En el marco de esos condicionantes, la SJB logró conformarse durante los años 80 y perdurar hasta, al menos, el año 2024.

Estudiar a los agentes y productos culturales vinculados al jazz cordobés en la historia reciente, recuperando las voces de sus protagonistas, consideramos que constituye una tarea incipiente.²⁰ Este ensayo procura contribuir en el conocimiento de esa área de vacancia.

Referencias

Becker, Howard & Faulkner, R. (2011). *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

20 Entre los estudios pioneros encontramos un artículo de la investigadora Bruno (2021b).

- Blázquez, Gustavo (2008, octubre). Inventando Córdoba a través de la música. El Estado en acción y el Día del Cuarteto. Ponencia presentada en el *1er Simposio Internacional de Políticas Públicas Culturales de Iberoamérica (SIPPCI)*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Bruno, María Sol (2019). *De “Aguas de la Cañada” a “Nada en la Cañada”. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980* [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Bruno, María Sol (2021a). Entre peñas, bares, pubs y discotecas. Circuitos juveniles en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. *Papeles de Trabajo - Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Social*, (42). Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082021000200001.
- Bruno, María Sol (2021b). Un mundo de músicas instrumentales. Aproximaciones sobre escenas de jazz-rock de la ciudad de Córdoba entre 1978/1997. *Revista del Museo de Antropología, Universidad Nacional de Córdoba*, 14, xx-xx.
- Cárdenas, Tanius Karam (2029, junio). Nuevas relaciones entre cultura y comunicación en la obra de Raymond Williams. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, Época II*, 29, 69-90.
- González, Alejandra Soledad (2005). *Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985* [Trabajo Final de Licenciatura en Historia, UNC]. Córdoba: Inédito.
- González, Alejandra Soledad (Dir.). (2019). *Historia cultural del pasado reciente: Artes, juventudes y políticas en una Córdoba en red (inter)nacional*. Proyecto Consolidar (2020-2025), avalado por SeCyT-UNC. Radicado en el CIFFyH-UNC. Inédito.

- Gutiérrez, Alicia & Gordillo, Mónica (Dirs.). (2019). *Democratización y modernización en Córdoba desde la recuperación democrática*. Córdoba: Proyecto Unidad Ejecutora del Instituto de Humanidades (CONICET-UNC).
- Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence. (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Martínez-Pereda, José. (2010). *El jazz. Origen y evolución*. Recuperado de <https://lamadejadelavida.files.wordpress.com/2014/05/el-jazz-origen-y-evolucion3b3n.pdf>.
- Michels, Ulrich. (1992). *Atlas de música*, 2. Madrid: Alianza.
- Portelli, Alessandro. (2010, enero). Un lavoro di relazioni: osservazioni sulla storia orale. *www.aisoitalia.it*. Trad. esp. [Apellido y Nombre del traductor]. (2018). Un trabajo en relación. *TESTIMONIOS. Observaciones sobre la historia oral*, 7(7), 193-204. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20837/20459>.
- Pujol, Sergio. (2004). *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Yúdice, George. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes

Escritas

- Agencia Córdoba Cultura, Gobierno de la Provincia de Córdoba. (s.f.). *Teatro del Libertador San Martín*. <https://cultura.cba.gov.ar/teatro-del-libertador-san-martin>



Agencia Córdoba Cultura. (2016, noviembre). La espuma del jazz. *La Voz*. <https://www.lavoz.com.ar/espacio-de-marca/la-espuma-del-jazz/>

Clarín. (1985, 8 de diciembre). La Small Jazz Band cordobesa intervendrá en el cuádruple recital despedida del ciclo Jazzología 1985.

Instituto Superior de Educación Artístico Musical “Domingo Zipoli”. (s.f.). <http://www.domingozipoli.edu.ar>

La Calle de Córdoba. (1984, 15 de noviembre). Un pasaje a New Orleans. Córdoba, Argentina.

LVI. (1982, 17 de octubre). Viejo jazz, con rostro adolescente. Córdoba, Argentina.

LVI. (1984a, 19 de julio). Artes y espectáculos. Córdoba, Argentina.

LVI. (1984b, 31 de mayo). De izquierda a derecha, Francisco Castillo (h), Alejandro Dahbar, Luis Alasino, Claudio Mitrano y Alejandro Kras. (Archivo del entrevistado).

Márquez, E. (2009, octubre 18). Paquito D’Rivera: el jazz es la perfecta democracia. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2009/10/18/espectaculos/a09n1es>

Municipalidad de Córdoba, Dirección de Cultura. (1985). *Córdoba ’85: hoy en el arte*. Documento compartido por Francisco Castillo.

Rava, Enrico. (2010). *Diálogo con el músico italiano Enrico Rava*. Entrevistado por Febro, E. *Página 12*. Buenos Aires. <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-158878-2010-12-18.html>

“Mamá Rock.” (2020, 15 de julio). Emisión radial. En Homenaje a Canto Popular de Córdoba. *Radio Nacional Córdoba*. <https://ar.radiocut.fm/audiocut/homenaje-a-canto-popular-cordoba/#>

Pujol, Sergio. (2018, noviembre). Sergio Pujol: «Hay que darle legitimidad al jazz en la Argentina». *Argentjazz*. Entrevistado por Fernando Ríos. <https://argentjazz.com.ar/sergio-pujol-hay-que-darle-legitimidad-al-jazz-en-la-argentina/>

Sgarella, Soledad. (2017). Las Jams en Córdoba: el disfrute de la improvisación. *La Tinta*. <https://latinta.com.ar/2017/04/las-jams-en-cordoba-el-disfrute-de-la-improvisacion/>

Orales

Castillo, F., Comunicación personal, Abril de 2021



Sobre lxs autorxs

Alejandra Soledad González nació en Córdoba en 1977. Trabaja como Historiadora, Investigadora del CONICET (con sede en el Instituto de Humanidades) y Profesora en la FFyH de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). De esa casa de estudios egresó como Profesora, Licenciada y Doctora en Historia. Se especializa en Historia Cultural, particularmente en procesos artísticos y juveniles de los siglos XX y XXI. Dictó clases de grado y posgrado en la UNC, la UNLP y la UPC. Es autora del libro *Juventudes (in)visibilizadas* (UNC, 2019) y co-coordinadora de *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas* (Alción, 2014). Sus investigaciones pueden consultarse en revistas científicas nacionales y extranjeras, así como en los sitios web de CONICET y de academia.edu. Se desempeña como Directora del Proyecto colectivo denominado *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)*, radicado en la Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta” (FAD-UPC). Desde su fundación en 2012, ejerce como Directora del grupo de estudio titulado *Historia Cultural del pasado reciente* (HICUPARE), el cual tiene sede en el Área Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Correo: alejandra.soledad.gonzalez@unc.edu.ar

Claudio Gustavo Bazán trabaja desde Córdoba como Compositor y Docente investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. De esa casa de estudios egresó como Licenciado en Composi-

ción Musical. Realizó estudios de posgrado en creatividad, investigación educativa y enseñanza virtual. Actualmente cursa la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas en la Universidad Nacional de Avellaneda. Es autor del libro *Audioperceptiva. Enseñar y Aprender Música en el Siglo XXI* (Editorial Brujas, 2022). Fue distinguido con premios nacionales e internacionales de composición. Dirige el proyecto colectivo denominado *Huellas Sonoras de Músicas Latinoamericanas en Canciones de Rock Argentino para construir un Repertorio de Ejercicios de Audioperceptiva* en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CEPIA -FA-UNC). Desde 2018 ejerce como Co-director del grupo de estudio titulado *Historia Cultural del pasado reciente*, el cual está radicado en el Área Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC).

Correo: claudio.bazan@unc.edu.ar

Agostina Silva Mallea nació en San Juan en 1992. Es becaria doctoral del CONICET y docente de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ). De esa casa de estudios egresó como Profesora y Licenciada en Artes Visuales y Especialista en Docencia Universitaria. Actualmente está cursando el Doctorado en Artes en la UNC; su proyecto de posgrado está dedicado al área de Historia del arte e investiga sobre la construcción del campo artístico sanjuanino durante la posdictadura. Participa como integrante del grupo de estudio titulado *Historia Cultural del pasado reciente*, el cual está radicado en el Área Historia del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Desarrolla tareas de Consultora Académica y Colaboradora de datos de Ciencia y Técnica dentro del HICUPARE.

Correo: agostinasilvamallea@gmail.com

Yanina Trinidad Floridia. Desarrolló su tesis de grado en la Licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). La misma contó con la dirección de la Dra. A.S. González y se tituló *(Re)presentaciones juveniles en torno a la guerra de Malvinas en la ciudad de Córdoba, 1982*. En dicho trabajo indagó acerca de las representaciones de la categoría juventud que se construyeron en la prensa cordobesa en el marco de la contienda austral. Luego realizó una cartografía de las movilizaciones



artísticas y culturales que se sucedieron con el objetivo de recaudar colaboraciones para el Fondo Patriótico Malvinas Argentinas en el contexto local. Actualmente, trabaja como profesora en el nivel medio y está investigando acerca de las conmemoraciones de la guerra malvinense en la ciudad de Córdoba. Desde el año 2012 participa como Integrante del equipo de investigación radicado en el CIFFyH y titulado *Historia Cultural del pasado reciente*. Algunos resultados de sus investigaciones pueden consultarse en congresos y revistas académicas.

Correo: yanitrini@gmail.com

Verónica Heredia obtuvo el título de Profesora en Historia por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, con dirección del Dr. Fernando Blanco, está realizando su tesis de Licenciatura en Historia, titulada: *I Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba. (Re)significaciones artísticas, geográficas y políticas*. Se desempeñó como Profesora Adscripta en la cátedra de Historia de la cultura y trabaja como docente en el nivel medio. Ha colaborado en diversas tareas de extensión y gestión universitaria, entre ellas, fue integrante del equipo Interinstitucional que concretó la elaboración del libro *Itinerarios. Recorridos por la Historia de Córdoba* (UNC y Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba, 2018). Participa como integrante del proyecto colectivo *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)*, radicado en la ESBA “Dr. Figueroa Alcorta” (FAD-UPC). Asimismo, desde 2012 es miembrx del grupo de estudio titulado *Historia cultural del pasado reciente*, con sede en el CIFFyH-UNC. Algunos resultados de sus investigaciones pueden consultarse en congresos y revistas académicas.

Correo: veronica.heredia.686@mi.unc.edu.ar

Fabiana Navarta Bianco obtuvo los títulos de Profesora y Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). Su tesis de grado fue aprobada en la UNC durante 2023, contó con la dirección de la Dra. A.S. González y se denominó: *San Marcos Sud, Bell Ville y Córdoba capital. Un recorrido tras las huellas escultóricas de Martha Bersano entre 1972 y 1989*. Trabaja como docente en la Escuela Superior de Artes Aplicadas “Lino E. Spilimbergo” y en la ESBA “Dr. Figueroa Alcorta” (ambas den-

tro de la FAD-UPC). Participó como integrante del proyecto colectivo *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)*, radicado en la ESBA “Dr. Figueroa Alcorta” (FAD-UPC). Además fue miembro del grupo de estudio titulado *Historia cultural del pasado reciente*, con sede en el CIFYH-UNC. Su línea de trabajo se centra en la Historia cultural de las artes y las mujeres. Algunos resultados de sus investigaciones pueden consultarse en congresos y revistas académicas.

Correo: fabiananavartabianco@upc.edu.ar

Andrea Rosana Rugnone nació en Buenos Aires en 1976 y desde el 2001 reside en Córdoba. Obtuvo los títulos de Profesora en Artes Visuales y Diplomada en Pintura (por la FAD-UPC), así como de Licenciada en Artes Visuales (por la FAUD-UNL). Su tesis de grado fue aprobada en la UNL durante 2023 y se denominó *Las Bienales Argentinas de Humor e Historieta expuestas durante el retorno democrático en el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro Pérez” (Córdoba, 1984-1986)*. Contó con la dirección de la Dra. A.S. González y la co-dirección de la Dra. M.V. Basile. Actualmente cursa la Especialización en Producción Artística Contemporánea (FA-UNC). Trabaja como docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba desde el 2010. Participó como integrante del proyecto colectivo *Historia de las artes del pasado reciente (Argentina, 1960-2020)*, radicado en la ESBA “Dr. Figueroa Alcorta” (FAD-UPC). Además fue miembro del grupo de estudio titulado *Historia cultural del pasado reciente*, con sede en el CIFYH-UNC. En torno al desarrollo artístico ha realizado exposiciones grupales e individuales en espacios de gestión tanto pública como privada y desde el 2011 es co-gestora del grupo *Campo de Cruces* realizando proyectos y convocatorias artísticas en espacios culturales estatales y privados por medio de autogestión y becas.

Correo: andrea_rugnone@hotmail.com



ciffyh

Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC



Área de

Publicaciones

ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



unc

ISBN 978-950-33-1879-9



9 789503 318799

