Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

HISTORIA

JUVENTUDES (IN)VISIBILIZADAS. UNA HISTORIA DE POLÍTICAS CULTURALES Y ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN CÓRDOBA DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

Alejandra Soledad González

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC

El presente trabajo estudia algunos procesos de construcción de juventudes (in)visibilizadas, los cuales se desarrollaron durante la última dictadura argentina mediante políticas culturales y estrategias artísticas. Se procuró una aproximación al macrocosmos político-social y una profundización en el microcosmos artístico-plástico de la ciudad de Córdoba. Desde una perspectiva de Historia cultural, se trazaron cuatro objetivos: 1) explorar representaciones y biopolíticas juveniles diseñadas desde el Estado; 2) comprender qué sentidos adquirieron las políticas culturales dedicadas al mundo de las artes plásticas; 3) investigar dos performances con las cuales los funcionarios desplegaron, con diversa intensidad entre 1976 y 1983, su poder simbólico: las celebraciones por el Día de la Juventud y las ceremonias por el Aniversario Fundacional de Córdoba; 4) indagar intersticios de resistencia, materiales y simbólicos, donde algunos sujetos (auto)denominados como jóvenes pudieron preservar resquicios para ejercitar la libertad de expresión. El análisis de fuentes históricas escritas, orales y visuales permitió corroborar cómo en la coyuntura 1980-1983 proliferaron políticas culturales que inauguraron instituciones y eventos artísticos donde los jóvenes en general y los jóvenes artistas plásticos en particular adquirieron una visibilidad destacada. Desde 1980 fueron creciendo: exposiciones locales e interprovinciales, asignación de *ateliers* en Centros Culturales barriales, concursos de murales en fiestas oficiales, y distinciones en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba. Esas medidas alcanzaron su apogeo en el año 1982 con el desarrollo de un Salón Juvenil municipal y de una muestra colectiva de Arte Joven que reunió más de un centenar de obras. Esas políticas encontraban sustento en un imaginario oficial que defendía la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, la cual, desde su visión, se libraba tanto en planos materiales como *espirituales*. Así, junto a la fase destructiva que hizo *desaparecer* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, se desarrolló una acción constructiva que proclamaba la refundación de un orden social cimentado en los valores de *Dios, Patria y Familia*. El año 1980 emerge como una bisagra, ya que el diagnóstico oficial celebraba la *victoria armada* sobre el *marxismo*, pero advertía sobre su amenaza latente en el plano cultural. En ese marco se intensificaron programas culturales abocados a la *batalla espiritual* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones*, especialmente de *los jóvenes*. Paralelamente, en un contexto que mixturaba represiones, excepciones y patrocinios, algunas acciones de jóvenes artistas (a veces en red con otros sectores sociales) aportaron estrategias creativas. Varias tensiones pueden visibilizarse en las producciones artísticas, cuyas imágenes reproducimos e interpretamos en este texto. Desde disciplinas tradicionales (dibujo, escultura, grabado, pintura) hasta géneros emergentes (como el objeto y la instalación) algunos creadores construyeron obras que con sus temáticas, estilos, títulos, técnicas o materiales, proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estéticos y éticos que cimentaban al gusto oficial. Paralelamente, reconstruían estructuras de sentimientos que daban cuenta de sus vivencias contemporáneas: incertidumbre, violencia, confusión, silencio, ausencia, muerte, locura, personajes y ambientes conmocionados.



Alejandra Soledad González (Argentina, 1977). Es Doctora en Historia (por la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba) e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Se especializa en Historia cultural, particularmente en procesos artísticos y juveniles. Es Profesora concursada en la Escuela de Historia (FFYH-UNC) y ha dictado cursos de grado y postgrado en la UNC, la Universidad Provincial de Córdoba, la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad de Castilla-La Mancha. Entre sus actividades académicas, dirige el grupo de investigación: *Hacia una Historia cultural del pasado reciente argentino: artes, juventudes y políticas en la segunda mitad del siglo XX* (Radicado en el Centro de Investigaciones de la FFYH y avalado por la Secretaría de Ciencia y Técnica, UNC). Ha sido miembro del Comité Científico de las Jornadas de Investigación: *Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina* (Biblioteca Nacional, CABA, 2014-2016). Ha participado como compiladora y autora en el libro *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Alción: Córdoba, 2014. Sus investigaciones pueden consultarse en distintas revistas científicas nacionales e internacionales.

González, Alejandra Soledad
Juventudes (in)visibilizadas: una historia de políticas culturales y estrategias artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina / Alejandra Soledad González. - 1a ed.- Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-33-1522-4

1. Historia Argentina. 2. Dictadura. 3. Juventud. I. Título.
CDD 982

Diseño de portada: Manuel Coll



JUVENTUDES (IN)VISIBILIZADAS: UNA HISTORIA DE POLÍTICAS CULTURALES Y ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN CÓRDOBA DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA por Alejandra Soledad González se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANO
Dr. Juan Pablo Abratte

Vicedecana
Lic. Flavia DezZutto

Secretaria de Investigación, Ciencia y Técnica
Dra. Jaqueline Vassallo

Secretario de Posgrado
Dr. Andrés Sebastián Muñoz

JUVENTUDES (IN)VISIBILIZADAS. UNA HISTORIA DE POLÍTICAS CULTURALES Y ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS EN CÓRDOBA DURANTE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

Alejandra Soledad González

Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.
Donna Haraway. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. 1991

ÍNDICE

Nota preliminar / 4

Agradecimientos / 5

Reflexiones iniciales / 8

1. Presentación / 8

2. Delimitación del problema / 11

3. Hipótesis / 17

4. Fuentes / 22

5. Organización del texto / 30

Capítulo 1. **Juventudes en el pasado reciente cordobés. Una mirada desde la Historia Cultural / 36**

1.a) Una perspectiva para pensar representaciones y políticas "juveniles" / 46

1.b) Una mirada sobre "juventudes" entre políticas culturales y campo artístico-plástico / 59

1.c) A modo de síntesis / 71

I PARTE. **Juventudes en el macrocosmos socio-político de la dictadura: entre representaciones bélicas, biopolíticas autoritarias e intersticios** / 73

Capítulo 2. **Representaciones y biopolíticas juveniles durante el Estado autoritario (1976-1981). Singularidades del período de agotamiento / 74**

2.a) De representaciones juveniles triádicas: *enemigos, desorientados, heroicos* / 77

2.b) Biopolíticas para juventudes *enemigas-subversivas* / 80

2.c) Biopolíticas generales de socialización juvenil: familia, conscripción, escuela y universidad / 89

2.d) Biopolíticas para juventudes *heroicas-virtuosas* / 101

2.e) De las fiestas y homenajes por el *Día de la Primavera, el Estudiante* y *la Juventud* / 110

- *Estudiantina '80* / 115
- *Estudiantina Recreo '81* / 126

2.f) A modo de síntesis / 137

Capítulo 3. **De jóvenes presencias-ausencias: soldados de Malvinas y *desaparecidos* (1982-1983) / 144**

3.a) De *jóvenes (ex)combatientes* / 146

3.b) De *jóvenes desaparecidos/* 168

3.c) De redefiniciones gubernamentales para la *población joven* / 181

3.d) A modo de síntesis / 196

Capítulo 4. **De jóvenes presencias (auto)movilizadas: estudiantes y militantes partidarios (1982-1983) / 199**

4.a) De las performances oficiales por la *Semana de la Juventud* en 1982 / 201

4.b) De la (re)organización del movimiento estudiantil y el declive de las fiestas oficiales / 212

4.c) De objetivaciones y subjetivaciones juveniles en la UCR / 222

- Campañas de *docencia cívica* para *toda juventud* / 223
- Opiniones, homenajes y afiliaciones juveniles desde la UCR / 228
- Juventudes heterogéneas dentro de la UCR / 233
- Visibilidades *juveniles* en dirigentes *mayores* / 238

4.d) A modo de síntesis / 250

II PARTE. **Juventudes en el microcosmos artístico-plástico de la dictadura: entre políticas culturales, ceremonias fundacionales y estrategias / 253**

Capítulo 5. **De jóvenes, artes y culturas. Generalidades de la política cultural dictatorial y especificidades del bienio de agotamiento (1976-1981)** / 254

5.a) Representaciones entramadas sobre *cultura, juventud* y *arte* / 256

- Del Centro Cultural Pasaje Revol (*Paseo de las Artes*) / 265
- Complejidades, tensiones y estrategias / 274

5.b) El *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* y los concursos *juveniles* durante el aniversario fundacional citadino / 278

- Un nuevo salón artístico para celebrar el *Día de Córdoba* (1977-1979) / 278
- De la *Semana de Córdoba* en 1980 y la preeminencia de la pintura / 288

5.c) (Dis)continuidades festivas en 1981 / 300

- De la *Semana de Córdoba* 1981 y los concursos *juveniles* de pintura / 300
- Del V Salón y Premio Ciudad de Córdoba: 1981, *Dibujo-Grabado* / 306
- Otras huellas difusas sobre dibujo y grabado / 317

5.d) A modo de síntesis / 321

Capítulo 6. **Las artes plásticas en el bienio de descomposición: redefiniciones oficiales entre la Guerra de Malvinas y las elecciones democráticas (1982-1983) /** 325

6.a) De *jóvenes* y artes entre los homenajes citadinos y los duelos (post)bélicos de 1982/ 327

- Una Semana de Córdoba enlutada: nuevas políticas culturales y continuidad de concursos pictóricos *juveniles* / 328
- El VI Salón y Premio Ciudad de Córdoba, *Escultura* / 339
- De la proliferación de imágenes escultóricas en el SPCC / 347

6.b) De conmemoraciones y balances en 1983 / 358

- 40 años del Museo Municipal de Bellas Artes / 358
- Las artes plásticas y *los jóvenes* en la Semana de Córdoba / 363

6.c) De la excepcionalidad del VII Salón y Premio Ciudad de Córdoba: 1983, *Pintura* / 368

- Del salón y sus agentes / 369
- Del salón y sus pinturas / 374

6.d) A modo de síntesis / 494

Capítulo 7. ***Jóvenes artistas* entre políticas culturales reinventadas y reductos para la libertad de expresión (1982-1983) /** 398

7.a) Del *Salón Juvenil* municipal en 1982 / 400

7.b) De las muestras *Arte Joven* en el Museo Provincial de Bellas Artes / 412

7.c) De las (posibles) obras artísticas en el *Salón Juvenil* y en las muestras *Arte Joven* / 425

- *Pinturas*. Resignificaciones entre lo local y lo (inter)nacional / 426
- *Experiencias*, tensiones y excepciones / 436

7.d) A modo de síntesis / 448

Reflexiones finales / 451

Anexos / 494

- Cuadro 1: Políticas culturales para *jóvenes artistas* entre 1980 y 1985 (nombres femeninos) / 494
- Cuadro 2: Políticas culturales para *jóvenes artistas* entre 1980 y 1985 (nombres masculinos) / 497

Índice de Fuentes / 500

Bibliografía / 504

Nota preliminar

Entre la defensa de la tesis doctoral (2013) y esta publicación en formato libro han transcurrido cinco años. En ese lapso se incrementó el número de trabajos y las redes de intercambio entre investigadores que buscábamos contribuir a una historia de la última dictadura y la posdictadura argentina, centrándonos en las prácticas culturales y en las experiencias artísticas. Algunos encuentros académicos pueden tomarse como indicadores de una tendencia en ascenso: 1) mesas específicas dentro del Seminario Internacional Políticas de la Memoria (Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires (ediciones V y IX, 2012 y 2016, respectivamente) y dentro de las Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente; 2) las Jornadas “Entre la dictadura y la posdictadura: Producciones culturales en Argentina y América Latina” (Buenos Aires, 2013, 2014 y 2016); 3) el simposio “Prácticas artísticas entre la dictadura y la posdictadura en América Latina”, dentro del I Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad. (2015, Mendoza); 4) la mesa “Diálogos entre oralidad y mundos del arte en el pasado reciente Latinoamericano” desarrollada dentro del Congreso Internacional de Historia Oral de la República Argentina (2014 en Córdoba; 2016 en Tucumán); 5) la mesa "Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas/culturales entre las décadas de 1970 y 1980 en América Latina”, dentro de las XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia (2017, Mar del Plata).

En esos marcos se propiciaron puentes para empezar a comparar los procesos de ciertas ciudades (como Buenos Aires, Córdoba y Rosario). Algunos de los aportes propiciados en esos diálogos académicos fueron incluidos en esta versión libro, generalmente como notas al pie. A la vez, se multiplican los interrogantes en torno a las historias culturales tanto de otros terrenos provinciales de Argentina como de posibles interconexiones en escala latinoamericana. Un conjunto de problemas en curso que invitan a ampliar las redes de colaboración.

Agradecimientos

Durante la investigación y la escritura de la Tesis Doctoral colaboraron muchas personas e instituciones, tanto del campo académico como de los espacios estrictamente afectivos, a quienes deseo expresar mi profunda gratitud.

Dentro del campo académico agradezco en principio la constante guía de mi director, el Dr. Gustavo Blázquez, con quién desde el año 2002 comencé a transitar el camino de formación profesional. Su perspectiva de Antropología Histórica fue enriquecedora al momento de mi orientación hacia una Historia Cultural transdisciplinaria. Especialmente, le agradezco haber motivado mis espacios de libertad intelectual; por ejemplo, mediante mi integración en equipos de investigación dirigidos por otros científicos sociales.

Entre los grupos de investigación que favorecieron el intercambio colectivo de teorías y metodologías, tengo el agrado de haber participado en tres equipos de la UNC a quienes trasmito mi agradecimiento a través de sus directores: a los integrantes de los proyectos de Historia del Arte coordinados por el Dr. Marcelo Nusenovich en el Área Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFYH), a los miembros de los proyectos de Historia Política contemporánea dirigidos por la Dra. Marta Philp en el Área Historia del CIFFYH, a los compañeros de los programas de Historia Reciente coordinados por la Dra. Alicia Servetto en el Centro de Estudios Avanzados. Un agradecimiento especial para los colegas de la Red de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina (ReIJA), en particular a la Dra. Mariana Chaves, quien integró el tribunal evaluador de la tesis doctoral. Paralelamente, desde el año 2011 y motivada por el Dr. Gustavo Blázquez emprendí el desafío de coordinar mi propio grupo de investigación. Hasta el presente año 2018 el proyecto colectivo a mi cargo está radicado en el área Historia del CIFFYH y se titula: *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino.* Durante estos años transitaron diversos integrantes a quienes expreso mi gratitud y alegría por el trabajo compartido: Verónica Basile, Claudio Bazán, Paula Bazán, Sol Bruno, Victoria Chabrando, Yanina Floridia, Verónica Heredia, Carolina Musso, Laura Reches y Andrea Rugnone.

Otros agentes han colaborado en el desarrollo de esta investigación. Por un lado, en distintos espacios académicos, como los congresos científicos, tuve la oportunidad de recibir aportes de varios colegas. Entre ellos, agradezco las lecturas y sugerencias sobre tópicos *juveniles* o artísticos brindados, entre 2005 y 2017, por

los siguientes investigadores: Adriana Armando, Jessica Blanco, Tomás E. Bondone, Graciela Browarnik, Guillermo Fantoni, Mónica Jacobo, Gisela Laboureau, Ana Longoni, Daniela Lucena, Valeria Manzano, Dolores Moyano, Carol Solís, Viviana Usubiaga y Clementina Zablosky. Por otro lado, el ejercicio de la docencia me permitió el desafío de enseñar y aprender con distintas generaciones (no solo) de *jóvenes*; entre ellos, agradezco particularmente a mis alumn@s de la Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta"-UPC y de la Escuela de Historia de la FFYH-UNC.

Entre 2002 y 2012, durante la elaboración de las tesis de Licenciatura y de Doctorado (ambas sobre prácticas artísticas y culturales del pasado cercano) fue primordial el acceso a los testimonios de algunos protagonistas. Por un lado, les agradezco a los escasos funcionarios que accedieron a conversar sobre su reciente función pública: Ferrero, Alicia y Angeloz, Eduardo. Por otro lado, quiero agradecer especialmente a los artistas plásticos entrevistados: Baena, Pablo; Bersano, Marta; Bondone, Ana Luisa; Buede, Aníbal; Canavesi, Juan; Castiglia, Ricardo; González, Rosa; Grimberg, Mario; Liguori, Fabián; Nusenovich, Marcelo; Picconi, Sara; Pizarro, José; Sahade, Miguel; Santaularia, Miriam; Suárez, Oscar; Torres, Jorge; Valentinis, Rubén[1]. Gracias por recibirme (en sus casas, talleres, salas escolares o espacios museográficos) y por abrirse a conversaciones que me permitieron conocer fragmentos significativos no solo de sus dilemas y estrategias artísticas sino también de facetas de su vida privada que aportaron memorias sensibles sobre los procesos culturales, políticos y socio- económicos de la dictadura y la posdictadura.

En cuanto a las instituciones que otorgaron un respaldo estructural a la investigación doctoral, agradezco primeramente a la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde efectúe mis estudios de grado y postgrado en Historia, integré distintos grupos de investigación y desarrollo mi tarea docente. A la par, expreso mi agradecimiento al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), cuyas becas doctorales financiaron y avalaron mis estudios.

Si bien tengo la dicha de que con varios agentes de los campos académicos citados hemos construido amistades, quiero expresar un agradecimiento especial

[1] Entre 2013 y 2017 mantuve entrevistas con otros artistas visuales que participaron en diversos eventos de los años 60, 70 u 80: Cáceres, Anahí; Echevarrieta, Alfredo; Beletti, Esteban; Gallegos, Selva; Herrera, Ángel; Menas, Rubén; Rodríguez, Anahí; Pérez, Susana; Simes, Jorge. Sus recuerdos ayudan a repensar otras aristas del pasado reciente sobre las cuales espero profundizar en futuros trabajos.

hacia otras personas que integran mi círculo de afectos familiares y cuya contención devino prioritaria no solo para desarrollar la investigación doctoral sino para transitar los diferentes senderos de mi vida. A Lucía y Armando por su cariño y apoyo material. Le agradezco a mi madre que me introdujera desde la infancia en la recepción de las artes. A mi hermano, Eduardo Bergero, le agradezco su afecto y todas sus enseñanzas, las cuales excedieron las funciones fraternales; entre ellas, mis primeras lecciones sobre ciencias sociales y sobre las complejidades éticas del pasado reciente de Argentina. Gracias a mis sobrinos, (María Pía, Emiliano, Shirley, Fredy, Denise, Diana, Lourdes, Heidi y Daniela) por conmoverme desde su ternura y motivarme a reflexionar sobre *la niñez* y *la juventud* en el siglo XXI.

A mi pareja, Hugo Sencia, quien acompañó cada día y cada noche en todos los años de investigación doctoral. En relación a la tesis, le agradezco los auxilios técnicos y las sugerencias de Diseño Gráfico que ayudaron, entre otras cosas, a editar la centena de imágenes que integran este trabajo. En sentido amplio, gracias por apoyar las distintas facetas de mi vida y por el amor que renovamos en las jornadas soleadas y en aquellas tormentosas.

Entre mis amig@s quiero expresar un agradecimiento especial a Silvia Gigena, Laura Biscarreta, Nancy Córdoba, Damián Fontana, Howard Harbach, Daniel Riveros y Franco Rossetto, con quienes compartimos desde alegres fiestas y viajes hasta lúgubres problemas. Gracias por celebrar conmigo cada capítulo que terminaba o empezaba de la tesis y por contenerme en los días en que la escritura se tornaba incierta. Su amistad aportó un cálido arco iris a las realidades y las utopías de la compleja experiencia *juvenil*.

Alejandra Soledad González, septiembre de 2018

Reflexiones iniciales

> *Cuando las pasiones se extinguen y son materia de tratados filosóficos, la reconstrucción de un pasado es también una forma de resistencia y de manifestación de esa verdad benjaminiana de que nada de lo pasado está perdido para siempre.*
> José Aricó, *Tradición y modernidad en la cultura cordobesa*, 1989.

1. **Presentación**

La última dictadura argentina es un proceso complejo de nuestro pasado "reciente" (Franco & Levin, 2007) que articuló políticas heterogéneas y polares, las cuales comprendieron desde la vigilancia y el exterminio (no solo) *juvenil* hasta *fiestas de la juventud* y promoción de *Bellas Artes jóvenes*[2]. Y si bien podemos decir que la Historia (junto con otras ciencias sociales) ha avanzado en la reconstrucción y comprensión de aquellas prácticas de violencia física, quedan aún muchas preguntas y vacíos en los estudios sobre los proyectos culturales autoritarios que cristalizaron la dominación simbólica (Águila, 2008). Esta tesis procura contribuir al campo historiográfico focalizando la mirada en esa segunda línea de trabajo. Centralmente, nos interrogamos por un conjunto de "políticas culturales" (Miller & Yúdice, 2004) dedicadas a *los jóvenes*, las cuales se (re)inventaron, multiplicaron e intensificaron en Córdoba durante la coyuntura 1980-1983. Si bien profundizaremos en el período de crisis del régimen (Quiroga, 2004) nuestra investigación intentará dar cuenta tanto de las (dis)continuidades culturales suscitadas durante todo el gobierno dictatorial, como de las resignificaciones etarias que vincularon esa coyuntura con singulares acontecimientos y prácticas de larga duración (Cf. Chartier, 1996; 2005). En especial, nos interesa aportar a la comprensión de las

[2] En el transcurso de este libro usamos tipografía itálica para remarcar términos emergentes en las fuentes históricas tanto testimoniales como escritas. Paralelamente, reservamos el uso de comillas para dos funciones: relativizar palabras o denotar citas de autores que forman parte de nuestro enfoque teórico. En este segundo caso, la referencia es acompañada por la cita americana respectiva. A la vez, los [corchetes] serán utilizados para agregar alguna especificación personal dentro de una cita (tanto de fuentes como de autores que conforman nuestro enfoque).

objetivaciones y subjetivaciones (Foucault, 1982) *juveniles* que emergieron de modo efervescente en el inicio de la década de 1980 tanto en los macrocosmos socio-políticos como en los microcosmos artísticos (Cf. Bourdieu, 1990; Hobsbawm, 1998).

Nuestros objetivos específicos pueden sintetizarse en cuatro ejes entrelazados: 1) Investigar las representaciones y biopolíticas *juveniles* desplegadas desde el Estado provincial cordobés durante las fases de agotamiento y descomposición del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. 2) Explicar qué sentidos adquirieron las múltiples políticas culturales, fundamentalmente las abocadas a las *Bellas Artes* plásticas, que se acentuaron entre 1980-1983 y que estuvieron dedicadas a *los jóvenes* en general y a los *jóvenes artistas* en particular. 3) Problematizar dos performances espectaculares con las cuales los dictadores se apropiaron de costumbres culturales que los antecedían y desplegaron, con diversa intensidad entre 1976 y 1983, su poder simbólico sobre (no solo) *los jóvenes*: las celebraciones por el Día del Estudiante-Día de la Juventud emergentes en torno a la fecha 21 de septiembre y las ceremonias por el Aniversario Fundacional de la ciudad de Córdoba desarrolladas alrededor del día 6 de julio. 4) Indagar intersticios de resistencia, tanto materiales como simbólicos, donde algunos *jóvenes* (muchas veces en red con otros actores sociales) pudieron preservar y potenciar ciertos resquicios para ejercitar la libertad de expresión.

Consideramos que clasificaciones como las etarias, las genéricas y las raciales remiten a una tipología específica de relaciones de poder donde variados mandatos sociales e imágenes culturales son legitimados mediante una lectura esencialista de datos biológicos. Así, historizar categorías de edad nos invita, en principio, a reflexionar acerca de procesos de objetivación y subjetivación (Foucault, 1982), o en términos de Elías (1980), prácticas socio y psicogenéticas, donde se (auto)construyen corporalidades, actitudes y emociones, tanto individuales como colectivas. En el caso del tópico “juventud”, más allá de la diversidad de enfoques y disciplinas, los distintos científicos sociales, dedicados a su estudio, coinciden en argumentar que no existe una esencia “juvenil” que podamos encontrar universalmente en todas las culturas y en todas las épocas (Cf. Levi & Schmitt, 1995; Feixa, 1998; Chaves, 2006, 2010). Lo que puede observarse en el decurso histórico es que variados grupos humanos construyen modos distintivos de significación-control del ciclo vital: así, una de las particularidades de la sociedad disciplinaria es que regula a los sujetos mediante específicas “biopolíticas de las

poblaciones y anatomopolíticas de los cuerpos", donde la cronologización de la vida deviene una herramienta eficaz (Foucault, 1975, 1976). Esas domesticaciones generalmente son realizadas mediante procesos de naturalización de la cultura que invisibilizan su grado de construcción histórica; prácticas simbólicas y materiales donde específicas divisiones sociales son legitimadas en base a supuestos mandatos "naturales". De este modo, la correspondencia entre "edad biológica-edad social" es generalmente presentada y sentida como indiscutible, esencial, universal y a-histórica (Bourdieu, 1978).

A lo largo del siglo XX (y especialmente desde los años '60) distintos procesos históricos, tanto en Occidente en general como en Argentina en particular, posibilitaron una singular "irrupción de los jóvenes" en el espacio público, quienes fueron (auto)reconocidos, como un actor social masivo y protagónico (Cf. Passerini, 1996; Hobsbawm, 1998b; Feixa, 1998; Manzano, 2011). Alrededor de esas presencias *juveniles*, de su asociacionismo colectivo, de sus prácticas estéticas y políticas, de sus ideas y emociones, se fueron diseñando variadas representaciones. Desde los Estudios Juveniles, la investigación de Chaves (2010) sobre Argentina permite observar cómo, por un lado, desde mediados del siglo XX, *juventud, política, música, drogas y sexo* fueron términos indisociables. Por otro lado, la autora explica que las generalizaciones más extendidas sobre *juventud* implicaron una serie de afirmaciones ontológicas donde el punto de partida fue una comparación con perspectiva adultocéntrica. Así, la calificación se hace por diferencia de grado en relación al parámetro modélico elegido, lo que conduce a establecer caracteres desde la ausencia-negación que son adjudicados a *los jóvenes* como parte esencial de su ser. De este modo, el "sujeto joven" es definido como "un ser inseguro de sí mismo, en transición, no productivo, incompleto, desinteresado y/o sin deseo, desviado, peligroso, victimizado, rebelde y/o revolucionario, del futuro" (Chaves, 2010: 75-ss).

Esos discursos tuvieron como contrapartida distintas prácticas de domesticación que dieron forma a un espectro polar de disciplinamientos entre cuyos extremos "emergieron"[3] distintos dispositivos: desde la estigmatización de *jóvenes desviados*

[3] Desde un enfoque genealógico de la Historia, con los conceptos de *emergencias* e *irrupciones* estamos pensando a las prácticas de conformación de juventudes como procesos complejos de objetivación y subjetivación que se desarrollaron a lo largo del siglo XX pero sin estar sujetos a una concatenación esencial, continua y ordenada. En términos foucaultianos: "Las diferentes emergencias que se pueden señalar no son las figuras sucesivas de una misma significación; son otros tantos

(cuyas supuestas *enfermedades* habilitarían operaciones quirúrgicas *en defensa de la salud social*) hasta la idolatrización de *jóvenes heroicos* (cuyas vidas podían ser demandadas por el Estado como sacrificio nacional). En ese marco, diversos países fueron delineando los umbrales etarios, materiales y simbólicos, de las juventudes deseadas, permitidas y prohibidas. Haciendo una analogía con la problematización que realiza Foucault (1977) sobre la categoría sexualidad, consideramos que "juventud" fue construida, durante el siglo XX, como un peculiar "objeto de preocupación social, de control administrativo y de investigación científica".

2. Delimitación del problema

El proyecto de una historia de las juventudes argentinas era un itinerario incipiente y recientemente transitado entre 2007 y 2012 (período en cual realicé la investigación doctoral). A la vez, ese trayecto era más escaso y disgregado si pensamos en una historia de las juventudes cordobesas. En esta provincia, podemos decir que algunos trabajos fueron reconstruyendo fragmentos importantes sobre algunos procesos del siglo XX en los cuales *los jóvenes* emergieron como protagonistas: la Reforma Universitaria de 1918[4], la Juventud Obrera Católica que accionó entre los años 40 y 50[5], la insurrección urbana conocida como el *Cordobazo* que aglutinó singulares grupos sindicales y estudiantiles[6], las *guerrillas* de los 60-70[7], los *desaparecidos* por el Terrorismo de Estado[8], la Secretaría de la

efectos de sustituciones, de reemplazamientos y de desplazamientos, de conquistas simuladas, de giros sistemáticos" (Foucault, 2004 [1988]: 41). Así, en lugar de una historia que rastree/venere las continuidades de realidades, identidades y verdades, intentamos acercarnos a una genealogía que, disociando esencialismos, de cuenta de las heterogéneas (dis)continuidades sociales.

[4] Entre los autores que se ocupan de la Reforma del '18, cabe nombrar dos Trabajos Finales de Licenciatura en Historia (en adelante, TFLH) pertenecientes a Gabriela Schenone (2008) y Victoria Chabrando (2010). Por otro lado, contamos con una síntesis de César Tcach (2008) y los abordajes de larga duración -que piensan tanto al acontecimiento como a sus efectos en el siglo XX- de José Aricó (1989) y Javier Moyano (2010). A su vez, mucho nos dice sobre el crecimiento de este tema como objeto de estudio y como ícono de la cultura cordobesa el hecho de que a comienzos del siglo XXI existan: un Museo y una Biblioteca de la Reforma.

[5] Este tema corresponde a una Tesis de Doctorado en Historia, defendida en la FFYH-UNC por Jessica Blanco (2012), donde se problematizan las redes sindicales, políticas, religiosas y etarias entretejidas en torno a la JOC durante las primeras etapas del peronismo.

[6] Entre los abordajes de este tema cabe citar: un grupo de autores que exploran las redes entre el mundo laboral y el estudiantil (Brennan & Gordillo, 1994; García & Musso, 2009) así como otros estudios focalizados en el movimiento estudiantil en general (Alzogaray; Dardo. & Crespo, 1994) y en las experiencias de las mujeres universitarias en particular (Alzogaray, Melina & Noguera, 2005).

[7] En esta línea podemos nombrar los trabajos de Inchauspe (2008) y Noguera (2010), sobre el PRT-ERP y las experiencias de las mujeres dentro de Montoneros, respectivamente.

[8] El análisis de este tema se fue densificando en los últimos años. Entre los variados estudios históricos cabe citar: por un lado, los TFLH de Solís & Oviedo (2006) y Pairo (2010), por otro lado, el libro de Romano (2010).

Juventud fundada en el retorno democrático del 83[9]. Si bien esos temas (en particular La Reforma y el Cordobazo) son frecuentemente visitados por la historiografía local, las perspectivas que guían esos estudios, no siempre se interesan en problematizar las implicancias de la dupla edad biológica-edad social; es decir, la red de relaciones etarias, genéricas, clasistas, raciales, éticas y estéticas que pueden conformar una pluralidad de grupos *juveniles* en una misma época. En ese marco, nuestra tesis procura contribuir a la historización de la (re)invención de juventudes centrando la mirada en un período poco explorado (el inicio de la década de 1980) y en unos colectivos sociales heterogéneos e indagados de modo fragmentario o escaso: *soldados de Malvinas*, *desaparecidos*, estudiantes, militantes partidarios y, especialmente, *jóvenes artistas* plásticos.

En nuestro problema de investigación se delimitan tres coordenadas principales de interés, las cuales son enfocadas desde una perspectiva de Historia Cultural transdisciplinar (Chartier, 1996; Myers, 2002). La primera de ellas, la circunscripción temática, busca explorar las representaciones y las políticas estatales desplegadas en las fases finales de la última dictadura sobre *la juventud* en general y sobre *los jóvenes artistas* plásticos en particular. Si bien nos centraremos en las políticas juveniles y culturales, diseñadas y desplegadas desde el Estado provincial por los funcionarios a cargo del gobierno, también intentaremos abrir preguntas sobre otros actores sociales hegemónicos que establecían redes con el poder cívico-militar conformando sugerentes "políticas gubernamentales" locales y nacionales (Cf. Miller & Yúdice, 2004: 13).

El proceso de redefiniciones *juveniles*, puesto en marcha por el Estado autoritario, alcanzó un ritmo vertiginoso en el comienzo de los años '80, cuando irrumpieron, se entrecruzaron y se opusieron, distintas prácticas: materiales y simbólicas, verbales y visuales, de objetivación y de subjetivación, de apoyo y de resistencia al régimen. Intentando dar cuenta de algunas aristas de esa complejidad procesual, nuestra segunda delimitación (la espacial) procura tanto una exploración del macrocosmos político-social como una profundización en el microcosmos artístico-plástico de la ciudad de Córdoba. Esta focalización privilegia las experiencias locales citadinas, pero también intenta estar atenta tanto a las

[9] Al respecto, son mis propios trabajos los que comenzaron a problematizar las políticas "juveniles" desplegadas durante el retorno democrático de los años '80 (González, 2005; 2010a, 2010b, 2010c).

interrelaciones con los terrenos del interior provincial como a los posibles lazos con otros espacios del país y del mundo.

Conjuntamente, la tercera delimitación (la temporal) pretende indagar en profundidad dos de las cuatro etapas que definen, según nuestro enfoque, al proceso de la llamada "transición política" de la década de 1980: "el agotamiento" del régimen dictatorial propiciado por una creciente crisis (1980-1982) y "la descomposición" de ese gobierno, cuyos desequilibrios arribaron al derrumbe con la derrota en la Guerra de Malvinas y la consecuente apertura política de mediados del '82, abriendo el camino para las "elecciones fundacionales" de octubre del '83 (Quiroga, 2004: 267)[10]. Como analizaremos en las siguientes páginas, esa coyuntura de cuatro años (1980-1983) es extremadamente densa tanto al nivel de las biopolíticas gubernamentales globales como al nivel de las políticas culturales desplegadas, por los funcionarios y sus aliados, sobre *la juventud* en general y sobre *los jóvenes artistas* en particular.

Para poder profundizar en las (re)invenciones juveniles que se multiplicaron en las fases de agotamiento y descomposición del régimen, los capítulos que inauguran cada una de las dos partes de esta tesis bosquejan algunas generalidades de las políticas culturales implantadas desde 1976. En ese derrotero, el primer semestre del año 1980 deviene una coyuntura clave y puede ser pensado como una bisagra en varios sentidos que atraviesan (y trascienden) a nuestro

[10] Atendiendo a las discusiones sobre el tópico *transición democrática*, es posible conceptualizar a esta última, en sentido amplio, como un proceso de pasaje desde un sistema dictatorial a otro democrático, cuyas duraciones, ritmos y etapas dependen de la singularidad de cada caso y de la particularidad de la cultura política del país. Respecto de Argentina en los años '80, podemos delinear cuatro fases: 1- el *agotamiento*, que, siguiendo a Quiroga (2004: 197-198), significa la clausura de las posibilidades fundacionales del régimen militar, comprende el último año gubernativo de Videla y las breves gestiones de Viola y Galtieri (1980-1982). La crisis comienza en 1980, cuando se precipitan las tensiones societales acumuladas en los cuatro años precedentes (la deslegitimación, por ejemplo) y se evidencia la vulnerabilidad del sistema financiero. Así, se desemboca en la siguiente fase: 2- la *descomposición*, que es la etapa del derrumbe de un régimen que se ha desintegrado. En ese proceso, Quiroga considera que las causas de la caída son principalmente dos: las disidencias internas en las FFAA y la derrota en la Guerra de Malvinas, que agudiza esas diferencias. Romero (1993) a su vez, agrega un tercer factor: la crisis económica (quiebra de bancos, devaluación, inflación…) que comienza a principios de 1980, se agrava a lo largo de ese año y se mantiene hasta finales de 1983. Es en esta etapa que comenzaría la "transición democrática" en sentido restringido, es decir, la apertura política (Quiroga, 2004: 269). 3-La *institucionalización del nuevo orden* democrático (García Delgado, 1984: 91-ss) podríamos delimitarla entre la asunción de las autoridades electas y sus primeros años de gestión organizacional (1983-1985). 4- *La consolidación* de dicho orden, a su vez, evidenciaría cristalizaciones fluctuantes que se van cimentando desde los primeros años, pero alcanza momentos culminantes con procesos como las elecciones de 1987 (Portantiero, 1987: 262) y el recambio presidencial de 1989. Aunque para algunos autores, entre quienes nos incluimos, la cultura autoritaria cristalizada por el Golpe Militar de 1976 (y con una tradición pretoriana que recorre los procesos precedentes del siglo XX) presentaría continuidades que pueden observarse en la segunda década del siglo XXI.

problema analítico. En principio, en el marco de apropiación de la política propiciado por *Las Bases del Proceso de Reorganización Nacional,* y de auto-representación de las FFAA como garantes de la marcha hacia "la democracia de los mejores, no la demagogia", un tema *juvenil* se incorporaba a la agenda oficial: el de "la nueva generación que heredaría al Proceso" (Philp, 2010: 425-ss). Ese tópico podía visualizarse tanto en los discursos del primer presidente de facto, el teniente general Jorge Videla (quien realizó una visita a Córdoba en 1980), como en los anhelos de los adeptos civiles que poseía la dictadura en nuestra ciudad.

Como segundo factor coyuntural, observamos que con el Golpe Militar del '76 (y rescatando la Doctrina de Seguridad Nacional ya vigente en el Onganiato sesentista) se despliega un imaginario gubernativo que sostenía la existencia de una *guerra integral*, corporal y *espiritual*, contra un enemigo calificado como *subversivo* que, supuestamente, amenazaba al país no solo desde escenarios extranjeros sino principalmente desde el interior de Argentina. Así, desde comienzos del régimen se dispusieron políticas materiales y simbólicas que decían defender a la nación mediante la (re)construcción de una trilogía de valores "pilares": *Dios, Patria y Familia*. Ese proceso presentó una peculiar rearticulación en el año 80 en Córdoba, cuando el diagnóstico estatal celebró la *victoria armada contra la subversión*, pero, a la vez, previno sobre la necesaria continuidad de la *batalla cultural* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones* de los argentinos, especialmente de *los jóvenes*. Esas valoraciones se hicieron explícitas en la reapertura del *diálogo político*, donde el gobernador de facto, general Adolfo Sigwald, se reunió con sectores civiles hegemónicos.

Consideramos que ese contexto deviene importante al momento de explicar la emergencia de una singular revista municipal que constituye una fuente histórica prioritaria en nuestra tesis: la *Guía de Córdoba Cultural*. Esta publicación restringió su presencia a la coyuntura 1980-1983. De este modo, tanto el ocaso de esa revista como las elecciones que inauguraron el retorno democrático y la etapa de posdictadura, son dos acontecimientos centrales que nos permiten fijar el punto de llegada de nuestra investigación en el tercer trimestre del año '83.

Esta Tesis de Doctorado continúa, profundiza y diversifica algunas líneas de análisis abiertas en nuestro Trabajo Final de Licenciatura en Historia (TFLH)[11]. En aquella tesina de 2005 la delimitación temporal estuvo abocada a ciertas aristas de la coyuntura 1982-1985; donde pudimos detectar, entre otras cuestiones, cuatro emergencias *juveniles* paradigmáticas: 1) prácticas de objetivación-subjetivación en partidos políticos hegemónicos como la UCR, con visibilidad creciente desde la apertura política 1982-1983; 2) la concreción de cuatro muestras artísticas, anuales, consecutivas y masivas, que con el título de *Arte Joven* irrumpieron en el mayor "templo" (Bourdieu, 2003) de las artes plásticas cordobesas de aquellos años: el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"; 3) la fundación de una *Secretaría de la Juventud* entre las primeras medidas que el gobernador de la UCR (Eduardo Angeloz) desplegó en Córdoba durante el retorno democrático abierto en diciembre del 83; y 4) el *I Congreso Multisectorial de la Juventud Argentina*, un evento nacional desarrollado en nuestra ciudad en adhesión a una conmemoración dispuesta por la ONU: la celebración de 1985 como *Año Internacional de la Juventud*. Tanto la secretaría angelocista como el congreso promocionaban la cercanía de *los jóvenes* con las artes en particular y con la cultura en general. Así, más allá de nuestros intereses personales por las juventudes y las artes, fueron los propios procesos históricos de socialización etaria quienes nos mostraron lazos crecientes entre las áreas políticas y artísticas.

Ese recorrido primigenio nos nutrió de algunos saberes, pero, fundamentalmente, amplificó nuestras inquietudes sobre las prácticas socio y psicogenéticas que construyeron a *los jóvenes* durante la transicional década de 1980 en Córdoba. Los itinerarios de investigación que surgieron de esa primera experiencia nos invitaban a proseguir las indagaciones doctorales en, al menos, tres frentes: I) avanzar en el tiempo para indagar las políticas juveniles y artísticas desarrolladas por las tres gestiones consecutivas del gobernador Eduardo Angeloz (1983-1995); II) centrar la mirada solamente en los procesos de producción, circulación y recepción del campo artístico-plástico, intentando pensar la red de relaciones institucionales (entre academias, galerías, críticos, formaciones, museos….) que condicionó el surgimiento de peculiares objetivaciones y subjetivaciones en torno a las muestras

[11] González, Alejandra Soledad. 2005: *Juventudes cordobesas. Un estudio de las esferas política y artística en la transición democrática 1982/1985*. TFLH dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez, FFYH-UNC. Córdoba, Inédito.

de *Arte Joven* que se desarrollaron de modo interrumpido entre 1982 y 1991; III) retroceder en el tiempo hacia la última dictadura para explorar a las políticas juveniles y artísticas que antecedieron al angelocismo y en relación a las cuales el proyecto democrático se promocionaba constantemente como su *ruptura* y *superación*. Esas opciones adquirieron distintas intensidades durante los cinco años de mi formación doctoral. El ámbito de temas posibles se fue redefiniendo en el decurso de las pesquisas bibliográficas y documentales, pero particularmente durante la escritura final de la tesis doctoral[12].

Recién en ese marco, pudimos corroborar documentalmente que las objetivaciones y subjetivaciones *juveniles* alcanzaron durante la crisis dictatorial 1980-1983 una efervescencia múltiple y heterogénea, la cual trascendía y condicionaba a la mayoría de *los jóvenes*, quienes eran visibilizados como destinatarios de las representaciones y políticas oficiales (entre ellos, los *nuevos artistas*)[13]. Atendiendo al contexto social general, detectamos cinco grupos *juveniles* particulares que habían concentrado una visibilidad preponderante en esa coyuntura: *desaparecidos*, *soldados de Malvinas*, movimiento estudiantil, militantes político-partidarios y artistas[14]. Estos conjuntos de presencias-ausencias *juveniles* retuvieron nuestro interés por dos motivos principales: por un lado, porque fueron objeto de singulares y disímiles biopolíticas estatales; por otro lado, porque en torno a ellos emergieron algunos peculiares intersticios de resistencia que fueron acompañando y contribuyendo a la crisis del régimen. Paralelamente, esa coyuntura dictatorial también evidenciaba una proliferación de políticas artísticas que (desde un imaginario de *batalla cultural*) buscaban tanto la socialización espiritual de *toda la juventud* como la promoción de *jóvenes artistas*.

Así, atendiendo a la reconstrucción de fuentes sobre esos procesos etarios y estéticos (y considerando que los mismos no habían recibido un abordaje, desde la

[12] Los distintos 'planes de trabajo' avalados por CONICET en el otorgamiento de mis dos becas, así como el primer proyecto y los informes anuales aprobados por el Comité del Doctorado en Historia (FFYH-UNC), dan cuenta de las redefiniciones y precisiones operadas entre 2006 y 2011.

[13] En esta tesis usamos el masculino singular o plural (el joven, los jóvenes), ya que consideramos que el uso diádico de artículos (los/las) o del @ complejizarían la lectura. Sin embargo, tenemos presente el alerta epistemológico de "dominación masculina" aportado por los Estudios de Género. Así, nuestra problematización de "juventudes" (en plural) concibe a las clasificaciones por edad como categorías que se entrecruzan con otras variables existenciales, entre ellas, las genéricas.

[14] Otros grupos juveniles (pertenecientes por ejemplo a campos sindicales, deportivos o religiosos), adquirieron en las fuentes históricas cordobesas una visibilidad menor en relación a los cinco citados. Su abordaje en profundidad también enriquecería el campo de estudios de la historia local y nacional; una tarea que esperamos puedan desarrollar otros investigadores.

investigación histórica, que conectara diversas aristas del proceso de construcción de juventudes) decidimos elegirlos como tema de Tesis Doctoral. Esta opción nos permitió profundizar en la comprensión de las complejas prácticas de resignificación de juventudes operadas durante las fases de agotamiento y descomposición de la dictadura en Córdoba. De este modo, mientras el TFLH nos había permitido bucear especialmente en la tercera etapa de la llamada "transición democrática" (la institucionalización del nuevo gobierno que fundó una Secretaría de la Juventud), la Tesis Doctoral posibilitaría ampliar la indagación hacia el pasado, pudiendo acercarnos a las juventudes (in)visibilizadas en las fases de crisis dictatorial. A la vez, como todo recorte, la delimitación del postgrado también implicó postergar otras aristas del problema para futuros trabajos: las redefiniciones juveniles y artísticas desplegadas en la cuarta fase de la transición, es decir, durante la etapa de consolidación democrática. Si bien el relevamiento bibliográfico y documental abarcó las cuatro fases transicionales, optamos por focalizar la Tesis Doctoral en las dos primeras etapas, ya que concebimos a la esta tesis como un punto importante pero integrado en un tejido mayor: un proyecto intelectual que sigue motorizando trabajos personales y colectivos con el objetivo de contribuir en la reconstrucción de la cultura democrática en nuestro país[15].

3. Hipótesis

La reconstrucción histórica que se ofrece en esta tesis está articulada en base a cuatro hipótesis principales, cuyas especificaciones conceptuales se amplían en el primer capítulo. **I)** Las biopolíticas (Foucault, 1975; 1976) juveniles aplicadas en la crisis dictatorial 1980-1983 se sustentaban en una "mentalidad autoritaria" (Quiroga, 2004), en un imaginario bélico (Cf. Lorenz, 2006; Solís, 2010) y en un modelo civilizatorio militarista (Elías, 2009). Desde esa matriz ideológica, la población joven fue dividida, a nivel de las representaciones, en tres grandes grupos: *enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados*. Esas imágenes culturales condicionaron distintas estrategias de domesticación que comprendieron desde la vigilancia y el exterminio hasta la glorificación y el homenaje festivo. Si

[15] Desde 2016, con el ingreso como Investigadora de CONICET, estoy abocada a una reconstrucción de prácticas artísticas que amplifica la investigación doctoral (centrada en la dictadura) hacia un conjunto de experiencias de cambios y continuidades en la posdictadura. El proyecto se titula: *Hacia una historia de las artes de la década de 1980 sobre una Córdoba en red (inter)nacional: imágenes, sonidos y cuerpos juveniles inestables entre la dictadura y el retorno democrático argentino.*

bien esas representaciones y biopolíticas coexistieron con distintos ritmos durante toda la dictadura, adquirieron especiales (in)visibilidades y (re)significaciones en los agitados procesos de agotamiento y descomposición del régimen.

El imaginario oficial defendía desde el Golpe del ´76 (aunque recuperando ideas anteriores como las de la Guerra Fría) la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, la cual, desde su visión, se libraba tanto en planos materiales como *espirituales*. De este modo, junto a la fase destructiva que hizo *desaparecer* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, se desarrolló una acción constructiva que, según el discurso hegemónico, intentaba refundar un orden social tradicional cimentado en una trilogía de valores: *Dios, Patria y Familia* (Cf. Invernizzi & Gociol, 2002; Postay, 2004; Philp, 2009). Al respecto, el año 1980 en Córdoba emerge como una bisagra peculiar ya que el diagnóstico bélico oficial celebraba la *victoria armada* sobre el *marxismo*, pero advertía sobre su amenaza latente en el plano cultural. Así, junto al diálogo político puesto en marcha con *Las Bases del Proceso de Reorganización Nacional*, múltiples y nuevas medidas se abocaron a la *batalla espiritual* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones* de los argentinos, especialmente de *los jóvenes*.

II) En la coyuntura cordobesa 1980-1983 proliferaron “políticas culturales” (Miller & Yúdice, 2004) que inauguraron instituciones y eventos artísticos donde los *jóvenes* en general y los *jóvenes artistas* plásticos en particular adquirieron una visibilidad destacada. Entre los casos paradigmáticos sobresalen los Centros Culturales barriales como el *Paseo de las Artes*. Desde 1980 irán in crescendo: exposiciones locales e interprovinciales, asignación de ateliers, concursos de manchas y murales, admisiones y premiaciones en concursos tradicionales como el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* establecido en 1977 (en adelante SPCC). Esas medidas alcanzaron su apogeo en el año 1982 con la institución de un nuevo *Salón Juvenil* municipal y de una masiva muestra colectiva que bajo el nombre de *Arte Joven* reunió más de un centenar de obras artístico-plásticas en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”.

Desde una concepción oficial “espiritualista” de las *Bellas Artes*, las múltiples políticas artístico-plásticas, materializadas por la dictadura, pueden ser pensadas dentro de las principales medidas de combate simbólico desplegadas por aquel gobierno para, según el discurso oficial, *salvar las almas* de los argentinos, principalmente de *los jóvenes*. Ese objetivo cobra sentido, en el marco de una

representación generalizada donde *la juventud* era pensada (tanto por los gobernantes como por los sectores sociales hegemónicos) como una franja poblacional acechada por *el terrorismo, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos*. En base a ello, la *sana recreación* y formación cultural de los dos sectores de jóvenes autorizados a seguir viviendo (los *heroicos* y los *desorientados*) devino uno de los imperativos del régimen. De este modo, las políticas culturales estuvieron dedicadas tanto a la socialización *espiritual* de la población *joven* en general como a la construcción de agentes *juveniles* relacionados a los campos artísticos de formación profesional (entre ellos, el microcosmos de las artes plásticas).

III) Dentro de esa urdimbre sistematizada que fue el régimen dictatorial en Córdoba, donde se congregaron militares y civiles en acuerdos explícitos y consensos silenciosos, también emergieron "intersticios de resistencia" (Cf. Foucault, 1977, 1992; Calveiro, 2004). Estos últimos adquirieron una visibilidad especial en 1981, durante el "ensayo aperturista de Viola" (Quiroga, 2004: 223-ss), pero recién lograron una presencia y articulación creciente entre la derrota de la Guerra de Malvinas y las elecciones del 83. Algunas disidencias, en las cuales confluyeron actores "juveniles" y "mayores", conformaron un espectro de críticas materiales y simbólicas donde se conjugaron singulares prácticas de objetivación y subjetivación.

a) A nivel del macrocosmos social resurgieron peculiares grupos "juveniles", activos y masivos, cuyos resquicios de resistencia fueron densificando su poder: desde el Mensaje a la Juventud Argentina publicado por la FUC en el marco del Día del Estudiante de 1981 hasta las movilizaciones estudiantiles y de militantes político-partidarios que, durante 1983, reclamaban al gobierno por otras presencias-ausencias *juveniles* (los *desaparecidos* y los *soldados de Malvinas*). De este modo, se puso en tensión, entre otras cuestiones, al imaginario oficial precedente que dividía a la población *joven* en *heroicos*, *indiferentes* y *enemigos.*

b) En un contexto cultural que mixturaba represión y vigilancia con promoción y fundación de nuevas instituciones, algunas acciones artístico-plásticas de *jóvenes creadores* (y también de ciertos productores consagrados) aportaron discursos de resistencia. La visibilidad de las denuncias escritas fue tenue, destacándose la actividad conjunta con otros agentes culturales que cristalizó en una *Declaración sobre la censura…* difundida por *jóvenes* artistas e intelectuales locales en 1981.

Pero la intensidad de las críticas se acrecentó en su ámbito específico de producción material: las obras plásticas. Desde lenguajes tradicionales como la pintura hasta géneros emergentes como la instalación, algunos creadores construyeron objetos que con sus temáticas, estilos, títulos o materiales, proponían existencias disruptivas respecto a los cánones estético-éticos que cimentaban al gusto oficial. Paralelamente, (re)construían "estructuras de sentimientos" (Williams, 1977) que daban cuenta de sus vivencias contemporáneas: incertidumbre, violencia, confusión, silencio, ausencia, muerte, locura, personajes y ambientes desfigurados, descentrados, desgarrados e inestables (Cf. Marchesi, 2003; Usubiaga, 2006, 2012).

IV) Dos "performances gubernamentales" (Schechner, 2000) devienen objetos de análisis privilegiados que nos permiten acceder a importantes procesos de "estetización de la política y de politización de la estética" (Cf. Benjamin, (1989 [1936]) con los cuales la dictadura construía su "poder simbólico" (Cf. Geertz, 2000) no solo sobre *los jóvenes cordobeses*: por una parte, las puestas en escena concretadas en torno al 21 de septiembre, con las que se decía celebrar el Día del Estudiante-Día de la Juventud (en adelante, DE-DJ); por otra parte, las "fiestas oficiales" (Bajtín, 1989) desplegadas alrededor del día 6 de julio, con las cuales se rememoraba el Aniversario Fundacional de la ciudad de Córdoba. En ambas performances irrumpían palabras, imágenes y prácticas que al citarse una y otra vez buscaban (trans)formar a *los jóvenes* (a sus cuerpos, pensamientos y deseos) de acuerdo al canon político-moral imperante (Cf. Blázquez, 2007b; 2011)[16].

a) Las performances en torno al DE-DJ concretadas por la última dictadura en diversas provincias de Argentina constituyen un acontecimiento paradigmático al momento de historizar a las prácticas de socialización (in)formal de *los jóvenes* considerados por el régimen *virtuosos* o *indiferentes*. Esas celebraciones presentaban una historia de larga duración en las costumbres cordobesas como "fiestas populares carnavalescas" (Bajtín, 1989). Al respecto, consideramos que distintos gobiernos intentaron apropiarse de esas performances y transformarlas en "fiestas oficiales" que legitimaran los modelos sociales hegemónicos. Esos actos político-culturales adquirieron una espectacularidad singular entre 1980 y 1983; allí

[16] Ambas efemérides presentan una historia de larga duración que antecede y recorre todo el siglo XX, mientras perdura en nuestro presente siglo XXI. Futuras investigaciones podrán informarnos sobre posibles (dis)continuidades de esas "fiestas oficiales" en la cultura cordobesa.

se realizaba una asociación esencialista entre una ocupación (*estudiante*), una edad (*juventud*) y una estación anual (*primavera*), tres términos presentados como sinónimos y coligados con particulares sentimientos, imágenes visuales-auditivas, ideas nacionalistas y mandatos naturalistas. No obstante, bajo esa aparente homogeneización, esos rituales cívicos (re)producían las clasificaciones clasistas, religiosas, raciales y genéricas de un régimen tradicionalista y autoritario cuyos ideales (auto)reconocidos eran: el elitismo, el catolicismo, el eurocentrismo ario y el androcentrismo.

b) Las performances gubernamentales concretadas por los dictadores locales para celebrar el Aniversario Fundacional de Córdoba, emergen como procesos sugerentes al momento de analizar a las políticas culturales dedicadas a socializar a *los cordobeses* en general y a *los jóvenes* en particular. Esas celebraciones precedieron y prosiguieron al período autoritario, pero evidenciaron un apogeo especial entre 1980 y 1983, cuándo los actos de un día (el tradicional 6 de julio) se ampliaron a una *Semana de Córdoba*. En esas fiestas oficiales lo que se (re)construía anualmente era la propia *identidad cultural cordobesa* (y *argentina*), donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar un imaginario gubernativo anclado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. Entre las distintas puestas en escena materializadas por esos rituales, los concursos artístico-plásticos ocuparon un lugar constante y destacado en dos espacios. Por un lado, en el microcosmos profesional, se sucedieron certámenes de murales para *jóvenes artistas* y ediciones anuales de un Salón y Premio Ciudad de Córdoba que congregaba a distintas generaciones de creadores provinciales. Por otro lado, en el macrocosmos social, el gobierno reiteró concursos pictóricos de manchas dedicados a *los jóvenes estudiantes secundarios* de la ciudad[17].

[17] Cabe señalar que estas hipótesis de la investigación doctoral, tienen como umbral, otras explicaciones ya corroboradas en nuestro TFLH (González, 2005). Allí pudimos detectar que: 1) La relación generacional cultivada en partidos políticos tradicionales como la UCR, difería profundamente de las estrategias de construcción de juventudes en el ámbito artístico-plástico: la conformación del *joven político* se inscribía frecuentemente dentro de redes de cooperación con los sectores dirigentes del partido y de continuidad con sus prácticas; en cambio, los sentidos del *joven artista* se elaboraban prioritariamente desde el conflicto y la ruptura con las corrientes estéticas (y con las posiciones) “consagradas”. 2) En el campo plástico cordobés de finales del siglo XX la categoría "juventud" era utilizada como instrumento de clasificación de los productores estéticos, para denotar la reciente incorporación y reconocimiento de ciertos agentes dentro de una pirámide jerárquica de posiciones; compuesta por "artistas jóvenes" en la base, "artistas consagrados" en una posición intermedia y "artistas genios" en la cúspide. La rotulación *artista joven* es objeto de lucha en el contexto local por que asigna a los sujetos marcados tres importantes capitales: por una parte, el término "artista" puede referir tanto a un capital cultural (incorporado, objetivado y/o institucionalizado)

4. Fuentes

El trabajo con el corpus documental, que ofició de mapa de viaje en nuestra exploración, consistió en buscar, sistematizar y analizar distintos vestigios del pasado reciente que pudieran ayudarnos a reconstruir las políticas *juveniles* desarrolladas en Córdoba durante la dictadura. Para acercarnos tanto a las representaciones y biopolíticas gubernamentales como a los posibles intersticios de resistencia (materiales y simbólicos), relevé cinco conjuntos de fuentes que aportaron huellas importantes de las décadas de 1970 y 1980: los diarios *Córdoba* (CBA), *La Voz del Interior* (LVI) y *Los Principios* (LP); la colección completa de la revista *Guía de Córdoba Cultural* (GCC); un conjunto de folletos y catálogos artísticos; una veintena de testimonios de sujetos (auto)calificados como *jóvenes* en los años 80; y un grupo de obras artístico-plásticas (dibujos, esculturas, grabados, pinturas, objetos e instalaciones).

-**Diarios**. Consideramos que los discursos periodísticos otorgan a toda palabra que adquiere notoriedad en sus páginas el carácter de "objeto de preocupación social" (Cf. Foucault, 1977). En el caso de los temas *juveniles*, observamos que recibieron una doble objetivación: por un lado, en sugestivas notas Editoriales que mostraban la importancia asignada al *problema juvenil* por los directivos de los diarios; en segunda instancia, en noticias (políticas, sociales, culturales, deportivas y policiales) que describían y prescribían las significaciones adjudicadas a *juventud* por los funcionarios estatales y por diversos agentes societales. En el transcurso de esta tesis podremos observar cómo desde ambos discursos se fue cristalizando la división de la población *joven* en tres grandes grupos: *enemigos-subversivos*, *heroicos-virtuosos* e *indiferentes-desorientados*. Además de (in)visibilizar muchas representaciones y domesticaciones diagramadas por el gobierno para esas tres juventudes (como las performances por el *Día del Estudiante*), los diarios también permiten acceder a anuncios y declaraciones de sujetos (auto)designados como *jóvenes*. Respecto de estos discursos de subjetivación, un primer indicador a remarcar es que amplificaron su cantidad e intensidad desde la Guerra de Malvinas y la apertura política de mediados del año 82.

---

como a un capital simbólico (el "talento" y/o el "don"); por otra parte, la palabra "joven" funciona como otro capital simbólico que alude a las características esencializadas de una etapa vital determinada.

Detengámonos a bosquejar las estructuras discursivas de los distintos periódicos consultados: CBA, LP y LVI[18]. En cuanto a *Córdoba*, subtitulado *Diario de la Mañana*, cabe destacar que su tirada habría recorrido, aunque con variaciones e interrupciones, gran parte del siglo XX (1928-1991). A la vez, entre 1977 y 1983 emitía un suplemento semanal particular (*Tiempo de Córdoba*). La clasificación de sus noticias situaba las presencias *juveniles* de acuerdo a patrones geográficos y temáticos[19]. A su vez, las biopolíticas etarias fueron promocionadas especialmente en el sector *Nacionales* y *Locales*, mientras los procesos artísticos fueron colocados en las secciones culturales[20]. Por su parte, el diario *Los Principios* (1894-1982), estaba asociado con los sectores tradicionalistas y católicos de la ciudad. En esa línea, el subtítulo auto-adjudicado en los inicios de la década de 1980 expresaba: *Decano de la prensa de Córdoba. El diario que orienta e informa*. A comienzos de los años 80, su edición cotidiana ofrecía una veintena de páginas cuyo ordenamiento de noticias era similar al de los otros matutinos, aunque no siempre colocaba rótulos a sus secciones internas[21].

[18] Mientras LVI puede pensarse como un discurso hegemónico que logra una continuidad centenaria perdurando en nuestra actualidad, LP y CBA clausuraron sus visibilidades durante la década de 1980 (unos ocasos que pueden interpretarse dentro de los efectos causados, entre otros factores, por la crisis económica). Atendiendo a ello, si bien mi relevamiento se centró mayoritariamente en LVI, también intenté rescatar las voces de esos otros periódicos; para lo cual recurrí a las hemerotecas de la legislatura provincial y de la UNC.

[19] En la coyuntura dictatorial construía el siguiente orden de noticias: Titulares (pág. 1); Internacionales (p.2); Nacionales (p.3-4); Editorial (p.5); Enfoques (p.6); Economía (p.7-8); Locales (p.9); Interior-Agro (p.10); Policiales (p.11); Cultura y Espectáculos (p.12-13); Deportes (p. 14-16). Ese ordenamiento semanal se veía matizado los días martes, ya que presentaba antes de la sección deportiva un sector titulado TIEMPOCULTURA; mientras, ocasionalmente, emergía el segmento "La Vida Moderna". Respecto de sus autoridades, en 1981, por ejemplo, se explicitaba que el Director era: Leonidas Panaioti y su sede en Santa Rosa 167, Centro (con Corresponsalía en: Rivadavia 926. Bs. As.). "Año 4, nº 1085. Editorial Córdoba S.A. Prop. Intelectual nº 1436212.

[20] En mi pesquisa bibliográfica no encontré una publicación sobre la historia de la prensa cordobesa que nos permita situar con exactitud a los diarios que son fuentes prioritarias de esta tesis. Al respecto, agradezco los aportes de la Dra. Verónica Basile (Lic. en Comunicación Social e integrante del grupo de Historia Cultural a mi cargo) quien durante 2011 socializó en nuestro equipo las reseñas que recibió en su cursado de la carrera de grado: "*Córdoba* (*Nuevo Córdoba*). (1928 - 1991). Vespertino sensacionalista. En 1975 lo compra Piero Astori (ligado a la Fundación Mediterránea) enfoca la línea editorial hacia lo económico y financiero, se convierte en *Editorial Córdoba* y lanza el semanario *Tiempo de Córdoba* (1977–1983, los domingos que incorpora los suplementos). En 1980 cuando Astori se va, se dejan de pagar los sueldos, cierra en 1983, reaparece en el 84 y cierra definitivamente en diciembre de 1991. *Los Principios* (1894 – 1982) línea editorial influenciada por el Arzobispado que tenía parte del paquete accionario. Luego del alejamiento de la iglesia (en los setenta), Nores intenta una línea más independiente aunque acentúa su prédica antiperonista defendiendo los intereses de la oligarquía cordobesa. En 1977 compra el diario el grupo económico Trozzo (vinculado con el Banco de Intercambio Regional), cierra en 1982".

[21] Respecto del subtítulo de este periódico, no es un dato menor que, en décadas anteriores, este diario se haya auto-definido como *El órgano de la juventud católica*. En cuanto a su estructura formal, la portada brindaba una síntesis de los titulares, mientras los subtítulos "El mundo" y "En el país" reseñaban noticias político-sociales internacionales y argentinas agrupadas entre las páginas 2 y 3.

En relación a LVI, durante las fases dictatoriales finales, se observa que entre los días martes y sábados se dividía en dos secciones, mientras en las jornadas de los domingos y lunes se fraccionaba en tres apartados[22]. En la I sección, las notas que objetivaban a *la juventud argentina* generalmente se situaban en el sector *Política Interna*, mientras que las referidas a *la juventud cordobesa* frecuentemente se disponían en los apartados *Editoriales* y *Locales* (destacándose este último tanto por la cantidad como por la asiduidad de anuncios publicitados). Dentro del ámbito *Locales* se colocaban principalmente informaciones socio-estatales y conforme avanzaba la apertura política y las campañas electorales fueron emergiendo interesantes subtítulos donde devino frecuente la circulación de tópicos *juveniles*: *Opina la Juventud, Opina la Mujer, Política al Día, Panorama Gremial, Los Partidos Políticos por Dentro*[23]. En relación a la II sección cabe señalar que la misma se dividía, generalmente, en los siguientes apartados: *Clasificados, Economía, Agro,*

La página siguiente estaba reservada generalmente a la nota Editorial, la cual era acompañada por otras noticias generales como las de "Ciencias". En el sector Editorial se indicaba el registro nacional de propiedad intelectual (nº 1.434.732) y su Dtor. Orlando A. Segovia. Los eventos cordobeses políticos y económicos, tanto capitalinos como del interior provincial, se publicaban entre las páginas 5 y 7; mientras la hoja siguiente contenía anuncios societales (subtitulados a veces como "Agenda Social"). A su vez, las páginas 8 y 9 estaban dedicadas a noticias artísticas, culturales y mediáticas, en oportunidades señaladas con el rótulo Cartelera de espectáculos. Las secciones finales, por su parte, agrupaban notas Policiales (p.10), Deportivas (p. 11-12) y Clasificados (p. 13-20). Esa estructura general se ampliaba el día domingo, agregando, más noticias y/o páginas a las secciones existentes o incorporando nuevos sectores, por ejemplo, Los Principios Cultural. A su vez, también se daba el caso de los suplementos extraordinarios, como *Labores Exercens,* la Carta encíclica de Juan Pablo II, publicada en septiembre de 1981.

[22] La clasificación de la primera sección que, en líneas generales, se mantuvo durante todo el período transicional fue la siguiente: Titulares en la página inicial; Internacionales y Política Exterior entre las páginas dos y tres; Política Interna entre las páginas cuatro y cinco; Editoriales en la página seis; Locales entre las páginas siete y doce; Deportes entre las páginas nueve y trece.

[23] *Opina la Juventud* fue un rótulo visibilizado el 17 de agosto de 1982 y mantenido hasta 1983 dedicado a publicar las declaraciones de "los jóvenes" dirigentes partidarios de Córdoba. *Opina la Mujer* fue un epígrafe utilizado para reunir las expresiones de "las mujeres" cordobesas integrantes de algún partido político y surgió el 9 de octubre de 1982 para perdurar en 1983. Considero importante subrayar que si bien los subtítulos pretendían construir una homogeneidad entre ambas expresiones –"juventud" y "mujer"-, la realidad de las publicaciones muestra una preponderancia absoluta de las primeras declaraciones sobre las segundas. Además, los "jóvenes" partidarios entrevistados generalmente fueron varones; lo cual nos advierte sobre una práctica extendida: la identificación y limitación de "la juventud" con el sector genérico masculino. *Política al Día* y *Panorama Gremial* fueron dos encabezados surgidos sincrónicamente el 27 de agosto de 1982; los cuales se mantuvieron constantes y expansivos durante todo el ciclo 1983. El primer subtítulo agrupaba prioritariamente anuncios de los partidos políticos mientras el segundo congregaba las noticias de los gremios laborales. La visibilidad de la categoría "juventud" devino efervescente en el primer apartado mientras en el segundo su aparición fue casi nula. Finalmente, *Los Partidos Políticos por Dentro* fue una rotulación aparecida en el mes de marzo del año 1983 y conservada hasta las campañas electorales de septiembre. Sus espacios estuvieron dedicados a las diferentes autoridades partidarias.

Notas de Vida Social, Espectáculos, Deportes y Policiales[24]. Si bien nos centramos en las rotulaciones del ámbito plástico cordobés, cabe señalar que en las diversas ramas artísticas publicitadas en el rubro *Espectáculos*, la categoría juventud adquiría una visibilidad especial, siendo utilizada para designar a específicos productores, productos y públicos. La III sección, por su parte, podía contener diferentes *Suplementos* cuyo tamaño de página correspondía a la mitad de los demás sectores: *Cultural* durante los días domingos; *Deportivo* para las jornadas de los lunes; y *Extraordinario* (como fue el caso de los complementos *Preámbulo* y *Transición Democrática* editados a finales de 1982 o los *Espacios Publicitarios de Partidos Políticos* emergentes en el segundo semestre del año 83). En ese entramado, las noticias que otorgaron visibilidad a las fiestas oficiales por el DE-DJ y por el Aniversario Fundacional de Córdoba se ubicaron frecuentemente en el sector Locales y en el suplemento dominical. A su vez, los informes sobre el Salón y Premio Ciudad de Córdoba y los eventos oficiales de *arte joven* adquirieron visibilidad reiterada en la sección Espectáculos y en el suplemento *Cultural*.

-Guía de Córdoba Cultural (en adelante, GCC). La colección completa de esta revista adquiere una importancia prioritaria en nuestra investigación, ya que constituye un conjunto de fuentes oficiales primarias donde se informa sobre las prácticas que el gobierno local calificaba como *culturales* y difundía en la comunidad cordobesa, permitiéndonos acceder a singulares sentidos, procedencias y efectos de las políticas juveniles y artísticas. Esta publicación fue editada por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba entre 1980-1983 y contó con la coordinación del Prof. Efraín Bischoff[25]. La revista alcanzó un total de 20

[24] Bajo el rótulo *Espectáculos*, se agrupaban variados acontecimientos estéticos, en algunos casos subtitulados con los siguientes tópicos: *Cartelera* congregaba principalmente a prácticas cinematográficas y festivas; *Telones y Escenarios* notificaba sobre las representaciones teatrales; *Para Ver y Escuchar* informaba sobre los acontecimientos literarios, plásticos y musicales. De los lugares y volúmenes de información asignados por el diario a las diferentes prácticas artísticas, podemos inferir que el periódico local establecía una jerarquía de noticias que priorizaba las actividades referidas a las "bellas artes" tradicionales -como las manifestaciones plásticas, musicales y literarias- sobre otras acciones calificadas como "divertimentos y/o artesanías" -entre los cuales se destacaba a los espectáculos de cine, teatro, fiesta y feria-. Para profundizar teóricamente sobre las arbitrarias políticas clasificatorias de las actividades estéticas pueden consultarse los textos de Tatarkiewicz (1996) y Dondis (1998).

[25] Si bien Bischoff no posee titulaciones en Historia sino en Periodismo, durante muchas décadas ofició como “el historiador oficial” de distintos gobiernos. Durante la última dictadura, “presidía la Junta Provincial de Historia de Córdoba, era miembro de la Academia Nacional de Historia, del Instituto Nacional Belgraniano, y de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina, entre otras instituciones. Un homenaje realizado en el año 2002 a este reconocido historiador destacaba que ha escrito más de 100 títulos entre libros y folletos, tres tomos de la Historia de la Provincia de Córdoba, centenares de

números distribuidos generalmente de modo bimensual y cada una de sus ediciones ofreció un mínimo de 50 páginas. Es posible pensar que su distribución era gratuita, pues en ninguno de los ejemplares existe una especificación impresa del costo. Su formato habitual no era el de una agenda que anunciaba los eventos futuros, sino el de una reseña donde se informaba sobre lo actuado en el bimestre previo (posiblemente, atendiendo al oficio de historiador de su coordinador).

Allí se describían y prescribían las prácticas consideradas *culturales* por el régimen local: particularmente, las artes y las disciplinas humanísticas. Atendiendo a nuestro objeto, no es un dato menor remarcar que, en esa dualidad, las artes ocupaban un lugar primigenio; el cual remitía, a su vez, a otras sub-jerarquizaciones. El siguiente orden de enumeración sugiere la importancia diferencial asignada a las diversas ramas artísticas en la GCC: pintura, arquitectura, escultura, literatura (principalmente poesía), música, teatro, danza, cine, festividades, artesanías, entretenimientos[26]. Algunos de los sectores discursivos que se mantuvieron constantes en las veinte ediciones fueron aquellos que notificaban sobre actividades de los organismos culturales municipales y sobre las evocaciones históricas del pasado cordobés[27]. Otras presencias perdurables fueron los siguientes subtítulos: *Editoriales, Exposiciones, Conciertos y Audiciones, Libros, Teatrales, Conferencias, Efemérides Cordobesas.* Esas visibilidades continuas fueron acompañadas en algunos números con noticias esporádicas que reseñaban *Homenajes y Distinciones* adjudicados a *artistas y científicos* cordobeses por parte de entidades privadas y oficiales (entre ellas, la Academia Nacional de Bellas Artes y su homónima para Ciencias).

Atendiendo al escenario de las artes plásticas que retiene nuestro interés, observé peculiares rótulos que nombraban y cristalizaban posiciones de consagración: *Recuerdo de* o *Añoranza de un artista* eran dos subtítulos usados en notas biográficas sobre los "precursores" del arte local (cuyo accionar se había

---

artículos periodísticos y participado en miles de audiciones en radio y televisión desde 1931" (Philp, 2009: 189-190).

[26] No deviene una referencia casual que, mientras todas las páginas de la revista estaban diagramadas en blanco y negro, las tapas fueron siempre confeccionadas en un amplio espectro de colores donde se reprodujeron: en la cubierta principal, imágenes de obras pictóricas consagradas, y en las contratapas, el escudo provincial.

[27] En cuanto a las políticas públicas, también se dedicaron reseñas especiales para: los sucesos de recambio de autoridades municipales (especialmente, aquellas jerárquicas y del área cultural) y las visitas y/o encuentros con funcionarios nacionales y de otras provincias. En relación a las notas históricas sobre la ciudad, contaron principalmente con la autoría de Bischoff y reseñaban barrios o sectores paradigmáticos de Córdoba.

desarrollado entre el siglo XIX y comienzos del XX), aunque también se aplicaba a los artistas "reconocidos" recientemente difuntos. A la par, *Vigencia de* era un epígrafe que refería a las actividades creativas de agentes contemporáneos "destacados". En ese entramado, las noticias sobre los actos oficiales por el Día del Estudiante, el Aniversario Fundacional de Córdoba y los eventos de *arte joven*, adquirieron una visibilidad destacada en distintas secciones de la GCC.

-**Folletos y catálogos artísticos**. Este tercer conjunto de fuentes, nos aportó valiosa información al momento de reconstruir las políticas que demarcaban eventos *culturales*, los agentes involucrados y las obras emergentes. Los folletos pueden definirse, de modo general, como una guía escrita en papel, cuyo número de páginas suele oscilar entre 2 y 4, distribuida gratuitamente a los visitantes de una muestra artística por parte de la entidad organizadora. Su texto informa, sobre los artistas expositores y las autoridades diagramadoras; pudiendo contener también referencias nominales de los objetos estéticos exhibidos y un discurso de presentación realizado por algún agente de la institución. Cuando se trata de salones artísticos, los datos anteriores pueden ser complementados con la nómina de los jurados así como los nombres de los creadores y las creaciones premiadas.
Por su parte, un catálogo, formalmente contiene toda la información que brinda el folleto, pero de un modo más pormenorizado. En las fuentes de los primeros años ´80, los textos escritos que integraban al catálogo eran frecuentemente acompañados por algunas reproducciones fotográficas en blanco y negro: en el caso de los salones suele visibilizarse principalmente a las obras ganadoras, en menores ocasiones encontramos reproducciones completas de todas las obras aceptadas en el concurso. Entre los documentos relevados, cabe destacar tanto los folletos de las muestras *Arte Joven* (concretadas en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa") y del *Salón Juvenil* municipal, como la mayoría de los catálogos del Salón y Premio Ciudad de Córdoba (emprendido desde el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez"). Además de las fuentes museográficas, también relevamos folletos y catálogos producidos por agentes privados como artistas y fundaciones.

-Testimonios. Las voces de los funcionarios "adultos-mayores", que diseñaron y concretaron las políticas "juveniles" en la dictadura, obtuvieron una visibilidad prioritaria y jerárquica en los tres grupos de fuentes escritas mencionados en los párrafos precedentes. Contrariamente, las palabras de los sujetos *jóvenes*, que eran

objeto de preocupación y control administrativo, adquirieron una posición secundaria y fragmentaria en esos documentos. Así, con el objetivo de acercarnos a algunas prácticas de subjetivación etaria, el corpus de vestigios del pasado cercano se complementó con una veintena de testimonios. Con ellos se pretendió aportar una muestra significativa de algunas percepciones de individuos (auto)calificados como *jóvenes*, en general, y como *jóvenes artistas* en particular, durante la llamada transición democrática[28]. Si bien se reconoce que las narraciones autobiográficas están impregnadas de subjetivas menciones, silencios, contradicciones y olvidos, las entrevistas focalizadas devinieron fructíferas e interpelantes al momento de analizar las vivencias y valoraciones dispares de un pasado reciente plagado de complejidades. Con estas fuentes testimoniales buscamos acercarnos al difícil tránsito desde las estructuras y las normas colectivas hacia las situaciones vividas y las estrategias individuales (Chartier, 1996: 21).

El grupo de artistas seleccionados, nacidos entre 1940 y 1963 (cuyas edades a comienzos de 1980 abarcaban desde los 17 hasta los 40 años) aporta recuerdos singulares sobre las experiencias de dos Golpes de Estado (1966, 1976) y diversos gobiernos militares y democráticos. A la par, sus vivencias y miradas muestran interesantes perspectivas respecto de, por un lado, las instituciones de socialización *juvenil* que los constriñeron (como la escuela secundaria y/o la conscripción) y, por otro lado, el campo artístico en el cual luchaban por ingresar (como las academias y museos). Respecto a los testimonios, recurrimos al uso de pseudónimos cuando los relatos podían comprometer la vida privada del agente, mientras reservamos el uso de los nombres propios, especialmente, para los análisis de autoría de obras artísticas[29].

Junto a esas memorias de *jóvenes artistas* agregamos dos conjuntos de testimonios de significativos agentes político-estatales del período transicional: por una parte, cuatro entrevistas concretadas con la Dra. Alicia Ferrero, quien se

[28] Al momento de seleccionar un corpus de entrevistados decidimos, entre los caminos posibles, problematizar a las políticas culturales que describían-prescribían la existencia de "jóvenes artistas". Así, del discurso oficial museológico que señalaba una centena de productores, intentamos construir una muestra significativa en base a criterios amplios que abarcaron desde lo estrictamente artístico hasta lo aleatorio (por ejemplo: presencias continuas o efímeras en muestras y salones museográficos dedicados a "los jóvenes creadores", especificidades disciplinares en la producción plástica, domicilio en Córdoba).

[29] Los pseudónimos están destacados en itálica, recurren a metáforas de colores en los apellidos y eligen nombres inventados para dar cuenta del género. De las fechas de esas entrevistas solo se indica el año.

desempeñó como Directora del Área de Promoción de la Secretaría de la Juventud entre 1983-1985; por otra parte, dos entrevistas con el Dr. Eduardo Angeloz, quien detentó la gobernación de Córdoba durante tres mandatos consecutivos (1983-1995)[30]. Sus recuerdos cobran importancia ya que ambos funcionarios estuvieron directamente involucrados con las fundantes biopolíticas juveniles instauradas en el retorno democrático, donde una de las directrices epocales fue su diferenciación con el pasado dictatorial precedente. Así, rescatar sus visiones actuales sobre la dictadura (cuando median tres décadas de distancia) y mixturarlas con sus discursos de los años '80, emerge como una estrategia sugerente para problematizar los sentidos de nuestra historia reciente.

-Obras artísticas. Las creaciones plásticas de las décadas de 1970-1980, presentan inabarcables diseminaciones en nuestro presente. Un fragmento minoritario de ellas ha sido resguardado en los museos (en especial, los premios-adquisición otorgados por los salones generalmente a los creadores *mayores*). Pero, la mayoría de los objetos *juveniles* emergentes en concursos y muestras ofíciales (como las exposiciones de *Arte Joven* del Museo Caraffa que agrupaban más de 100 obras) forman parte de colecciones privadas de sus creadores, círculos afectivos o clientes. Paralelamente, los catálogos artísticos y los diarios epocales sólo reproducían algunas imágenes (en blanco y negro) de las obras premiadas en concursos. En ese marco, los archivos personales de los artistas resultaron centrales al momento de reconstruir algunas piezas del rompecabezas de las artes plásticas, tradicionales y experimentales, premiadas y excluidas, que circulaban en aquellos años en nuestra ciudad.

En el transcurso de esta investigación logré relevar más de 70 obras plásticas y 30 reproducciones fotográficas de escenas culturales que son integradas y analizadas a lo largo de esta tesis (especialmente en la segunda parte)[31]. Ante

[30] Entrevistas personales con Alicia Ferrero (noviembre de 2003; enero de 2004; marzo de 2005 y julio de 2005); y con Eduardo Angeloz (en colaboración con la Dra. Alicia Servetto, abril de 2011 y junio de 2011). En relación al acceso al ex gobernador agradezco la solidaridad intelectual de la Dra. Servetto, quien consiguió el contacto que posibilitó los encuentros y me invitó a realizar las entrevistas con ella. Un análisis posterior de esas entrevistas puede encontrarse en: Servetto y González (2014).

[31] La mayoría de obras relevadas provienen de fuentes secundarias: las imágenes en blanco y negro reproducidas por catálogos y diarios. Por ejemplo, en el relevamiento documental del Museo Municipal Genero Pérez si pude acceder a algunos catálogos del SPCC (resguardados en un archivo que estaba en vías de organización), sin embargo el acceso a los premios-adquisición fue más dificultoso. En distintas consultas que concreté durante los seis años de la investigación doctoral (un lapso en que las autoridades museográficas cambiaron al compás del gobierno municipal), los

ellas, recurrimos al enfoque de Didi Huberman (2008: 39), quién concibe a las imágenes como "un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que forman anacronismos". Así conviene tener presente que un mismo objeto artístico, puede remitir, al menos, a cuatro temporalidades cuyos procesos complejizan su datación, más allá de que la pieza plástica presente una fecha inscripta o carezca de este dato: el período de concepción de una obra (donde se pueden elaborar distintos bocetos y acudir a reapropiaciones de estilos o autores en la larga duración del arte occidental), la etapa de ejecución del trabajo plástico que puede llevar desde horas hasta años, el tiempo de exposición en muestras o de competencia en los salones, y los momentos de recepción donde el público interactúa con las objetos artísticos de acuerdo a sus propios *habitus* (Cf. Bourdieu, 1992, 2003). La triangulación de las obras artísticas con las fuentes escritas y las entrevistas me permitió observar que esas fases del trabajo creativo pueden adquirir límites difusos.

Finalmente, cabe señalar que esos cinco corpus de fuentes principales fueron complementados con otros documentos que, si bien secundarios, consideramos importantes para interpretar el contexto dictatorial: publicaciones internacionales de la ONU sobre políticas "juveniles"; documentos nacionales de la última dictadura [leyes, proclamas, estatuto, Censo de 1980, el *Diario de Campaña* de Acdel Vilas (1977) y los *Informes CONADEP* nacionales y locales]; el archivo audiovisual de Canal 10 y 12 conservados en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (cuyas colecciones llegan hasta el año 1980 y 1982, respectivamente), así como fuentes inéditas. El detalle completo de las fuentes puede consultarse en el índice de documentos aportado al final de este libro.

5. Organización del texto

La tesis se tituló: *"Juventudes" (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)*. Para esta versión e-book se concretó una leve variación del subtítulo, atendiendo a sugerencias del tribunal y a diálogos recientes con otros colegas: **Juventudes (in)visibilizadas. Una historia de políticas culturales y estrategias**

---

premios-adquisición no se exhibían permanentemente en muestras abiertas, sino que, según me informaron algunos funcionarios, formaban parte de la colección que estaba guardada en dependencias del museo. Atendiendo a los tiempos de la beca y la tesis opté por abordar la mayoría de las obras de modo indirecto, mientras pude acceder a una minoría de fuentes directas mediante las entrevistas con artistas.

artísticas en Córdoba durante la última dictadura argentina[32]. El texto está organizado en siete capítulos, precedidos por la presente Introducción y proseguidos por las Reflexiones Finales, dos cuadros Anexos y el detalle de las Fuentes y Bibliografía consultadas. El Capítulo 1, **Juventudes en el pasado reciente cordobés. Una mirada desde la Historia Cultural**, ofrece una síntesis de nuestro enfoque teórico que reconoce como faro a una Historia Cultural transdisciplinaria, en la cual se recuperan aportes de la Escuela de los Annales y del Materialismo británico. Si bien se presenta en primer lugar, las perspectivas conceptuales se fueron profundizando y redefiniendo al compás de toda la investigación doctoral.[33]

Los capítulos restantes están agrupados en dos conjuntos triádicos que dan lugar a las dos partes principales en que se divide esta tesis. La I. Parte, **Juventudes en el macrocosmos socio-político de la dictadura: entre representaciones bélicas, biopolíticas autoritarias e intersticios,** está compuesta por tres capítulos. El Capítulo 2, **Representaciones y biopolíticas juveniles durante el Estado autoritario (1976-1981). Singularidades del período de agotamiento**, intenta elaborar un bosquejo general de las representaciones culturales y las domesticaciones *juveniles* desplegadas durante gran parte de la última dictadura argentina, mientras profundiza en los procesos cordobeses de un bienio en que la crisis gubernativa comenzó a extenderse (1980-1981). Allí, podrá observarse cómo la población *joven* fue dividida, a nivel del imaginario oficial, en tres grandes grupos (*enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados*); en torno a los cuales se desplegaron distintas biopolíticas. En ese marco, el análisis de las "fiestas oficiales" organizadas en torno al Día del Estudiante-Día de la Juventud, permitirá conocer dos conjuntos de prácticas: por una parte, singulares estrategias de socialización (in)formal que, mediante actos espectaculares, intentaban controlar cuerpos, actitudes y deseos de *los jóvenes* autorizados por el régimen a seguir viviendo; por otra parte, pequeños intersticios de resistencia durante el ensayo

[32] Tanto en el título como en el resto del cuerpo se decidió hacer un uso proposital del recurso de paréntesis: una estrategia discursiva que, más allá de la economía de palabras, pretende mostrar al lector la complejidad de un proceso social dual, donde en el mismo movimiento en que algunos sujetos y acciones son visibilizados, otros son relegados a la invisibilización.

[33] En la tesis, el capítulo 1 ofrecía también una síntesis de los antecedentes relevados hasta 2012. Como el caudal de los mismos ha ido creciendo, para el formato libro he optado por ir señalando los antecedentes (anteriores y posteriores a 2012) en cada capítulo.

aperturista de Viola, donde se hicieron visibles las críticas de la FUC hacia el gobierno.

En el Capítulo 3, **De jóvenes presencias-ausencias: soldados de Malvinas y *desaparecidos* (1982-1983)**, podremos observar que en un comienzo, y en el marco de un imaginario de *guerras justas*, el discurso oficial diferenció explícitamente a estos sujetos mediante su clásica oposición *héroes-enemigos*; una distinción que alcanzó hasta a los difuntos, quienes fueron divididos en *honorables* e *indignos*. Sin embargo, con el correr de la crisis y su pérdida de hegemonía, muchas autoridades tanto militares como civiles empezaron a refugiarse en el silencio y la manipulación de información mientras eran interpeladas socialmente para rendir cuentas por esas (y otras) vidas sacrificadas y aniquiladas**.** Temporalmente, la coyuntura de interés comprende desde la guerra austral hasta las elecciones fundacionales, mientras el objeto de análisis procura una exploración de la diada presencia-ausencia para acercarnos a la construcción de juventudes desplegada en torno a dos sectores sociales que adquirieron una (in)visibilidad sensible entre 1982 y 1983: los soldados de Malvinas y los *desaparecidos*.

Ese bienio también delimita el abordaje del Capítulo 4: **De jóvenes presencias (auto)movilizadas: estudiantes y militantes partidarios (1982-1983).** Aquí, analizaremos cómo en el contexto de apertura política, posibilitado desde mediados del 82 por la creciente descomposición del régimen, distintos actores colectivos fueron paulatinamente reorganizándose y recuperando espacios públicos (desde periódicos hasta calles) como escenarios de acción. En ese proceso, focalizaremos algunas objetivaciones y subjetivaciones concretadas en torno a dos agentes *juveniles*: en principio, los distintos homenajes oficiales por el Día del Estudiante-la Juventud que, celebrados en septiembre de 1982 y 1983, estuvieron condicionados por la rearticulación del movimiento estudiantil cordobés; posteriormente, la visibilidad del vocablo *joven* en la UCR, un partido político que fue articulando singulares representaciones y prácticas etarias durante el bienio de crisis dictatorial, entre ellas, la promesa de una nueva institución: la Secretaría de la Juventud.

La II. Parte de la tesis, **Juventudes en el microcosmos artístico-plástico de la dictadura: entre políticas culturales, ceremonias fundacionales y estrategias** está conformada por otros tres capítulos. El Capítulo 5, **De jóvenes, artes y culturas. Generalidades de la política cultural dictatorial y especificidades del bienio de agotamiento (1976-1981)**, ofrece una cartografía de los sentidos, usos e

interrelaciones construidos por el gobierno dictatorial en torno a *juventud*, *cultura* y *arte*. Exploraremos cómo dichas (re)elaboraciones se sustentaban en un imaginario oficial de *guerra integral* (*armada y espiritual*) que, si bien se mantuvo constante durante toda la dictadura, alcanzó sentidos especiales desde el año 1980. En particular, reconstruimos dos grupos de procesos que fueron gestándose desde comienzos del régimen pero alcanzaron un despliegue sobresaliente en el bienio 80-81: por un lado, exploraremos la refuncionalización de antiguas edificaciones en centros culturales barriales deteniéndonos en el caso del *Paseo de las Artes*.

Por otro lado, nos centraremos en las prácticas artístico-plásticas emergentes en las fiestas oficiales por el aniversario fundacional de nuestra urbe: una *Semana de Córdoba* donde se multiplicaban las competencias juveniles pictóricas y se inventaba la tradición de un concurso para plásticos de distintas generaciones, me refiero al Salón y Premio Ciudad de Córdoba (SPCC), el cual había sido instituido en 1977 y para 1980 estuvo dedicado a la especialidad Pintura, mientras en 1981 estuvo abocado a Dibujo y Grabado. Esas performances, que irrumpían en torno al día 6 de julio, presentaban la peculiaridad de (re)construir un origen *occidental y cristiano* para la ciudad en cada celebración que recordaba aquella fundación española como una *hazaña de evangelización*, mientras ocultaba las implicancias sanguinarias de aquel proceso de conquista y colonización. En ese contexto, podremos observar que algunos intersticios de disidencia se articularon durante el ensayo aperturista de Viola y adquirieron visibilidad en la prensa local.

En el Capítulo 6, **Las artes plásticas en el bienio de descomposición: redefiniciones oficiales entre la Guerra de Malvinas y las elecciones democráticas (1982-1983),** reconstruiremos los sentidos y las (dis)continuidades de las políticas artísticas que siguieron desarrollando al SPCC y a los concursos *juveniles* de años precedentes, pero en el marco de una nueva coyuntura: el derrumbe que vivenció el régimen tras la derrota bélica en Malvinas. Podremos conocer cómo los homenajes de 1982 por el cumpleaños de la ciudad se desarrollaron en el clima de luto de la inmediata postguerra. La concreción de dichas performances, aún en ese marco crítico, es un indicador de la importancia de esa conmemoración, donde era la *identidad cultural* comunitaria la que estaba en juego y donde las *Bellas Artes* plásticas desempeñaban un rol central en la socialización de las nuevas generaciones. No obstante las avanzadas en los proyectos de control simbólico, el propio SPCC patentará la irrupción de obras

disruptivas donde muchos escultores (no solo jóvenes) pusieron en tensión a los cánones estético-éticos del régimen.

Por su parte, el último ciclo anual de la dictadura, el transicional año 1983, presentará excepcionalidades (no solo) en las políticas artísticas. En primer lugar, observaremos que el 40º aniversario del Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genero Pérez" fue ocasión de un balance oficial de la gestión dictatorial en plástica. En segundo término, analizaremos cómo en la Semana de Córdoba de ese julio se redefinieron performances anteriores mientras se lanzaron nuevos proyectos, como la *Feria El Arte en Córdoba*. En tercera instancia, indagaremos que el SPCC fue desplazado a los meses finales del año, pero fue jerarquizado al ser declarado *de interés público y de carácter permanente* por ordenanza municipal. Paralelamente, podremos explorar cómo, más allá de los intentos del gobierno saliente para preservar su poder simbólico, ese salón del 83 exhibió que las tendencias críticas a las tradiciones del gusto oficial estaban floreciendo hasta en el reducto más jerárquico de las *Bellas Artes* plásticas: la pintura.

En el **Capítulo 7, *Jóvenes artistas* entre políticas culturales reinventadas y reductos para la libertad de expresión (1982-1983)**, podremos indagar cómo las políticas culturales dedicadas a los *jóvenes creadores* del campo profesional alcanzaron un momento culminante en 1982 con dos paradigmáticas emergencias: el *Salón Juvenil* municipal desarrollado en uno de los Centros Culturales que había refuncionalizado el gobierno autoritario (el de barrio General Paz) y las muestras *Arte Joven* concretadas en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa". Si bien los proyectos oficiales intentaron mantener la sacralización de las prácticas artísticas resguardándolas en "templos" como los museos; esos espacios -y más aún los flamantes Centros Culturales barriales- fueron escenarios donde los *artistas jóvenes* lograron resguardar y amplificar algunos intersticios de libertad creativa.

En efecto, observaremos cómo varias obras artísticas fueron aumentado sus tensiones respecto al canon artístico hegemónico: por un lado, las pinturas se alejaban de los óleos sobre lienzo (donde géneros como el paisajismo tenían la función de representar belleza y producir una experiencia estética "sagrada" en el espectador) y presentaban experiencias sacrílegas que iban desde la presentación de cuerpos y ambientes distorsionados en clave neoexpresionista hasta la introducción de trozos de basura en el cuadro. Por otro lado, esos ámbitos de la Alta Cultura también fueron albergue de tendencias experimentales donde el arte

objetual y las instalaciones revolucionaron a las propias fronteras disciplinares (de pintura y escultura) para proponer nuevas poéticas y propiciar la formación de un espectador activo. De este modo, contribuyeron en el proceso social mayor donde distintas críticas hacia la dictadura favorecieron su decadencia.

La tesis culmina con unas **Reflexiones finales** donde se realizan algunas conclusiones respecto de los principales interrogantes que guiaron nuestra investigación sobre la construcción de juventudes durante la crisis dictatorial. Conjuntamente, se elaboran nuevas preguntas que intentan abrir otros itinerarios de trabajo.

Capítulo 1. Juventudes en el pasado reciente cordobés
Una mirada desde la Historia Cultural



Fig. 2: Pintura de la *joven artista* Miriam Santaularia. Sin Título. 1982.
Colección de la Facultad de Artes, UNC.

El objeto fundamental de una historia que apunte a reconocer la forma en que los actores sociales dan sentido a sus prácticas y a sus discursos me parece que reside en la tensión entre las capacidades inventivas de los individuos (…) y las coacciones que limitan aquello que les es posible pensar, decir y hacer.
Roger Chartier, *La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas*, 1996

Si bien los ecos de la palabra "juventud" (Bourdieu, 1978; Margulis, 1996) resonaron en tiempos e idiomas muy lejanos, el abordaje de categorías etarias como objeto de estudio de la Historia presenta una trayectoria reciente. Uno de los primeros focos de atención se diseñó, en la década de 1970 en torno al tópico "niñez", con los trabajos de Philippe Ariès (1973) y Lloyd De Mause (1977). También en los años 70 fueron publicados dos textos en inglés sobre "juventud". Como explica Manzano (2018: 58), "en las postrimerías de las revueltas del '68, John Gillis y Paula Fass, dos de los historiadores pioneros del campo, localizaron la emergencia de un sujeto y experiencia juvenil en el marco de transformaciones demográficas, educativas y socioeconómicas ligadas a lo que, por entonces, se entendía como modernización". De ese modo, sintetiza la autora, en la "historia social y cultural, la emergencia de un campo de estudios de la juventud estuvo dinamizada por la creciente visibilidad de los/as jóvenes en el escenario político y cultural a escala global de la década de 1960". A su vez, en los años noventa del siglo XX, dos representantes de la Escuela de los Annales (Levi & Schmitt, 1995: 10) dirigieron una serie de estudios de Historia Cultural que reunía a distintos autores para ofrecer "varias historias de los jóvenes". Más allá de su objetivo de atender a la variabilidad, dichas indagaciones estuvieron centradas en el terreno europeo y fueron delimitadas desde la Antigüedad hasta los años '50 del siglo XX[34].

Considerando a la edad "joven" como "una construcción social y cultural" (que puede adquirir distintas existencias históricas de acuerdo al contexto y a variables como clase social o diferencia sexual), Giovanni Levi y Claude Schmitt (1995: 9, 13) llamaban la atención sobre dos características peculiares: la liminalidad y la

[34] La publicación ofrece 17 artículos divididos en 2 tomos, los cuales recorren la historia europea. Solo uno de ellos se adentra en la construcción de "juventudes" en otro país: el texto de Luisa Passerini sobre Estados Unidos en la década de 1950.

provisionalidad[35]. Ambos caracteres condicionarían "tanto la actitud de 'los demás' respecto a [la juventud] como la visión que los jóvenes tienen de sí mismos (…) Porque a diferencia de los niños, algunos jóvenes, han hablado y han escrito acerca de su condición", particularmente, a lo largo del siglo XX. A la vez, agregaban: "las sociedades 'construyen' siempre a la juventud como un hecho social inestable (…), como una realidad cultural preñada de una multitud de valores y usos simbólicos".

Coincidimos con estos autores cuando argumentan que ciertos objetos como el sexo y la edad, donde convergen "determinaciones biológicas y construcciones simbólicas que las tornan socialmente eficaces e históricamente significantes" abren, para el historiador, "un terreno privilegiado de experimentación" conceptual (Levi & Schmitt, 1995: 9-10). De acuerdo con ello, hemos abordado nuestra reconstrucción de "las juventudes" cordobesas, construidas en la última dictadura, desde una Historia Cultural transdisciplinar (Cf. Chartier, 1996; Burke, 1999; Myers, 2002) que conjuga miradas históricas -de la Escuela de los Annales y del materialismo británico- con perspectivas sociológicas, antropológicas y filosóficas[36].

El diálogo con otras ciencias sociales deviene imperioso si tenemos en cuenta que fue en los terrenos de la sociología y la antropología donde, desde comienzos del siglo XX, se comenzó a problematizar a "juventud" como objeto de estudio (Cf. Feixa, 1998)[37]. Para nuestro país, el trabajo de la antropóloga Mariana Chaves

[35] La liminalidad, retomando los aportes de Van Gennep (1986 [1909]) sobre los ritos de margen, sitúa a la juventud como una fase del proceso de socialización que marcaría el pasaje entre la niñez y la adultez. La segunda noción, subraya que, a diferencia de categorías como clase social o sexualidad (que remiten a pertenencias más duraderas), las clasificaciones etarias implican estados temporales efímeros.

[36] Acordamos con Jorge Myers (2002: 127) cuando argumenta que: "la historia cultural contemporánea, hegemónica en las últimas décadas, emergería de una confluencia entre distintas tradiciones de análisis cultural. Las más importantes de éstas serían la antropología cultural –tanto en su versión estructuralista (…) cuanto en su versión hermenéutica (Clifford Geertz, Víctor Turner)-; el marxismo cultural inglés (E.P. Thompson) resignificado por el materialismo cultural (Raymond Williams); los estudios culturales británicos (Stuart Hall); el postestructuralismo filosófico (Michel Foucault) o sociológico (Pierre Bourdieu); ciertas variantes de la microhistoria (Carlo Ginzburg); y (…) los estudios de género, de identidades étnicas, subalternos y poscoloniales".

[37] Marcelo Urresti (2002) demarca al respecto cuatro líneas de investigación dentro de la sociología. 1) La Escuela de Chicago durante la década de 1920, con trabajos como el de Fredric Thaster, que analiza a las pandillas juveniles, integradas por inmigrantes pertenecientes a sectores marginales, que ocupaban las calles de las ciudades estadounidenses. Esas agrupaciones fueron conceptualizadas como un *desvío* y una *anomia* respecto de los patrones sociales de *normalidad* vigentes. 2) Talcott Parsons, luego de 1945, propone un nuevo enfoque para el problema de "la juventud" como *fase generacional autónoma*. La preocupación central radica ahora en las *transiciones a la adultez*; procesos que serían mayormente prolongados en las sociedades contemporáneas. Parsons observa que si bien esta fase transicional se focaliza primeramente en la clase burguesa, tiende a extenderse hacia el resto de los grupos sociales; dando por resultado una vasta red que vincula *escuela, tiempo libre y cultura generacional*. 3) La tercera línea analítica se corresponde con el contexto del Estado de Bienestar (1945-1975), donde dos cambios radicales transformarían a "los jóvenes" en protagonistas

(2006: 3) aportó un primer informe sobre el estado del arte de las investigaciones científico-sociales sobre "juventudes"[38]. Concordamos con la autora cuando sostiene que se trata de "un campo disperso pero en consolidación"; de ello dan cuenta tanto la construcción y mantenimiento de una red en internet (ReIJA) como la *Reunión Nacional de Investigadores en Juventudes de Argentina* (ReNIJA) que ya concretó cinco ediciones y está organizando su sexto encuentro para 2018[39].

No obstante, en ese marco de crecimiento de los Estudios Juveniles argentinos, los trabajos históricos eran minoritarios[40]. Un indicador del estado de la cuestión en

---

sociales: el surgimiento del rock'n'roll y la revolución sexual. Estas prácticas que en principio se circunscribieron a los estudiantes universitarios luego se generalizaron transformándose en una bandera juvenil contra cualquier tipo de represión. Esos procesos fueron estudiados por autores como Herbert Marcuse, Norman Brown y Theodor Roszak. 4) La Escuela de Birmingham, donde a mediados de los años '60, autores como Hall, Jefferson y Cohen decidieron estudiar a algunos grupos juveniles de Gran Bretaña (*teddy boys, rockers, hippies*…). Focalizándose en los gustos compartidos de los sujetos en relación a música, indumentaria y modos de presentación pública, concluyeron que *los estilos vehiculizaban luchas de clases*, y, por lo tanto, no era correcto hablar de *una* cultura juvenil interclasista sino de *subculturas juveniles* (Hall & Jefferson, 1983). Para el caso de la antropología cabe citar los estudios realizados por Arnold Van Gennep (1986 [1909]) sobre los ritos de pasaje, así como las investigaciones de Margaret Mead (1928, 1969) sobre adolescencia, sexualidad, cultura y conflictos generacionales.

[38] El informe está articulado en tres recortes: uno temporal, que circunscribe la indagación a las dos últimas décadas tomando como caso fundante el texto de Braslavsky (1986); uno disciplinar, que sondea principalmente los trabajos en sociología, antropología, ciencias políticas, ciencias de la educación, trabajo social e historia; y uno expositivo, donde los objetivos van desde ofrecer un mapa de lo que se ha producido y está produciendo, dejar en evidencia las áreas más desarrolladas y las vacancias, hasta sistematizar enfoques y acuerdos conceptuales-metodológicos. Posteriormente, la autora publicó, junto con otros colaboradores, un segundo informe (Chaves et al, 2013).

[39] "La Red de Investigadoras/es en Juventudes Argentina (ReIJA) es una organización sin fines de lucro que tiene por objetivo promover la construcción de conocimientos y el intercambio de trabajos de investigación, experiencias y recursos entre investigadores, funcionarios públicos y demás interesados en la cuestión juvenil en el territorio nacional (…) Nace en el año 2004, a partir de la reunión de un grupo de investigadores ocupados en los estudios sobre jóvenes y juventudes. Dicha reunión tuvo lugar entre los días 25 y 28 de mayo, en oportunidad de realizarse en Villa Giardino, Provincia de Córdoba, el Simposio 'Antropología y Juventud' en el marco del *VII Congreso Argentino de Antropología Social*. La ReIJA reúne hoy más de cuatrocientos miembros, distribuidos en casi la totalidad de las provincias de nuestro país (…) Operativamente la ReIJA se basa en una Red de intercambio virtual por correo electrónico con dos moderadores, visitas de investigadores invitados, auspicios y apoyo de actividades de los miembros, como preparación y edición de libros y publicaciones periódicas y organización, cada bienio, de una Reunión Nacional presencial". Cada ReNIJA implicó la publicación de un acta con todas las ponencias y un libro con referato (http://redjuventudesargentina.com/). Cabe mencionar que tanto mi director de tesis como yo participamos activamente en la ReIJA desde su etapa inicial, especialmente en el Grupo de Trabajo *Historia de las juventudes*

[40]Al respecto, Chaves (2006: 7-8) señala: "Es de resaltar que los estudios sobre juventud en el país fueron iniciados desde la sociología, y será ésta una marca y tendencia en el desarrollo del campo (…) Desde el punto de vista temático, y en coherencia con la tradición disciplinar, las preocupaciones fundacionales son la educación, el trabajo y los sectores "populares". Pero desde mediados de los noventa tiende a consolidarse la mirada sobre lo cultural no sólo en el campo de la sociología (Margulis y otros 1994, 1996, 2003) sino también de la antropología, las ciencias políticas, las ciencias de la comunicación y la historia". Respecto de nuestra disciplina, en su tesis doctoral, Chaves (2010: 34) agrega: "La producción de investigaciones históricas de largo plazo para el caso argentino es menor. Existen trabajos aislados de épocas o acontecimientos particulares en que los jóvenes fueron protagonistas (por ejemplo, Biagini, 2000; Balardini, 2002; Portantiero, 1978; Romero, 1998; Pujol,

la historiografía nacional puede encontrarse en el Grupo de Trabajo *Historia de las juventudes*, desarrollado en las diversas ediciones de la ReNIJA: La Plata (2007), Salta (2010), Viedma (2012), Villa Mercedes (2014) y Rosario (2016). Como sostuvimos en un trabajo reciente (González y Kejner, 2017), a nivel cualitativo, reseñar algunas características de los objetos de estudio abordados en las veintisiete ponencias de dicho GT, deviene una ventana fructífera para visualizar los caminos recorridos y la agenda aún pendiente. En cuanto a las problemáticas (re)construidas detectamos un gran caudal de temas y enfoques teóricos de Nueva Historia Política que abordan las objetivaciones y subjetivaciones desarrolladas en torno a la participación "juvenil" en diversas áreas: una ponencia dedicada al movimiento rural (Vommaro, 2010); varios estudios sobre estructuras partidarias como el Partido Justicialista (Acha, 2010; Fajardo, Mutuverría y Chaves, 2010), la Unión Cívica Radical (González, 2010b) y el Partido Comunista (Ermosi, 2016). Otro conjunto de trabajos investigan la militancia estudiantil: a nivel secundario durante los años 80 (Enrique, 2010) y a nivel universitario tanto a inicios del silo XX en La Plata (Fernández Plastino, 2012) como durante los primeros años 70 y comienzos del siglo XXI en Río Negro y Neuquén (Kejner, 2007, 2012).

A la vez, se fueron incrementando, especialmente en la V Reunión, los aportes de Historia Social y Cultural, que emprenden la problematización de otros hilos importantes de la trama de representaciones y prácticas que conformaban a "los jóvenes", como sujetos y agentes, tanto desde esferas hegemónicas como desde experiencias subalternas: propuestas contraculturales desplegadas en los años sesenta desde Buenos Aires (Collado, 2012); noviazgos de "menores" en estrados judiciales sesentistas cordobeses (Musso, 2014); producción de humus cultural en Salta durante las décadas de 1960-1970 (Juárez, Zaffaroni y Choque, 2016); discursos técnico-científicos en los años 60 y 70 sobre jóvenes de sectores populares desde Córdoba (Musso, 2016) y sobre clases medias juveniles desde Buenos Aires (Vélez, 2016); fiestas oficiales por el Día de la Juventud en la última dictadura (González, 2012); asociaciones juveniles católicas rosarinas durante el régimen cívico-militar (Luciani, 2016); músicas que desde el rock hasta la nueva trova formaron parte de la transición de los años '80s (Terriles, 2007; Bruno, 2012;

1999), y dentro de ellos los más analizados son la Reforma Universitaria de 1918, y la juventud politizada o los movimientos artísticos de los años '60 y '70".

Soto, 2016); representaciones juveniles en el contexto de la Guerra de Malvinas (Floridia, 2016).

En ese marco de avances temáticos, también emergen áreas de vacancia. Quedan varios caminos por explorar, desde "microhistorias" situadas en casos significativos hasta abordajes de alcance "global" (Chartier, 2005). Precisamos, entre otras cosas: abordajes que reconstruyan históricamente las diversas artes (cine, danza, diseño, fotografía, literatura, música, plástica, teatro…) en las que los "jóvenes" devinieron productores y públicos protagónicos; trabajos de Historia Económica que permitan conocer a los mercados y consumos "juveniles"; investigaciones de Historia Social que complementen el recurrente estudio de las clases medias con la indagación de prácticas construidas y constructoras de sectores dominantes y subalternos; indagaciones que conecten a los procesos etarios con las clasificaciones en torno a las variables de género y raza[41].

En torno a la delimitación temporal de las prácticas históricas estudiadas encontramos una predilección por la década de 1960. Esta constatación para el GT se corresponde con una tendencia historiográfica general que marcó los inicios de la Historia de las juventudes en Argentina a comienzos del siglo XXI y el desarrollo de dos líneas de investigación: un "foco de interés se ha puesto en las relaciones entre juventud y política, con intentos de auscultar las dinámicas de radicalización política de fines de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. También centrados en esas décadas, algunos/as historiadores/as han comenzado a estudiar otros aspectos, fundamentalmente las transformaciones en la sociabilidad y los consumos juveniles, los cambios en la moral sexual y las relaciones entre varones y mujeres, o la emergencia de prácticas contraculturales" (Fernández Plastino y Manzano, 2010: 145)[42].

A la par, otra de las corrientes que detectamos como constante en las reuniones fue un crecimiento del número de investigaciones dedicadas a la última dictadura militar y, especialmente, a los años 80. A diferencia de esos períodos que concentran la mayoría de ponencias, solo dos trabajos abordan los sucesos de la

[41] Varios de estos temas han sido abordados en otros grupos de trabajo de las ReNIJAs (como Comunicación y tecnologías, Prácticas culturales, Cuerpos, géneros y sexualidades), pero desde otras disciplinas. Lo que observamos fue su escaso abordaje en el GT de Historia de las juventudes.

[42] Cabe agregar que la tesis doctoral de Manzano, defendida en 2009 y traducida al español recientemente (Manzano, 2017). Concretó uno de los aportes pioneros para la Historia Social de las juventudes argentinas, delimitando un abordaje que comprendió desde la década de 1950 hasta el Golpe de Estado de 1976.

década de 1910, mientras las décadas de 1940-1950, 1990 y 2000, registraron una única ponencia. Paralelamente detectamos vacancias de estudios dedicados a reconstruir representaciones y prácticas (auto)designadas como juveniles en "acontecimientos, coyunturas y largas duraciones" de una nación bicentenaria cuya historización permitiría reflexionar, entre otras cuestiones, sobre la "provisionalidad y liminalidad" de las juventudes durante los giros de siglo y de milenio (Cf. Chartier, 2005; Levi & Schmitt, 1996).

Respecto a los contextos espaciales historizados observamos dos caudales de estudios mayoritarios emprendidos sobre y desde Buenos Aires y Córdoba. Conjuntamente, fueron prosperando reconstrucciones sobre las experiencias juveniles desarrolladas en Salta, Neuquén y Río Negro. Por otro lado, mientras algunas ciudades han sido objeto de una única ponencia -Corrientes (Campusano, 2014), Santa Fe (Luciani, 2016), Tucumán (Gómez & Giori, 2010)-, se multiplican las preguntas sobre las quince provincias restantes que integran el territorio de Argentina. Así, entre las tareas pendientes puede nombrarse la necesidad de estudios que aborden la construcción de juventudes en diferentes escalas, permitiendo comprender algunas redes regionales, nacionales, continentales y mundiales que otorgaron visibilidad a "los jóvenes" en procesos coyunturales y estructurales. En esa línea podrían ubicarse algunos abordajes, sobre la década de 1980, en particular, y sobre la coyuntura 1950-1980 en general, emprendidos por participantes del GT Historia de las juventudes, tanto en forma individual como en equipo: Espert (2007), González (2016), Manzano (2016, 2017)[43].

En nuestro enfoque teórico el punto de partida conceptual es considerar a la categoría "juventud" como una palabra polisémica (Bourdieu, 1978; Margulis, 1996). Mientras ese tópico etario refiere en las sociedades contemporáneas a una fase de transición entre otras dos edades en que es dividido el proceso de socialización (la niñez y la adultez); otro sustantivo ("jóvenes") remite a un grupo poblacional específico que en la segunda mitad del siglo XX irrumpió en el espacio público occidental y fue (auto)reconocido como actor social colectivo y protagónico. Estos

[43] Desde 2016 estamos desarrollando el Proyecto PICT "Juventud, cultura y política en la historia reciente: entre lo local, lo nacional y lo transnacional", donde estamos abordando cuatro décadas (1950 a 1980) e indagando especificidades y redes entre Capital Federal, Córdoba, La Plata y Rosario. Dirigido por la Dra. Valeria Manzano e integrado por investigadores formados (Ehrlich, L.; González, A.S, Luciani, L; Pasqualini, M) y estudiantes de posgrado (Barolo, G., Collado, P., Delgado, J, Soto, F.)

procesos de objetivación-subjetivación "juvenil" cobran tal densidad, extensión y multiplicidad en el siglo XX, que algunos autores hablan de una "juvenilización" que regiría el modelo cultural de nuestra sociedad[44]. Conjuntamente, un adjetivo como "juvenil" suele usarse para señalar las características materiales y simbólicas que desde representaciones esencialistas son asignadas a las "juventudes" construidas en diversas épocas y contextos.

En relación al crecimiento de visibilidad "juvenil" en la pasada centuria, conviene tener presente el alerta epistemológico aportado por Haraway (1991) en torno a un sector hegemónico "burgués, masculino, heterosexual, blanco" (y, según nuestro criterio, cabe agregar, "adulto") que posee la capacidad de clasificar a los sujetos e invisibilizar su posición erigiéndose como patrón de normalidad. Desde los Estudios Juveniles argentinos, Chaves (2006; 2010: 77-ss) sostiene que en las sociedades modernas rige el **adultocentrismo:** "el ciclo de la vida está simbolizado por una curva, se asciende desde el nacimiento hasta el punto cúlmine representado por la adultez, y luego se desciende hasta la muerte, transitando por la vejez". Desde esa perspectiva, el sujeto "joven" es identificado, de modo diferencial con el adulto, como: un *ser inseguro de sí mismo*. Con este argumento se legitima la intervención de los mayores sobre su vida. Esa intervención puede devenir extrema ya que, como sostiene Chaves, en varias ocasiones "la sociedad ha encontrado en la juventud el espacio social donde depositar al enemigo interno". Retomando los aportes de Michel Foucault (2000) y Giorgio Agamben (2004), Chaves (2006: 19) agrega:

> El paradigma del momento ya no es más el paradigma del disciplinamiento o de la normalización estrictamente sino el paradigma de la seguridad; es en este contexto donde el sujeto joven puede ser leído, se convierte en el enemigo interno, porque es el que representa la inseguridad. ¿Pero no es contradictorio que el peligro esté representado por un ser inseguro? No, justamente su inseguridad es lo que lo encuadra en el paradigma, y es eso lo que lo hace peligroso.

Conjuntamente, Chaves señala otros atributos que son asignados al ser "joven" de modo esencialista:

[44] Angelina Peralva (1997) sostiene que durante el siglo XX se ha producido una mutación en los sentidos asignados a la díada juventud-vejez. Hasta fines del siglo XIX la vejez ocupaba la primera posición del par y sus significados aludían al pasado, al orden, encargado de socializar el "desvío" de la juventud; en cambio, desde mediados del 1900 se habría comenzado a valorizar la juventud como *modelo cultural*, relegando la vejez al lugar de la decadencia.

> *Ser en transición*. Desde la infancia hacia la adultez, que aparece como el momento de mayor plenitud, ya que luego sobreviene la decrepitud (…)
> *Ser no productivo económicamente* (aquí sería visible el "mito de la juventud dorada" que extiende el ocio burgués hacia otras clases sociales),
> *Ser incompleto* (al sumar las características anteriores),
> *Ser desinteresado y/o sin deseo* (esta representación aparece con fuerza en los ámbitos de socialización como queja ante los supuestos rechazos o indiferencias de los jóvenes hacia lo ofrecido),
> *Ser desviado* (por sumatoria de los atributos anteriormente asignados, "el joven aparece con una tendencia mayor que otros individuos a desviarse" y esto también lo hace ser un sujeto:
> *Peligroso.* No es la acción misma, sino la posibilidad de la acción lo que lo hace peligroso para él mismo y para LA sociedad.
> *Ser victimizado.* Aquel que no tiene capacidades propias será una víctima del acontecer social. Asimismo aquel que es todo en potencia, pero que no puede SER porque no lo dejan, es dominado, ese también será visto como víctima. Y hay un tercer espacio de la representación del joven víctima y es la justificación de los actos que entran en conflicto con la ley, por su posición social de víctimas del sistema. A la víctima se suele acercarse desde la 'comprensión' y la lástima, no desde el reconocimiento legítimo.
> *Ser rebelde y/o revolucionario.* Es la cualidad de joven como estado bio-cronológico lo que le otorga la capacidad de rebeldía y revolución, (…)-parece ser que hay un desorden hormonal (pubertad) que posibilita un desorden social-. La tarea de la transformación social, la oposición o la protesta son su DEBER SER: esa es la tarea de la juventud, si no lo hacen serán acusados de ineptos, de no cumplir su papel histórico predeterminado.
> *Ser del futuro.* El joven es presentado como un ser de un tiempo inexistente. El pasado no le pertenece porque no estaba, el presente no le pertenece porque no está listo, y el futuro es un tiempo que no se vive, sólo se sueña, es un tiempo utópico. El presente es el tiempo de los adultos de hoy. La espera es infinita, vana e ilusoria (…)
> Otro modo en el que aparece esta representación es en el tan difundido slogan de que 'los jóvenes de hoy no tienen futuro'. En esta demanda de proyecto para mañana suelen no leerse como proyecto las expectativas de futuro de los jóvenes, y sólo se acepta como respuesta válida la repetición de una receta ya fracasada. (Chaves, 2010: 77-81)

Contra esas representaciones que homogeneizan a los procesos sociales entretejidos alrededor de las categorías etarias, coincidimos con Chaves (2006: 10) cuando propone la opción analítica plural: **juventudes**. Desde una mirada cercana, los aportes de Margulis y Urresti (1996: 29) consideran que:

> La juventud es una condición que se articula social y culturalmente en función de la edad –como crédito energético y moratoria vital, o como distancia frente a la muerte- con la generación a la que se pertenece –en tanto memoria social incorporada, experiencia de vida diferencial-, con la clase social de origen –como moratoria social y período de retardo-, con el género –según las urgencias temporales que pesan sobre el varón o la mujer-, y con la ubicación en la familia –que es el marco institucional en el que todas las otras variables se articulan-. Es en la familia, ámbito donde todos estamos incluidos, donde se marca la coexistencia e interacción de las distintas generaciones.

Paralelamente, Chaves (2010: 17) subraya que mientras las "juventudes" de una misma época pueden tener expresiones, identificaciones y vidas muy disímiles,

"tienen en común una experiencia histórica que puede constituirlos como **generación** (o generaciones)[45]. En la historia argentina (y también en la internacional) se conforma una peculiar conciencia "juvenil" generacional desde la década de 1960, la cual se relaciona con el movimiento estudiantil y con el despliegue del feminismo. Respecto al movimiento "juvenil-estudiantil" sesentista, Nicolás Casullo (1997: 170) expresa:

> Por primera vez surge fuertemente la idea de generación, ya no de clase, ya no de Nación, sino de generación. La vinculación entre el estudiante norteamericano (…), el francés, el latinoamericano, es una vinculación que se da a través de la conciencia de una generación. Aparece por primera vez, de manera rotunda, colectiva, política, la idea de juventud como una nueva subjetividad con sus razones, con sus valores, con sus sentidos históricos, con sus significados culturales.

Por su parte, desde la Historia de las Mujeres en Argentina, Dora Barrancos (2007: 214-ss) explica que los procesos de los años '60 abrieron la posibilidad de "revoluciones silenciosas para algunas jóvenes" (de clase media) que ingresaron masivamente a las universidades y pudieron disponer de la píldora anticonceptiva. A la vez, la participación femenina fue creciente en las utopías estridentes de las agrupaciones estudiantiles, religiosas, partidarias y también en "movimientos de mujeres". Sin embargo, los reclamos estrictamente "feministas" eran fragmentarios, dispersos y debieron esperar: "apenas se podía pensar en 'nosotras', porque los sujetos gravitantes eran los otros, los obreros y campesinos explotados en cuyo nombre había que hacer la revolución".

Conjuntamente, Alejandro Cattaruzza (2008) da cuenta de la importancia del tópico "juventud" en la historia de "los años setenta"; un período que él delimita entre 1966 –o 1969- y 1976, cuando la "movilización social y la protesta obrera, estudiantil y, en general, popular, fueron intensas en la Argentina". En esos procesos, el autor destaca que "uno de los actores más visibles fue, precisamente, un sector social que, en las propias fuentes de época, aparecía agrupado en torno a un criterio etario: los jóvenes". Coincidimos con Cattaruzza cuando argumenta que se trataba

[45] Al respecto, cabe recordar la definición que aportan Margulis et al (2003: 13) sobre el concepto: "Generación alude a la época en que cada individuo se socializa y, con ello, a los cambios culturales acelerados que caracterizan a nuestro tiempo. Cada generación, puede ser considerada hasta cierto punto, como parte de una cultura diferente, en la medida en que los más jóvenes incorporan en su socialización nuevos códigos y destrezas (...) Ser integrante de una generación más joven implica ocupar el papel de "joven" en las instituciones, y ello conduce a participar en un juego de roles y de identidades, vinculadas con el pasado y con el futuro..."

de la "organización de una 'cultura juvenil de masas' en la Argentina", que, si bien presentaba consonancias con las tendencias internacionales, "se mostraba aquí proclive al ejercicio de algunas formas de crítica social y política" peculiares[46].

Teniendo en cuenta los antecedentes y áreas de vacancia sobre el objeto de esta tesis, nuestro enfoque teórico-metodológico articula dos redes analíticas con las cuales intenta pensar la construcción de "juventudes" en la crisis dictatorial de comienzos de los años '80: la primera de ellas busca brindar herramientas para analizar a las representaciones y a las políticas desplegadas por el Estado autoritario (a nivel nacional y especialmente local) sobre la población "joven", a la vez, intenta indagar sobre los posibles intersticios de resistencia de los propios sujetos calificados como "jóvenes". Mientras esa línea reflexiva nos permitirá observar algunas prácticas de conformación de "juventudes" en el macrocosmos socio-político de la coyuntura 1980-1983, la segunda red de conceptos procurará refinar nuestra comprensión sobre los procesos de politización de la estética y de estetización de la política elaborados tanto en el nivel macro como en el microcosmos artístico-plástico de ese período.

1.a) Una perspectiva para pensar representaciones y políticas "juveniles"

Nuestra primera red de conceptos se sustenta en la línea de estudios abierta por autores como Michel Foucault (1977; 2000) y Pierre Bourdieu (1978; 2000), quienes consideran que en nuestra sociedad contemporánea pueden observarse complejos procesos de **naturalización de la cultura**, situaciones donde una invención social pierde su carácter de construcción histórica para devenir como algo "dado, universal, normal…". La arbitrariedad de este mecanismo de legitimación circular fue particularmente denunciada por *Estudios de Género* de finales del siglo XX, como

[46] También acordamos con el alerta epistemológico aportado por el autor respecto a las (in)visibilizaciones que han tenido los temas "juveniles" en las ciencias sociales que se ocupan de aquella coyuntura de movilización y del período posterior que se abre con el Golpe del '76: "Los estudios disponibles no parecen haber atendido demasiado a estas cuestiones. El funcionamiento del sistema político, la relación entre el Estado y los grupos corporativos, la violencia en su dimensión política, la represión en el caso de la dictadura militar, han sido, en cambio, los temas privilegiados (…) Existe, por otra parte, una inclinación a instalar a los activistas en el centro de la escena. Sin duda, quienes militamos jugamos un papel importante en el período, pero a nuestro alrededor se agruparon miles de jóvenes cuyas maneras de vincularse entre sí, de establecer relaciones afectivas y sexuales, de enfrentar a la autoridad en el grupo familiar y fuera de él, se vieron modificados por compartir pareceres y actitudes que contribuyeron a sostener la *nueva 'autonomía' de la juventud como estrato social independiente*", en términos de Hobsbawm (Cattaruzza, 2008: 15).

los trabajos de Donna Haraway (1991) y Judith Butler (1993, 1999), mostrando cómo ciertos datos biológicos son manipulados para constituirse en garantes "naturales" de un orden social específico[47].

Las investigaciones foucaultianas demuestran que las sociedades occidentales contemporáneas están organizadas por un **poder biotécnico**, un nuevo tipo de racionalidad política y práctica inaugurada a principios del siglo XVIII y consolidada a finales del siglo XIX; "que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana" (Foucault, 1977: 173). Este autor destaca que:

> Ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales enlazadas en todo un haz de relaciones. Uno de los polos fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación (…) el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: **anatomopolítica del cuerpo humano**. El segundo, formado a mediados del siglo XVIII, fue centrado en el cuerpo-especie (…): los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y controles reguladores: **una biopolítica de la población**. (Foucault, 1977: 168)[48].

Esa peculiaridad de las sociedades disciplinarias se conjuga con una segunda característica de dicha matriz societal: la estigmatización de ciertos integrantes de la comunidad como individuos **peligrosos**. El autor explica que hasta comienzos del período dieciochesco europeo los sectores dominantes aristocráticos concebían a la guerra como un enfrentamiento entre campos antagónicos. De acuerdo con ello, el lugar del enemigo era ocupado por el extranjero, por el invasor. Esa representación fue redefinida durante la etapa decimonónica, pues los sectores burgueses comenzaron a pensar a la guerra en términos civiles e interiores a la sociedad;

[47] Al respecto, es interesante la propuesta que sintetiza Chartier (1996: 31) desde la Historia Cultural: "Definir la sumisión impuesta a las mujeres como una violencia simbólica ayuda a comprender cómo la relación de dominación (…) se ha afirmado siempre como una diferencia de naturaleza, irreductible, universal. Lo esencial no es, pues, oponer una definición biológica y una definición histórica de la oposición masculino/femenino, sino más bien identificar, para cada configuración histórica, los mecanismos que enuncian y representan como 'natural' (por tanto, biológica) la división social (por tanto, histórica) de los papeles y de las funciones de ambos sexos". Consideramos que este alerta epistemológico sobre los procesos de naturalización de la cultura entretejidos alrededor de la díada sexo-género puede hacerse extensivo a las clasificaciones por edad.

[48] A la vez, en trabajos anteriores, sostenía: "la imposición de una forma de **control social sobre el cuerpo** es la que funda toda sociedad; lo que distingue a las sociedades disciplinarias es la forma que adquiere ese control: el cuerpo es tratado como un objeto a ser analizado y separado en sus partes constitutivas...con el objetivo de forjar un cuerpo dócil y útil, que pueda ser sujetado, usado, transformado y puesto a prueba" (Foucault, 1975: 139-ss).

entonces el rótulo de enemigo fue aplicado al "peligroso", aquel que poseía la virtualidad de afectar al orden social: *el colonizado, el loco, el criminal, el degenerado, el judío*... aparecen como los nuevos enemigos de la comunidad (Foucault, 1976, 2000). Atendiendo a ello, se elaboran prácticas disciplinarias que dicen proteger a la sociedad de las potenciales amenazas. El objetivo es el proceso de constitución de los seres humanos en **sujetos**[49]. Adhiriendo a esta perspectiva, las clasificaciones etarias son pensadas, a lo largo de esta tesis, como uno de los modos en que puede dividirse, (re)constituirse y manipularse el cuerpo por parte de la sociedad, como una **forma de sujeción**.

Estas categorías analíticas son combinadas con los aportes de Chaves (2010: 25), quien explica cómo nuestra sociedad argentina está organizada, entre otras distinciones, por grupos de edad, entre las cuales se juegan relaciones de poder. Coincidimos con la autora cuando argumenta que "la división etarea de la sociedad se potencia en la articulación con la división social del trabajo, la división social de los géneros y la división social del conocimiento". Conjuntamente, sostiene que es en la modernidad (y especialmente en el siglo XIX) cuando se desarrollan los procesos de cronologización de la vida e institucionalización del curso vital:

> La noción de **cronologización de la vida** se refiere a la objetivación de la vida como un desarrollo cronológico individual y progresivo medido en unidades temporales por el calendario occidental y cristiano (por días, meses y años). La vida se interpreta como un *tránsito* por el tiempo; el reloj organiza nuestro sentido del quehacer cotidiano (…) y el calendario el qué hacer en cada época de la vida –cuándo hay que casarse, tener hijos, estar recibido-. La tendencia progresiva de este desarrollo implica acumulación y avance.
> La **institucionalización del curso de la vida:** la intervención del Estado a través de la escolarización, la salud pública y el ejército, ha sido la mediación más visible en este sentido. Han sido también de gran importancia el discurso jurídico, a través de la legislación civil, penal, electoral, laboral; el discurso científico, principalmente la psicología, medicina, sociología funcionalista y criminología, y la transformación del sistema de producción económica con el pasaje de la economía doméstica a la economía de libre mercado. Ya en pleno siglo XX, la expansión del mercado de consumo, la industria mediática y la industria del entretenimiento se sumaron a este proceso (Chaves, 2010: 25-26)

[49] Cabe detenerse en la doble acepción de la palabra sujeto: "por un lado, sujeto a alguien por medio del control y de la dependencia y, por otro, ligado a su propia identidad por conciencia o autoconocimiento". Dicha sujeción es concretada en tres **modos de objetivación** principales: "Los modos de investigación que tratan de darse a sí mismos el estatus de ciencia; por ejemplo, la objetivación del sujeto hablante en la grammaire générale, la filología y la lingüística...La objetivación del sujeto en las 'prácticas divisorias', donde el sujeto o bien se divide a sí mismo o es dividido por otros; los ejemplos son el loco y el cuerdo, el enfermo y el sano...Finalmente, la forma en que el ser humano se convierte a sí mismo, o a sí misma, en sujeto; por ejemplo, en el dominio de la sexualidad..." (Foucault, 1982: 241-245).

Paralelamente, consideramos que durante el siglo XX, junto a la irrupción de "los jóvenes", el rótulo de "peligroso" se hizo extensivo a la representación más generalizada de la palabra "juventud" en la cultura occidental: *una etapa vital de transiciones y crisis* (biológicas y psicológicas) que se corresponderían con efervescentes *rebeliones sin causa* contra los cánones sociales imperantes, "un 'estado' pasajero de confusión caracterizado por la ausencia de neuronas y la sobreproducción de hormonas" (Cf. Feixa, 1998; Reguillo, 2010: 11)[50]. Fue en especial desde los años '60 cuando "los jóvenes" fueron (auto)reconocidos como nuevos actores sociales, unos agentes masivos y protagonistas de, entre otros procesos, una **cultura juvenil** "populista, iconoclasta e internacional" (Hobsbawm, 1998: 333-ss) que incluía desde jeans, minifaldas y chicles hasta movimientos contraculturales:

> *Populista* (...) La novedad de los años cincuenta fue que los jóvenes de clase media y alta -por lo menos en el mundo anglosajón, que marcaba cada vez más la pauta universal- empezaron a aceptar como modelos la ropa, la música e incluso el lenguaje de la clase baja urbana (...) *Iconoclasta.* La liberación personal iba de la mano con la liberación social, y las formas más evidentes de romper las ataduras -del poder, las leyes del Estado, las normas paternales y vecinales- eran el sexo y las drogas. (Hobsbawm, 1998: 333-ss)

Su internacionalización se concretaría, especialmente, a través de medios de comunicación masiva (como la radio y la televisión) y de crecientes industrias artísticas (como el cine y la música), donde ciertas configuraciones "juveniles" trascendieron la esfera local y nacional de origen, expandiéndose por el hemisferio occidental. Así, "juventud" dejó de referir prioritariamente a una vivencia de los varones blancos burgueses y se democratizó como una fase vital que atravesarían

[50] Feixa (1998: 43-44) destaca singulares factores de cambio, característicos del nuevo contexto mundial post 1945, que contribuyeron a la visibilidad masiva y activa de los jóvenes: "La emergencia del Estado de Bienestar keynesiano creó las condiciones para un crecimiento económico sostenido y para la protección social de los grupos dependientes (...) En segundo lugar, la crisis de la autoridad patriarcal conllevó una rápida ampliación de las esferas de libertad juvenil (...). El nacimiento del *teenage market* ofreció por primera vez un espacio de consumo específicamente dedicado a los jóvenes, que se habían convertido en un grupo con creciente capacidad adquisitiva: moda, música, locales de ocio. (...) En cuarto lugar, la emergencia de los medios de comunicación de masas permitió la creación de una verdadera cultura juvenil internacional-popular (...) que hacía que los jóvenes empezaran a identificarse más con sus coetáneos que con los miembros de su clase o etnia. En quinto lugar, la modernización de usos y costumbres supuso una erosión de la moral puritana (...) siendo progresivamente sustituida por una moral consumista más laxa y menos monolítica, cuyos portadores fueron esencialmente los jóvenes".

"todos" los sujetos más allá de sus particularidades genéricas, étnicas o clasistas (Cf. Feixa, 1998).

Para el caso argentino, Cattaruzza (2008: 16-ss) señala que, si bien existen antecedentes de conformación de una "actitud juvenilista" desde comienzos del siglo XX, "a fines de los años sesenta la tendencia se hizo masiva"[51]. Así, el autor concluye, retomando las argumentaciones de Hobsbawm, argumentando que: "también en la Argentina tuvo lugar la constitución de una cultura juvenil que, como se ha sugerido para otros ámbitos, 'se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres', entramándose aquí con la movilización y la protesta social". Conjuntamente, Cattaruzza observa que, en nuestro país, "es probable que las subculturas juveniles fueran múltiples, y el índice de problemas a indagar debe incluir el de sus relaciones". Entre las subculturas cita como ejemplo a: militantes en organizaciones políticas orgánicas (tanto de 'izquierda' como de 'derecha'), intelectuales y grupos católicos. Pero, además de esos sectores organizados, coincidimos con el autor cuanto observa que "en las franjas amplias de quienes no se habían incorporado a la lucha política, aquella crítica [al Sistema] se apoyaba en conjuntos todavía más heterogéneos de autores, textos y referencias ocasionales, en el marco de una industria cultural que continuaba en crecimiento".

> La vasta producción surgida del Mayo Francés, que incluía libros con fotografías y recopilaciones de grafittis; las declaraciones de estrellas de rock denunciando la agresión norteamericana a Vietnam, reproducidas por los diarios y la televisión; las letras de los temas de grupos de rock nacional como Alma y Vida, Pedro y Pablo o Almendra (…); los posters de Guevara o los que incluían los poemas de Nicolás Guillén, que también circulaban en discos (…)
> Todo ello constituía una 'biblioteca' discontinua y heterogénea, cuya circulación pudo contribuir a alentar una **actitud contestataria en expansión**, imprecisa, errática quizás, en muchas ocasiones sin traducción política reconocible o de perfiles nítidos, pero que operaba efectivamente en la conciencia de aquellos jóvenes. Es esta expansión lo característico, lo peculiar de los años setenta**.** (Cattaruzza, 2008: 17)

Al respecto, Cattaruzza (2008: 20-ss) propone investigar la "constelación de creencias juveniles" emergente en aquella coyuntura, la compleja articulación de "un

[51] Entre los indicadores de ese proceso que se abre en los '60s señala: por un lado, "la aparición de las primeras revistas especiales para jóvenes, así como de acciones que buscaban hacer del sector juvenil un segmento de mercado especifico (La revista *Primera Plana* ofrece múltiples ejemplos de este fenómeno)"; por otro lado, "la aparición, por primera vez como organizaciones de masas, de diversas formaciones de la Juventud Peronista".

núcleo de certidumbres compartidas, muy primordiales en su formulación, expuestas sin demasiado detalle, pero sólidas y sobre las cuáles casi no se dudaba". Entre las convicciones de ese **imaginario juvenil** confluían ideas distintas: como aquellas que sostenían que "el sistema era esencialmente injusto y estaba basado en una violencia inicial"; y otras que argumentaban sobre "la posibilidad de impulsar un cambio profundo, que en realidad se hallaba casi al alcance de la mano **(**la revolución era deseable y al mismo tiempo cercana)".

Por su parte, para América Latina, el estudio de Rossana Reguillo (2000: 51-ss) explica cómo los sectores "jóvenes" han adquirido **visibilidad social** a través de tres procesos: por su paso por las instituciones de socialización, "por el conjunto de políticas y normas jurídicas que definen su estatuto ciudadano para protegerlo y castigarlo; por el consumo y acceso a un cierto tipo de bienes simbólicos y culturales". Además, en torno a los modos en que fueron calificadas las presencias "juveniles" en nuestro continente, la autora agrega:

> "Rebeldes", "estudiantes revoltosos", "subversivos", "delincuentes" y "violentos", son algunos de los nombres con que la sociedad ha balizado a los jóvenes a partir de la última mitad del siglo. Clasificaciones que se expandieron rápidamente y visibilizaron a cierto tipo de jóvenes en el espacio público, cuando sus conductas, manifestaciones y expresiones entraron en conflicto con el orden establecido y desbordaron el modelo de juventud que la modernidad occidental, en su "versión" latinoamericana, les tenía reservado. (Reguillo, 2000: 21).

Consideramos que, como contracara de esas presencias movilizadas, "los jóvenes" fueron configurados como **objetos de control administrativo** (Cf. Foucault, 1977). En ese marco, cobran sentido las crecientes anatomopolíticas de los cuerpos y biopolíticas de las poblaciones diseñadas por los organismos estatales nacionales y mundiales. Así, advertimos que "juventud" deviene objeto de debate en varios organismos de la ONU desde 1965[52]. Pero el hecho más paradigmático es que, en 1977, la Asamblea General de Naciones Unidas propone a los Estados miembros la celebración de un *Año Internacional de la Juventud*. Esta moción fue ratificada en 1979 y se estipuló: *que se celebre en 1985, bajo el título 'Año*

[52] En 1965 la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) sistematiza una serie de *Estudios sobre la Juventud* en la región; seguidamente, en el año 1968, la United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) realiza una conferencia general titulada *Informe sobre la Juventud*.

Internacional de la Juventud: Participación, Desarrollo y Paz'[53]. Un abordaje especial sobre este tema fue realizado en un artículo personal posterior (González, 2016). A la vez, cabe decir que esta visibilidad de la categoría etaria "juventud" en las celebraciones de la ONU puede ser relacionada con dos conmemoraciones anteriores efectuadas por el mismo organismo: por un lado, 1975 como *Año Internacional de la Mujer*[54]; posteriormente, 1979 como *Año Internacional del Niño*. Futuras investigaciones podrán informarnos sobre las redes de sentidos de esas tres celebraciones que parecen recorrer el ciclo vital mixturando categorías de género y edad.

Paralelamente, desde los años '60 comienzan a observarse, dentro de las estructuras gubernamentales de varios países, específicas Secretarías y/o Ministerios de Juventud. La tendencia que tiene a Francia y a Alemania como precursoras, pronto se extiende por los demás países europeos y por Estados Unidos. La proliferación de dichas experiencias por Latinoamérica sucedería posteriormente, pudiéndose remarcar para la década 1980 cinco instituciones; entre ellas, la Secretaría de la Juventud de Córdoba creada con el retorno democrático del '83, un proceso de estatización que fue objeto de nuestro análisis en trabajos precedentes (González, 2005; 2010b)[55].

Esos conceptos y experiencias adquieren especial densidad para pensar algunos aspectos de la última dictadura argentina. Investigaciones como las de Federico Lorenz (2006: 34) permiten observar que: "la sociedad argentina de los años setenta y ochenta, además de tener incorporada la **guerra** en su vocabulario cotidiano, era un colectivo habituado a la muerte y a la violencia políticas, que a la vez tenían a los jóvenes como uno de sus actores principales"[56]. Durante el Estado

[53] Fuentes: *A/Res/32/134', diciembre de 1977, 32º período de sesiones, AGNU; * Informe del Secretario Gral. De la O.N.U., 'A/34/468', octubre de 1979.

[54] Un abordaje de sus repercusiones latinoamericanas se encuentra en: Grammático (2010).

[55] Las cuatro instituciones restantes para Latinoamérica que emergen en nuestras fuentes son: *el Centro Interamericano de Investigaciones sobre Juventud -Costa Rica-; *el Consejo Nacional de Recursos para la atención de la Juventud –México-; *La Oficina de Asuntos de la Juventud -Puerto Rico-; y *el Instituto Colombiano de la Juventud -Colombia- (LVI, 27-6-1984). Sobre estas políticas (inter)nacionales puede consultarse: Balardini et al (2005). Cabe recordar que la *Dirección Nacional de Juventud* fue fundada recién en 1985, en el marco de las adhesiones argentinas al Año Internacional de la Juventud decretado por la ONU (LVI, 31-3-1985).

[56] Recordemos que desde los comienzos del autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional, el tópico "guerra" obtuvo una visibilidad destacada. Por una parte, la posibilidad de guerra con Chile por los hielos continentales era un incidente discutido por las dictaduras de ambos países desde 1976. A su vez, el imaginario oficial defendía la existencia de otra guerra "contra la subversión marxista internacional", muchas veces considerada en sus discursos como "la III Guerra Mundial".

autoritario (1976-1983), el tópico oficial de guerra *integral contra la subversión* se utilizó para legitimar diversas prácticas, materiales y simbólicas, que dividieron a la población en tres grandes grupos: *enemigos, aliados* e *indiferentes*.

Como han demostrado las investigaciones nacionales sobre el autodenominado *PRN* (Quiroga, 1994, 2003; Palermo & Novaro, 2003; Suriano, 2005), el rótulo de "enemigo" tuvo una aplicación flexible y creciente, ya que en principio se atribuyó a las organizaciones armadas, pero enseguida abarcó a distintos disidentes del régimen (militantes políticos, sindicales, universitarios, religiosos, intelectuales, artísticos, activistas en defensa de los derechos humanos, familiares y conocidos…). El calificativo de "aliados" hacía referencia a numerosos y poderosos sectores sociales (políticos, empresariales, eclesiásticos, profesionales…) que otorgaron su apoyo al gobierno conformando una coalición cívico-militar. En tercer término, el régimen delineaba una amplia franja poblacional de "indiferentes" que (entre el restringido abanico de opciones posibilitadas en una dictadura) internalizó la política del miedo, la autocensura y la vigilancia del vecino, mientras en otros casos, justificó la represión estatal con la explicación de "algo habrán hecho" o se refugió en la ignorancia.

Este panorama nacional evidenció similitudes y particularidades en Córdoba, dónde el general Luciano B. Menéndez afirmaba que se estaba librando la *III Guerra Mundial* y Argentina era uno de los campos de batalla. A su vez, con la presentación de *Las Bases del PRN* en diciembre de 1979, las fuerzas armadas se apropiaban de las reglas del juego político buscando reafirmar alianzas y generar nuevos consensos. Conjuntamente, el discurso oficial juzgaba que la posición de los *desinteresados* en el conflicto era sinónimo de *colaboración con la subversión*. Al respecto, un conjunto de anuncios-advertencias, puede observarse, por ejemplo, en las declaraciones del comandante del III Cuerpo de Ejército, teniente general Cristino Nicolaides. En el marco de una reunión que se realizó en la institución a su cargo, analizó la situación institucional del país y señaló: *El desinterés es complicidad con la subversión, es criminal (…) Hombres, mujeres, jóvenes, todos debemos participar para alcanzar una solución integral a los problemas de la Nación* (LVI 26-4-81). Recién en 1981, con la agudización de la crisis dictatorial y el ensayo aperturista de Viola, las voces de los opositores comenzaron a ampliar su visibilidad

---

Conjuntamente, la Guerra de Malvinas conducida por la dictadura en 1982 emerge como la única "guerra convencional" librada por la Argentina en el siglo XX.

en la prensa escrita; no obstante, las manifestaciones de apoyo al régimen seguirán siendo mayoritarias en nuestra provincia, al menos hasta la derrota en la Guerra de Malvinas (Cf. Philp, 2009).

Por su parte, Solís (2010: 308-ss) explica cómo el autodenominado PRN "tuvo un éxito considerable en afirmar a la 'guerra como marco maestro' de interpretación cultural"; así, se logró, entre otras cosas, la identificación entre pueblo y ejército[57]. Paralelamente, la autora argumenta que la definición del enemigo *subversivo* como "irregular" buscaba legitimar las estrategias bélicas no convencionales de una *guerra sucia* con alcances internacionales, pero librada dentro del país. Oviedo & Solís (2006: 86) explican cómo el término *subversión* cumplía varias funciones en el discurso oficial:

> Caracterización diagnóstica (como sinónimo de desorden), causal de ese diagnóstico (promotora del caos), corporización del otro ('enemigo', 'delincuente') ya sea en sentido estricto ('la guerrilla') o en su versión ampliada (los apoyos civiles a la misma), justificación del nosotros (los que 'luchamos contra'), argumento de contienda política (por ser efecto del 'populismo', usado contra el Peronismo), termómetro de los propios triunfos (sopesando 'la marcha' de la guerra contra) y argumento para perpetuarse en el poder (volviendo permanente el estado de excepción).

Al respecto, el trabajo de Inchauspe (2010: 355-ss) sobre los años '60 en Córdoba, permite conocer que la "cultura política de guerra interna" venía construyéndose y desplegándose desde 1966 con la dictadura precedente (el Onganiato). El autor sostiene que:

> Hubo un proceso de construcción de estas lógicas, en el cual es posible ubicar lo actuado por los distintos detentadores del poder provincial: (…) Con Ferrer Deheza se pondrá de manifiesto qué se entiende por construir una *civilización cristiana*, con una armonía que se logra con la aplicación de la violencia. Una sociedad donde los padres velan por las acciones de sus hijos, así como el Estado regula el ejercicio de la sexualidad, para evitar el vicio y las desviaciones. Donde se debe estar atento ante la insidiosa y clandestina acción de infiltración del comunismo (…) Con Caballero se incorporan las expectativas de gobernar conforme a la naturaleza, esa *ordenadora ordenada por Dios* que permitirá que cada sector exprese sus necesidades atentas a las tradiciones hispánicas. Todo ello, también sostenido a palos si es necesario… (Inchauspe, 2010: 386-387).

[57] La autora sostiene que el Terrorismo de Estado extirpó la política de la sociedad, absolutizando el lugar del Estado, y "redujo la política a la expresión de antagonismo, a través de su identificación con la guerra, situación en la que los espectadores no son posibles" (Solís, 2010: 297).

Y si en 1969 se hizo patente "la potencia del desafío opositor de esa sociedad que se negaba a ser moldeada desde la cúpula estatal", un interrogante final de Inchauspe (2010: 387) nos ayuda a repensar los nexos entre ambas dictaduras: "¿cuánto tuvieron que ver estos fracasos [del régimen de Onganía] con la posterior decisión de instaurar a sangre y fuego, por el Terrorismo de Estado, un nuevo orden?".

Por su parte, Emilse Pons (2010: 302-ss) explica que, contra el avance del *comunismo y ateismo marxista*, se articuló desde 1966 un ordenamiento jurídico fuertemente restrictivo y autoritario que pretendía la *normalización*: leyes que permitían detenciones y allanamientos sin previa orden judicial, supresión de la autonomía universitaria y de la participación estudiantil en el gobierno de la universidad, disolución de entidades estudiantiles, prohibición de actos públicos. Para la autora, esa estructuración fue un factor determinante en la activación e interrelación del movimiento sindical y estudiantil que se opusieron al régimen.

En base a las teorías reseñadas y a las experiencias nacionales, nuestra primera hipótesis sostiene que, desde ese **imaginario bélico** oficial, durante la última dictadura la población "joven" fue dividida en tres grandes grupos: *enemigos, heroicos* e *indiferentes*. Esas **representaciones** sirvieron de anclaje para proyectar distintas biopolíticas que comprendieron desde el aniquilamiento hasta los homenajes festivos[58]. En esas mentalidades, la muerte acechaba tanto a los jóvenes idealizados como a los estigmatizados y da lugar a la diferenciación de *muertos dignos e indignos*[59]. En ese marco, el análisis de las prácticas de socialización

[58] Con el concepto de **imaginarios** estamos siguiendo las definiciones de Baczko (1999) y Escobar Villegas (2000) quienes usan ese término para referirse a: representaciones, valores, normas y creencias. A su vez, desde los aportes de Chartier (1996: 29), rescatamos la noción de **representación**: "Un concepto que permite designar y enlazar tres grandes realidades: primero, las representaciones colectivas que incorporan en los individuos las divisiones del mundo social y que organizan los esquemas de percepción y de apreciación a partir de los cuales las personas clasifican, juzgan y actúan; después, las formas de exhibición del ser social o del poder político, tales como los signos y las 'actuaciones' simbólicas las dejan ver (por ejemplo, la imagen, el rito o lo que Weber llamaba la 'estilización de la vida'); finalmente, la 'presentización' en un representante (individual o colectivo, concreto o abstracto) de una identidad o de un poder dotado a sí mismo de continuidad o de estabilidad".

[59] Otra relación entre juventud y muerte también puede encontrarse en la figura del *héroe joven* indicada por Hobsbawm (1998: 326) para los años '60: "La nueva autonomía de la juventud como estrato social independiente quedó simbolizada por un fenómeno que, a esta escala, no tenía seguramente parangón desde la época del romanticismo: el héroe cuya vida y juventud acaban al mismo tiempo (…) Esta figura era corriente, incluso el ideal típico, dentro de lo que se convirtió en la manifestación cultural característica de la juventud: la música rock". Chaves (2010: 30) indica casos locales que recorren todo el siglo XX y "continúan el modelo del ídolo muerto joven y la representación emblemática de la juventud": el Manifiesto de la Reforma Universitaria, Eva Perón, Ernesto Che

desplegadas sobre algunos de "los sujetos autorizados por el régimen a seguir viviendo" (Blázquez, 2008b: 59) -los jóvenes considerados *virtuosos* o *desorientados*- es enriquecido con los aportes conceptuales de Norbert Elías.

Coincidimos con Chartier (1996: 27) en la lectura que realiza sobre la teoría sociológica de Elías y sus aportes a la "nueva historia" emergente a finales del siglo XX: "una obra (…) cuyo proyecto fundamental es articular, dentro de la larga duración, la construcción del Estado moderno, las modalidades de las interdependencias sociales y las figuras de la economía psíquica"[60]. En el texto 'La civilización de los padres', Elías (1980) explica cómo las personas están condicionadas a "vivir ineludiblemente un **proceso civilizador** individual en cuyo curso se deviene adulto". El pasaje (cuya distancia se amplía en las sociedades contemporáneas) se daría desde un mundo infantil "incivilizado" caracterizado por las pulsiones, los afectos y los juegos incontrolables hacia un mundo adulto "civilizado" donde los sujetos han formado e incorporado estructuras de autocontrol, mientras sus energías están abocadas al trabajo. Estaríamos ante una red de procesos socio y psicogenéticos que se condicionan mutuamente y en cuyo seno se conforman individuos y sociedades, instituciones y barreras de sensibilidad. El carácter variable de estas prácticas, su historicidad, permite observar que es desde la modernidad y particularmente en el siglo XX cuando las instituciones de socialización (familia, escuela, ejército, fábrica) adoptan como criterio de organización la división por edades (Elías, 1980, 1987). En ese marco, podemos situar a las experiencias de construcción de "juventudes" (Feixa, 1998: 36-ss)[61].

Paralelamente, en el libro *Los alemanes* (Elías, 2009: 33-ss) aporta herramientas para diferenciar dos procesos de civilización, cuya conceptualización podemos

---

Guevara y "uno fundamental para las sociedades oficialmente cristianas como las nuestras, Jesucristo".

[60] La importancia reciente otorgada por muchos historiadores a la obra de Elías (durante mucho tiempo desconocida) es especialmente rica para el ámbito de la Historia Cultural, ya que: su trabajo "permite articular los dos significados que siempre se embrollan en el uso del término 'cultura' tal como lo manejan los historiadores. El primero designa las obras y las prácticas que, en una sociedad, son objeto del juicio estético o intelectual. El segundo apunta hacia las prácticas ordinarias (…) que tejen la trama de las relaciones cotidianas y expresan la manera en la que una comunidad, en un tiempo y lugar dados, vive y reflexiona su relación con el mundo y con el pasado. Pensar históricamente las formas y las prácticas culturales exige dilucidar las relaciones sustentadas por estas dos definiciones" (Chartier, 1996: 27).

[61] La genealogía de la categoría "juventud" que, cristalizó durante el siglo XX en la (re)presentación de esta última como un *actor social colectivo*, remite a un proceso de larga duración en Occidente: es posible rastrear su origen en el complejo proceso de transición del feudalismo al capitalismo y de surgimiento del Estado moderno, así como en diversas transformaciones producidas en el seno de instituciones como la familia, la escuela, el ejército y el trabajo (Cf. Feixa, 1998: 36-ss; González, 2005: 23-ss).

extender para pensar a las mentalidades imperantes en la última dictadura argentina: un "modelo parlamentarista" y otro "militarista". El primero, observable especialmente en los holandeses, se basa en persuasión con palabras, discusiones, acuerdos y convencimiento. En el segundo, detectable en el pueblo alemán, las normas se articulan en base a parámetros de mando y obediencia, mientras con una interpretación errónea de los valores de la nobleza militar (el honor, por ejemplo), los burgueses civiles se autoerigen en "paladines del uso irrestricto de la violencia y la prepotencia". Elías explica cómo cada uno de esos modelos condicionó comportamientos y modos de pensar distintivos. A la vez, conviene tener presente que remiten a procesos de larga duración de invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1983).

Desde esa óptica, otros ejes de nuestra primera hipótesis sostienen que en el Estado autoritario argentino operó un **modelo civilizatorio militarista**, el cual devino un principio fundamental al momento de diagramar las representaciones y socializaciones "juveniles". En términos de Hugo Quiroga (2004: 239, 355), se trataría de un régimen de **mentalidad autoritaria** y tradición conservadora (cuyo liberalismo estuvo circunscripto al plano económico). A la vez, consideramos que esos habitus (Bourdieu, 1995) castrenses se habrían incorporado a nuestra sociedad a lo largo de gran parte del siglo XX, donde el sistema político se fue construyendo como pretoriano y se desarrollaron recurrentes pendulaciones desde gobiernos democráticos (de participación restringida y plena) hacia dictaduras militares (Cf. Quiroga, 2004: 35-ss)[62].

Para ese autor, el golpe militar del '76 presenta la complejidad de ser ilegal, pero a la vez, legitimo, ya que obtuvo el reconocimiento y la aceptación de gran parte de la sociedad. Por otro lado, las FFAA se (auto)perciben como "garantes de la continuidad de lo que entienden son los principios, valores y normas constitutivas de la Nación" (Quiroga, 2004: 42). Desde esa visión, el discurso oficial recurría a una triple legitimación: de origen (pues justificaba su levantamiento invocando que "el peligro que amenaza al orden público, la integridad del Estado y conduce a la disolución social debe ser conjurado"), de ejercicio (pues defendía que el poder era ejercido con coherencia y sin contradicciones). En este punto, cabe reproducir un

[62] En palabras de Quiroga (2004: 36): "nuestra hipótesis es que la discontinuidad iniciada en 1930 no puede ser tomada como una ruptura del sistema político, que no existe tal discontinuidad por fuera del mismo (…). Por el contrario, el sistema político argentino funciona en la realidad histórica como una articulación que combina en su estructura los gobiernos militares con los civiles".

fragmento del discurso del presidente de facto Videla, pronunciado en agosto de 1980 (casualmente, el mismo mes que visitó la ciudad de Córdoba), el cual sedimenta nuestra percepción de dicho año como un ciclo bisagra en el proceso dictatorial:

> Recibimos un *estado de caos* y lo devolvemos convertido en *orden*; recibimos un Estado en situación de *anarquía* y hoy lo devolvemos con una *economía de progreso*, pero fundamentalmente recibimos un Estado que se debatía en la *violencia* y hoy emocionadamente decimos que lo hemos devuelto a la *paz*. (Clarín, 29-08-1980. Citado en Quiroga, 2004: 51).

En tercer término, el imaginario militar defendía una legitimidad de destino, planteada el mismo día del golpe: "la intención de instaurar una *auténtica* democracia republicana, representativa y federal". Sin embargo, en la práctica se instauró una **dictadura soberana**, cuyo *Estatuto* fue colocado por encima de la Constitución Nacional, "una forma de ejercicio del poder estatal no sujeta al control de una autoridad superior, con marcada concentración del poder que suprime la división de poderes, donde la transmisión del poder opera de arriba hacia abajo" (Quiroga, 2004: 47). Adhiriendo a esta definición general sobre el gobierno argentino imperante entre 1976 y 1983, volvemos a la teoría foucaultiana para señalar cómo concebimos al poder (no solo) estatal y a sus resistencias intrínsecas:

> El **poder** se ejerce a partir de innumerables puntos, y en el juego de relaciones móviles y no igualitarias. Las relaciones de poder no están en posición de exterioridad respecto de (…) otro tipo de procesos (económicos, de conocimiento, sexuales), sino que constituyen los efectos inmediatos de las desigualdades, y, recíprocamente, son las condiciones internas de tales diferenciaciones (…).
> Donde hay poder hay **resistencia** (…) Las relaciones de poder no pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales. (Foucault, 1977: 114-118)

Los conceptos de poder y resistencia adquieren particulares connotaciones en el caso de la última dictadura argentina. Como explica Pilar Calveiro (2004), así como el "poder desaparecedor" desplegó múltiples políticas sobre la sociedad, en ella surgieron respuestas disímiles y numerosas:

> "Existieron los que se entregaron al poder concentracionario sin resistir y los que fueron arrasados por él. Pero junto a ello, existieron las más diversas formas de la resistencia, más o menos individual, más o menos decidida.

> Poco a poco, como los prisioneros que aprendieron a ver por debajo de las capuchas, la sociedad descubrió resquicios, recuperó sus movimientos y se escudó en el trabajo, el arte, el juego como formas de reestructurarse y resistir.
> Existió la fuga individual, la solidaridad, la risa y el canto. Existió el doble juego, el engaño y la simulación; todas las formas que tuvo la sociedad para sobrevivir sin ser arrasada se practicaron de una u otra manera". (Calveiro, 2004:157-ss).

En torno a los campos artísticos, mientras varios sectores civiles prestaron su consenso para el patrocinio cultural, otros agentes encontraron en las actividades artísticas (aún en aquellas oficiales) *refugios para la libertad de expresión*, hendiduras para reconstruir lazos sociales quebrados por el terror y estrategias creativas ante las dictaduras (Red Conceptualismos del Sur, 2012). Atendiendo a esas complejidades, si bien nuestro foco de reconstrucción histórica se centra en analizar a las representaciones y biopolíticas "juveniles" desplegadas por la última dictadura, nuestra delimitación temporal en sus fases de agotamiento y descomposición nos permite también detectar singulares **intersticios de resistencia**. Varios de esos resquicios mantuvieron actividades solapadas e intermitentes durante todo el período dictatorial, mientras aumentaron su visibilidad y sonoridad en la etapa final del gobienro. Los mismos fueron productores, y la vez producto, del proceso de crisis que condujo al régimen a su fin. Así, el contexto de descongelamiento de la esfera pública post derrota de Malvinas, es un escenario paradigmático para observar crecientes cuestionamientos hacia la dictadura que tuvieron a masivas presencias y ausencias "juveniles" entre sus principales protagonistas. En base a ese entramado de procesos se articula la tercera hipótesis de nuestra tesis.

1.b) Una mirada sobre "juventudes" entre políticas culturales y campo artístico-plástico

Si con la primera red de conceptos intentamos problematizar las representaciones y biopolíticas generales elaboradas por la última dictadura en torno a "los jóvenes", con la segunda procuramos profundizar singulares políticas culturales de construcción de "juventudes" (las cuales se desplegaron tanto en el macrocosmos socio-político como en el microcosmos artístico-plástico).

Sostenemos que durante el autodenominado PRN las políticas dedicadas a *la Cultura* estuvieron condicionadas por un factor principal: el imaginario gubernativo que defendía la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, la cual,

supuestamente, se libraba tanto en frentes materiales como en terrenos *espirituales*[63]. Así, uno de los principales programas ideológicos del Golpe del '76 presentó dos fases de acción: por un lado, la persecución, censura y represión de aquello considerado como *subversión cultural*; por otro lado, la producción y difusión de una cultura oficial que se proclamaba defensora de los *auténticos valores* de la *civilización occidental y cristiana* (*Dios, Patria, Familia*). Estos procesos han sido estudiados a nivel nacional, aunque con foco en Buenos Aires, por autores como Avellaneda (1986) e Invernizzi & Gociol (2002); sin embargo, los alcances y peculiaridades de ese poder simbólico en Córdoba solo han sido atendidos, en algunas de sus aristas, por textos como los de Postay (2004), Blázquez (2008b) o Philp (2009, 2012)[64].

Por **políticas culturales** entendemos, de acuerdo con Miller & Yúdice (2004: 11), "a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: un puente entre los dos registros" en que se define 'la cultura' (el estético y el antropológico)[65]. Siguiendo a Foucault, los autores consideran que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se incluyó a estas

[63] Un documento importante para explorar el imaginario oficial de *guerra integral contra la subversión*, instaurado desde comienzos de la dictadura, es el texto de: VILAS, Acdel. 1977. *Tucumán, Enero a Diciembre de 1975. Diario de Campaña,* en: http://www.nuncamas.org/. Allí encontramos el relato autobiográfico del General Vilas, quien se desempeñó como jefe de la V Brigada del Ejército, Subzona 32 desde enero hasta diciembre de 1975. Inició a principios de ese año lo que se llamó "Operativo Independencia", cuyo objetivo, por decreto presidencial, consistía en "aniquilar" a la guerrilla rural que el ERP había instalado en la provincia de Tucumán. Tuvo bajo su responsabilidad el accionar represivo y clandestino en las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy. A partir de diciembre de 1975, como 2° comandante del V Cuerpo de Ejército (Bahía Blanca), fue el jefe de la subzona 51. Beneficiado con la Ley de Punto Final, fue indultado por el decreto 1002, del 7 de octubre de 1989. La publicación de este libro fue en su momento prohibida por el propio Comando en Jefe del Ejército, en función del reconocimiento y la defensa que el general Vilas hacía sobre los delitos cometidos por él, y las tropas a su cargo.

[64] Si bien nos interesa indagar la especificidad de la última dictadura en materia de proyectos culturales, no debemos olvidar que varios de sus imaginarios venían cimentándose desde el Onganiato. Investigaciones como las de Emilse Pons (2010: 299) permiten conocer que una de las primeras políticas aplicadas en Córdoba con la autoproclamada Revolución Argentina del '66 fue "la aplicación del polémico Código de Moralidad (…) el cual tenía como objetivo prioritario preservar la moral occidental y cristiana frente a los embates del *comunismo extranjerizante*". La autora explica cómo frente a la compleja identidad cordobesa de los años '60 ("determinada por el entrecruzamiento contradictorio entre lo tradicional y lo moderno, lo clerical y lo laical") un gobernador de facto como Carlos Caballero procurará potenciar el polo conservador. Así, postulaba que "una sociedad civilizada solo puede lograrse a partir de la adopción y vigencia de los principios del cristianismo (…) El progreso económico y técnico se torna dañino si no está orientado a Dios" (Pons, 2010: 314).

[65] Esa política: "se encarna en guías para la acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. Es más burocrática que creativa (…), describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista". Pero "además de estas prácticas sumamente deliberadas, la política se hace a menudo de forma involuntaria (…) se hace frecuentemente 'sobre la marcha' en respuesta a presiones imprevisibles" (Miller & Yúdice, 2004: 11-ss)

políticas culturales (entendidas como “un conjunto de prácticas y saberes culturales que determinan la formación y gobierno de los sujetos”) dentro del proyecto de administración de las poblaciones. La institucionalización de las mismas sería uno de los corolarios del proceso de gubernamentalidad, desarrollado desde la Edad Moderna, con el cual “el Estado comenzó a preocuparse por el individuo” y fue ampliando su gobierno hacia ámbitos como salud y espiritualidad (Miller & Yúdice, 2004: 12-13).

Desde perspectivas cercanas, Souza Lima & Macedo e Castro (2008:141) proponen el concepto de **políticas gubernamentales** como una noción más compleja que ‘políticas públicas’. Entienden a las primeras “como planes, acciones y tecnologías de gobierno a través de las cuales es posible pensar y reflexionar sobre los modos procesuales de formación del Estado, un proceso maleable, mutante, siempre en desarrollo”. Esta mirada invita a pensar en las interrelaciones entre los agentes políticos (que desempeñan los cargos estatales) y los sectores socio-económicos hegemónicos, cuyos cánones estético-éticos son los que se implementan como “naturales” desde la definición de Cultura (con mayúscula) que se despliega en la política cultural de un gobierno.

Así, si bien nuestra reconstrucción histórica se centra en las políticas culturales diseñadas e implementadas desde el Estado provincial, tenemos presente que, en muchas oportunidades, estas intervenciones se realizan en red de relaciones con otros actores sociales, diversos grupos comunitarios e instituciones civiles con los fines de “orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (García Canclini, 2000: s/d).

Para Miller & Yúdice, uno de los aspectos centrales de la formación-sujeción se vincula con “la educación del gusto de la ciudadanía”: el Estado puede instaurar una hegemonía estético-política que se transforma en factor central para la consolidación nacional. En ese marco, la cultura y sus políticas son concebidas como medios de enaltecimiento, de cultivo al mismo tiempo individual y de la sociedad en su conjunto. Así, los grupos sociales que detentan los cargos estatales articulan una política cultural oficial que deviene dominante:

> Se asegura la hegemonía cuando la cultura dominante utiliza la educación, la filosofía, la religión, la publicidad y el arte para lograr que su predominio les parezca natural a los grupos heterogéneos que constituyen la sociedad. El logro de este 'consenso' se cristaliza en lo que luego aparece como un 'estado ético', que merece lealtad universal (…)
> La política cultural implica siempre el gerenciamiento de las poblaciones a través de la conducta sugerida. La normalización tiene diferentes fuerzas performativas que imponen de diversas formas la adopción del comportamiento burgués o el acceso estratificado a los recursos culturales y materiales (Miller & Yúdice, 2004: 19, 28).

Ese poder de normalización determina un ideal que nunca puede alcanzarse por completo, aunque sea preciso luchar por él (por ejemplo, *el mejor patriota*): la idea de "incompletud ética" del sujeto tiene por premisa inculcar un impulso a la perfección y un sometimiento ante el Estado-nación, en tanto entidad más completa. Así, "la política cultural descubre, sirve y nutre a un sentido de pertenencia valiéndose del régimen educativo y de otros regímenes culturales basados en la insuficiencia del individuo" (Miller & Yúdice, 2004: 28).

Lo expuesto nos ayuda a profundizar sobre los alcances ético-políticos en torno al hecho de que "los jóvenes" fueran divididos por el imaginario bélico oficial en tres grupos: *heroicos*, *enemigos* y *desorientados*. Como veremos en nuestra investigación, en la Córdoba dictatorial "la juventud" era pensada (tanto por los gobernantes militares como por sus aliados civiles) como una franja poblacional acechada por *el terror, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos*. En base a ello, la *sana recreación* y la formación cultural de los jóvenes autorizados a seguir viviendo (los *heroicos* y los *desorientados*) devino uno de los imperativos del régimen. De este modo, un eje central de nuestra segunda hipótesis sostiene que las políticas culturales estuvieron dedicadas tanto a la socialización *espiritual* de la población "joven" en su totalidad como a la construcción de agentes "juveniles" relacionados a los campos artísticos de formación profesional (como el microcosmos de las artes plásticas).

Paralelamente, con nuestra cuarta hipótesis buscamos analizar, desde una clave benjaminiana, a algunos procesos de **estetización de la política** y de **politización de la estética** que emergieron en la última dictadura. Walter Benjamin (1989 [1936]) propone pensar las relaciones entre los mundos del arte y de la política en términos de mediaciones, así, se distancia de la tendencia general que concibe al primero como un mero 'reflejo' de los procesos políticos, sociales y económicos. En ese texto pionero se detiene en explorar la estetización de la política desarrollada por el

fascismo y plantea interrogantes sobre la politización del arte emprendida por el comunismo[66].

Combinando esas categorías con conceptos de otros autores, obtenemos dos hilos conectores centrales para ambas partes de nuestra tesis, con los cuales buscamos aportar al estudio de "las **dimensiones simbólicas del poder estatal**", el cual monopoliza, entre otras potencias, "la fuerza ordenadora de la exhibición, la contemplación y el drama" (Geertz, 2000: 218)[67]. Para acercarnos a esa teatralidad del Estado dictatorial es que elegimos los rituales cívicos concretados en torno al Día de la Juventud y al Aniversario fundacional de Córdoba. Esas celebraciones anuales son estudiadas como **performances**, es decir, como prácticas sociales de carácter dramático que se reiteran habitualmente, pero nunca de modo idéntico, procesos activos que pueden (trans)formar sujetos, lugares y tiempos[68]. Al respecto Schechner (2000: 13) señala: "las performances marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas".

Los estudios de ese autor (que dialogan con el antropólogo Victor Turner) permiten marcar tres momentos en una performance: reunión, representación y dispersión. A la vez, diferencia dos tipos de estructuras principales en el desarrollo de una puesta

[66] Un análisis sobre las utilidades y desafíos que presentan los conceptos estéticos e históricos de Benjamin para la Historia del Arte contemporáneo en Córdoba puede consultarse en: Blázquez (2007a: 315-ss).

[67] Desde la perspectiva de la antropología simbólica, Clifford Geertz (2000: 217) nos permite centrar la mirada en tres temas etimológicos condensados en torno al término *Estado*: "*estatus*, en el sentido de condición, clase, posición, rango (…); *pompa*, en el sentido de esplendor, exhibición, dignidad, presencia; y *gobierno*, en el sentido de regencia, soberanía, régimen, dominio, control (…) Y es característico [del discurso político moderno], que el tercero de esos significados, el último en surgir, haya venido a dominar el término y a oscurecer la comprensión sobre la naturaleza de la autoridad suprema". Para profundizar la comprensión de esas tres dimensiones del poder estatal el autor propone, entre otras herramientas, atender a facetas teatrales del Estado, como sus ceremonias, poéticas y parafernalias.

[68] Schechner (2000: 11-ss) explica que más allá de que algo "sea" una performance, cualquier cosa puede ser estudiada "como" performance. Así, se debe realizar una primera diferenciación entre unas actividades humanas especiales y una perspectiva teórica específica que posibilita examinar al mundo en términos de teatralidad. Al igual que sucede con otras categorías: "Algo 'es una performance' cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que los es. En la cultura occidental, desde los antiguos griegos en adelante se concuerda en que la representación de un texto dramático es una performance (...) A lo largo del siglo pasado la idea de que 'es' performance se ha extendido cada vez más. La expansión fue impulsada por una fuerte tradición de vanguardia: desde el simbolismo, futurismo, surrealismo y dadaísmo a los happenings, el teatro ambientalista, los medios múltiples y la realidad virtual. Los experimentos (...) han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre el arte y la vida. Acompañando a los artistas han aparecido teóricos de la performance". En la actualidad, la idea de performance como "puesta en escena" puede referir a acciones desarrolladas en esferas tan diversas como el juego, el ritual, las artes, la vida cotidiana, los medios de comunicación, el gobierno.

en escena: la erupción y la procesión. Mientras en la erupción las tres etapas citadas se concretan en torno a un centro de calor con espectadores interesados que se difuminan hacia un borde frío, la procesión refiere a una especie de peregrinación que sigue una trayectoria prescripta donde los participantes detienen su marcha ante las distintas acciones planificadas (Schechner, 2000: 76-78).

Las ceremonias dictatoriales en torno al 21 de septiembre y al 6 de julio (re)presentaban, en forma de espectáculo, sugerentes temas de la coyuntura político-social de aquellos años. Paralelamente, el discurso gubernativo promocionaba a esos actos como *fiestas* para "los jóvenes" en particular y para "los cordobeses" en general. Al respecto, conviene tener presente que, según el enfoque de Bajtin (1989), esos actos políticos revisten el carácter de **fiestas oficiales**, donde, a diferencia de las "fiestas populares carnavalescas", se (re)afirman las jerarquías sociales, se reglamentan las alegrías y juegos permitidos, y se moralizan corporalidades, actitudes y deseos en base al canon imperante. Mediante dicho enfoque, podremos problematizar las celebraciones políticas en cuestión atendiendo a singulares variables: las posiciones de directores, actores y públicos, la disposición de los cuerpos y los ritmos de sus movimientos, su relación con el entretenimiento y la estética, las formas de organización del tiempo y del espacio, las palabras, las imágenes y las prácticas que al citarse una y otra vez logran (trans)formar conductas y afectividades (Cf. Blázquez, 2007b). Como sucede frecuentemente con las "tradiciones inventadas" (Hobsbawm & Ranger, 1983), las ceremonias citadas presentan en nuestro país mitos fundantes difusos y contradictorios que nos remontan a un pasado de larga duración y perduran en nuestro presente.

Finalmente, nuestro análisis de las políticas artístico-plásticas constructoras de "juventudes" se nutre, de conceptos para abordar procesos de ese mundo del arte. Un primer recaudo emerge ante la polisemia del vocablo **arte**. Tatarkiewicz (2004: 56-ss) se abocó a indagar las diversas acepciones adjudicadas a esta palabra en la cultura occidental desde la antigüedad[69]. Al referirse al siglo XX, el autor señala la circulación de seis concepciones que intentan especificar "el rasgo distintivo del arte: la producción de belleza, la representación o reproducción de la realidad, la creación

[69] El autor explica: "Existe una gran cantidad de [definiciones]- (…) La categoría genérica a la que pertenece el arte no ha sido puesta nunca en duda: el arte es una actividad humana consciente. La cuestión central es averiguar qué es lo que distingue al arte de otros tipos de actividad humana consciente; dicho de otro modo, su diferencia específica. Algunas definiciones pretenden descubrir esta diferencia en ciertos rasgos de las obras de arte, otras en la intención *del artista*, otras a su vez en la reacción que la obra de arte produce en el receptor" (Tatarkiewicz, 2004: 56).

de formas, la expresión, la producción de una experiencia estética, la producción de un choque". Por su parte, Williams (1981: 111-ss) también advierte sobre la arbitrariedad, la limitación y la prescripción encubiertas en la clasificación de ciertas prácticas humanas como "arte". Además, proporciona cuatro definiciones divergentes sobre dicha palabra elaboradas en la cultura occidental: aquello destinado conscientemente a la exhibición pública; aquello efectuado con alta calidad de ejecución; aquello que tiene propiedades estéticas, y, aquello que produce efectos estéticos.

De este modo, con el fin de objetivar la función estética en el contexto que nos ocupa, indagaremos las singulares objetivaciones y subjetivaciones elaboradas en torno al término "arte". ¿Qué valor tenía para el discurso de los dictadores el "arte"?, ¿de qué modo(s) lo definían?, ¿estaba asociado a lo útil o a lo superfluo?, ¿era apreciado como esfera autónoma o en vista de sus potenciales servicios a otro espacio social?, ¿qué vinculaciones se conformaban con otros tópicos estéticos centrales como "belleza" y "experiencia estética"? Al respecto, sostenemos que desde una concepción oficial "espiritualista" de las *Bellas Artes*, las múltiples políticas artístico-plásticas, materializadas en la coyuntura 1980-1983 en Córdoba, pueden ser pensadas dentro de las principales medidas de *guerra cultural* desplegadas por aquel Estado autoritario para (según el discurso oficial) *salvar las almas* de los argentinos, y especialmente de *los jóvenes*.

Paralelamente, nuestra investigación utilizará la hipótesis de **campo** (Bourdieu, 2005) para interpretar algunas prácticas propias del espacio local de artes plásticas. La idea de campo sirve para pensar el terreno de creación artística como un sistema de posiciones y de relaciones entre posiciones que establecen los agentes en torno a un capital; es decir, a un recurso que interesa, escasea y cuya tenencia y control es capaz de generar pujas de poder entre los integrantes de dicho medio. Solo podríamos hablar de un campo plástico cuando en un espacio específico se conjuguen: en principio, una presencia institucionalizada de la academia, la crítica, y el mercado; en segundo término, un conjunto de agentes en pugna por ocupar, preservar u optimizar diversas posiciones (artistas, críticos, patrocinadores, galeristas, docentes, públicos...); en tercer lugar, un número finito y desigualmente

distribuido de recursos; como es el caso de los **capitales culturales y simbólicos** disputados[70].

Esta última disparidad afecta especialmente a los productores, cuyas destrezas podrán ser leídas como resultado de un trabajo de enseñanza/aprendizaje o como fruto de una predeterminación metafísica (el *don*) o biológica (el *talento*)[71]. Los dos tópicos ulteriores devienen singularmente operativos en un circuito mercantil caracterizado por una **economía denegada** (Bourdieu, 2003); donde, al disimular el juego del interés y del cálculo monetario las transacciones artísticas aparecen envueltas en un aura de "religiosidad" que aumenta los valores de cambio. Finalmente, es necesario reconocer que cualquier campo particular ostenta sólo una **autonomía relativa**, debido a que sus interacciones internas están condicionadas por el resto de los microcosmos con los cuales comparte-conforma un macrocosmos más amplio.

Conviene tener presente que estos condicionantes se vieron amplificados en contextos autoritarios como la última dictadura argentina donde el despliegue de la censura fue uno de los dispositivos principales de represión cultural (Cf. Avellaneda, 1986). A la par, si bien la existencia de todo campo está articulada por fluctuantes procesos de (re)construcción, es pertinente subrayar que, en la década de 1980, la consolidación de un campo plástico en Córdoba presentaba tenues cristalizaciones en comparación al desarrollo del microcosmos porteño. De acuerdo tanto con nuestras propias investigaciones (Blázquez & González, 2004; Blázquez, 2007a; González, 2005, 2010) como con los estudios de Moyano (2005, 2010) y Gutnisky (2006), podemos decir que en el escenario plástico local la conformación del campo comenzó a finales del período decimonónico y en las postrimerías del siglo XX evidenciaba una situación de fragilidad: si bien la academia constituía un organismo consolidado, otras entidades prioritarias, como son la crítica y el mercado,

[70] Bourdieu, extendiendo la matriz analítica materialista, considera que pueden construirse y circular diferentes *capitales*. Entre ellos, el *capital cultural* de los productores artísticos se caracterizaría por tres modos posibles de existencia: incorporado (conocimientos y habilidades aprendidas y acumuladas por el agente), objetivado (obras donde, por ejemplo, el productor materializa su saber-hacer o el coleccionista acumula bienes reconocidos como estéticos; es el caso de dibujos, esculturas, grabados, pinturas) e institucionalizado (legitimidad brindada al creador por alguna entidad del campo, es el caso de los títulos profesionales que otorgan las academias a sus egresados). El *capital simbólico*, por su parte, se referiría al control del poder de definición, mediante el cual, por ejemplo, algunos hacedores serían reconocidos como "artistas" mientras otros serían excluidos de tal clasificación. A su vez, los tópicos "consagración", "genio" y "gusto" serían otros ejemplos paradigmáticos de este segundo grupo (Cf. Bourdieu, 1979; 2003).

[71] En este caso, vemos emerger otro proceso de naturalización de la cultura donde ciertas diferencias corporales son interpretadas como desigualdades sociales.

evidenciaban conformaciones intermitentes. De modo inverso, el campo plástico porteño presentaba una larga cristalización que solo vivenció redefiniciones en la década de 1980 (Usubiaga, 2006; 2012).

Nuestra tesis procura contribuir en la historización de una faceta de las experiencias del campo local: las políticas artístico-plásticas dedicadas a "los jóvenes" en general y a "los jóvenes creadores" en particular. Esperamos que próximas investigaciones, nuestras y de otros colegas, puedan avanzar en la reconstrucción histórica de los procesos de producción, circulación y recepción de las artes plásticas en la Córdoba de los años '80. En relación a nuestro objeto, sostenemos que el **patronazgo público** (Williams, 1981) devino condicionante tanto por el contexto nacional dictatorial como por la escasa institucionalización del terreno plástico en nuestra ciudad[72].

En ese marco, será importante estar atentos a los siguientes interrogantes: ¿qué especificidades tuvieron las normativas educativas, explícitas e implícitas, que durante la dictadura regulaban a la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. Figueroa Alcorta" y a la Escuela de Artes de la UNC?, ¿cuáles fueron los criterios de premiación aplicados en los salones artísticos abiertos a distintas generaciones y en los concursos circunscriptos a los *jóvenes artistas*?, ¿qué factores condicionaban la invitación a las muestras museográficas "juveniles"?, ¿existieron intersticios de resistencia que posibilitaran reductos de libertad de expresión simbólica?, ¿qué tipo de géneros y corrientes estilísticas fueron identificadas como *arte joven*?, ¿las *artes jóvenes* devinieron objeto de conservación resguardado por las políticas museológicas locales?...

Entre las herramientas conceptuales que nos ayudaron en la indagación de esas preguntas para el contexto de los años 80 en Córdoba, recurrimos, a dos ejes de antecedentes sobre Historia de las artes plásticas: por un lado, escasos estudios sobre el campo cordobés (centrados mayoritariamente en los años 60); por otro lado, un caudal de investigaciones sobre las prácticas artístico-plásticas desarrolladas sobre Buenos Aires. María José Herrera (1999: 150-151), por ejemplo, explica que durante los años dictatoriales:

[72] Williams conceptualiza de este modo a un tipo de relación entre productor y patrón caracterizada por: la dependencia ocasional, la posibilidad de experimentalismo, un intercambio que puede o no ser económico, la valoración de la obra como mercancía, y la transformación del público en patrón, donde la mediación es efectuada por el Estado –a partir de políticas subsidiadas con los impuestos-. A su vez, esta última peculiaridad sería específica del patronazgo público, mientras las anteriores pueden encontrarse en otras formas de patronazgo (Cf. Williams, 1981: 36-40)

> El arte se puebla de diversas metaforizaciones de todo aquello que no se podía decir. Un clima de opresión invade distintas vertientes de la pintura figurativa y temas como la muerte y la ausencia se tornan recurrentes (…)
> Al fracaso de ciertos ideales vanguardistas se impuso una cauta autocensura consonante con la sistemáticamente practicada por la dictadura

Así, los procesos (inter)nacionales de los años ’60 que favorecieron la radicalización plástica y política de las vanguardias estéticas (como ejemplos paradigmáticos baste recordar las *experiencias* del Di Tella, la *Antibienal* cordobesa del ’66 o la militancia artístico-obrera del ’68 en *Tucumán Arde*), se vieron interrumpidos.

Recordemos que el *I Festival Argentino de Formas Contemporáneas* (también llamado *Antibienal*) fue inaugurado en octubre de 1966, un día después de la apertura de la III Bienal Americana de Arte organizada por la industria estadounidense Kaiser. Como señala Rocca (2009), las bienales cordobesas deben ser entendidas en el marco de las políticas desarrollistas que, en el transcurso de la Guerra Fría, hicieron de los espacios culturales un ámbito de disputa e inversión. En tensión con las bienales, y en una acción que algunos consideran de resistencia y otros de oportunismo, los organizadores cordobeses de la *Antibienal* invitaron personalmente a creadores vinculados con el porteño Instituto Di Tella. Entre las características que distanciaban al certamen Kaiser del ‘”festival” encontramos a los emplazamientos: mientras la III Bienal IKA se materializó en espacios académicos (la sede de la Escuela de Ingeniería cita en Ciudad Universitaria), la Antibienal se concretó en un local céntrico comercial (las dependencias de una mueblería ubicada en calle 27 de abril 159). A su vez, las diferencias disciplinares y estilísticas se sumaban a la discusión, ya que la primera había priorizado lo pictórico, lo óptico/cinético y la abstracción, mientras la segunda ofrecía una heterogeneidad de artes y corrientes que comprendía desde obras plásticas de figuración pop hasta happenings, música, danza, teatro, espectáculos y conferencias. Junto a estos contrastes formales, en el festival se proponían otras resignificaciones del quehacer artístico donde prevalecían no solo los productos eternizables sino los procesos creativos efímeros. Así, el productor podía pasar de la autoría única a la colectiva y del trabajo manual-cerebral a la implicancia de toda su corporalidad; el público, por su parte, podía transitar desde la pasiva contemplación visual hacia una interacción pluri-corporal. Paralelamente, las valoraciones sociales publicadas sobre ambos

sucesos en la prensa cordobesa y porteña marcan sugerentes distinciones: mientras la bienal fue calificada como consagratoria, solemne, tradicional, ecuménica, mausoleo, joven; el festival fue asociado con los tópicos informal, rupturista, audaz, festivo, explosión vital, moda, escándalo, vanguardia, joven. Entre los estudios de Historia del Arte abocados a la Antibienal cordobesa cabe citar los textos de: Fantoni (1990), Rocca (2009) y Nusenovich (2011).

Desde su investigación doctoral en curso, Marchesi (2003) sostiene que las premisas sesentistas devinieron imposibles en Buenos Aires bajo el régimen instaurado en 1976, una etapa, que para la autora, puede caracterizarse por tres deslizamientos en relación a las circunstancias precedentes: desde denuncias explícitas hacia críticas simbólicas (mediante recursos como la metáfora y la parodia); desde las proclamas de 'muerte de la pintura' hacia una recuperación de los tradicionales discursos pictóricos y escultóricos (con predominio de estilos conceptuales y realistas); desde las rupturas con las instituciones artísticas hacia una reapropiación de los espacios oficiales como estrategias de resistencia ante la dictadura.

Estas consideraciones sobre las artes plásticas durante la última dictadura pueden relacionarse con el trabajo de Silvestre & Gorelik (2005: 476) sobre las experiencias de la arquitectura en dicho contexto. Al respecto, los autores sostienen que los gobiernos dictatoriales latinoamericanos se alejaron del repertorio vinculado con los totalitarismos (como la monumentalidad clasicista hitleriana o la simetría estalinista) y desplegaron políticas culturales más complejas: "Habían aprendido la lección de la historia: dejando actuar una pluralidad de lenguajes artísticos y asociándose en ocasiones con los más innovadores, presentaban de manera eficaz una apariencia de libertad". Como analizaremos en esta tesis, desde esa funcionalidad demagógica, puede entenderse que en concursos tradicionales como *el Salón y Premio Ciudad de Córdoba*, algunas obras disruptivas (en relación a los cánones estéticos y/o éticos hegemónicos) fueran aceptadas y, en algunos casos, hasta premiadas.

Por su parte, la tesis doctoral de Viviana Usubiaga (2012: 18) estudia a las artes plásticas emergentes durante la década de 1980 en Buenos Aires. Coincidimos con la autora cuando sostiene que "en momentos de conflictividad social los principios de organización de las imágenes se encontraban alterados: la imprecisión formal acentúa su eficacia simbólica y evoca la paradoja de representar lo irrepresentable".

Desde esa perspectiva, cobra sentido una peculiar representación de la figura humana que proliferó en aquellos convulsionados años de cambios políticos y sociales: el tratamiento de cuerpos y espacios en las obras pictóricas construyó sujetos "en estados confusos, frágiles e inestables"[73]. Su trabajo demuestra que si bien la producción plástica epocal fue multiforme, hubo preponderancia del neoexpresionismo pictórico. La explicación de esa preferencia disciplinar y estilística supera la acusación de "internacionalismo mimético irreflexivo" para dar cuenta de las potencialidades culturales propias que adquiría ese lenguaje en el terreno argentino de la llamada transición democrática: por ejemplo, articular discursos simbólicos de memoria sobre los abusos dictatoriales[74]. La hipótesis que la autora contrasta a lo largo de su trabajo, sintetiza la complejidad coyuntural:

> Considero que se trata de una producción plástica multiforme que en ocasiones despliega la elaboración del dolor colectivo tras la tragedia social; ofrece indicios de la experiencia subjetiva frente al nuevo albedrío de las formas; al tiempo que condensa los debates que dentro de las disciplinas artísticas se llevaron adelante en torno a la crítica de las clasificaciones discursivas para las poéticas de finales del siglo XX. En este sentido propongo definir como *imágenes inestables* a una serie de producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas (Usubiaga, 2012: 17-18)

Si bien la investigación de Usubiaga se centró en Buenos Aires, algunas de las explicaciones sobre el neoexpresionismo pueden aplicarse para pensar ciertas prácticas cordobesas. Como analizaremos en esta tesis: las artes plásticas locales de los primeros años '80 irán acrecentando la presencia de esa tendencia estilística no solo en pintura sino también en escultura y grabado.

---

[73] El trabajo de Usubiaga es uno de los referentes centrales que guió la sección artística de mi investigación. Si bien la tesis respectiva (dirigida por la Dra. Andrea Giunta) recién fue publicada en 2012, los intercambios con la autora comenzaron hace varios años en distintos congresos locales y nacionales de Historia del Arte (como las jornadas científicas organizadas por: el Área Artes del CIFFYH-UNC, el Grupo de Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano o el Instituto Payró de la FFYL-UBA). Agradezco a Viviana que, cuando yo me encontraba definiendo mi proyecto doctoral en la UNC, me facilitara vía mail su Plan de Tesis de Doctorado (Usubiaga, 2006).

[74] Al respecto cabe tener presente que "el retorno a la pintura" y la predilección por la estética neoexpresionista es un proceso internacional que puede observarse desde los años '70 y durante toda la década de 1980 en centros hegemónicos mundiales del campo artístico-plástico: como Italia (con la Transvanguardia), Alemania (con los Nuevos Salvajes) y Estados Unidos (con la Nueva Imagen Americana). A su vez, el campo plástico porteño presentaba singulares antecedentes de reapropiación expresionista como la Nueva Figuración de los años '60, donde artistas como Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge De la Vega lograron reconocimiento (inter)nacional a finales de aquella década.

Haciendo dialogar esos enfoques (inter)nacionales con las especificidades de los procesos cordobeses relevadas en nuestras fuentes históricas, un eje prioritario de nuestra tercera hipótesis sostiene que: en un contexto que mixturaba represión y vigilancia con promoción y nuevas instituciones culturales, algunas acciones artístico-plásticas, tanto de productores consagrados como de "jóvenes creadores", aportaron **discursos de resistencia** (Cf. Foucault, 1977, 1992). La materialidad de los mismos alcanzó a veces la forma de denuncia escrita; pero principalmente, nos detuvimos en los lenguajes plásticos. El análisis de las obras (desde sus temas hasta sus materiales) nos permitió percibir que algunos autores propusieron existencias disruptivas respecto a los cánones sociales en general y respecto a las tradiciones artísticas que cimentaban el gusto oficial de la dictadura en particular. Paralelamente, en disciplinas residuales como la pintura y en géneros emergentes como la instalación, observamos que muchas obras (re)construían **estructuras de sentimientos** que daban cuenta de sus vivencias contemporáneas[75]: incertidumbre, violencia, silencio, ausencia, muerte, personajes y ambientes desfigurados, descentrados, desgarrado e inestables (Cf. Herrera, 1999; Marchesi, 2003; Usubiaga, 2006).

1.c) A modo de síntesis

Respecto de los temas analizados en este capítulo podemos decir que el campo de estudios sobre "juventudes" guarda todavía muchas incógnitas y desafíos para la disciplina histórica, no solo sobre la coyuntura dictatorial que es objeto de análisis en esta tesis sino sobre la larga duración de las experiencias argentinas y cordobesas en el siglo XX. En cuanto a los procesos sociales del pasado reciente local,

[75] Desde el materialismo británico, Williams propone pensar en una relación dialéctica donde la cultura es producida en relaciones sociales, pero a la vez es productora de relaciones sociales. Desde su visión, las prácticas culturales remiten a procesos creadores de realidades que están condicionadas por relaciones de poder económicas y sociales. Así, la dimensión política de la cultura permite observar que el modo de vida de los sectores dominantes se impone sobre los modos de vida de los dominados. Paralelamente, sus aportes nos invitan a pensar en la dimensión experiencial de la cultura: un espacio de agencia donde los sujetos pueden preservar y/o ampliar su libertad. En ese marco, cobra sentido el concepto "estructura de sentimiento", que refiere a pensamientos sentidos y sentimientos pensados, a "una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada" que suele oponerse a la conciencia oficial. También llamadas, 'cambios de presencia' o experiencias sociales que se encuentran 'en solución', a diferencia de otras formas sociales que ya han sido precipitadas. El autor propone esta noción para comprender particularmente algunas tendencias artísticas, aunque explicita el alerta epistemológico de que no todo el arte se relaciona con una estructura de sentimiento contemporánea: la mayor parte del arte se relaciona con formaciones sociales que ya son manifiestas, dominantes o residuales; es originariamente con las formaciones emergentes (a menudo como perturbación o modificación de antiguas formas) con las que la estructura de sentimiento se relaciona como solución. (Williams, 1977: 150-ss).

observamos que sus reconstrucciones se densifican en torno a los años ’60, pero su proporción desciende respecto a las décadas posteriores. Paralelamente, en los escasos trabajos históricos abocados a los años ’80 prevalecen los temas y perspectivas de Historia Política, emergiendo áreas de vacancia numerosas en relación a otras especialidades historiográficas.

Intentando contribuir a esas líneas de investigación en desarrollo, nuestra tesis adopta un enfoque de Historia Cultural transdisciplinar para pensar la construcción de “juventudes” desarrollada en Córdoba durante la última dictadura. Centralmente, nos interrogamos sobre dos ejes procesuales que proliferaron en la coyuntura 1980-1983: por un lado, las representaciones y biopolíticas desplegadas sobre la población “joven”; por otro lado, las políticas culturales dedicadas a las artes plásticas y a los sectores “juveniles”. Desde el análisis del poder simbólico extendido en fiestas oficiales como el Día del Estudiante y el Aniversario Fundacional de Córdoba procuramos aportar al entendimiento de los sentidos, causas y efectos entretejidos en la delimitación de algunas “juventudes” celebradas, y de otras franjas juveniles apenas toleradas o directamente prohibidas por el régimen. En esas performances podremos advertir singulares entrecruzamientos entre categorías etarias, clasistas, genéricas, nacionalistas, religiosas, racistas, éticas y estéticas que (in)visibilizaban y (re)construían múltiples desigualdades sociales que cimentaban a la dictadura. Conjuntamente, nuestro análisis de ciertos intersticios de resistencia material y simbólica (en especial, las producciones plásticas de la época), buscará complejizar la lectura sobre las relaciones de poder desplegadas, en general, en aquel contexto autoritario y, en particular, en un ámbito de creación artística escasamente explorado.

I PARTE. Juventudes en el macrocosmos socio-político de la dictadura: entre representaciones bélicas, biopolíticas autoritarias e intersticios



Fig. 3: Anónimo. “Estudiantina ‘80”. Mural en tapial de FFCC Mitre, 160 x 60 cm (circa), 1980, Córdoba. Estado de conservación: inexistente (Imagen del Archivo Fílmico de Canal 10. Procesada en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. UNC. Casete 136)

Capítulo 2: Representaciones y biopolíticas juveniles durante el Estado autoritario (1976-1981). Singularidades del período de agotamiento

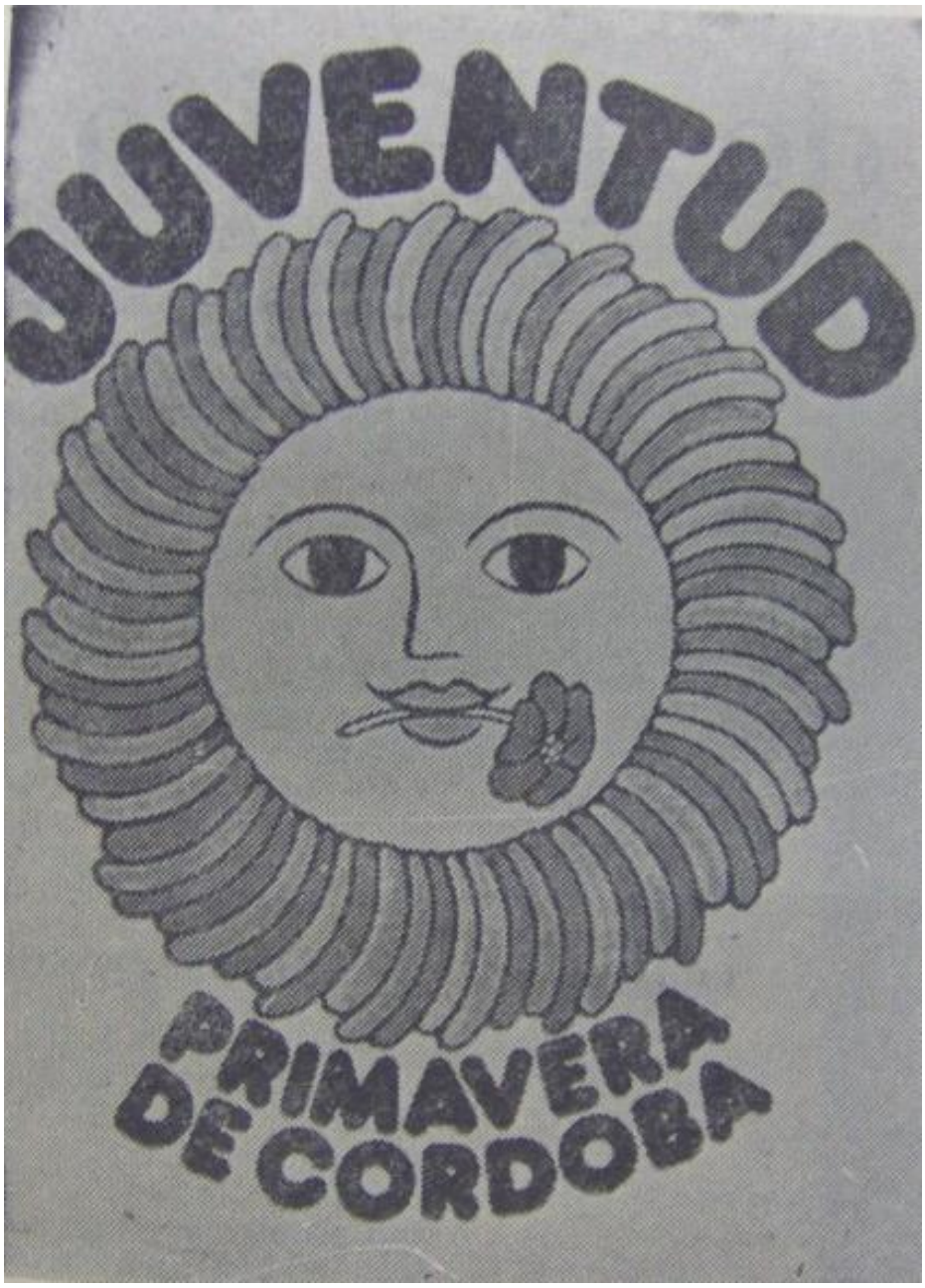


Fig. 4: Isologotipo de la *Estudiantina '80* (Los Principios, 19-9-1980, p5)

> *¿Qué país se está estructurando, cuando lejos de ser un progreso es un peligro que existan miles de estudiantes más?, ¿Si su participación en el gobierno universitario es considerada como la presencia de un enemigo en el estado mayor de los profesores?, ¿Si en el lugar donde ayer había una Universidad hoy hay una caverna?, ¿Qué país se conforma cuando miles de jóvenes no encuentran ocupación, cuando miles más deben abandonar el campo para ir a apiñarse a la ciudad?, ¿Qué país se diseña cuando los ejemplos de la juventud no son nuestros héroes nacionales, ni los miles de héroes humildes, sino la falsa idolatrización de algún tenista o futbolista (…) que nada tiene que ver con la práctica del deporte y sí con la técnica de manipulación de masas?, ¿Qué país se modela cuando para las jóvenes 'triunfar' es adjudicarse algún concurso de belleza, selección de 'mujercitas diez' para ocupar alguna plaza en los lupanares para ejecutivos?...* (Fragmentos del *Mensaje* de la FUC *a la Juventud Argentina* en vísperas del Día del Estudiante, LVI, 20-9-81)

En este capítulo buscamos reconstruir un mapa de las representaciones y biopolíticas "juveniles" desarrolladas por el Estado dictatorial instalado con el Golpe militar de 1976. Particularmente, nos centraremos en los procesos cordobeses de conformación de "juventudes" durante un bienio en que la crisis gubernativa comenzó a extenderse[76]. El año '80 irrumpe como una bisagra especial en las prácticas del régimen ya que con la puesta en marcha de *Las Bases Políticas del PRN* (presentadas en diciembre de 1979), las fuerzas armadas se apropiaban de las reglas del juego político buscando reafirmar alianzas y generar nuevos consensos (Cf. Philp, 2009). Entre los objetos de preocupación que emergieron en ese contexto, dos devienen centrales para nuestros temas de estudio: por un lado, la formación de *una nueva generación que heredara* y continuara los principios del autoproclamado PRN; por otro lado, el diagnóstico de *victoria armada contra la subversión* pero de persistencia en *la batalla cultural* por las *mentes* y las *almas* de los argentinos, particularmente de "los jóvenes".

Los invitados al diálogo político en nuestra ciudad pertenecían a sectores sociales hegemónicos y, como señala Iribarne (2010: 449), los objetivos perseguidos eran

[76] Siguiendo a Quiroga (2004: 197-198) nos circunscribimos al *agotamiento* de la dictadura, que significa la clausura de las posibilidades fundacionales del régimen militar. Comprende el último año gubernativo de Videla y las breves gestiones de Viola y Galtieri (1980-junio de 1982). Consideramos que la crisis se hace visible en 1980, cuando se precipitan las tensiones societales acumuladas en los cuatro años precedentes (la deslegitimación, por ejemplo) y se evidencia la vulnerabilidad del sistema financiero.

amplios: acallar las voces de los partidos que comenzaban a presionar por una apertura política, neutralizar las posturas disidentes con la gestión económica dentro de los aliados, garantizar la no revisión de los crímenes perpetrados por las FFAA en la *lucha contra la subversión*, vehiculizar instrumentos para la incorporación de las fuerzas armadas como un poder político en el futuro constitucional[77]. Más allá de las medidas oficiales emprendidas desde 1980, la crisis lejos de frenarse se amplificó y durante 1981, con el ensayo aperturista del presidente Viola, las voces de los opositores comenzaron a ampliar su visibilidad en la prensa escrita. No obstante, las manifestaciones de apoyo al régimen seguirán siendo mayoritarias en Córdoba, al menos hasta mediados de 1982 con la derrota en la Guerra de Malvinas (Philp, 2009: 225-ss).

En las siguientes páginas, podremos observar cómo, desde un imaginario bélico, un modelo civilizatorio militarista y una mentalidad autoritaria, la población "joven" fue dividida en tres grandes grupos: *enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos* e *indiferentes-desorientados*. Paralelamente, analizaremos el conjunto de biopolíticas que fue desplegado hacia cada uno de esos segmentos "juveniles": desde el exterminio y la idolatrización hasta los *festivales para la juventud*. Esas domesticaciones presentaban diversas aristas de complejidad que comprendían políticas específicas y generales, tradicionales e (in)formales. Dentro de ese espectro, analizaremos particularmente, a las "fiestas oficiales" (Bajtín, 1989) organizadas en torno al Día del Estudiante-Día de la Juventud. Esas performances (Schechner, 2000) alcanzaron un peculiar brillo ceremonial desde 1980 y su exploración posibilitará conocer dos prácticas importantes: por una parte, estrategias de socialización (in)formal que, mediante actos espectaculares de poder simbólico, intentaban controlar a los cuerpos, actitudes y deseos de "los jóvenes" autorizados por el régimen a seguir viviendo; por otra parte, pequeños intersticios de resistencia durante el ensayo aperturista de Viola, donde se hicieron visibles las críticas de la Federación Universitaria de Córdoba (FUC) hacia el gobierno.

[77] Como señala Philp (2009: 225), los primeros convocados al diálogo fueron algunos representantes de partidos políticos (Norberto Agrelo, Carlos Jofré Casas, Alberto Carranza y Octavio Capdevila), ciertos profesores universitarios (como Alfredo Rossetti, de Derecho, y Alberto Caturelli, de Filosofía), integrantes de la Cámara de Empresarios de la Construcción, miembros de la Fundación para el Progreso de la Medicina y de la Fundación Mediterránea. A su vez, el trabajo de Iribarne (2010: 450) muestra que el gobernador, General Adolfo Sigwald, también mantuvo reuniones especiales en el decurso del año 1980 con: la Cámara de Comercio Exterior del Centro de la República y con los arquitectos Vito Roggio y Hugo Taboada.

2.a) De representaciones juveniles triádicas: *enemigos, desorientados, heroicos*

Durante la última dictadura, desde el imaginario de *guerra contra la subversión*, la sociedad argentina fue dividida en tres sectores: *enemigos, aliados* e *indiferentes* (Cf. Quiroga, 2004; Palermo & Novaro, 2003; Solís, 2010). Esa división societal tripartita tuvo cristalizaciones singulares en relación a la categoría "juventud", dando origen a tres conjuntos de representaciones prioritarias que, si bien con matices, se mantuvieron constantes durante todo el período autoritario. Por un lado, el imaginario bélico oficial demarcaba negativamente a *los jóvenes enemigos*: *los subversivos* y/o *guerrilleros* que, en términos de Vilas (1977), poseían una articulación internacional y corporativa (especialmente gremial), se habían infiltrado en las universidades desde mediados del siglo XX (aunque con antecedentes como la *nefasta Reforma del '18*), habían moldeado las conductas de las clases medias argentinas (intelectuales, artistas, estudiantes) y poseían variados frentes de batalla que abarcaban desde la guerra tradicional (armada) hasta la lucha ideológica. Ese discurso oficial también recurría a nociones médicas, religiosas y morales que calificaban al *terrorismo* como una *infección* y/o *tumor* que se propagaba por *el cuerpo, la mente, el alma y/o el corazón de los argentinos*.

Estas calificaciones eran construidas y consolidadas, por ejemplo, en los libros de civismo de la escuela media que catalogaban al subversivo como una *enfermedad-anormalidad* moral: "todo aquel que sostenga o promueva ideologías foráneas que conspiran contra el ser nacional, occidental y cristiano". A su vez, la subversión era (re)presentada como un enemigo multifacético que acechaba en todas partes: "ateismo, desnaturalización de roles familiares, imposición del cuerpo sobre el alma, indiferentismo, demagogia" (Postay, 2004: 93-ss)[78].

Otra variante lexical difundida por la prensa nacional a comienzos de los '80 fue la de *los descarriados,* "una juventud que se volcaba a la subversión en términos alarmantes, carentes de ideales y espíritu de sacrificio, 'arruinados' por unos padres

[78] Algunos de estos tópicos se relacionan directamente con prácticas de socialización "juvenil" y serán abordados en párrafos posteriores. Respecto de la *amenaza demagógica* (también llamada democratismo), los manuales de civismo explicitaban: "Un país no puede organizarse según el capricho de una multitud. La democracia sólo es legítima cuando respeta el orden moral como emanación de la ley divina" (*Formación Moral y Cívica*, Barisani, 1979: 131, citado en Postay: 2004: 99)

que les daban todo" (Lorenz, 2006: 32-40)[79]. En Córdoba, otro sinónimo extendido, por ejemplo en el discurso del gobernador/interventor Sigwald (3-1979/ 1-1982), fue el de *delincuentes nihilistas,* cuya existencia sería el resultado de una ineficaz conducción de "los mayores", una ineptitud que habría obligado a las FFAA a asumir el gobierno[80].

Como contracara de ese grupo que había sido patologizado, el discurso oficial diseñaba la posición de los "jóvenes" idealizados, "sanos" y adeptos al régimen: los *nacionalistas* del diario de Vilas (1977), muchos de los cuales eran destacados por Videla como *héroes* y *mártires* en la *guerra justa* que se libraba contra el comunismo. Paralelamente, si bien se identificaba con esos rótulos principalmente a varones pertenecientes a las fuerzas de seguridad militar y policial, la calificación de *joven virtuoso* también podía recaer sobre algunos civiles (de ambos sexos) socializados según un modelo ético cívico-militar:

> …Se necesitan muchachos de cuerpo robusto y alma sana, con ideas claras, sentimientos nobles y voluntad firme. Leales y generosos, puros y sinceros, respetuosos de sí mismos y de los demás, resueltos a capacitarse para construir un mundo mejor y una Patria más gloriosa… La Patria necesita de estos muchachos y los necesita con urgencia. (Teófilo de María, *Organización institucional y política Argentina vigente durante el PRN. Auxiliar didáctico complementario de 'Instrucción Cívica'*, Buenos Aires, Ediciones Civismo, 1981, p. 4. Citado en Lorenz, 2006: 34)

En el medio de esas dos posiciones polares advertimos que emergía para el régimen un grupo heterogéneo de "jóvenes" cuya peligrosidad residía en su supuesta indecisión: *los desinteresados-indiferentes*, que para la lectura bélica del

[79] Lorenz (2006: 40) explica que quién se especializó en esta versión fue el conocido periodista Bernardo Neustadt, el cual publicó un artículo rotulado '¿Se preguntó cuántas Ana María González hay? Ese texto refería al caso de una *joven montonera* que en junio de 1976 habría colocado una bomba bajo la cama del Jefe de la Policía Federal y lo habría matado, infiltrándose en su casa como amiga de una de sus hijas.

[80] Adolfo Sigwald nació el 27 de octubre de 1923 en la ciudad de Córdoba. En su carrera militar fue jefe del Batallón en el Colegio Militar de la Nación, jefe del Regimiento de Infantería de Monte 28 y comandante de la X Brigada de Infantería, pasando a retiro el 20 de febrero de 1979, voluntariamente, con el grado de general de brigada. Días después, la junta militar lo nombró interventor federal en la provincia de Córdoba (siendo llamado "*gobernador*"), asumiendo el 8 de marzo de 1979. En su administración, la cual se extendió por casi tres años, fomentó conversaciones entre diversos ámbitos sociales, y la provincia vivió un atraso en la agricultura y la industria. Sucedió en el cargo a otro militar, el general Carlos Chasseing y en enero de 1982 fue reemplazado por el Dr. Rubén Juan Pellanda. (…) 'Adhiero a la democracia como sistema de vida y también como sistema político, ya que en la vigencia de las instituciones se fortalece el régimen republicano', dijo el entonces gobernador durante una entrevista con *La Nación* publicada el 28 de mayo de 1981. Con el retorno de la democracia, fue detenido por hechos ocurridos en el I Cuerpo del Ejército, siendo liberado en 1987. Falleció el 25 de marzo de 1999 (La Nación, 25-3-1999, disponible en http://www.lanacion.com.ar/132483-fallecio-el-gral-sigwald).

comandante del III Cuerpo de Ejército (teniente general Cristino Nicolaides) eran sospechosos de *complicidad con la subversión* (LVI 26-4-81)[81]. Este anuncio-advertencia, puede observarse, por ejemplo, en las declaraciones que realizó Nicolaides en el marco de una reunión en el destacamento respectivo. Allí, se analizó la situación institucional del país y se agregó: "El desinterés es criminal (…) Hombres, mujeres, jóvenes, todos debemos participar para alcanzar una solución integral a los problemas de la Nación" (LVI 26-4-81).

Conjuntamente, en los manuales de Formación Moral y Cívica se explicitaba: "los ideales del ser nacional requieren adhesión manifiesta y compromiso evidente. Ser indiferente a los mismos es tan grave como rechazarlos" (Postay, 2004: 98). Otro calificativo adjudicado en Córdoba a este sector fue el de *desorientados*; el cual puede observarse, por ejemplo, en el discurso del titular de FECOR, capitán de Fragata (RE) Vázquez Garibay, en el marco de la *Expojuventud* (un suceso que analizaremos posteriormente). Allí se remarcaba la necesidad de un trabajo conjunto, entre gobierno y familia, con el objetivo de lograr "una correcta orientación a quienes mañana formarán el futuro de nuestra Patria" (LVI, 27-9-80). Este rótulo también era visible, en las expresiones de adeptos civiles a la dictadura, como uno de los factores legitimantes de la intervención de las FFAA en la vida política del país[82]. A su vez, el discurso oficial continuará (re)citando y (re)construyendo la peligrosidad de *los indiferentes* en el bienio siguiente, aún en el marco de derrumbe del régimen autoritario[83].

Esas imágenes culturales sobre "los jóvenes" visibles en el autodenominado PRN se fueron conformando en décadas anteriores con la influencia de otras ideas como la Doctrina de Seguridad Nacional; la cual asignaba a las fuerzas de seguridad el

[81] Como señala Philp (2009: 228): "El III Cuerpo de Ejército era una institución que permeaba todos los ámbitos sociales, que participaba en la inauguración del año lectivo de las escuelas de la provincia, en reuniones con autoridades de la UNC, etc". Recordemos que los Comandantes en Jefe de esa institución habían sido los generales: Luciano Benjamín Menéndez, desde septiembre de 1975; Antonio Bussi, desde febrero de 1980; Cristino Nicolaides, desde fines de 1980, y, Eugenio Guañabens Perelló, desde diciembre de 1981.

[82] Por ejemplo, esos tópicos formaron parte de la conferencia brindada por el académico Becerra Ferrer con motivo de su incorporación, entre 1979 y 1980, a la Academia de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba (Philp, 2009: 230).

[83] Al respecto cabe recordar un fragmento del testimonio aportado por el general Camps, ex jefe de la policía de Buenos Aires, a la revista española Pueblo: "(…) -¿Qué opina usted de la célebre frase del general Saint Jean cuando era gobernador de Buenos Aires? ['Primero vamos a matar a todos los subversivos; después a los colaboradores; después a los simpatizantes; después a los indiferentes y por último a los tímidos'] –No creo que el general Saint Jean haya dicho eso nunca. Porque el responsable de la lucha contra la subversión en Buenos Aires fui yo … Yo no la dije y era quien debía haberla dicho. No la dije porque no me gusta provocar" (citado en Avellaneda, 1986: 237).

carácter de policía interna en el enfrentamiento ideológico de la Guerra Fría (Lorenz, 2006: 25). En ellas podemos advertir una singular construcción de *mitos* sobre "juventudes" *blancas, grises y doradas*; es decir, mesiánicas, delincuentes y despreocupadas (Braslavsky, 1986). A su vez, el *modelo adultocéntrico* militarista (Cf. Chaves, 2006; Elías, 2009) imperante bajo la última dictadura nos permite reflexionar sobre las particulares identidades que intentaba fijar el gobierno. De este modo, si bien "los virtuosos" se encontrarían en *transición* y presentarían cierta *incompletud*, son proyectados como la generación que heredará los ideales del "PRN" y tendrá a su cargo la conducción del país en el futuro (Cf. Philp, 2010). "Los subversivos", por su parte, son definidos mediante afirmaciones ontológicas que los cristalizan como seres *revolucionarios* y *desviados* irrecuperables, cuya sola existencia atentaría contra la supervivencia del orden político, social y moral de la nación. En cuanto a los "desorientados", si bien son percibidos por la dictadura como (en términos de Chaves) subjetividades *inseguras, improductivas, desinteresadas* y *peligrosas*, aparecen como un segmento de cuerpos, mentes y corazones posibles de ser conquistados para la causa anti-comunista. Conjuntamente, si problematizamos las visiones oficiales desde una perspectiva de género, advertimos que mientras el calificativo de *heroico* está reservado casi exclusivamente para los "jóvenes varones", las posiciones de subversivo y/o indiferente son susceptibles de ser aplicadas a hombres y mujeres.

2.b) Biopolíticas para juventudes *enemigas-subversivas*

Ese entramado de representaciones oficiales tuvo como contrapartida diversas estrategias de socialización gubernamental que transformaron a las tres juventudes demarcadas en diferenciales objetos de control administrativo. Como explicaron varios estudios de la última dictadura, la metáfora quirúrgica de *extirpación tumoral* refería a una política de *exterminio* desarrollada, mediante dispositivos ilegales, contra los sujetos considerados "subversivos"[84]. Estas prácticas criminales fueron ensayadas primero en Córdoba y en Tucumán (desde 1974 y 1975,

[84] A modo de ejemplo de esas representaciones y prácticas cabe recordar dos expresiones que, esgrimidas en el contexto cordobés, recitaban las voces oficiales nacionales: la proclama de "exterminio total" realizada en la ceremonia de Jura de la Bandera (20-6-1977) y las definiciones del general Menéndez en la conmemoración del Día del Ejército (29-5-1978): "nunca más se van a reintegrar a la vida argentina… por traidores han dejado de ser argentinos" (Philp, 2009: 186-ss).

respectivamente), para ser extendidas prontamente al resto de la república[85]. Se trató de una represión sistematizada (secuestro, detención en centros clandestinos, tortura, ejecución, ocultamiento de cadáveres, apropiación de niños…) pero, a la vez, silenciada y disimulada, que propagó el tópico de *los desaparecidos.* El discurso oficial intentó legitimar esos y otros disciplinamientos recurriendo a la idea de una *guerra justa* y/o *sucia* que estaría librando la Argentina al compás de los conflictos internacionales[86]. Ese genocidio tuvo una aplicación intensiva entre 1976 y 1978, aunque sus prácticas de persecución continuaron hasta el final del régimen. Si bien la CONADEP (1984) documentó alrededor de 9.000 casos, los organismos de Derechos Humanos reclaman por 30.000 personas y estipulan que se trató principalmente de "jóvenes entre los 15 y 35 años de edad". No es un dato menor que, en esas acciones represivas, las órdenes bajaran por cadena de mandos hasta los ejecutores: Grupos de Tareas integrados por "otros jóvenes": oficiales, suboficiales, policías y civiles. Para las fuerzas armadas esta era la *franja heroica de la juventud* que defendía a la Patria de la agresión subversiva (Romero, 1993: 284-ss) [87].

[85] Según demuestran las investigaciones de Servetto (1998; 2010) y Paiaro (2010), la profundización del autoritarismo y la represión en Córdoba emerge fuertemente en febrero de 1974 a partir del levantamiento policial conocido como el *Navarrazo*. Allí, "se puso en marcha un proceso orientado a desmovilizar un centro de gravedad de la *amenaza subversiva* que, desde la perspectiva del presidente Perón, se ubicaba en la provincia de Córdoba. El resultado de la sedición fue la destitución del Gobernador y Vice-gobernador, Obregón Cano y Atilio López, y la inmediata intervención federal" (Paiaro, 2010: 3). A su vez, el documento autobiográfico del Gral. Vilas (1977) nos permite conocer que la cúpula militar argumentaba sobre la existencia de un *plan subversivo* que se extendía desde Tucumán hasta Bahía Blanca, con un fuerte enclave en Córdoba cimentado en el supuesto apoyo que Obregón Cano habría brindado a la "izquierda del Partido Justicialista".

[86] La *lucha antisubversiva* también era nombrada por el discurso oficial como *guerra justa* (en base a la supuesta defensa de los valores tradicionales de la nación respecto de una agresión considerada "apátrida, inmoral y atea") y como *guerra sucia* (una denominación que aludiría al carácter informal y subrepticio de la contienda). Al respecto, los organismos de DDHH y varias teorías de la jurisprudencia objetan la calificación de "guerra" y proponen el concepto de *genocidio*, basándose, entre otros factores, en el número diferencial de víctimas que existirían en "ambos bandos": alrededor de 10.000 registros de *desaparecidos* por la represión estatal contra un número aproximado de 500 miembros de las fuerzas de seguridad que habrían muerto en enfrentamientos con los grupos "guerrilleros". Al respecto se pueden consultar: los Informes Conadep 1984-2002 (disponible en: http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/).

[87] Los estudios nacionales sobre el tema (Romero, 1993; Quiroga, 2004, Novaro & Palermo, 2003) especifican que el espectro de las víctimas abarcó desde los militantes (armados o no) hasta varios de sus familiares, amigos y/o conocidos. El *Informe CONADEP Córdoba* (1984-1999), si bien especifica el carácter abierto de su investigación, aporta estadísticas importantes respecto de los aproximadamente 500 *desaparecidos* en nuestra ciudad: "El análisis estadístico de las denuncias recibidas está referido principalmente a los ciudadanos detenidos que revisten la condición de desaparecidos. Los criterios de agrupamiento para dicho análisis han sido los siguientes: a) Análisis porcentual de acuerdo al sexo de las víctimas: Mujeres 142 (30,20%), Varones 326 (69,80%). b) Análisis porcentual de acuerdo a la edad de las víctimas en el momento de su detención: Menores de 15 años: 7 1,10%, de 15 a 20 años: 53 11,27%, de 20 a 30 años: 249 53,76%, de 30 a 40 años: 81

Los reclamos por los "detenidos-desaparecidos" tuvieron una visibilidad restringida en la prensa cordobesa de los primeros años dictatoriales; pero fueron aumentando su dimensión, especialmente, luego de la derrota de Malvinas y el derrumbe gubernativo, cuando el retorno de los soldados coincidó con la emergencia pública de tumbas NN en diversos cementerios de la república. En 1983, en el marco de discusión en torno al *Informe sobre Lucha Antisubversiva* que presentarían las FFAA, los diarios locales adelantaron las cifras del documento oficial: la cantidad de terroristas que habrían participado en la contienda serían 15.000 de un total de 25.000 adherentes, mientras el número de atentados cometidos entre 1969/1979 ascendería a 21.000. Desde la perspectiva de la Junta Militar, esas cifras legitimaban su asunción y accionar desde 1976 en *defensa de la nación*, una "protección" que habría sido solicitada por decretos presidenciales del tercer gobierno constitucional peronista (Philp, 2009: 289). La judicialización de los delitos dictatoriales comenzó con el retorno democrático alfonsinista y perdura en la actualidad (año 2017) como un proceso inconcluso de nuestra historia nacional. Conjuntamente, esas ausencias/presencias (no solo) "juveniles" fueron generando debates societales encontrados e inacabados que van desde la condena hasta el apoyo (encubierto) de las acciones represivas oficiales[88].

17,23%, Mayores de 40 años: 25 5,37%, Edades desconocidas. 53 11,27%. c) Análisis porcentual de acuerdo a la profesión u ocupación de la víctimas: Obreros: 193 41,90%, Estudiantes: 140 30,90%, Amas de casa: 17 3,63%, Profesionales: 48 10,33%, Trabajadores independientes: 39 8,33%, Conscriptos: 11 2,35%, Fuerzas de seguridad: 6 1,28%, Técnicos: 6 1,28%. d) Análisis porcentual de acuerdo al lugar en que se produjo la detención de la víctima: Sacado de su domicilio: 48,20%, De la vía pública: 31,37%, Fuera de Córdoba: 6,90%, Conscriptos (de sus lugares de servicio) 1,92%, Otros lugares: 0,99%"
(http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/07.htm#4, consultado el 30-11-2017).

[88] Actualmente, la Conadep nacional y provincial especifica el carácter incompleto y abierto de sus listas de *desaparecidos*: "Nadie sabe exactamente cuántas personas fueron detenidas-desaparecidas y cuantas fueron asesinadas, por las fuerzas armadas o la Triple A, en Argentina. Las listas que tenemos de detenidos-desaparecidos llegan a alrededor de los 10,000 nombres. Sin embargo, éstas fueron confeccionadas en base a las denuncias recibidas por la CONADEP y los organismos de derechos humanos y no incluyen los múltiples casos en que nadie pudo o quiso hacer una denuncia. Ya para 1978, los propios militares estimaban que 22,000 personas ya habían sido 'chupadas'. Se estima que el número total es mayor, pero hasta que los propios militares entreguen las listas completas de detenidos-desaparecidos nunca sabremos la cifra exacta" (http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/, consultado el 30-11-2017). A su vez, retomando algunos de los replanteos que entre 1984 y 1991 realizó FAMUS (Familiares de Muertos por la Subversión), emergen otras asociaciones que reclaman desde la investigación de los atentados cometidos por las organizaciones "guerrilleras" hasta la indemnización de sus afectados. Entre los sitios disponibles en web, se puede observar al Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas, una ONG fundada en el año 2006 (http://www.victimasdeargentina.com/ consultado el 30-11-2017).

Los testimonios sobre la represión dictatorial en Córdoba, que nos aportan algunos productores artísticos entrevistados (quienes eran calificados como "jóvenes" en aquellos años), permiten advertir un abanico dispar de vivencias que abarcan desde la detención personal y la desaparición de un compañero hasta la confusión y el desconocimiento. Observemos el relato de un actual artista plástico que llamaremos *Carlos Rosa* sobre un arresto i-legal vivenciado por él y un par de amigos:

> CR: No salías, no te juntabas con tus amigos…, tuve varias experiencias así, que casi 'paso para el otro lado' (…) Venía de la casa de un amigo que habíamos ido a escuchar música, habrán sido las 6 de la tarde en Bº Gral Paz, veníamos con dos amigos y la policía de civil nos puso contra la pared, nos llevaron a un descampado cerrado (…) ahí hicieron toda una teatralización de que nosotros habíamos ido 'corriendo con panfletos y habíamos pasado por la casa del gobernador que estaba al lado de las Escuelas Pías, y que éramos *extremistas* (…).entonces estos tipos que estaban totalmente borrachos con ginebra, porque en esa época se tomaba ginebra, iban cada uno diciendo su versión, pero todos querían acusarnos de que nosotros éramos 'zurdos'. Y les dijimos: 'no, mirá, venimos de casa de unos amigos, te doy el teléfono, lo sé de memoria, hablá por teléfono, la familia tal, hemos estado allí toda la tarde, no venimos corriendo de ningún lado, estábamos por tomar el colectivo'. Nos pegaron, nos pusieron contra la pared y nos dispararon, yo me dije 'acá chau, acá fuiste', el solo hecho de apoyarnos en el piso… y nos disparaban en el vacío (…) Hasta que de repente, en todo ese trance apareció un policía de verdad [risa irónica] y dije: 'aaahhhh' [tranquilidad]…
> SG: y este policía, vestido como tal, ¿cómo solucionó el tema? ¿Los dejó ir?
> CR: pará, pará, frenó, frenó la situación. Y bueno cuando lo vi al policía me le fui al humo, (a todo esto imaginate un decampado cerrado con yuyos), y le expliqué exactamente lo mismo que les había dicho a los demás, conté, conté, conté… no sé cuántas veces. Y le dije: 'yo no sé, creo que se han equivocado'. La cosa que este chico fue y le dijo a estos "señores" [ironía]: 'muchachos acompáñenme', estos 5 tipos más nosotros, todos a la Seccional 2ª (…).Y bueno, nos tomaron los datos, huellas (…) gente que habrá tenido en ese momento 23 años, 24, tipos peligrosísimos, peligrosísimos, al extremo que te podían matar y justificarlo de la forma más increíble. (Entrevista con *Carlos Rosa*, 2009. Cursó sus estudios en la EPBA durante la última dictadura y al momento de la entrevista era profesor de dicha casa de estudios)[89].

Así, las palabras de *Carlos* permiten advertir que la sola sospecha de subversión podía dar lugar a detenciones clandestinas que, en este caso, derivaron en un arresto visible y concluyeron con la liberación de los detenidos en los días siguientes[90]. A su vez, no es un dato menor que los cinco integrantes del grupo parapolicial sean identificados como coetáneos, violentos, alcoholizados y *peligrosísimos*. Por su parte, los recuerdos de un pintor que llamaremos *Basilio*

[89] Los agregados entre corchetes son de mi autoría e intentan dar cuenta de datos gestuales y sonoros que acompañaban las palabras de los entrevistados.
[90] Es posible pensar que, en la liberación de estos estudiantes de artes haya influido el hecho de que Carlos era hijo de un ex senador. Un capital social y político que habría emergido en las averiguaciones de la Seccional 2ª (Entrevista con el productor, 2009).

Pardo nos aportan otros datos sobre algunas de las estrategias oficiales desplegadas en las universidades nacionales:

> SG: ¿Tenés recuerdos especiales de cursar en la facultad durante el tiempo de la dictadura?
> BP: Y, no sé era…, era la época mala de la Argentina porque era la época de los militares. De todos modos no recuerdo que haya habido una incidencia específica en algo, pero seguramente la hubo. Yo ahora que estoy ahí, el otro día fue una mujer, que está como recabado dados de gente que…, que desapareció y la verdad que muchas de esas cosas, que se oían, no te digo que no se escuchaban …, se veía que era algo difícil. Ahora, el tema con la censura, la auto censura, con los límites y todo eso, qué sé yo, en una persona como yo o como la mayoría de todos los que estábamos ahí que éramos prácticamente…, íbamos a descubrir, que no sabíamos nada, que no teníamos mucho ningún conocimiento de nada, no era como muy fácil de descubrir qué es lo que ocurría. Pero era una época que.., muy, muy fea para ir a la universidad y para vivir en la Argentina.
> SG: ¿podías ir vestido de cualquier modo a la facultad?
> BP: Sí, podías ir vestido de cualquier modo, pero tenías algunas limitaciones en el pelo, eh, barba no podías tener.
> SG: ¿Qué cantidad de alumnos ingresaban en la carrera de artes?
> BP: Y seríamos unos 30, más o menos.
> SG: Porque en ese tiempo había un cupo restringido.
> BP: Había un cupo restringido y había un examen de ingreso. Nos tomaban, comprensión de textos, literatura e historia. (Entrevista con el productor, 2011. Estudiante de la Escuela de Artes de la UNC en los años '70 y, al momento de la entrevista, docente de la misma casa de estudios)

Sus expresiones nos permiten percibir, por un lado, las dificultades de acceso a la información sobre las políticas represivas (donde, por ejemplo, *los desaparecidos* emergían como rumores) y, por otro lado, algunas restricciones corporales e intelectuales que limitaban el acceso a la universidad intervenida. Recordemos que entre 1975 y 1983, con la Misión Ivanissevich y la intervención de la UNC, se inició un serio dispositivo de depuración de las tendencias calificadas como "subversivas" que afectó desde los planteles docentes y estudiantiles hasta los programas de estudio, extensión e investigación. Según se documenta en el Informe de la Comisión de Autoevaluación de la Escuela de Artes, en 1975 dicha Escuela (antes dependiente del Rectorado) fue anexada a la FFYH, mientras se cerraron los Departamentos de Cine y Teatro (que se reabrirán en 1986) y los Departamentos de Plástica y Música debieron adaptarse al nuevo régimen de control[91]. Entre las medidas dictatoriales cabe distinguir tres. En principio, la ley 21.276 puesta en vigencia a pocos días del Golpe Militar con el objetivo de "asegurar la mejor

[91] Informe de la Comisión de Autoevaluación de la Escuela de Artes integrada por Patricia Ávila (Dpto. Plástica), Oscar Moreschi (Dpto. Cine y TV), Myriam Kitroser (Dpto. Música) y Dardo Alzogaray (Dpto. Teatro).1999. Inédito.

formación de la juventud argentina", la cual disolvía los órganos de decisión colectiva de las casas de estudio, prohibía la militancia política, estipulaba controles represivos y legitimaba tanto la cesantía de algunos empleados como la expulsión de ciertos alumnos. Por otra parte, la aprobación del Rector Clariá Olmedo (ordenanza rectoral Nº 6/78, 21-2-78) de los nuevos planes de estudio presentados por el Decano de la FFYH, Dr. Alfredo Poviña para las ocho escuelas de la facultad -un plan que regirá al Dpto de Plástica hasta 1985-. Finalmente, la división de los estudios en tres ciclos (Básico, Profesional y Postgrado), donde el primero puede considerarse "un año de ingreso o examen encubierto, con sistema de cupos de admisión".

Silvia Villegas y Cristina Rocca (1998) sugieren que los interventores contaron con la anuencia de algunos profesores y directivos de la Escuela de Artes que permanecieron en la institución "y no fueron expulsados ni sospechados por los militares". En 1975 el escultor Horacio Suárez quedó a cargo de la dirección por un breve período, luego fue el turno de Héctor Bianchi Domínguez y, desde 1976 hasta 1984, Dante Medina ejerció de director. Por su parte, los docentes y estudiantes expulsados, exiliados y víctimas de la represión estatal en la UNC remiten, en nuestro presente, a una investigación abierta. En marzo de 2011 se concretó una publicación alusiva, impresa y en video: *Los de FILO. Estudiantes y egresados de la FFYH de la UNC desaparecidos y asesinados en los 70*. Ese trabajo, si bien especifica que se trata de un listado incompleto, deja constancia de un registro que supera las 130 personas; entre las cuales, más de 20 pertenecían a la Escuela de Artes[92].

Volviendo a los testimonios relevados, si en el microcosmos de dos "jóvenes" estudiantes de artes los crímenes dictatoriales aparecían en las entrevistas como datos (in)visibilizados, en el macrocosmos de un dirigente político "adulto" como Eduardo Angeloz el panorama de sucesos emergía más despejado:

> SG: Doctor, usted nos comentó recién ¿que se enteró, como por rumores, unos días antes del Golpe de 1976?
> EA: Yo me enteré porque estuve comiendo con un coronel, que era muy amigo mío, y entonces el coronel no me lo dijo así 'mirá hay un golpe mañana', sino: 'Esto está terminado, eh!, esto está terminado'. Cuando me dijo así, era un tipo que estaba en actividad, yo entendí. Ya se hablaba del golpe hacia mucho y yo entendí entonces que

[92] Respecto a un proceso histórico posterior, la trasformación de la Escuela de Artes en Facultad de la UNC, puede consultarse: Bruno, M. Sol (2013).

esto estaba para realizarse, y efectivamente a los dos días eso se hace, la secuestran a la presidenta (…)
Después del 76, la Casa Radical se había transformado en el 'muro de los lamentos', es decir, madres, padres, esposas, hijos de 'desaparecidos' pasaban por la Casa Radical, con la idea de que nosotros hiciéramos alguna gestión para que se encontrara a los desaparecidos. Y no era fácil, yo me armé de una gran paciencia, o de una gran fortaleza y fui a pedir audiencia muchas veces al cuartel, para pedir y buscar por fulano. Alguna vez me atendió el propio Menéndez, y me atendía parado y yo tenía un discurso medio largo para decírselo, o él se cansaba o no sé qué pero él me hacía sentar, bueno, yo me senté y hablaba ahí, hablé con él pidiéndole por uno por otro. Recuerdo 2 casos, muchas gestiones hice, pero 2 casos fueron muy importantes para mí, por eso me acuerdo (…)

[Caso 1] Don Arturo Illia me dice 'le voy a pedir que vaya usted a hablar con el Comandante en nombre mío por un joven Cíntora'. 'Como no Doctor, lo voy a hacer'. Voy allá, esperé dos horas por lo menos hasta que me recibe, primero me recibe Vaquero y después me recibe Menéndez. Menéndez, corto. Yo ya le había explicado a él y este era el verso mío. Bueno, 'Sr. General, yo vengo en nombre el ex presidente de la república Dr. Arturo Illia, que fue el Comandante en Jefe de todos ustedes, cuando eran de menor graduación, y consecuentemente vengo a abogar por su pedido por una indicación, por un joven Cíntora (…). Acá tengo los datos'. Dejé un tipo 'Oficio' con todos los antecedentes de Cíntora. Bueno y Don Arturo me pregunta '¿qué le dijeron?'. Bueno, sí, que ellos 'no lo tenían, pero que van a ubicarlo y que seguramente está para salir en libertad'.
El chico se había escondido en Huerta Grande, Valle Hermoso o por ahí, en la casa de una novia que tenía y don Arturo le hace decir que parecía que ya no había problema con él, el chico sale en el auto del padre, rumbo a Cruz del Eje, donde vivían los padres, lo secuestran al chico con el auto, nunca apareció el chico, ni apareció el auto, nunca, nunca. Así que al chico lo liquidaron.
Después yo me entero, la hermana de él, que era ingeniera ya (el chico era estudiante de ingeniería) estaba casada con otro ingeniero y los dos chicos estaban muy metidos, la hermana y el cuñado, muy metidos, no sé si era con el ERP, creo que era del ERP y termino el cuento diciéndote que un día a don Cíntora que era distribuidor de leche, queso y demás, no sé si en Sancor o algo así. Y entonces un día le tocan la puerta, ya se había muerto, la hija ya debía…, la hija no volvió más y el chico, bueno, después se enteraron ellos. Y le tocan un día la puerta a las 2, 3 de la mañana y trin, trin trin y bueno, él sale a ver, y un tipo de civil trae un moisés, dice 'este es su nieto'. Era el hijo de la hija ...

[Caso 2] El otro es un médico de Mendoza. Me habla Leopoldo Suárez, que había sido Ministro de Defensa de don Arturo.
AS: ¿Dirigente radical?
EA: Claro, era de Mendoza. Y me habla por teléfono y me dice, 'mirá vas a tener que hacer una gestión. Te estoy mandando una carpeta completa con todos los pedidos en favor de este médico., Ángel Bustelo' (…). Era un hombre de la izquierda, del Partido Comunista, era un tipo que podía hacer la revolución acá, sí, 'con 3 hacemos la revolución acá'. Al tipo lo secuestran, en Mendoza y después lo traen a Córdoba y desde Córdoba lo pasan a una cárcel en la provincia de Buenos Aires. Al hombre, sesenta y pico de años, lo hacían bañar todas las mañanas con agua fría, al médico, un tipo enfermo de los bronquios. Así que, era para morirse, pobre tipo". (Entrevista con Eduardo Angeloz en colaboración con Alicia Servetto, 20-4-2011)

Estos recuerdos nos aportan algunos datos conmocionantes sobre las biopolíticas aplicadas por el régimen militar hacia los sujetos considerados "subversivos" y sobre ciertos intersticios y estrategias para intentar contrarrestar a los abusos dictatoriales. Así, la posibilidad de obtener dos audiencias con el comandante Luciano Menéndez para averiguar sobre dos detenidos-desaparecidos emerge como una acción viabilizada por distintos capitales políticos, sociales y simbólicos detentados por

Angeloz en los años ‘70: su trayectoria como legislador (provincial desde los años ’60 y nacional desde 1973), su presidencia del Comité Central de la UCR cordobesa (1972-1982), su condición de abogado y su presentación en el cuartel como “enviado del ex Presidente de la República, Dr. Arturo Illía”, un recurso discursivo que, según su testimonio, intentaba invocar la situación de subalternidad reciente de sus interlocutores castrenses respecto de anteriores autoridades democráticas. A su vez, no es un dato menor que entre los vínculos de amistad de aquellos años, el entrevistado señale a dos funcionarios pertenecientes a sectores socio-políticos hegemónicos: un coronel, que le habría avisado con anticipación sobre el Golpe del ’76, y Primatesta, Arzobispo de Córdoba ungido como cardenal en 1973.

En relación a los *desaparecidos* por los cuales recuerda interceder Angeloz, emergen tres presencias “juveniles”: un *chico* de apellido Cíntora, estudiante de ingeniería; su hermana y su cuñado (quienes serían egresados de la carrera citada y militantes del ERP). Estos tres sujetos habrían sido *liquidados*, no obstante un hijo del matrimonio nacido en cautiverio se contaría entre los escasos niños “devueltos” a sus familiares[93]. Conjuntamente, las memorias de este líder del radicalismo permiten conocer a otra víctima del régimen dictatorial que sobrepasaba los *60 años* de edad: el médico Ángel Bustelo, mendocino, afiliado al Partido Comunista (PC) [por cuya libertad mediaría Angeloz en nombre del ex Ministro de Defensa de la Nación, Leopoldo Suárez]. Bustelo habría sido secuestrado, apresado en centros clandestinos de detención cordobeses y bonaerenses, torturado; pero finalmente liberado[94].

[93] Esperamos que futuras investigaciones puedan explicar, entre otros casos, el de la familia Cíntora, emergente en el testimonio de Angeloz. En un primer cotejo con los bancos de datos del Informe Conadep Córdoba y con Abuelas de Plaza de Mayo, no encontramos detalles al respecto: http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm; https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9; consultados en 2012 y 2017.

[94] Respecto de este caso, el dirigente radical recuerda: “Bueno, yo fui allá, lo hablo a Menéndez personalmente y le digo, mire General, vengo en nombre del que fuera Ministro de Defensa cuando usted sería teniente coronel o mayor, y también en nombre del ex presidente de la república, el Dr. Arturo Illia. Acá le traigo todas las peticiones que hace la gente de Mendoza en favor de su libertad’. Ese, me dice, sí, está en una cárcel de Buenos Aires. Ahí nomás me contestó. (…) Habían pasado 2 ó 3 meses de eso, yo iba al estudio muy temprano a armar el trabajo, ‘Toc, toc, toc’, el timbre. ‘Adelante’, pasa un señor, ya estaba envejecido. Me dice, ‘¿Dr. Angeloz? Soy yo’. Me dice, ‘soy Ángel Bustelo’. Me paro, y entonces me dice, ‘quería conocer el que logró mi libertad’. ‘Soy yo’, le digo, yo hice la gestión por pedido, no me atribuya a mí, yo fui portador simplemente de todas las cartas en las que pidió toda la gente de Mendoza por usted. Me alegro. Yo vengo a agradecerle, me dice, usted no sabe el gesto que ha tenido, lo que significó esto. Y ahí me cuenta: ‘Yo soy comunista Doctor, yo obtuve una modificación de la Constitución de Mendoza, en nombre del Partido Comunista, pero que le cuente alguno si yo estuve en contra de la libertad, de la democracia, jamás’. Entonces me dice, ‘pero como yo siempre he sido comunista, médico, me llevaron (…) yo que podía hablar del

Conjuntamente, si las noticias periodísticas sobre "subversivos abatidos por las FFAA y atentados de extremistas" se habían multiplicado entre 1976 y 1979 (Cf. Philp, 2009), ellas habían mermado durante el bienio 1980-1981. En esta coyuntura, los diarios locales visibilizaron otro tópico recurrente en el destacado sector que acompañaba a las notas editoriales: *delincuencia juvenil* devenía un objeto de preocupación atenuado, en torno al cual se discutían estrategias políticas de control administrativo. Entre esos casos podemos citar la entrevista que el periódico Los Principios realizó al titular de la Subsecretaria Nacional del Menor y la Familia (SNMF), Dr. Ricardo Fox, quien aseguró que el conflicto en cuestión "no presenta índices relevantes en el país, especialmente en los últimos tres años (1978-1980)". Como indicador de tendencia consideró los ingresos al Instituto Agote de Buenos Aires, dependiente de su cartera, "único destinado a la asistencia integral de menores varones de 16 a 20 años, con graves problemas de conducta y con régimen de seguridad" (LP, 24-9-80). Seguidamente, la agudización de la crisis económica en 1981 fue un factor que promovió nuevos debates y políticas públicas sobre la criminalidad "joven". Así, una extensa nota publicada por LVI (17-9-81) y firmada por Rafael Marguch, reseñaba diversas posturas psicológicas y antropológicas que abordaban ese *problema juvenil* como objeto de investigación científica. Con un enfoque cercano a la ideología dictatorial imperante, el autor se encuadraba en ideas que fortalecían a las instituciones socializadoras tradicionales (familia y escuela), mientras desestimaba a las visiones críticas de dichas costumbres. Como tercera fuente, cabe reseñar que el nuevo titular nacional de la SNMF, Dr. Mario Russak, en su visita a Córdoba declaraba: "hemos notado una mayor demanda en los 27 institutos que dependen de esta cartera, pero no se puede decir que exista un incremento de la delincuencia juvenil por las condiciones socio-económicas… nuestro objetivo es actuar en forma preventiva al delito antes que asistencial" (LVI, 26-9-81). Se destacaba la firma de un convenio con el gobernador, general Adolfo Sigwald, por 600 millones de pesos para infraestructura y proyectos varios dedicados a: *mujeres, discapacitados, ancianos y menores.* Allí, emergía, como política "juvenil" destacada, la adquisición de dos inmuebles: uno para el alojamiento de "adolescentes con problemas de conducta" y otro para el funcionamiento de "un centro de capacitación para menores procesados". Nótese

comunismo en una mesa de café, yo nunca agarré un arma, ni nada por el estilo' " (Entrevista con Eduardo Angeloz, Córdoba, 20-4-2011, en colaboración con Alicia Servetto).

que, tanto en el nombre de la subsecretaría como en las expresiones del director, el término “menor” agrupa y mixtura con límites difusos a las categorías etarias de “niño, adolescente y joven”, presentando frecuentemente a los dos últimos como sinónimos.

Al respecto, el estudio de Chaves (2006: 12) señala: “una coincidencia evidente en las leyes argentinas es la posición de subordinación de los menores a los mayores, la jerarquía etárea es un orden ‘indiscutible’ para el Estado-Nación. La persona menor de 16, 18 o 21 años, dependiendo del Código, no es reconocido como ser autónomo”. A su vez, la tipología de sujetos demarcados por esta institución nacional, invita a preguntarse por posibles biopolíticas poblacionales que intentaban fijar patrones de normalidad y anormalidad en base a un modelo adultocéntrico, militarista y androcéntrico (Cf. Foucault, 2000).

Ya que nuestra tesis centra su investigación en las biopolíticas “juveniles” diagramadas desde el Poder Ejecutivo cordobés, las visibilidades “jóvenes” en las áreas legislativas y judiciales (con el alerta de sus limitaciones en el período dictatorial) emergen como objetos sugerentes para otros estudios con quienes esperamos dialogar. No obstante, no hemos detectado para el concreto que nos ocupa (Córdoba en la década de 1980) autores que problematicen estos temas. A modo de suscitar interrogantes sobre las interacciones entre dichos ámbitos gubernativos cabe reseñar la siguiente fuente: “En el Consejo Provincial de Protección del Menor fue puesto en posesión de cargo, de Jefe de la Policía Juvenil en forma interina, el Señor Carlos Caselli. El acto contó con la presencia del Presidente y Vocal Técnico del organismo, Lic. Osvaldo Hepp y Dr. Pedro Sorio. El Sr. Caselli asciende a dicho cargo en virtud de la Resolución Nº 162 Serie B, emanada de la presidencia del Consejo del Menor. En los considerandos se hace referencia a la necesidad de reorganizar el funcionamiento de la Policía Juvenil y ampliar sus actividades, de manera de compatibilizarlo con las misiones y funciones asignadas por la Ley 4873/65. (LP, 19-9-81).

2.c) Biopolíticas generales de socialización juvenil: familia, conscripción, escuela y universidad

Por su parte, “los jóvenes” autorizados por el régimen a seguir viviendo (los sujetos designados como *virtuosos* o *desorientados*) fueron blanco de políticas de socialización tanto generales como específicas. Dentro del conjunto de prácticas

globales de domesticación "juvenil" podemos pensar que la dictadura intentó supervisar instituciones "pilares" (como familia, conscripción y escuela) mediante mecanismos formales e informales que comprendieron desde normas escritas hasta festividades y homenajes. En el escenario argentino dictatorial, Jelin (1998:124) destaca que el tópico parental es una imagen poderosa en el discurso político en tanto célula básica de la sociedad, pero también como metáfora de la nación entendida como gran familia. Según explica la autora, el discurso del Golpe del '76 se sirvió de imágenes organicistas y naturalizadoras de "una familia disciplinada en la que cada cual tiene su lugar y se comporta de manera adecuada a su rol". En ese mundo "natural", el peligro, la enfermedad, viene de afuera (alguien o algo que contagia o corrompe) y para restablecer el equilibrio se aplican soluciones quirúrgicas. Así, el régimen era presentado como "el padre protector que se hará cargo de la ardua tarea de limpieza de su familia, ayudado por otros padres 'menores' que van a controlar y disciplinar a sus hijos adolescentes rebeldes". La propaganda oficial *¿Sabe Ud. dónde está su hijo?* apuntaba a reproducir "ad infinitud el policiamiento" (Jelin, 1998: 125).

Paralelamente, los textos de civismo de la escuela secundaria describían y prescribían que la *familia normal* era la que seguía el modelo tradicional de heterosexualidad obligatoria y patriarcalismo, sintetizado en la polaridad jerárquica masculino/femenino. Así, en 1981 un manual de Formación Moral y Cívica de cimentaba un peculiar proceso de naturalización de la cultura y sentenciaba:

> Por exigencias psicológicas y físicas, debe quedar el varón constituido en autoridad, asumiendo la primacía de la razón y de la dirección. A la mujer corresponden –por naturaleza- la ternura y el amor. De no ser así, la anarquía y la insatisfacción es un hecho" (Barisani. 1981. *Formación Moral y Cívica*, p. 52. Citado en Postay, 2004: 95).

En ese marco, eran consideradas como *desviaciones* y *pecados* familiares: la negación de la procreación, el divorcio, el adulterio y el aborto. A su vez, el matrimonio modélico era presentado como paso subsiguiente de un *noviazgo casto*; una costumbre que era impuesta particularmente a "los jóvenes". Ellos debían rechazar la *imposición del cuerpo al alma* que, para el discurso oficial, se presentaba bajo las prácticas de *hedonismo y pornografía* (Postay, 2004: 94-ss).

En cuanto a la conscripción nacional cabe señalar, siguiendo a Lorenz (2006: 24-ss), que la misma estaba restringida a la formación "juvenil" varonil: "popularmente

conocido como ‘colimba’ (corre, limpia, barre) hacia la década del ’70, era visto como un proceso en el que los jóvenes ‘maduraban’ gracias a la disciplina castrense”. En Argentina, el “sorteo” para el Servicio Militar Obligatorio se realizaba, desde 1904, al cumplir el sujeto los 21 años de edad; pero en 1973 comenzó a efectuarse a los 18 años. Esta institución buscaba reforzar el papel del Estado e inculcaba una serie de valores nacionales y sociales a los “jóvenes herederos y actores de una religión cívica basada en virtudes militares” (Lorenz, 2006: 24). Conjuntamente, la figura del conscripto en la sociedad argentina de los años 70 y 80, es pensada por el autor, como una posición de sujeción extrema, donde la propia vida podía ser amenazada por diversos frentes: algunos adiestramientos que podían devenir en abusos físicos y mentales (estaban inscriptos en el currículum oculto de las FFAA); los atentados de las guerrillas que habían adoptado como parte de su práctica militar el asalto a los cuarteles; las desapariciones en el marco de la represión estatal ilegal; y, la participación obligatoria en las guerras interiores o exteriores que llevaba adelante el régimen dictatorial[95]. Sería enriquecedor que investigaciones futuras abordaran los alcances de esta práctica de masculinización corporal y emocional en Córdoba y en el resto del país. Los datos aportados por nuestras fuentes están limitados, principalmente, a la publicación periodística del listado de sujetos “sorteados”. Por ejemplo, el diario Los Principios reproducía el Comunicado Nº 7:

> El Jefe del Distrito Militar Córdoba, comunica que el RECONOCIMIENTO MÉDICO de ciudadanos de la clase 1962 cuyos números de sorteo se encuentren comprendidos en entre el 321 y el 350 y del 822 al 847 respectivamente, deberán presentarse en ayunas el 25 de septiembre próximo a las 6,30 horas en el BATALLÓN DE COMUNICACIONES DE COMANDO 141- Av. Ricchieri s/n- PARQUE SARMIENTO- CÓRDOBA.” (LP, 24-9-80). (El destacado es de la fuente).

Con respecto a la escolarización Lorenz (2006: 33) caracteriza al sistema educativo argentino de los años ‘70 como “represivo y pseudo militar”, mientras Postay (2004: 202) sostiene que la educación nacional evidencia “una tradición autoritaria que puede rastrearse desde los debates parlamentarios de la ley 1420, aunque es durante la dictadura del ’76 cuando adquiere proporciones mayúsculas en

[95] Lorenz (2006: 25-26) explicita que el asalto e intento de toma de los cuarteles se había implementado desde 1973 en el ERP en particular y en Montoneros después de 1974. A su vez, el secuestro de conscriptos por parte de la represión estatal, que se escondía bajo el rótulo de “deserción”, superaría la centena de sujetos en el país. Recordemos que para nuestra provincia, el Informe CONADEP Córdoba (1999), arroja una estadística de 11 denuncias de conscriptos detenidos-desaparecidos, un 2,35 % del total casos declarados en nuestra ciudad.

el contexto de la represión organizada". En su investigación sobre los libros de civismo, como dispositivos de "socialización de la juventud" en la escuela media, esta autora explicita, que cada proyecto político-pedagógico delimita los contenidos que considera indispensables para el adiestramiento del ciudadano: valores, normas, comportamientos, deseos, actitudes…[96]. A su vez, el accionar nodal de las asignaturas de Formación Cívica durante el "PRN" se entiende dentro de un imaginario oficial que consideraba a la *sociedad enferma de subversión* y a la educación como un instrumento importantísimo de saneamiento (además de su misión civilizadora).

Así, mientras los individuos considerados irrecuperables eran "extirpados" del seno social (es decir, aniquilados), los sujetos autorizados a continuar viviendo fueron objeto de una compleja infraestructura de control cultural y educativo, la cual implicaba equipos de censura, intelectuales, planes editoriales, decretos, oficinas. Para Invernizzi & Gociol (2002: 23) se trató de dos políticas de desaparición complementarias: por un lado, de personas; por el otro, de imágenes y discursos. No obstante, la política cultural sistemática de los represores, "no respondió únicamente a intencionalidades destructivas, sino también a la producción de un nuevo orden" (Postay, 2004: 62). En la construcción de ese mundo idealizado, los libros de civismo cumplían un rol principal: enseñaban a "los jóvenes" que la sociedad se dividía en criterios tajantes de *normalidad* y *anormalidad*. Desde ese marco, el *ser nacional* "normal" era presentado como depositario de una *cultura occidental y cristiana* en cuya conformación era reverenciado el aporte hispánico mediante una singular invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1983) que enmascaraba el sanguinario proceso de conquista y colonización presentándolo como una *evangelización espiritual*[97]. A la vez, en una peculiar red que mixturaba parámetros éticos, biológicos y religiosos, el orden nacional propuesto era calificado como *moralmente bueno, natural y respetuoso del mandato divino*.

[96] En su análisis sobre los manuales de civismo editados y utilizados entre 1976 y 1989, en Argentina en general y en Córdoba en particular, Postay intenta rastrear continuidades y rupturas entre la última dictadura y los primeros años democráticos. Paralelamente, si bien la autora se centra en los textos respectivos, reconoce que la educación cívica de los "jóvenes" excede los límites de las asignaturas específicas para combinarse, por ejemplo, con especiales rituales escolares como los actos patrios.

[97] En esa lectura, los aportes de *aborígenes* e *inmigrantes* son simplificados y desdibujados, especialmente el de los primeros. Respecto de los segundos, los libros de civismo subrayan el carácter abierto, tolerante y pacifista con el cuál los argentinos los habrían albergado. No obstante, entre los aportes de la inmigración, se destaca el *predominio de la raza blanca y su vigorización* (Postay: 2004: 76-ss).

En cuanto a la responsabilidad de la educación moral de "los jóvenes", ésta recaía, según dichos manuales, prioritariamente en tres instituciones: la familia (considerada *lugar natural para el nacimiento y desarrollo*), la escuela (donde *se modela el alma de los alumnos*) y el Estado (*que debe vigilar para que exista un ambiente sano en la sociedad*)[98]. En esa socialización, los textos de civismo debían instruir sobre los amplios espectros de "anormalidades" que se oponían al ser nacional, y cuya caracterización oscilaba desde el pintoresquismo y la mirada tolerante-compasiva hasta la intolerancia absoluta expresada en términos de "erradicación". Esas *enfermedades* o *males morales* eran concebidos como: *delitos, vicios, pecados e inmoralidades, producto de causas biológicas y/o espirituales*. Al respecto, el manual de Formación Moral y Cívica de Kechichián (1981: 14) señalaba: "Hay causas que están en el mismo individuo (herencia física o psíquica, enfermedades, etc.), otras son sociales (familias mal constituidas, cine y literatura corruptores, etc.) o se deben al tipo de mentalidad de la gente (ambición desmedida, ignorancia)" (citado en Postay, 2004: 89). A su vez, dentro del grupo de *anormales* (Cf. Foucault, 2000), los *subversivos* eran representados como el peligro mayor para la continuidad de la nación. Otros *anormales* considerados por los textos de civismo como amenazas tenues y lejanas (temporal y/o espacialmente) eran los pueblos catalogados como *paganos,* históricos o actuales: precolombinos, orientales, hebreos, "primitivos".

Paralelamente, las estrategias escolares de domesticación de "jóvenes" (en especial de aquellos considerados como *indiferentes/desorientados*) se vincularon con el control policial, el cual ejercía una vigilancia directa (aunque, en muchos casos, encubierta) en los establecimientos secundarios y de nivel superior[99]. En ese contexto, en el tercer mes del año lectivo 1980, la prensa cordobesa reproducía las

[98] Recordemos que entre 1976 y 1978 la asignatura se titulaba Formación Cívica, mientras entre 1978 y 1984 se produjo un cambio curricular tendiente a intensificar la acción moralizadora (estrategia sintetizada en el nuevo nombre de la materia: Formación Moral y Cívica). Entre los contenidos enseñados en estas disciplinas se destacaban (Cf. Postay, 2004: 84-ss): *normas de conducta* (que se presentaban como inmutables y vinculadas con la ética, la teología y el derecho), *pautas de comportamiento* (asociadas con la diversidad y circunscriptas al campo de estudio de la sociología y etnografía) y una serie de *valores* catalogados como constituyentes del ser nacional (la no discriminación , la igualdad, la valorización de la cultura y la educación, la ausencia de prejuicios raciales y religiosos, la dignidad, el amor, el trabajo, el patriotismo, la tradición, el cristianismo).

[99] Como señala Philp (2010: 426): "La Directiva secreta 504/77 de 'Continuación de la ofensiva contra la subversión durante el período 1977/ 78', firmada por Videla el 20 de abril de 1977 (…) ejemplifica la importancia dada a la educación por el PRN. La misma contenía el Anexo 4, firmado por Viola, allí se establecía, entre otras cosas, la necesidad de que los colegios públicos y privados tuvieran delegados del Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE)".

declaraciones del Ministro de Cultura y Educación de la Nación, Dr. Juan Llerena Amadeo:

> … 'la Subsecretaría de Asuntos Universitarios será elevada a Secretaría' (…) Hizo algunas reflexiones sobre sus recientes visitas a colegios secundarios y señaló: 'este año iré a muchas escuelas oficiales y privadas para conversar con alumnos de 5º año y saber qué inquietudes y expectativas tienen'. También asistirá a la inauguración de escuelas y obras en la Universidad Nacional de San Luis. A fin de mes viajará a Francia para asistir a una reunión de ministros de educación en la sede central de la UNESCO (en París), que será visitada por el Papa. (LVI, 17-5-1980)

En su discurso advertimos que los estudiantes secundarios y, en especial, los universitarios constituían, en términos foucaultianos, un objeto de preocupación oficial, al punto que se desarrollaron dos políticas específicas: por un lado, las visitas e inspecciones del propio ministro para conversar con las mentalidades "juveniles" y examinarlas; por otro lado, el ascenso de rango de la cartera encargada de Asuntos Universitarios. Para el caso de la UNC contamos con un trabajo de Philp (2012) donde se indagan las representaciones y socializaciones desplegadas por la última dictadura bajo el lema de la *formación de las almas* para enfrentar al *enemigo marxista*. Esa misión abarcó niveles amplios y minúsculos que comprendieron desde represiones hasta conmemoraciones; entre los ejemplos de esos procesos, Philp (2012: 3-ss) señala la intervención del colegio universitario Manuel Belgrano, donde el teniente (RE) José Coelho calificaba al plan de estudios vigente desde 1970 como un peligro para las *jóvenes mentes* (*un programa sin Dios y sin Patria. Sin Dios, porque nada hay que esté dirigido a la formación del espíritu; es cientificista por los cuatro costados*). Philp explica que con la dictadura se estrecharon los vínculos con la religión católica (ejemplificados en la misa del 8 de diciembre, día de la Fiesta de la Inmaculada Concepción, patrona de la universidad); a la vez que se ampliaron las normas para el ingreso a las universidades en 1978, entre las que se ordenaba la presentación de un certificado de buena conducta expedido por la policía[100].

En ese marco ideológico es entendible que la muestra *Expojuventud para la orientación vocacional*, organizada por las autoridades del Complejo Ferial Córdoba, contara con diversos auspicios hegemónicos: del MCEN, de la Secretaría-Ministerio de Cultura y Educación provincial y de las universidades Nacional, Católica y

[100] Otros estudios sobre la situación de las universidades nacionales durante la última dictadura pueden encontrarse en: Rodríguez & Soprano (2009).

Tecnológica. La Muestra era anunciada para los días comprendidos entre el 10 y 19 de octubre, "donde se presentarán cuarenta casas de estudios (…) y la casi totalidad de los institutos castrenses del país. Con tal motivo se realizó en las instalaciones que FECOR posee en el Chateau, una reunión informativa presidida por su titular, capitán de Fragata (RE) Jorge Vázquez Garibay, y el director titular, Sr. Livio Danilo Culasso". Vázquez Garibay explicitó: 'utilizando esta gran herramienta que es el Complejo Ferial (…) se motivará a la juventud con los resultados de esta experiencia vital, que por primera vez se efectúa en nuestro país, por su carácter abierto a todas las universidades, institutos y colegios de la República'. La entrada será gratuita para los jóvenes de hasta 21 años" (LVI, 27-9-80, 1s, p7). El titular de FECOR señalaba la importancia de combinar la socialización gubernamental con la familiar: "Nuestra intención es que Expojuventud continúe en cada hogar, donde el joven transmita su inquietud de lo observado. Son los padres en este caso los que deben brindar una correcta orientación a quienes mañana formarán el futuro de nuestra Patria" (LVI, 27-9-80)[101]. En la muestra concretada en octubre se destacó "la proyección de un audiovisual de la Policía Federal Argentina realizado en colaboración con el Rotary Club" (Philp, 2009: 253).

En cuanto a los testimonios sobre la época dictatorial que nos aportan los productores culturales entrevistados, cabe señalar que presentan miradas significativas sobre algunas instituciones pilares de socialización "juvenil". Así, la vivencia del servicio militar obligatorio durante el período videlista es calificada por un artista visual que llamaremos *Lisandro Fucsia*, como *un trauma*:

> LF: Una vez terminados mis estudios secundarios, tengo un periodo, un periodo bastante duro en el sentido de que me toca hacer el servicio militar en Buenos Aires, en la Tablada. Estaba Videla en ese momento (…) estaba la dictadura, el problema con Chile, la represión, o sea, era un escenario terrorífico, patético a nivel nacional, ¿no?
> SG: ¿Cómo era la dinámica, los sorteaban y tenían que presentarse a los dos meses?
> LF: No, me sorteaban y yo tenía que esperar a que me llamasen. Y era notable, porque lo que yo pude corroborar en aquel momento, que es un dato histórico polémico, digamos, es que (porque me tocaba compartir con amigos y demás) aun así saliendo sorteados con números altos como para tener que hacer el servicio militar, la familias cordobesas más acomodadas, sus hijos no lo hacían al servicio militar (…) Yo calculo que habría todo un, un circuito de corrupción, digamos, económico…

[101] El Complejo Ferial Córdoba (CFC), conocido como FECOR, había sido inaugurado en 1978 y su emergencia puede relacionarse con el acondicionamiento de la ciudad para el Mundial de Fútbol de dicho año. Como explican Silvestre & Gorelik (2005: 477): "Las ciudades en que el campeonato iba a jugarse se beneficiaron con estadios nuevos o remodelados, complejos polideportivos, hoteles internacionales, aeropuertos modernizados".

> No, aparte, yo con 18 años me daba cuenta de cosas (…) primero, **nunca pensé que iba a salir vivo de ahí, o sea, esa fue una sensación**. Yo la hice muy poquito tiempo, en función a que con el problema de Chile se atrasa la clase anterior a la mía, que era la 77, yo logro salir en la primera baja por, paradójicamente, buen comportamiento. Entonces la hice meses nomás. Pero yo creí que no iba a salir vivo de ahí. Era una cosa que yo tenía implantada en el cerebro que era imposible la vida después de esa experiencia, o sea, que por algún lado yo iba a acabar [risa]
> SG: ¿Había temor de que se concretara esa guerra con Chile y los mandaran?
> LF: No tanto por el temor de la guerra porque eso ya se había arreglado sino por la lucha antisubversiva que estaba llevando a cabo el ejército. No te olvides que en ese momento eran épocas terribles, épocas muy oscuras. Entonces este 'enemigo interno que había que exterminar', aunque yo no era muy consciente de esa problemática, pero yo notaba que los mandos, digamos, a los que yo tenía que enfrentar, eran sicóticos, o sea que la estructura interna, digamos, del ejército argentino, era un…, **estaban todos locos ahí adentro** (…) Lo que yo vi en el servicio militar fue muy traumático para mí (Entrevista con el productor, 2011). (El resaltado es mío).

Los recuerdos de *Fucsia*, quien fue desplazado desde Córdoba hacia el destacamento militar porteño de La Tablada, muestran dos apreciaciones reiteradas en los discursos de otros entrevistados y en las investigaciones sobre la última dictadura: por un lado, la sensación de que la propia vida del conscripto estaba acechada por peligros "bélicos" mortales (el posible enfrentamiento con Chile por los hielos continentales y la represión estatal antisubversiva); por otro lado, la percepción de que los mandos militares a los que debía obedecer eran *sicóticos, locos*. A su vez, su relato aporta una denuncia inquietante: sobornos económicos hacia las FFAA habrían posibilitado a algunos "jóvenes" (pertenecientes a sectores hegemónicos cordobeses) eximirse del servicio militar más allá de haber sido sorteados. Por su parte, el testimonio de otro artista visual, que llamaremos *Sergio Ocre*, quien realizó la conscripción en zona cuyana, recita la evaluación de la colimba como un *trauma*, mientras agrega otras memorias:

> SO: **Cuando terminás la colimba lo único que hacés es contar experiencias de la colimba y soñás** con la colimba… Yo no sé qué trauma porque no paraba de contar anécdotas (…)
> SG: ¿y en qué año hiciste el servicio militar?
> SO. Entré en el '80 y salí en el '82 [risa trágica] Hice más tiempo del que tenía que ser por el quilombo de la Guerra de Malvinas. Me fui cuando termina la guerra, junio, agosto.
> SG: Pero, ¿al grupo de ustedes alcanzan a llevarlos?
> SO: No… Porque nosotros teníamos que cuidar la frontera… O sea muy rara la historia, porque había gente de Tucumán que llevaban a las islas a cagarse de frío. Muy raro todo fue. Pero bueno, me ligué, me hicieron perder un tocazo de tiempo.
> SG: ¿Vos sos Clase '62, Sergio?
> SO: sí.
> SG: ¿Y la función del destacamento de ustedes era cuidar la frontera con Chile?
> SO. Era…. Explorador de caballería. Caballería quiere decir 'mulas', o sea no éramos Granaderos a Caballo (…)

SG: Me decías que en un tiempo no parabas de hablar de eso. Surgió la palabra 'trauma' en vos. ¿Las experiencias como eran?
SO: pasé mucho tiempo soñando que volvía a la colimba, era un sueño recurrente, me decían: 'Ahora usted vuelve, se armó quilombo'. **Esa cuestión del retorno era impresionante….** En el fondo yo siempre sentí que perdí dos años de vida al recontra pedo, después me pongo a pensar y digo (es difícil después que pasa el tiempo): nunca tenés un entorno tan diverso como en la colimba, ni en la universidad; o por lo menos el que tuve yo. Desde la clase alta a la clase más baja: gente que se cogía ovejas… **una locura…** Yo venía de la clase media, que es muy prejuiciosa, a mí no me copa para nada la clase media, pero bueno… Y ves esas realidades y… es una forma de entender el país. Porque vos decís: 'las villas miseria', pero hasta que no las tenés cerca, hasta que no vivís con eso…. En ese sentido la colimba me sirvió bastante, me dio como un relampagueo que no lo tenía antes.
SG: ¿Daba miedo ser llamado a la colimba?
SO: Sí, terror. Yo no quería saber nada, **yo quería ser artista, ¿te imaginás? Estaba leyendo a Rimbaud, a Artaud…., escuchando Pink Floyd** y de golpe y porrazo tenías que bancarte a los milicos. Que yo los odiaba (…)
Y tenía un padre que siempre me dijo: 'yo hubiera deseado hacer la colimba". Es más se anotó de voluntario para hacer la colimba y no la hizo. Porque le encantaba lo militar, lo marcial. También viene de una época donde lo militar estaba bien visto… Las mujeres en vez de enamorarse de la estrella de rock se enamoraban del militar de turno, era así: el gran partido, el tipo maduro que podía llegar alguna vez a ser presidente (…)
Yo siempre estuve en las antípodas de todo eso. Así que cuando llegué a la colimba no fue para nada bueno para mí (…) puteaba. Pero **en el fondo me salvó mucho el arte para safarme de la cabeza** (Entrevista con *Sergio Ocre*, 2011) (El resaltado es mío).

Además, de la pesadilla del *retorno a la colimba*, Ocre aporta sugerentes percepciones sobre los parámetros de clase social, generación y género con los cuales se valoraba al servicio militar a comienzos de los años '80. La propia experiencia de la conscripción es evaluada con matices dispares. Por un lado, implicó para él un aprendizaje "positivo": desde su pertenencia de *clase media*, la conscripción fue *un modo de entender el país, desde la clase alta a la clase más baja*. Por otro lado, ante la *locura* y el *terror* experimentados allí, su conexión con diversas prácticas artísticas devino una estrategia de salvaguarda. Conjuntamente, en la relación con su progenitor parecen emerger dos modelos distintos de masculinidades: uno *marcial* en su padre, propio de la tradición pretoriana argentina que *deseaba hacer la colimba*; otro artístico en el *Sergio joven* (que *odiaba a los milicos*, leía poesía de vanguardistas franceses y escuchaba rock británico). A la par, este pintor considera que el modelo hegemónico de "los mayores" era compartido por las mujeres que eran sus contemporáneas durante la dictadura, quienes *en vez de enamorarse de la estrella de rock se enamoraban del militar de turno*.

En cuanto a la escolarización secundaria, aparecen memorias sobre politizaciones y manifestaciones estudiantiles en otro artista plástico, que

llamaremos Carlos Rosa, quien cursó la escuela media entre 1969 y los primeros años ’70:

> Ya había una reacción revolucionaria respecto de lo que estaba sucediendo, que coincidía con esto del Mayo Francés, de la revolución hippie, entonces las motivaciones empezaban a exaltarse. Y sobre todo la figura del Che (…) Yo ya venía de un secundario bastante…, yo venía del Deán Funes, y estuve en muchas manifestaciones, en muchos movimientos estudiantiles dentro de la escuela, porque la naturaleza del lugar era así, era como ir a tomar un café, era normal [risas], era muy normal que todos mis compañeros fueran trotskistas, leninistas, marxistas…
> Me acuerdo que había un montón de carros de asalto y mis compañeros tiraban…, había como una especie de cajas como las de pomada de zapatos, había unas de cartón que eran de gamexane, y mis compañeros tiraban… no me acuerdo como era el sistema, tenías que destapar y eso largaba ‘chuuuuf’, un choro de gamexane, humo (…) Con eso, yo me acuerdo de haber estado en una batalla en la secundaria [risas], me acuerdo perfectamente… chicas del Manuel Belgrano dándome instrucciones, en fotocopias, de cómo construir una bomba [el tono de voz se hace más tenue], un arma, de qué manera armarla, qué decir, que no decir… tenía instrucciones (Entrevista con *Carlos Rosa*, 2009)

El testimonio de *Carlos* visibiliza *manifestaciones revolucionarias* en los estudiantes de instituciones públicas como el Colegio Deán Funes y la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano. Paralelamente, los recuerdos de *Lisandro Fucsia* (Entrevista con 2011) permiten percibir que, en esa misma coyuntura, la politización también era observable en docentes y directivos de establecimientos privados católicos como el Colegio Santo Tomás. En sus memorias como ex alumno de esa institución recuerda que la muerte del presidente Perón en 1974 fue visiblemente festejada por personal eclesiástico y laico de la escuela. Posteriormente, varios sujetos que cursaron estudios superiores en artes plásticas durante la última dictadura, coinciden en afirmar que la movilización estudiantil fue silenciada e irrumpió la vigilancia y el disciplinamiento académico. Cabe reproducir otro fragmento del testimonio de *Carlos Rosa*, quien en esos años cursó sus estudios en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. J. Figueroa Alcorta”:

> El terror era una cosa tan terrible, tan terrible, una experiencia tan espantosa, que hasta tenías miedo… de decir lo que pensabas, ponele, acerca de algo x, tenías miedo que alguien estuviera escuchando. Todos eran sospechosos, todos eran policías, una paranoia, una locura, una locura (…) En la escuela normalmente teníamos un policía dentro de un grupo por aula. De civil, [pero] se les notaba la marca de la gorra; siempre teníamos un escucha, porque como era muy politizada la escuela, entonces siempre teníamos alguien vigilando y por supuesto que estábamos todos muy atentos… (Entrevista con el productor, 2009).

Estos recuerdos sobre las emociones de terror y la experiencia de ser vigilado, que alcanzaban grados extremos (*espanto, paranoia*), son complementados por otros testigos, quienes afirman que el control oficial no sólo buscaba eliminar cualquier tipo de militancia política sino que pretendía regular hasta la vestimenta, el arreglo corporal y las actitudes. En relación con esto, otro estudiante de la EPBA señala: "yo pasé un periodo grande todavía, en que estaban los milicos. Entonces… bueno, había que ir con, no podías tener la barba larga; las mujeres tenían que usar polleras, pelo recogido y tatata…. entonces ya estamos marcados también por eso…." (Entrevista con *Camilo Jade*, 2008). Recordemos que esta señalización de restricciones en los atuendos personales también figura en los recuerdos de un ex alumno de la Escuela de Artes universitaria (Entrevista con *Basilio Pardo*, 2011)[102].

En términos de Blázquez (2008: 59), ese "control de los cabellos de aquellos ciudadanos autorizados a continuar viviendo", puede ser pensado como un intento de poner fin a la "revolución capilar" asociada directamente con la juventud desde los años '60. Dentro de las máximas estéticas del régimen, la "normalización capilar" estipulaba que los cabellos, en el caso de los hombres, no podían rozar el cuello de la camisa y, en el caso de las mujeres, debían llevarse atados. En el contexto de remodelación de cuerpos según un canon moral tradicional que se (re)establecía, los ciudadanos que no cumplían esa norma podían ser detenidos y rasurados en una comisaría. En ese marco, y atendiendo a su investigación sobre los mundos de los cuartetos de Córdoba, Blázquez (2005: 59) señala que el tema éxito de los carnavales de 1976 fue "*Cortate el pelo, cabezón*", cantado por Carlos Jiménez.

Conjuntamente, la domesticación escolar no solo alcanzó a los "jóvenes estudiantes" sino también a los docentes de artes del nivel terciario y universitario[103]. Al respecto, *Bianca Ámbar*, quien comenzó sus estudios en la EPBA en 1976, trasladándose desde interior provincial a la capital, recuerda:

---

[102] Respecto del control dictatorial sobre los arreglos corporales de los "jóvenes estudiantes" cabe recordar dos normativas. En principio, una Ordenanza de abril del '76 donde se explicitaba que "para poder realizar cualquier trámite en la UNC, los alumnos debían en primer lugar, 'presentarse en correctas condiciones de aseo personal, con decoro y sobriedad en el vestir" (citado en Alfilo Nº 7, marzo de 2006). Posteriormente, la Res. 1089/80 del Ministerio de Educación explicitaba: "Los aspirantes a ingresar deberán observar cuidadosa presentación en su indumentaria y en su arreglo personal. Los actos de indisciplina serán sancionados de conformidad con la Res. D.M. 22/76" (citado en: Informe de la Comisión de Autoevaluación de la Escuela de Artes integrada por Patricia Ávila (Dpto. Plástica), Oscar Moreschi (Dpto. Cine y TV), Myriam Kitroser (Dpto. Música) y Dardo Alzogaray (Dpto. Teatro).1999. Inédito)

[103] En el ámbito universitario el Art. 7 de la ley 21.276 establecía la cesantía "para los que constituyan un factor real o potencial de perturbación del normal funcionamiento del organismo al cual pertenecen" (*Los de FILO, Op. cit.* p. 47).

> La verdad que, en ese momento yo era casi que una chica, no te dabas cuenta muy bien de lo que pasaba. Al principio…, porque después te ibas dando cuenta que, bueno…, dejaban cesantes a algunos profesores, los reemplazaban por otros… me acuerdo sobre todo el caso de Marta de Ferrari, que de un día para otro dejó de ir, había quedado cesante y entonces empezó a trabajar otra docente (Entrevista con la pintora, 2009).

Otros testimonios (a veces de los mismos entrevistados que aseguran un estricto y constante asecho oficial) sugieren que más allá de las restricciones dictatoriales, las escuelas de artes plásticas fueron *un refugio* para experimentar ráfagas de *libertad de expresión*, al menos en el terreno creativo:

> CR: durante el período de la dictadura. Yo estaba…, a pesar de que existía todo este clima terrible, espantoso, nosotros seguíamos como pudiendo romper todas las reglas, pudiendo romper con las reglas y pasar por encima de eso. Inclusive era como una dinámica natural del pensamiento, una cosa que daba como una dínamo de situación. (Entrevista con *Carlos Rosa*, 2009)

> SG: Cuando eras estudiante, ¿ustedes tenían guardias, había policías, militares en los predios de la universidad?
> BP: Eh, a veces sí. Bueno, cuando yo entré a la universidad, el decano de la facultad era un milico. Yo entré en el 77. Y era un milico, sí. El secretario de no sé qué, que había ahí, andaba armado (…) con mucho, con mucho, mucho poder ahí adentro. Inclusive ya no era el decano militar, era un decano civil de la facultad pero…
> SG: ¿Un interventor?
> BP: Pautaso
> SG: Y a nivel de las artes ¿a vos te parece que en esos años ustedes podían tener libertad allí, podían vivenciar otras cosas?
> BP: Había una cierta libertad de expresión, yo creo que el problema grave ahí era el político básicamente. Lo que sí, había muy, muy poca información, yo me acuerdo que nosotros nos íbamos a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura. (Entrevista con *Basilio Pardo*, 2011)

La visibilidad de la situación de intervención militar en la UNC, junto a los estrictos exámenes de ingreso imperantes, emergen en algunos entrevistados como factores condicionantes al momento de elegir cursar sus estudios superiores en la EPBA. En el testimonio de un ex alumno que inició sus estudios paralelamente en ambas casas de estudio, *la lógica* del ámbito universitario es recordada como cercana a la conscripción, mientras en la Escuela Figueroa Alcorta encontró un clima más atrayente:

> LF: En aquel momento era eliminatorio. Entonces yo entro a la universidad a hacer los cursillos de ingreso, por supuesto que… no recuerdo bien, había una serie de materias, que competían a un montón de aspirantes, no solamente los que intentaban entrar a la

> Escuela de Artes, ¿Comprendes? Eran comunes. Y hago el cursillo de ingreso en la Figueroa. Y yo noté que, que a lo mejor este un dato histórico que te puede llegar a [interesar]…, yo noté que **en la Figueroa, existía un espacio de caos donde era posible refugiarme de las lógicas -sistémicas**- que yo había recibido tanto en la escuela secundaria, digamos, como, desde el punto de vista social, desde mi contexto cultural y de la experiencia más inmediata que era el servicio militar. O sea, era como un agujero negro la Figueroa Alcorta en ese momento.
>
> SG: ¿Que te podía posibilitar mayor libertad?
> LF: Claro, pero, pero, sí, yo intuí una cosa así, capaz que yo no sé si en ese momento sabía definir lo que era la palabra libertad o qué era la libertad individual, después, eh, de haber vivido lo que vivía, lo que yo vi en el servicio militar fue muy traumático para mí.
> (Entrevista con *Lisandro Fucsia*, 2011)

2.d) Biopolíticas para juventudes heroicas-virtuosas

Finalmente, en cuanto a las prácticas de socialización oficial de las franjas de juventud calificadas como *heroicas y virtuosas* cabe mencionar que éstas adquirieron, en las fuentes periodísticas de comienzos de los años 80s, una visibilidad múltiple y destacada. En las "juventudes" consideradas *heroicas* se destacaba una formación en las fuerzas de seguridad, donde regían estrictas posiciones jerárquicas que, en el caso de las FFAA, distinguían, en orden piramidal ascendente, a: cadetes, suboficiales y oficiales. La domesticación militar podía comenzar a temprana edad con el cursado de la escuela secundaria en un instituto castrense y continuar con la especialización en alguna de las tres armas durante gran parte de la vida "juvenil y adulta" del sujeto. El objetivo de esos liceos era la "formación integral del cadete mediante el desarrollo armónico de la personalidad y formas de conducta, en función de valores religiosos, éticos, vitales, intelectuales y estéticos". Así lo expresaba el Director del Liceo Militar General Paz (LMGP) de Córdoba, coronel López Campo, en el marco de la inauguración de un nuevo colegio castrense en Tucumán, un acto que presidió el comandante de institutos militares, general Nicolaides (LVI, 4-3-80). Unos meses más tarde, una noticia titulada *Consagración de la Juventud Liceísta* (LVI, 20-9-80), daba cuenta de las relaciones estructurales entre la socialización militar y católica de este segmento "juvenil": en la iglesia de Santo Domingo "se ofreció la consagración de los cadetes a María Santísima del Rosario, patrona de Córdoba… en adhesión del LMGP al Congreso Mariano Nacional que culmina el presente año"[104]. Ese mismo día, el liceo cordobés

[104] El LMGP, "instituto de formación de los oficiales de reserva del arma de artillería, fue creado el 25 de Agosto de 1944 (…,) el 9 de Julio de 1947 desfila por primera vez en las calles de Nuestra ciudad", desde 1995 permite la matriculación femenina y actualmente tiene una oferta educativa que

obtenía una segunda visibilidad en el periódico local (LVI, 20-9-80) como sede de selección de los aspirantes a la Escuela de Suboficiales Sargento Cabral (con asiento en Campo de Mayo, Buenos Aires). En la campaña de difusión de este instituto dependiente del ejército, su regente (teniente coronel Parodi) visitó Córdoba y señaló: "el cupo de ingreso es de 1.250 jóvenes, últimamente se habían presentado 3.000 postulantes, pero el objetivo era que ese número supere los 5.000, lo que permitirá hacer una mejor selección de aspirantes"[105]. Los requisitos para postularse en ese establecimiento eran: "tener entre 16 y 20 años de edad, ser argentino, nativo o por opción, y tener el ciclo primario completamente aprobado como mínimo". A su vez, el ingreso dependía de superar exitosamente un conjunto de exámenes: médico, físico e intelectual (este último abarcaba: matemática, castellano y cultura general). Si era aceptada la solicitud de inscripción, los gastos de estadía y traslado implicados en las pruebas serían cubiertos por el ejército, posteriormente, una vez ingresado tendría pago sus estudios completos. La carrera duraba dos años y percibiría un sueldo desde el primer año (LVI, 20-9-80)

Estos numerosos y complejos requerimientos que debían sortear "los jóvenes" aspirantes al puesto de suboficiales, eran superados por las exigencias de la carrera de oficiales. Así, en la inauguración del año lectivo en la Escuela de Aviación Militar, el brigadier Antonio Crocetto advirtió: "Esta es una casa de excepción y selección, y han debido abandonarla vuestros compañeros menos aptos. La selección continuará hasta el fin, hasta el egreso, y cada año habrán de quedar varios en el camino" (LVI, 6-3-80). Respecto de las distinciones que separaban las posiciones de oficiales y suboficiales, los recuerdos de un artista entrevistado que fue conscripto durante el período videlista aportan una opinión significativa. Este testimonio abre una serie de cuestiones, respecto a los condicionantes de clase social y raza que habrían regido en las fuerzas armadas durante la dictadura, cuya investigación excede los objetivos de esta tesis.

> LF: Y ahí yo me doy cuenta, digamos, de esta perversidad de visión, porque, digamos, la distancia que existía entre la oficialidad y la suboficialidad era muy grande, desde todo

comprende nivel inicial (jardín de 4 años), primario y secundario (www.liceopaz.ejercito.mil.ar, consultado el 18-2-2011).

[105] La novedad del año 1980 sería que la selección se realiza de forma descentralizada con centros examinadores en el interior del país, cuya cabecera son los liceos militares. Así, en Córdoba, el LMGP recibió aspirantes provenientes de esta ciudad, pero también de Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero.

punto de vista: económico, cultural, de aspiraciones de realización, de categorización del ser humano, era terrible.
SG: ¿Y el soldado tenía que responder a …?
LF: ..a los sub-oficiales o a los oficiales con el mismo grado de obediencia. En términos generales, para las cosas más indignas, se hacían cargo los sub-oficiales. Porque la oficialidad, al menos en Buenos Aires, pertenecían a una especie de elite social y entonces no se ensuciaban demasiado las manos en algunos aspectos, ¿no? Pero yo me acuerdo haber visitado, no visitado, yo tenía que ir necesariamente, nos hacían ir a casinos de oficiales y sub-oficiales dentro de la misma, de la misma…
SG: ¿Del regimiento?
LF: Del mismo regimiento. Porque aparte, había varios regimientos en la Tablada. Estaba el RI3, el RI4, el de caballería, no me acuerdo bien. Y yo notaba una diferencia atroz y sobre todo del lado de los sub-oficiales, una obsecuencia en la obediencia, sin ningún atisbo de reacción en pos del análisis de esta gran diferencia social, ¿no? O sea que, los sub-oficiales que, si vos te fijás, provenían de, digamos, de clases sociales más marginales, más excluidas de la sociedad, ¿no? Entonces los oficiales eran todos rubios, todos blancos y los sub-oficiales eran todos morochos, digamos… (Entrevista con *Lisandro Fucsia*, 2011)

Conjuntamente, "los jóvenes" integrantes de las fuerzas de seguridad policial también eran considerados *virtuosos* por el discurso oficial, aunque en un escalón jerárquico inferior respecto de los militares. Así, el director de la Escuela de Policía "Libertador General don José de San Martín" de Córdoba, comisario inspector Alberto Gallego, expresaba: "el oficial que egresa de esta Casa de Estudios debe estar capacitado para defender la vida y los bienes de la sociedad". La carrera ofrecida por esta entidad tenía una duración de dos años y se egresaba como *oficial subayudante*, "pudiendo ascender hasta el grado de inspector general que es el último del personal superior". El ingreso también estaba regido por estrictos requisitos: "ser argentino, nativo o por opción; tener entre 17 y 20 años de edad; estado civil soltero; secundario completo; gozar de buenos antecedentes morales; no registrar antecedentes judiciales o policiales; tener una estatura mínima de 1,65m y un peso en relación a la estatura; aprobar los exámenes psicofísicos, médico e intelectual". A su vez, mientras se convocaba a inscripciones en la Jefatura de Policía ubicada en el Cabildo; se promocionaban, entre los supuestos beneficios de esta elección vocacional, las becas estudiantiles, la exención del servicio militar obligatorio y las coberturas médico asistenciales (LP, 22-9-81)[106].

[106] Así como la Policía Federal dependía del Poder Ejecutivo nacional, la Policía de Córdoba dependía del Poder Ejecutivo provincial. En el siglo XXI presenta una oferta educativa amplia que abarca dos carreras e institutos de formación profesional: la Escuela de Policía "Libertador General Don José de San Martín" y la Escuela de Suboficiales y Agentes "Gral Manuel Belgrano". Los requisitos de ingreso presentan algunas sugerentes (dis)continuidades respecto de las restricciones en tiempos dictatoriales, como una franja etaria entre 18 y 25 años, una ampliación al género femenino, "no tener hijos y una relación normal de talla y peso" (www.policiacordoba.gov.ar/servicios_ingresos, consultado el 16-5-11). Un estudio antropológico

Los *jóvenes virtuosos* (pertenecientes a las fuerzas de seguridad castrense y policial, pero también algunos civiles) eran celebrados, condecorados y escuchados por el régimen, mientras eran conformados como modelos para una mayoría "juvenil" considerada *desinteresada* y/o *desorientada*. Como ejemplo de estas acciones, cabe destacar tres acontecimientos. En principio, el *Homenaje a la Juventud* realizado a comienzos del ciclo lectivo 1980 en el Estadio Córdoba, el cual fue organizado por el III Cuerpo de Ejército y contó con la colaboración tanto del gobierno provincial y municipal como de empresas locales (LVI, 5-3-80)[107]. Los protagonistas principales de ese *festival* fueron las Bandas del Regimiento 79 de EEUU (con asiento en Panamá) y de la Guarnición Ejército Córdoba, así como la delegación norteamericana de paracaidistas. Este hecho puede ser pensado como un indicador de las fluidas relaciones que mantenían los militares argentinos con el bloque anti-comunista internacional[108]. Mientras la entrada era libre y el traslado se realizó gratuitamente con ómnibus dispuestos en las plazas centrales de la ciudad, el programa incluía conciertos, demostración de acrobacias, maniobras de desembarco de tropas y simulacro de *encuentros entre soldados e indios que conmemoraban la Campaña del Desierto*[109]. Según el diario, habrían asistido 60.000 personas a presenciar este espectáculo, sin embargo, este dato puede ponerse en duda, ya que si bien en la foto que acompaña la nota pueden verse tribunas colmadas de gente, la capacidad de público del estadio en aquellos años era de 49.000 individuos[110]. El comandante del III Cuerpo, general Bussi, invitaba especialmente a "la juventud" y el 2º comandante, general de brigada Alonso, explicaba que el objetivo de este acto,

---

sobre las experiencias del siglo XXI de *jóvenes policías* de la provincia de Buenos Aires, puede encontrarse en: Bover & Chaves (2011).

[107] Recordemos que el Estadio Olímpico Córdoba (hoy denominado 'Mario Kempes' y popularmente conocido como "Estadio del Chateau") fue inaugurado en mayo de 1978 con el objetivo de oficiar como sede para el Mundial de Fútbol de ese año que tenía a la Argentina como nación anfitriona. Diseñado por los arquitectos Hugo Oviedo y Alberto Ponce, fue ubicado en el predio *Chateau Carreras* y se encuentra a unos 10 km del centro de la ciudad.

[108] Los lazos entre militares estadounidenses y cordobeses ya fueron señalados por Philp (2010: 425): "EEUU condecoró a Sigwald por su desempeño como agregado militar en ese país. En esa ocasión (noviembre de 1979), el gobernador de la provincia planteaba: 'las bandas marxistas trataron de crear el caos mediante la violencia irracional e inhumana pero fueron vencidas por que los argentinos creemos en la libertad y tenemos el pleno convencimiento de que el PRN está en marcha'.

[109] En su investigación sobre las conmemoraciones y homenajes realizados por el gobierno dictatorial, Philp (2009) explica que existieron celebraciones principales que rigieron el calendario anual oficial. Así, mientras 1977 y 1978 fueron reconocidos como el Año del Restaurador (Rosas) y el Bicentenario de San Martín, respectivamente; 1979 fue rotulado como el Año de la Conquista del Desierto.

[110] Actualmente, el estadio está siendo remodelado para aumentar su capacidad a 57.000 personas. (http://publicador.mundod.com.ar/futbol/asi-avanzan-las-obras-en-el-mario-alberto-kempes?recache=1, consultado el 24-2-2011).

dirigido a estudiantes del nivel primario, secundario, terciario y sus familias, era "promover su interés por el aspecto cultural, deportivo, etc. y colaborar con la acción del gobierno en sus distintos niveles para lograr una juventud con futuro, sana, alegre y positiva".

Un segundo acontecimiento a subrayar en la construcción de "jóvenes virtuosos", militares y civiles, son dos actos concretados por el presidente de facto Videla en el marco de su visita a Córdoba durante el mes de agosto de 1980. Por un lado, el primer mandatario realizó un *Homenaje a los caídos* en la contienda *anti-subversiva* en el predio del III Cuerpo de Ejército, donde también recorrió el *Museo de la lucha contra la subversión*[111]. Por otro lado, concedió una *audiencia* especial que procuraba entablar diálogo con particulares *representantes de la juventud cordobesa*: Facultad Regional Córdoba de la UTN, UNC, UCC, Universidad de Río IV, DINEA (Dirección Nacional de Educación de Adultos), Jóvenes distinguidos y Juveniles del Rotary Club (LVI, 4-8-80)[112]. Al día siguiente de concretarse la reunión, una de las notas de primera plana titulaba: *Los jóvenes quieren participar*. En esta reseña se explicitaba que fueron recibidos doce individuos *representantes de diferentes ramas de estudio, profesión, actividad artística, cultural y deportiva*; no obstante, se reproducían y se avalaban principalmente los dichos presidenciales:

> Luego de expresar que había querido dejar esta entrevista como 'verdadero postre'. Videla los invitó a dialogar sin rigidez. Abrió el fuego una estudiante de Ciencias Químicas (…). A las inquietudes sectoriales, respondió en términos generales: 'queremos que esta juventud sea tutora del futuro y queremos dejar un país ordenado (…). Reconocemos que la universidad no tiene el presupuesto que necesita. Damos todo lo que podemos darle, sin olvidar otras prioridades como salud o defensa'. Uno de los participantes preguntó si la ausencia de canalización política habría de revertirse. El presidente con palabra mesurada y claridad de conceptos los exhortó 'a asumir cada uno con responsabilidad su rol societario'. Aclaró que la actual situación institucional es de excepción y la actividad política está simplemente suspendida, aclarando que 'este Proceso pretende dejar descendencia para que le den trascendencia en el tiempo. Pero es necesario generarla, el Proceso no se agota en etapas de orden, no habrá cumplido si no forma hombres, es menester entrar en la política y alinearse en las grandes corrientes de opinión'
> Enseguida reseñó el panorama de caos y desorden imperante en 1976, opinando que no había para esa crisis 'una realidad institucional que fuera capaz de dar una respuesta. Había pues que cambiar esa realidad. No optamos por la imposición sino por el cambio racional, sobre la base de diálogo. Allí están todos llamados a opinar y participar' (LVI, 5-8-80).

[111] En momentos en que el III Cuerpo era comandado por Bussi, el mencionado *museo* reunía: "material bibliográfico, fotografías, reproducciones, uniformes y elementos secuestrados a las bandas subversivas" (Philp, 2010: 430).

[112] Las audiencias duraron 40 min cada una y comenzaron a las 16hs de la primera jornada. Las tres entidades que antecedieron a los representantes juveniles fueron: 1- Comerciales e industriales, 2- Agropecuarias, 3- Profesionales, culturales y sociales.

Respecto de estas expresiones cabe remarcar dos elementos. En principio, observamos que el primer mandatario asignaba a estos *jóvenes virtuosos* un rol central en el porvenir del país: ser la *descendencia del PRN*, la cual haría trascender en el tiempo sus principios e ideales. El surgimiento de una nueva generación que heredara la filosofía oficial era, parafraseando a Foucault (1976b), un objeto de preocupación tanto de los militares como de sus aliados civiles. Así, en días previos a la visita presidencial, algunos decanos de la UNC reunidos con el gobernador Sigwald destacaban *la importancia del papel de la juventud, no comprometida con errores anteriores, como fuente de surgimiento de nuevos dirigentes políticos* (Philp, 2010: 430). En ese marco, el tópico etario en cuestión también se transformó en un objeto de examen académico cuando, por ejemplo, sectores de la UNC junto al III Cuerpo de Ejército organizaron en octubre del '80 unas *Jornadas de la Juventud* donde el abanico de temas incluía: las opciones políticas contemporáneas y las bases para la estabilidad institucional futura (Cf. Philp, 2010: 436)[113].

En segundo término, si bien *la actividad política estaba suspendida*, el presidente invitaba a *opinar y participar* del *diálogo* abierto por el gobierno, particularmente con *Las Bases*. En esta audiencia concedida a algunos representantes "juveniles" cordobeses, advertimos un ejemplo de la selección de interlocutores que realizaba el oficialismo en el marco de su concertación[114]. Las noticias no especifican nombres propios ni particularidades de los sujetos e instituciones invitados, no obstante podemos señalar algunas cuestiones atendiendo a las siete entidades convocadas a la reunión. Las cinco instituciones educativas asistentes, nos permiten pensar que se buscaba promover la conversación, principalmente, con los representantes universitarios de clases hegemónicas y medias y, en menor medida, con los

[113] Otros funcionarios y escenarios donde la visibilidad de los "jóvenes herederos" devino multiplicada fueron los siguientes: "el Director de la Escuela Superior de Guerra, quien en la inauguración del año académico declaraba que "esta herencia tiene requisitos que exigen límites"; el jefe del Estado Mayor del Ejército, quien insistía acerca de la presencia de una "tercera guerra mundial contra un enemigo ideológico" (…) En ese marco, la educación cumplía un rol central en la gestación de la herencia del PRN, dado que transmitía los valores tradicionales; el Ministro del Interior Harguindeguy, que se reunió en Córdoba con dirigentes partidarios de la corriente del Centro y planteaba la necesidad de la formación de nuevas corrientes políticas que se diferenciaran de los partidos tradicionales" (Philp, 2010: 425-ss).

[114] En marzo del '80 Videla había explicitado respecto del diálogo político: "¿Quiénes podrán participar? Toda la ciudadanía a través de quienes, por sus merecimientos y representatividad, estén en condiciones de expresar cabalmente el pensamiento de los diversos sectores y corrientes de opinión" (LP, 7-3-80, citado en Philp (2010: 427).

delegados de sectores populares de la DINEA[115]. A su vez, la especial invitación para los grupos *Juveniles del Rotary Club* posibilitan advertir singulares contactos con los (auto)denominados *líderes empresariales y profesionales* de Córdoba[116]. En cuanto a los *Jóvenes Distinguidos*, su inclusión en la audiencia cordobesa parece recitar una acción anterior de Videla: el almuerzo con *14 jóvenes descollantes* que dicho mandatario concretó, en septiembre de 1977 en Capital Federal, a modo de homenaje por el Día del Estudiante[117]. No obstante, sobre el evento local quedan más interrogantes que certezas; al respecto, podemos pensar que ese grupo de interlocutores selectos pudo estar conformado por alguno de los *jóvenes sobresalientes* de la ciudad, una práctica de distinción que nos conecta con el tercer acontecimiento que queríamos remarcar en nuestra exploración de biopolíticas para "juventudes virtuosas".

El *Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes del Año* fue instituido por la Bolsa de Comercio de Córdoba (BCC) en 1978 realizándose en forma continua hasta el ciclo

[115] Los escasos datos relevados sobre DINEA nos permiten pensar que se trataría de una entidad nacional que en el primer lustro de los años setenta trabajaba en red con la Organización de Estados Americanos (OEA) y con algunos sindicatos argentinos. Estos proyectos buscarían facilitar la concreción de estudios (particularmente secundarios) para las personas "adultas", cuyas edades habrían sobrepasado los límites permitidos en la escuela media común. En 1971 se habría presentado un "plan de estudios experimentales", cuyo autor eran la OEA-DINEA y su título: "Centro Multinacional de Educación de Adultos: centros educativos, móviles de promoción profesional popular". En 1974, DINEA junto al Sindicato Luz y Fuerza habrían presentado un proyecto sobre "Bachillerato especializado para adultos y educación sindical" (http://www.bnm.me.gov.ar/cgi-bin/wxis.exe/opac/?IsisScript=opac/opac.xis&dbn=CEDOC&tb=aut&src=link&query=ARGENTINA. DIRECCION NACIONAL DEL ADULTO, consultado el 24-02-2011)

[116] Recordemos que dos meses más tarde, en el marco de la Expojuventud de FECOR, se presentará un audiovisual de la Policía Federal Argentina realizado en colaboración con el Rotary Club. En relación a la presencia de esta entidad en la sociedad cordobesa, cabe señalar que el Rotary Club de Córdoba, Distrito 4815, fue fundado el 30 de Noviembre de 1926. En el sitio web actual de esta entidad se especifica: "Rotary es una organización mundial de dirigentes profesionales y empresariales que brindan servicio humanitario y promueven elevadas normas de ética en todas las profesiones y ocupaciones. Los beneficios que implica la afiliación a Rotary incluyen los de brindar servicio a la comunidad, desarrollar redes de colaboración y vínculos de compañerismo, promover elevadas normas de ética y perfeccionar las cualidades de liderazgo. Son candidatos calificados para su afiliación a Rotary las personas adultas que observan buena conducta, y gozan de buena reputación en sus negocios, profesiones y en la comunidad. Los candidatos deben cumplir uno de los siguientes requisitos: * Ocupar o haber ocupado funciones ejecutivas con autoridad en una profesión o negocio digno y reconocido; * Desempeñarse o haberse desempeñado como dirigente cívico; *Haber participado en un programa de La Fundación Rotaria (…) Aproximadamente un millón y medio de rotarios integran los más de 31.000 clubes rotarios que funcionan en 166 países del mundo" (http://www.rotarycordoba.org.ar/como_afiliarse.htm, consultado el 24-02-2011)

[117] La prensa epocal explicaba que con ese almuerzo "reinicia sus comidas de los miércoles que comenzó al asumir el Poder Ejecutivo y que le han permitido tomar contacto directo con distintos sectores de la comunidad". Allí, los invitados fueron "5 mujeres y 9 varones que se habían distinguido en el deporte, el estudio, el periodismo, el arte o profesionalmente" (LVI, 22-9-77).

1984[118]. Una investigación que abordara este objeto enriquecería el área de Estudios sobre Juventudes en la provincia; ya que allí se estipulaban singulares "virtudes" y reconocimientos para sujetos de entre *18 y 35 años de edad*. Atendiendo a las delimitaciones de nuestro problema analítico solo pretendemos subrayar algunas interrelaciones construidas alrededor del mencionado concurso, durante 1980, entre el grupo promotor y el gobierno dictatorial nacional y local.

La Guía de Córdoba Cultural Nº 5 (diciembre del '80, p. 41-42) celebraba la "feliz iniciativa (cuyo) propósito es señalar ante la comunidad a quienes por su talento creativo, espíritu de servicio y generosa actitud en diversas ramas de la actividad humana, se han hecho acreedores a esa distinción". Esa publicación del municipio reseñaba a las *figuras representativas* designadas como jurado por la entidad organizadora así como a los *10 jóvenes elegidos*[119]. Conjuntamente, se explicaba que el *Acto de proclamación* se había concretado el 14 de noviembre en el Teatro San Martín. Esa ceremonia donde se había entregado una estatuilla artística y un diploma a los galardonados fue presidida por el Ministro de Cultura y Educación de la Nación (MCEN), Dr. Juan Rafael Llerena Amadeo, con asistencia del Ministro de Cultura y Educación de la provincia, Prof. Floreal Conte, y otras autoridades de diversos órdenes. Observemos el discurso pronunciado por el ministro nacional en la clausura de este acto:

> Entre un grupo sin duda valioso de jóvenes que han unido a su natural talento su seriedad, constancia y esfuerzo en el trabajo, el estudio y en las cosas de todos los días,

[118] el listado de "jóvenes sobresalientes" del año inaugural (1978) es el siguiente: Agassi, Oscar Ernesto, ingeniero electricista; Barroso, Francisco, guitarrista; Cafferata Nores, José, abogado; Cuenca, Marcelo Alejandro, seminarista; Decanini, Luis, ingeniero civil; Gorosito, Dalmasio, policía; Mantegani, Roger, artista – pintor; Montenegro, Raúl, biólogo; Oviedo, Miguel, deportista – fútbol; Rodríguez de Merlo, Esmeralda, docente. Por su parte, en 1979, los galardonados fueron: Boggino, Claudio, pintor; Contigiani, Marta Silvia, bioquímica; Dalmasso, Isis Aurora Rossa de, docente; Iosa, Daniel, médico; Izurieta, Álvaro, pintor; López, Lidia Mazzieri de, pianista; Maggio, Bruno, bioquímico; Madruga, Ivanna, deportista – tenis; Ruschansky, José Alberto, deportista – ciclismo; Twentyman Ammann, María, licenciada en física. Entre 1985 y 1991 estuvo suspendido, reiniciándose en 1992 y repitiéndose desde 1994 hasta el año 2010. (http://www.bolsacba.com.ar/institucional/certamen-diez-jovenes, consultado el 3-3-2011).

[119] El jurado estuvo conformado por: los doctores Osvaldo Bearzotti, Antonio Novillo Saravia, Aurelio Orchansky, Rubén Pellanda, Samuel Taleinsnik, Adolfo Zamboni, Ledesma; profesores Efraín Bischoff y Telasco García Castellanos, señor Mario Remorino, ingeniero Miguel Yadarola y señor José Lucrecio Tagle, presidente de la BCC. A su vez, el listado de "jóvenes" selectos en 1980 estuvo integrado por: "María Isabel Ávila de Rivarola, maestra y directora de la Escuela 'Miguel de Cervantes Saavedra' en la localidad de Los Morteritos; Carlos Horacio Cáceres, doctor en Física; Julio Alberto Cáceres, funcionario público, contador; Carlos Alberto Flores, músico y director de coros; Marcelo Eugenio Hepp, escultor; Rosanna Juncos, deportista, nadadora; Pablo Ulises Massari, médico; Daniel Gustavo Montamat, abogado; Alfredo Aldo Visintini, doctor en Ciencias Económicas; Matilde Zabala de González, doctora en Derecho (GCC Nº 5, 12-80, p. 41).

> se los ha seleccionado, porque practican de una manera acabada y a pesar de la edad aún escasa, esas virtudes de modo destacable. Ustedes han trabajado su personalidad y a lo recibido gratuitamente, por don de Dios Creador y Sostenedor y por amor de sus padres que los trajeron a la vida y los dotaron para enfrentarla, le han agregado su seriedad en procura de capacitarse y relacionarse, su constancia para sobrellevar los duros y arduos momentos de incertidumbre, cansancio, sinsabor e incomprensión y esfuerzo, que les hizo sostener a pesar de todo, reiniciarla después de cada caída, proyectarla después de cada amanecer.
>
> Quiero, aprovechando el hito que en la vida propia constituye este día, recordarles un par de cosas que saben, pero que tal vez estén adormecidas; valoren en primer lugar y agradezcan a la vida: entre los millones de seres que pudieron ser concebidos y no lo fueron, ustedes sí; entre los millones de seres que pudieron nacer pero fueron abortados, ustedes nacieron; entre los millones de recién nacidos que no sobrevivieron, ustedes sí; entre los cientos de jóvenes cuya vida se troncó antes de la edad que ustedes tienen, ustedes están hoy aquí, en esta tierra argentina, la más maravillosa y generosa del orbe entera.
>
> En otro momento de su disertación, el ministro dijo: "Quiero que piensen en los no nacidos –aquellos abortos legales y no legales que proliferan en el mundo de hoy- y los comparen con el coraje y esfuerzo cotidiano de sus padres, familias y maestros para que ustedes llegaran hasta aquí. Y **quiero que piensen en los muertos, en tantos muertos, víctimas inocentes o soldados conscientes que dejaron sus vidas terrenas para que otros –nosotros- gozáramos de libertad y de paz**. Y para que hoy pudiéramos estar aquí. Les señalé al iniciar el análisis de lo que son ustedes, lo que importaba la seriedad, la constancia y el esfuerzo. Y les he marcado luego un par de realidades irrefutables en las que no tienen nada que ver ustedes, de las que ustedes son beneficiarios directos pero que en definitiva tienen que asumir también por que los va a ayudar a ubicarse con arraigo, humildad y generosidad frente a la vida y a las cosas.
>
> Finalmente, el Dr. Llerena Amadeo sentenció: como argentinos, como cordobeses y como jóvenes ustedes tienen mucho: mucho deben dar, como dieron los mayores que recordamos en la historia nacional y aquellos que recordamos en la historia personal; padres, familias, maestros y muertos.
>
> Quede, pues, para ustedes bien explícito lo que vale para todos y es a la vez lo que necesita la Argentina: seriedad, constancia, esfuerzo, humildad y servicio. (Dr. Juan Llerena Amadeo, MCEN, 14-11-80. GCC N° 5, p.42)

Estas expresiones graves y grandilocuentes, que regulaban las biopolíticas nacionales "juveniles" desde el MCEN, permiten que extraigamos algunos tópicos importantes. En principio, podemos advertir que se define a los *jóvenes sobresalientes* como el producto de un proceso que mixtura: prácticas de culturización de lo biológico (*talento natural*), creencias metafísicas (*don de Dios*) y socializaciones impartidas por los *mayores* (*padres, familias, maestros y muertos;* haciendo referencia estos últimos a las *víctimas inocentes o soldados concientes que dejaron sus vidas terrenas para que otros –nosotros- gozáramos de libertad y de paz*). No obstante, la presencia de la mortalidad no solo remitiría a los "héroes de la guerra integral contra la subversión", sino que es evocada reiteradamente como posibilidades de inexistencia que habrían asechado la vida de los argentinos y de las cuales habrían resultado victoriosos, especialmente, los sujetos distinguidos: *las no concepciones, los abortos, los niños que no sobrevivieron, y los jóvenes cuya vida*

se troncó. La cita redundante sobre el aborto puede pensarse dentro de un imaginario cultural que asociaba "juventud" con efervescencia sexual y de un contexto mundial donde comenzaba a legalizarse esa práctica[120]. En el marco del imaginario autoritario, tradicionalista y católico del régimen podríamos deducir que más que una experiencia corporal autocontrolada con anticonceptivos (que transgrediría los principios eclesiásticos), la advertencia del ministro busca inculcar una disposición a la abstinencia sexual[121]. Recordemos que los manuales escolares de Formación (Moral y) Cívica editados en dictadura procuraban, entre otras socializaciones, inculcar una disposición "juvenil" que rechazara la *imposición del cuerpo al alma* (descriptos como *hedonismo y pornografía*), a la vez que calificaba al aborto como *una de las más graves desviaciones y pecados* contra el modelo familiar "normal". En tercer término, observamos que se explicita un mandato adultocéntrico *que vale para todos y es a la vez lo que necesita la Argentina*. Emerge así un conjunto de siete virtudes y actitudes en el cual, los sujetos condecorados habrían "sobresalido" *a pesar de la edad aún escasa* que poseían –la incompletud, en términos de Chaves (2006)-: *seriedad, constancia, esfuerzo; servicio; arraigo, humildad y generosidad frente a la vida y a las cosas.*

2.e) De las fiestas y homenajes por el *Día de la Primavera, el Estudiante* y *la Juventud*

Se necesitarían investigaciones específicas que abordaran las distintas épocas y modalidades que adquirieron estas celebraciones en la historia occidental. Las

[120] Como señala Grammático (2010: 103-104), a nivel mundial la acción del movimiento de liberación de la mujer había contribuido a ampliar derechos sociales y culturales que se oponían a los mandatos tradicionales que reglaban las relaciones sexuales: "Los Estados Unidos y los países europeos occidentales fueron los escenarios principales donde se desarrolló este movimiento de liberación de la mujer. Entre sus demandas más importantes se destacaban la legalización del aborto y la ley de divorcio (sobre todo en los países católicos). En Gran Bretaña, el Women's Liberation Movement contribuyó de manera decisiva a que se concretara la legalización del aborto (1967) y que se sancionaran la Sex Discrimination Act y la Equal Pay Act que establecían la igualdad absoluta entre ambos sexos (1975). La tenaz militancia del Mouvement de Liberation des Femmes fue crucial para que en 1974 el Parlamento francés aprobase la ley que despenalizó la interrupción voluntaria de los embarazos. En Italia, la primera exigencia del Movimento di Liberazione della Donna fue la sanción de una ley de divorcio para luego sumar otras demandas". Sobre el caso italiano, Eric Hobsbawn (1998: 324-325) sintetiza: "En la mismísima Italia del papa, el divorcio se legalizó en 1970, derecho confirmado mediante referéndum en 1974. La venta de anticonceptivos y la información sobre los métodos de control de la natalidad se legalizaron en 1971, y en 1975 un nuevo código de derecho familiar sustituyó al viejo que había estado en vigor desde la época fascista. Finalmente, el aborto pasó a ser legal en 1978, lo cual fue confirmado mediante referéndum en 1981".

[121] Sobre las peculiares redes, entre educación y catolicismo, articuladas en la figura del ministro Llerena, puede consultarse: Rodríguez (2011).

fuentes que relevamos en nuestro abordaje sobre Córdoba en la década de 1980 nos permitieron conocer algunos datos fragmentarios. En relación a la celebración de la llegada de la primavera encontramos antecedentes en varias culturas ancestrales (es el caso del mito de Perséfone elaborado en Grecia durante la Antigüedad). Evocando la transición entre el invierno y el verano, la palabra remitiría a dos términos (primer y verdor). Astronómicamente, esta estación comienza con el equinoccio de primavera (entre el 20-21 de marzo en el hemisferio norte y entre el 22-23 de septiembre en el hemisferio sur), y termina con el solsticio de verano (alrededor del 21 de junio en la zona septentrional y el 21 de diciembre en la zona austral).

En cuanto a la conmemoración del Día del Estudiante en la fecha 21 de septiembre y su institucionalización como efeméride en el calendario escolar argentino, existen imprecisiones sobre los hechos, actores y tiempos evocados. En diversas fuentes de los años ’80 y en páginas de internet actuales se especifican: por un lado, supuestas analogías entre la primavera y los estudiantes; mientras que, por otro lado, se subrayan significaciones históricas nacionales particulares: el día 21 del 9 de1888 se habrían repatriado los restos de Domingo Sarmiento, que había fallecido el día 11 en Asunción, Paraguay. Posteriormente, señalando a la figura de Sarmiento como educador y estudiante destacado, “en 1902, Salvador Debenedetti (presidente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires) sugirió a las autoridades la celebración, el 21 de septiembre, del día del estudiante. La propuesta, en principio acogida por la UBA, se fue extendiendo posteriormente a otros ámbitos educativos, y en la actualidad se celebra en todo el país”[122].

Otro dato a remarcar es que se habría institucionalizado como efeméride en la escuela media por impulso del Ministro de Educación de la Nación, bajo la presidencia de Hipólito Yrigoyen, el Dr. José Salinas (1916-1921); un agente que emerge con singular importancia en Córdoba como Interventor de la UNC durante los sucesos de la Reforma del ’18. Por su parte, la investigación de Blázquez (2011: 42-ss) señala antecedentes decimonónicos: “en el período 1886-1890, esta práctica (de peregrinaciones patrióticas) se hizo cada vez más frecuente: el Congreso

[122] Fuente: www.educared.org.ar/biblioteca/calendario/fechas/09/09_21.ASP, consultado el 3-4-2011).

Nacional incluso llegó a financiar viajes a Montevideo para festejar el Día del Estudiante. La crisis económica de 1890 parece poner un freno a estas prácticas".

A su vez, cabe resaltar que la evocación de la jornada del 21 de septiembre como Día de la Juventud no evidencia una estipulación específica y continua dentro del calendario argentino, más bien emerge implícitamente en las costumbres por asociación con las otras dos celebraciones (de la Primavera y el Estudiante). Cabe destacar que esa triple evocación oficial en torno al 21 de septiembre evidenció intermitencias a lo largo del siglo XX, un conjunto de resignificaciones, cambios y continuidades que ameritan continuar la indagación. Por ejemplo, un reciente TFLH (Juri, 2017) demuestra cómo en septiembre de 1954 se concretaron dos celebraciones: mientras el gobierno peronista organizó una *Fiesta de la Juventud,* el Movimiento Católico de Juventudes desplegó una *Semana de Afirmación Estudiantil.* Las disputas entre ambas fiestas oficiales daban cuenta de tensiones de clase social, religiosas y políticas. A la vez, esas performances también evidencian permanencias en el siglo XXI, emergiendo como efeméride en el calendario del Ministerio de Educación de la Nación[123].

Respecto de la socialización "juvenil" durante la última dictadura argentina, consideramos que los mecanismos de educación formal, sistematizados y controlados por el régimen, fueron complementados con estrategias educativas (in)formales, como los actos escolares y los homenajes oficiales. De este modo, se desplegaba un amplio abanico de operaciones de ingeniería social que buscaban (re)producir y transformar a "los jóvenes" de acuerdo al canon político-moral imperante. Así, "mediante diferentes técnicas, muchas de ellas lúdicas, se civiliza al sujeto en un contenido determinado, se establecen las jerarquías que constituyen a ese individuo como parte de una Nación" (Blázquez, 1997: 5)[124]. Efectivamente,

[123] Fuente: http://www.me.gov.ar/efeme/21desetiembre/primavera/index.html, consultado en septiembre de 2011. A nivel internacional, observamos que mientras países como España y Perú comparten la celebración argentina dual (del Día del estudiante y Día de la primavera en la jornada del 21 de septiembre), en 1941 "el Consejo Mundial de Estudiantes reunidos en Londres proclamó el 17 de Noviembre como Día Internacional del Estudiante. Con ello se rememoran los acontecimientos de 1939 en Checoslovaquia, donde la población (y especialmente los estudiantes) resistieron la ocupación de las fuerzas nazis resultando 9 jóvenes fusilados y 1200 estudiantes enviados al campo de concentración Sachsenhausen- Oraníeburg" (http://oclaeamericalatina.blogspot.com/2010/11/17-de-noviembre-dia-internacional-del.html, consultado el 5-12-2017)

[124] En esta conceptualización estamos siguiendo las ideas desarrolladas por Blázquez (1996) en su Tesis de Maestría en Investigación Socioeducativa (*¡¡ Viva la Patria !! Una etnografía de los actos escolares*. CEA-UNC, Córdoba, Inédita). Allí, el autor indaga a los actos escolares de las escuelas primarias cordobesas en los años '90 como instancias de *socialización infantil nacionalizante*. La versión libro fue publicada posteriormente (Blázquez, 2012). Como explica Blázquez (1997: 7): "Ver a

durante el autodenominado PRN, tanto en sus fases de apogeo como de ocaso, se concretaron en Córdoba diversas performances gubernamentales para, en términos oficiales, *homenajear a la juventud* por el Día del Estudiante. Las duraciones y modalidades de estos actos presentaron matices que se adecuaron a las coyunturas del régimen; a su vez, se observaron (dis)continuidades con prácticas precedentes. Otro dato no desestimable es que, en algunas ocasiones, las celebraciones locales se mixturaron con otras performances de nuestro país; donde los discursos y acciones del gobierno municipal y provincial de Córdoba confluyeron, a veces, con singulares objetivaciones presidenciales y/o de ministerios nacionales. Así, el diario LVI (1976-1979) da cuenta de distintos homenajes concretados durante septiembre en torno al Día de la Juventud, del Estudiante y/o de la Primavera.

En 1976, por ejemplo, convergieron tres actos en el escenario cordobés: un Torneo Deportivo organizado por el III Cuerpo de Ejército, las IX Olimpíadas Estudiantiles coordinadas por el gobierno provincial junto a la UNC y un Programa para la Juventud (de *actividades artísticas y culturales*) desplegado por la Dirección General de Enseñanza Secundaria de la provincia y la Dirección de Cultura Municipal. En 1977, además de dos homenajes locales (las X Olimpiadas Interuniversitarias en Embalse de Río Tercero y las X Jornadas Estudiantiles para el nivel secundario de Córdoba capital), los "jóvenes argentinos" recibieron dos distinciones presidenciales: un Mensaje-Salutación del Tte. Gral Videla, donde les reclamaba *su participación en el Proceso* y la invitación de *14 jóvenes descollantes* a un almuerzo con dicho mandatario[125]. En 1978, la conmemoración habría estado a cargo de la Escuela de Ingeniería Aeronáutica; quien, por ejemplo, recibió en sus instalaciones *la visita de alumnos de Ciencias de la Información de la UNC*, con los cuales compartió un partido de fútbol y un posterior almuerzo en el Casino de Oficiales. A su vez, el comandante en jefe del Ejército, Tte Gral Viola, envió un Mensaje a "los jóvenes" de la nación, donde remarcaba: *el gobierno argentino*

---

los actos escolares como performances implica considerar que el aprendizaje se realiza a través del cuerpo, que los íconos son inscritos en la carne. 'Paraditos, firmes, bien derechitos, las manos a los costados', son las instrucciones indiciales que maestras y directivos dan a sus alumnos para entonar las estrofas del Himno Nacional (…) Índices que procuran modelar la carne infantil al mismo tiempo que modelan la de las maestras y los padres presentes. Estas posiciones corporales funcionan como íconos que, cuando se encarnen movilizarán a los músculos para adquirirlas frente a determinadas situaciones". Con el alerta epistemológico de que nuestro objeto actual son las "juventudes" oficiales emergentes en los años '80, retomamos el enfoque de la socialización escolar como un proceso (in)formal que mixtura desde currículos explícitos hasta prácticas rituales como las conmemoraciones.

[125] LVI: 22-9-77, 2s. p.1, 7 y 20.

realiza toda su obra en función de un mejor futuro de la juventud actual[126]. Por otra parte, en 1979, se realizaron dos homenajes por el Día del Estudiante en la capital cordobesa: la Clausura de las Competencias Intercolegiales, organizadas en el gimnasio del Club Instituto por la Dirección de Educación Física (dependiente de la Secretaría de Cultura y Educación provincial), y un *recital* en Plaza San Martín ofrecido por la *Orquesta estable de jazz de la Policía de la Provincia*[127].

En ese marco, las performances concretadas por el gobierno cordobés en torno al 21 de septiembre de 1980 devienen una bisagra respecto de los actos oficiales anteriores; ya que, como veremos a continuación, si bien se reiteran algunos tópicos anteriores**,** se transita desde una locación restringida principalmente a espacios interiores (de institutos castrenses y/o clubes societales) hacia una ocupación y multiplicación de espacios públicos como albergues de ceremonias. Cabe especificar que, si bien nuestro análisis se centra en las conmemoraciones oficiales realizadas por el gobierno municipal y provincial en la capital cordobesa, las fuentes relevadas nos advierten sobre extensiones geográficas nacionales y departamentales de los homenajes por el Día del Estudiante: por ejemplo, tanto LVI como LP informan sobre varios *Festivales de la Juventud* concretados, en 1980, en localidades del interior cordobés, como Villa General Belgrano, Embalse y Villa Carlos Paz. Conjuntamente, otra variante a tener en cuenta respecto de las conmemoraciones de 1980 y 1981, es que las performances gubernamentales son catalogadas y promocionadas como una *fiesta juvenil*. Podría pensarse que, de este modo, las autoridades dictatoriales buscaban (re)apropiarse de prácticas precedentes, informales y civiles (donde el 21 de septiembre era asociado con pic-nic, bailes, "desenfreno sexual"…) y normalizarlas de acuerdo al canon moral autoritario y tradicionalsta del régimen. En términos de Bajtin (1989) se trataría de un deslizamiento desde una festividad "popular-carnavalesca" hacia una "fiesta oficial"; es decir, en lugar de procesos que propician la subversión de las fronteras y reglas sociales, el humor, el juego y la liberalización de apetitos corporales, estos actos gubernamentales (como veremos seguidamente) tendieron a: (re)afirmar las

[126] LVI: 21-9-78, p.7 y 24.
[127] LVI: 21-9-79, p.9 y 13.

jerarquías societales, reglamentar las alegrías y competencias permitidas, moralizar cuerpos, actitudes y deseos en base al imaginario imperante[128].

-Estudiantina '80

Comenzando con nuestro análisis de los eventos de 1980, cabe remarcar que como telón de fondo de los festejos locales, ese 21 de septiembre, el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (MCEN) publicitaba una página completa en los periódicos cordobeses explicitando sus supuestas concreciones y los futuros proyectos.

> **1985 colegios nuevos y 10.119 modernizados.**
> **Más establecimientos educativos.** En los últimos 4 años se construyeron 1985 escuelas primarias, secundarias y de nivel superior, y se ampliaron y modernizaron 10.119 establecimientos. Actualmente, la construcción de 706 nuevos colegios y la ampliación de escuelas está en pleno desarrollo. **Más posibilidades para estudiar.** En 1978 se entregaron 2243 becas y créditos para los niveles primarios y secundarios. Entre 1979 y 1980 se otorgaron 32.383.
> Universidad. Se han incorporado 38 nuevas carreras, 27 en universidades no estatales y 11 en nacionales. Además del esfuerzo reordenador, que dio sus frutos –elevando la eficiencia de la educación superior-, se creó un estatuto legal que responde a las necesidades del país. La ley define claramente los objetivos de nuestra enseñanza superior y regula con seriedad la vida universitaria (…). **Acceso a la cultura.** Ya está en marcha la construcción, remodelación y ampliación de 41 grandes obras –incluyendo teatros y museos- que habrán de estar terminadas antes de febrero de 1981. **Plan de retención. Enseñanza rural** (…). En materia de Educación y Cultura el camino es largo. Siempre hay algo más que aprender, siempre hay algo más que enseñar y una cultura que favorecer. Eso es lo que se está haciendo. Es todo el país el que hoy camina…, con educación y con cultura. **Sí, Argentina camina!** (LP, 21-9-80) (los remarcados son de la fuente).

Entre otras cuestiones, ese discurso ministerial evidencia que las políticas de intervención y vigilancia de los estudiantes universitarios aparecían como un tema de preocupación y control oficial a nivel nacional. Por su parte, la performance gubernamental cordobesa fue promocionada en la prensa local como *Estudiantina '80,* siendo sus organizadores: la Secretaría-Ministerio de Educación y Cultura de la provincia, la Municipalidad y la UNC. Estas entidades convocaron la participación de singulares sectores de la población (quienes debían inscribirse en el Microcine del

[128] Esta apropiación de festividades civiles por parte de los dictadores, emerge con inquietante intensidad en el caso de los carnavales cordobeses. Al respecto, Blázquez (2005: 62) señala: "A partir de 1977 se recrearon los Corsos de San Vicente y se modificó el edicto policial por medio del cual se reglamentaba los festejos del Carnaval. Y, si hasta ese año estaba prohibida la entrada de menores de 18 años a los festejos en los clubes (…), a partir de entonces el límite de edad disminuyó a los 16 años".

Palacio Municipal 6 de julio): *escuelas públicas y privadas, instituciones deportivas, grupos católicos y conjuntos barriales* (LVI, 20-9-80)[129]. Observemos la reseña sobre los eventos publicada en la GCC:

> JUVENTUD: PRIMAVERA DE CÓRDOBA
> La ciudad mostró su alegría y el tiempo le dio su respaldo. La llegada de la primavera fue un acontecimiento alegre y juvenil (…) Las calles se colmaron de una muchedumbre que mostraba su alegría, su optimismo, sus ganas de vivir con el colorido de los desfiles estudiantiles. Pero también estuvieron los jóvenes de los barrios (…). Más de 6 mil jóvenes cantaron, sonrieron y concursaron.
> La fiesta no se dio solo en la Plaza Vélez Sarsfield y en la "calle ancha": nació a la mañana con la búsqueda del tesoro, continuó con los murales prometedoramente artísticos que pueblan numerosas paredes de la ciudad, especialmente en los tapiales del ferrocarril Mitre, frente a la Terminal, como si los jóvenes pintores hubieran querido explicar a los viajeros que esta Córdoba vieja y patriarcal tiene una sonrisa que se renueva permanentemente.
> Estudiantina '80 fue una explosión de color y alegría. De y para la juventud. De belleza – que no solamente brilló en el escenario donde se consagraron reina y princesas- sino que se extendió por las calles de la ciudad, como si en alguna medida Córdoba hiciera ostentación humilde pero confiada de su feliz supervivencia.
> La juventud en las calles mostró la paradojal realidad de que los jóvenes recobraran, para una ciudad que siempre ha vivido de su historia, un pasado en que los cordobeses sabían compartir su sonrisa.
> (GCC Nº 4, octubre de 1980, pág. 18)

En primer lugar, cabe detenernos en algunos detalles formales de los festejos. Adentrándonos en la organización temporal advertimos que los actos principales se desarrollaron en una jornada (el sábado 20), comenzando por la mañana y prolongándose hasta el anochecer. Quizás, este desplazamiento del tradicional 21 al día precedente puede relacionarse con los valores simbólicos asociados al fin de semana en un imaginario oficial centrado en la trilogía *Dios, Patria y Familia*: así, mientras el día sábado podría relacionarse con connotaciones festivas, la jornada del domingo estaría reservada para el recogimiento religioso, la reunión familiar y el descanso. En cuanto a los ámbitos citadinos dispuestos para la performance, observamos transformaciones de sitios ordinarios en espacios culturales extraordinarios, es decir, lugares acondicionados de modo teatral para realizar especiales ceremonias político-rituales (Cf. Schechner, 2000: 73-ss). Las acciones

[129] Si bien nos centramos en los actos oficiales organizados en 1980 por el municipio y la gobernación en la capital cordobesa, cabe señalar que existieron otras celebraciones societales que conmemoraban el *Día de la juventud/ del estudiante*. Entre ellos, cabe destacar dos: -El certamen Cantando en Celeste y Blanco, organizado por el III Cuerpo de Ejército y concretado en las instalaciones del Teatro San Martín, donde "participó todo el estudiantado secundario del noroeste argentino (Santiago, La Rioja, San Luis, Mendoza, Salta). Un espectáculo transmitido en directo por los 3 canales de Córdoba y radio LV2 (LP, 20-9-80); -El Festival de la Canción Cristiana, coordinado por la casa de catequesis de Córdoba y auspiciado por la Secretaría de Educación y Cultura de la provincia y la diócesis de nuestra ciudad (LP, 24-9-80).

se desarrollaron en espacios públicos abiertos: el Paseo Sobremonte, el centro histórico-comercial, los tapiales del ferrocarril Mitre, y principalmente, la plaza y la Av. Vélez Sarsfield, en cuya intersección con el Bv. San Juan se montó *un palco para las autoridades y un escenario para la actuación de conjuntos musicales juveniles* (LVI, 21-9-80). Paralelamente, se dispuso para el día 20 de septiembre el *cierre del tránsito vehicular* en varias avenidas entre las 15 y las 20 horas; la Federación de Transporte provincial (FETAP), por su parte, anunció que el abono escolar extendería su vigencia hasta las 22 horas para *facilitar la concurrencia al festival de la primavera* (LVI, 20-9-80)[130].

Los eventos oficiales abarcaron diversas actividades que pueden interpretarse mediante el concepto de *procesión*, una especie de peregrinación que sigue una trayectoria prescripta de reuniones, representaciones y dispersiones. Allí, los espectadores-peregrinos se congregan en el camino, se detienen en lugares prefijados donde se realizan performances particulares y tienen como lugar de destino un palco-escenario (Schechner, 2000: 78). Los actos comenzaron por la mañana, en el Paseo Sobremonte y en el centro citadino con una búsqueda del tesoro sobre *el tema Historia y Geografía de Córdoba*; luego, continuaron con el concurso de murales, principalmente, en las paredes externas del FFCC. Desde las 17 horas, y en la "calle ancha", tuvo lugar, como una de las performances prioritarias, un *desfile de estudiantes, de representantes de centros vecinales y deportivos, de colectividades extranjeras, de grupos católicos juveniles, de minicomparsas, de autos antiguos llevando a las postulantes para reinas.* Con la llegada del atardecer, el escenario albergó otras puestas en escena: recitación de poemas, coronación de reina y princesas, y, actuación de *bandas de música de la Policía de Córdoba y del Comando del Tercer Cuerpo de Ejército*. Conjuntamente, cabe detenernos en la única foto que ilustra la nota periodística de la GCC: una imagen del desfile estudiantil donde se advierte, en el centro de la escena, a un grupo de escolares, vestidos con uniformes o guardapolvos, que marchan ordenadamente por la vía pública siendo escoltados por un adulto con vestimenta civil (quizás un docente o un padre). De este modo, el desfile adviene un espectáculo ofrecido por los líderes oficiales a una multitud que oficia de público; este último es ubicado a los costados de la escena, en columnas regladas por las

[130] El perímetro cerrado comprendió: "las Av. Figueroa Alcorta, Marcelo T. de Alvear, Achaval Rodríguez, Derqui, Ituzaingó, Alvear, Igualdad y Libertad".

líneas de la calle y custodiadas, cada 20m aproximadamente, por un agente de las fuerzas de seguridad. Las fotos publicadas en los periódicos LVI y LP permiten advertir, más allá de su borrosidad y deterioro, la misma instantánea de cuerpos y espacios regulados geométricamente.

Un tercer elemento que nos interesa subrayar es la definición de los actores celebrados: el lema oficial de la *Estudiantina'80* fue *Juventud, primavera de Córdoba.* Dicha consigna fue, a su vez, acompañada por una singular imagen (reproducida como carátula del capítulo segundo de esta tesis): la personificación de un sol radiante con grandes ojos abiertos, una marcada sonrisa y unos labios que sostienen el tallo de una flor (LP, 19-9-80). Así, una ocupación, una edad y una estación anual fueron términos presentados como sinónimos y asociados con particulares sentimientos (*alegría, optimismo, ganas de vivir, amor*) e imágenes visuales y auditivas (*colorido, brillo, risas, sones juveniles*). Sin embargo, mientras el discurso oficial publicitaba una *fiesta juvenil* (para estudiantes del nivel secundario y superior), la contextura física de los sujetos que desfilan, reproducida en las fotografías, nos muestra varios cuerpos infantiles más cercanos a la escolarización primaria que a la escuela media. De esta manera, el imaginario dictatorial parecía desdibujar los umbrales etarios bajo una supuesta igualdad estudiantil. No obstante, bajo la aparente capa de homogeneidad de los más de *6.000 jóvenes* que supuestamente *cantaron, sonrieron y concursaron*, podemos advertir una diferenciación clasista subyacente[131]: al especificar que, además de los estudiantes, *también estuvieron los jóvenes de los barrios*, jerarquizaba la escolarización de los grupos medios y dominantes, que se localizaría en el centro geográfico capitalino por sobre las prácticas (no) escolares de las periferias barriales donde habitarían los sectores populares. A su vez, el discurso de los diarios da cuenta de una preponderancia religiosa (*los grupos juveniles católicos*[132]) y de la predilección por un único grupo étnico extranjero que se habría sumado a la región mediante su inmigración: "una delegación de Villa General Belgrano que despertó la admiración por su colorido, las luces de los trajes y la vivacidad de una colectividad integrada, para siempre, a la geografía y a las razas de esta Córdoba" (LVI, 21-9-80). Ante estos grupos visibilizados y celebrados que, en términos de Butler (1993), eran *los*

[131] En otra nota periodística publicada en LP (25-9-80) la cifra era mayor: "la Comuna agradece a entidades oficiales y privadas el apoyo para la Estudiantina que congregó a más de 10.000 jóvenes en el área céntrica de Córdoba".

[132] Un reciente TFLH (Juri, 2017) visibiliza el accionar de

cuerpos que importaban para el discurso hegemónico, nos preguntamos: ¿no fueron invitados a los actos oficiales los estudiantes pertenecientes a las minorías religiosas citadinas?[133], además de los inmigrantes arios (sucesores de alemanes que se instalaron en la provincia especialmente desde las guerras mundiales), ¿desfilaron con sus trajes típicos otros jóvenes (descendientes, nacionalizados y/o residentes) provenientes de otros países y culturas?[134]

Conjuntamente, si analizamos que algunas de las actividades están reservadas exclusivamente para "jóvenes mujeres" (la *consagración de reina y princesas*), mientras que otras solo posibilitaban la participación de actores masculinos (los *conjuntos musicales juveniles* de la Policía y del III Cuerpo de Ejército), deducimos otro indicador de distinciones que operaba en el imaginario gubernativo. En esas competencias de *belleza* encontramos un inquietante ejemplo del carácter transformacional que pueden producir algunas performances; en este caso, la variación del capital social implicada en una simbólica coronación de la realeza donde "las jóvenes" premiadas asumen el rol (inconsciente) de objetos visuales, estéticos y eróticos. (Cf. Schechner, 2000: 85-ss)[135]. Así, junto al "oficial músico" (una de las variantes del *joven heroico*), sugieren la pareja modélica sostenida por la

[133] Se precisarían otras investigaciones que indaguen los puentes entre el sistema educativo y las diversas religiones emergentes en la ciudad. La comunidad judía, por ejemplo, es visibilizada en Córdoba desde principios del siglo XX, destacándose la trayectoria de los "casi 100 años de vida" de la Escuela Israelita General San Martín (www.kehilacordoba.org/inst_jud_.asp, consultado el 7-2-2011/). Por su parte, la comunidad evangélica local cuenta con institutos primarios y secundarios como el Colegio William C. Morris (fundado en 1955).

[134] Al respecto, cabe destacar que, en la Córdoba militarizada de los primeros años '80, la conmemoración del Día del Inmigrante (4 de septiembre) implicó una misa en la Catedral y/o un acto en Plaza San Martín, a los cuales asistían diversas autoridades (militares, civiles y eclesiásticas) junto a representantes de otras naciones. Recordemos que esta efeméride fue establecida en 1949 por decreto del Poder Ejecutivo Nacional Nº 21.430. En esta fecha se recuerda el 4 de Septiembre de 1812 cuando el I Triunvirato firmó un decreto que decía "(...) el gobierno ofrece su inmediata protección a los individuos de todas las naciones y a sus familias que deseen fijar su domicilio en el territorio (...)" (http://www.me.gov.ar/efeme/index.html?mes=9&dia=4, consultado el 14-3-2011). A su vez, la prensa cordobesa refiere la existencia de otra legislación dictatorial sobre el tema, el decreto nacional 181/79 (LVI, d4-9-83).

[135] En la problematización de los concursos femeninos estético-simbólicos, es sugerente el texto de Lobato Mirta (ed), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005. La autora analiza la construcción histórica de los estereotipos de la mujer "virtuosa" y "bella" en cinco eventos festivos que se producen en la Argentina del siglo XX: la ceremonia de los Premios a la Virtud, la Fiesta de la Vendimia, la conmemoración del 1º de Mayo en los gobiernos peronistas, la Fiesta Regional del Trigo y la Fiesta Nacional del Petróleo. Más allá de las especificidades de cada performance, región y época, en los casos analizados se evidencia una constante que puede hacerse extensiva para pensar a "la reina de la primavera": los papeles sociales que se reconocen como legítimos para las mujeres bellas/virtuosas son los de esposa, madre y ama de casa eficiente. Unos roles que, como ya explicamos, en la época dictatorial también eran implantados como modelos a través de los manuales de Formación (Moral y) Cívica con los cuales se socializaba a "los jóvenes" en la escuela media.

matriz autoritaria, heterosexual y androcéntrica dominante: un muchacho distinguido por peculiares destrezas físicas, intelectuales y artísticas entre cuyas responsabilidades se encuentra "la defensa de la Patria frente a los enemigos materiales e ideológicos" junto a una joven valorizada por su capital estético corporal y cuyas obligaciones prioritarias se resumirían en acompañar y decorar esas vidas masculinas[136]. En este marco, cobran sentido tanto *las evocaciones poéticas de Jorge Vocos Lescano y Rubén Darío, cuyos versos enmarcaron una sonrisa de amor* como *los aplausos y los piropos* que acompañaron el desfile femenino (LVI, dgo 21-9-1980). Ante estos cuerpos, actitudes y sentimientos consagrados por el régimen cabe preguntarnos: ¿qué efectos habrá producido en las subjetividades masculinas el intenso proceso de selección (médico, físico, intelectual y, en este caso, artístico) necesario para ingresar, permanecer y ascender en las fuerzas de seguridad de la nación?, ¿qué huellas objetivas y subjetivas se habrán delineado en "las jóvenes" ganadoras del concurso de belleza y en aquellos sujetos que no tuvieron posibilidad siquiera de participar en el certamen? Al respecto, consideramos que esta fiesta oficial (Bajtin, 1989) lograba reafirmar y realizar las divisiones clasistas, religiosas, étnicas y genéricas imperantes, las cuales se mixturaban con las clasificaciones etarias para conformar singulares "juventudes" permitidas y celebradas por la dictadura.

Quizás podamos adentrarnos en el modelo estético-ético que reglaba las subjetividades "juveniles femeninas", atendiendo a tres notas sociales emergentes en la prensa de la época. En principio, una propaganda de página completa que en el mes de agosto del año '80 promocionaba a la *Enciclopedia Salvat de la Mujer y el Hogar* con la imagen de una madre que observaba un libro de cosmética y una hija

[136] Recordemos que dentro de la compleja estructura organizacional del Ejército Argentino, la división en *Cuerpos* es subdividida a su vez en otras dependencias como *armas, servicios y especialidades*. En ese entramado, la banda musical emerge, hasta la actualidad, como el único *servicio* artístico observable en el organigrama castrense (www.ejercito.mil.ar, consultado el 7-2-2011). Así, es de suponer que "los jóvenes músicos" además de haber aprobado satisfactoriamente los exámenes *médicos, físicos e intelectuales* requeridos en la carrera de oficiales, también habían adquirido destrezas artísticas.
Conjuntamente, en la Policía de la Provincia de Córdoba, advertimos que se reitera la visibilidad de la banda como único *servicio* artístico: "En el año 1950 (…) se resuelve la creación de la BANDA DE MUSICA, que en su inicio se nutre de profesionales músicos provenientes de otras agrupaciones musicales castrenses; ya que el personal propio no tenía experiencia ni conocimientos técnicos acordes a la nueva especialidad. Así comienza la actividad de este nuevo organismo musical que con el transcurso del tiempo se convertiría en una referente de prestigio para la Institución, no solo en el nivel Provincial sino también en el Nacional e Internacional. En la actualidad cuenta con un cuerpo de profesionales egresados de las diferentes instituciones oficiales y privadas, por ejemplo, Universidad Nacional de Córdoba, conservatorio Provincial, entre otras" (www.policiacordoba.gov.ar/servicios_banda_musica.asp, consultado el 7-2-2011).

que se maquillaba frente al espejo. Esta publicación, presentada por Supermercados Americanos, abarcaba 12 tomos cuyos títulos sugieren la escala de valores femeninos imperantes en aquel contexto: *1- Belleza, 2- Educación, 3- Salud e Higiene, 4- Vacaciones y tiempo libre, 5- La casa, 6- La familia, 7- Animales y plantas, 8- El Derecho y la mujer, 9- Cultura, 10- Proyección de la Mujer, 11- Labores, 12-Cocina.* El discurso de la propaganda expresaba: "una respuesta ágil, moderna y actualizada a todas las inquietudes de la mujer moderna (…) Escritos en un estilo fácil que atrae desde la primera página. Adquiera el primer tomo en SA a solo $ 6.000" (LVI, 7-8-80).

A su vez, en la sección *Siempre la Mujer* del diario LVI, donde proliferaban noticias sobre pareja, niños, escritoras y cocina, se notificó, justamente durante el *Día de la primavera*, sobre la concreción de las *I Jornadas Nacionales sobre la Condición de la Mujer*. Este encuentro organizado por CESMA (Centro de Estudios de la Mujer Argentina) se concretaría en Capital Federal, ofreciendo un temario que, si bien recitaba varios de los tópicos de la mencionada enciclopedia, mostraba otro conjunto de intereses femeninos[137]. Se abren interrogantes respecto de los alcances de esta convención y de sus posibles relaciones con las disposiciones celebratorias de la ONU: *1975, Año Internacional de la Mujer; 1975-1984, Decenio para la Mujer* (Cf. Barrancos, 2007; Grammático, 2010)[138].

Finalmente, si nos detenemos en el suplemento dominical del 21 de septiembre del diario LVI, advertimos un discurso que ocupaba tres cuartos de página. Firmado por Francisco Celombe, expresa evocaciones poéticas y pictóricas particulares sobre la estación primaveral, los jóvenes y la mujer[139]. Observemos un fragmento de la citada poesía:

---

[137] El temario incluía: -La condición de la mujer, lo natural y lo cultural; -La mujer en el mundo del trabajo. Países desarrollados y en vías de desarrollo. Documentación de ONU; -Legislación; -El cuerpo femenino; -La educación y la ciencia; -La psicología de la mujer; -La maternidad; -Criterios de concepción y de anticoncepción; -Mujer y familia; -La mujer como sujeto y objeto del arte; -Los medios de comunicación masivos; -La mujer en el mundo del siglo XX (LVI, 21-9-80). Barrancos (2007: 243) explica que CESMA se había conformado en 1975, a raíz del Año Internacional de la Mujer promovido por Naciones Unidas. Para un abordaje de los actos argentinos y latinoamericanos por el Año y la Década de la Mujer, puede consultarse: Grammático (2010).

[138] Las biopolíticas (inter)nacionales sobre "mujeres" son una práctica que irrumpe con fuerza en la segunda mitad del siglo XX y se modelan, de modo similar a las políticas "juveniles", recurriendo frecuentemente a procesos de *naturalización de la cultura* (Foucault, 1976b; Bourdieu, 2000). Al respecto, consideramos que la construcción de femineidades constituye un objeto de análisis que amerita un abordaje exclusivo desde otros trabajos y autores.

[139] Observemos un sugerente fragmento de la citada poesía: '… La joya más preciosa (…) Joven por siempre, fuerza renacida y luz que todo lo fertilizas (…) Los adolescentes sienten tus remolinos en fugitivos y pequeñísimos ríos de su sangre. Los modelas serenamente para prepararlos a gozar la

> *'… La joya más preciosa (…) Joven por siempre, fuerza renacida y luz que todo lo fertilizas (…) Los adolescentes sienten tus remolinos en fugitivos y pequeñísimos ríos de su sangre. Los modelas serenamente para prepararlos a gozar la eternidad que es la patria desde dónde vienes. La novia mira con impaciencia su dedo anular baldío aún de su redondo anillo (…) Sí, tu rostro es el mismo que el que te retrató Botticelli (…) Por estas tardes de apretujada esperanza, oigo tu voz que viene acompañada de los sones de las campanas y nos alarga suavemente un Ave María Purísima'.*

Así, las palabras y las imágenes reproducidas en el periódico (dos detalles de la obra renacentista, *Consagración de la Primavera*), sugerían especiales regulaciones de apariencias y conductas: por un lado, un modelo corporal ario y un mandato moral virginal y matrimonial para "las jóvenes"; por otro lado, la defensa de un proceso civilizatorio que refrenara los supuestos *remolinos sanguíneos* de los adolescentes.

Un cuarto eje que nos interesa analizar respecto de la Estudiantina '80, son las prácticas de estetización que nutrieron a la proclamada *fiesta de la juventud*. En sentido amplio, el conjunto de actos gubernativos que celebraban el Día del Estudiante puede ser interpretado como una ceremonia espectacular, es decir, como acciones teatralizadas con eficacia política material y simbólica (Cf. Geertz, 2000), donde la disposición espacial, las actividades lúdico-competitivas y los roles asignados sirvieron para demarcar los cuerpos, valores y emociones que importaban al régimen dictatorial. En sentido restringido, se desarrollaron tres actividades reconocidas socialmente como "artísticas": recitación de poesía, concierto musical y pintura mural. Estas acciones fueron caratuladas como *culturales* por la GCC, donde se publicaron dos reseñas de página completa respecto de los eventos: una sobre la Estudiantina '80 en general y otra sobre el *Concurso de Murales* en particular.

Este certamen habría sido coordinado por el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" (MGP), cuyos funcionarios divulgaron los detalles de esta competencia en una nota periodística especial, donde se explicaban los requisitos de participación: *ser estudiantes regulares de la Facultad de Arquitectura de la UNC, de la UCC, de la Escuela de Artes de la FFYH, de la Escuela de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta", de Artes Aplicadas "Lino E. Spilimbergo" y de Cerámica* (LP, 20-9-80). La propuesta podía ser individual o grupal, siendo los premios los

---

eternidad que es la patria desde dónde vienes. La novia mira con impaciencia su dedo anular baldío aún de su redondo anillo (…) Sí, tu rostro es el mismo que el que te retrató Boticelli (…) Por estas tardes de apretujada esperanza, oigo tu voz que viene acompañada de los sones de las campanas y nos alarga suavemente un Ave María Purísima'.

siguientes: 1º $ 2.000.000 y diploma, 2º $1.500.000, 3º $1.000.000, 4º un libro de arte para cada integrante de la agrupación. La inauguración oficial se habría concretado dentro del programa de eventos del sábado 20 de septiembre; no obstante, la entrega de distinciones implicó otro acto gubernativo desarrollado el viernes 26-9 a las 18 horas en el Auditorio del Palacio 6 de Julio, el cual sería presidido por el Subsecretario de Cultura de la Municipalidad, el Dr. Carlos Prudencio Bustos Argañaraz (LVI, 25-9-80). Este funcionario se desempeñó en ese cargo municipal entre principios de 1980 y febrero de 1982, tuvo una destacada visibilidad en la GCC desde su primer número, y, fue *proclamado joven sobresaliente* por la Bolsa de Comercio de Córdoba en el año 1981[140].

Podemos pensar que con esta transformación estética del espacio público se buscaba trascender el carácter efímero de la celebración estudiantil y permanecer en la vida de la comunidad mediante la inscripción de imágenes simbólicas en los tapiales del FFCC que lindaban con la terminal de ómnibus (Schechner, 2000). Respecto de los objetivos planificados, la GCC reseñaba: *explicar a los viajeros que esta Córdoba vieja y patriarcal tiene una sonrisa que se renueva permanentemente.*

A su vez, si bien los *pintores* emergentes en este certamen de murales devienen otro grupo "juvenil" distinguido y jerarquizado por el régimen, la calificación de sus obras como *prometedoramente artísticas* remarcaba que no se trataba de profesionales sino de estudiantes de artes. La nómina de agentes premiados, junto a las imágenes de dos murales que obtuvieron los primeros puestos, nos posibilita conocer que los ganadores fueron alumnos de dos dependencias de la UNC y de una entidad provincial (la EPBA)[141]. Además, las obras laureadas reproducidas en la GCC permiten divisar un conjunto de representaciones de Córdoba y de sus

[140] En el sitio web del gobierno provincial se detalla: "Médico, historiador, político y escritor. Es miembro de Número de la Junta Provincial de Historia de Córdoba y miembro Fundador de Número del Centro de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Córdoba, del que fue su director de Publicaciones (…) Ha sido subsecretario de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, senador y diputado provincial. Fue designado dos veces el mejor legislador del año y en 1981 fue elegido entre los diez jóvenes sobresalientes de la Bolsa de Comercio de Córdoba. Recibió una mención especial del Consejo de Cultura del Arzobispado de Córdoba por su libro *La Cañada, historia, pluma y pincel*. Ha publicado asimismo más de un centenar de artículos y ensayos sobre temas históricos, genealógicos y políticos en diarios, revistas y publicaciones periódicas de Córdoba y de otras ciudades argentinas (…)" (http://www.cba.gov.ar/imagenes/fotos/PRUDENCIO%20BUSTOS%20ARGANARAZ.pdf, consultado el 8-6-2011).

[141] Ganadores: "1º. Gustavo A. Fernández y Daniel E. Tortosa de la Facultad de Arquitectura; 2º. Rosa González, EPBA; 3º Griselda Osorio, Escuela de Artes de la UNC, 4º: Patricia Maluf, EPBA" (GCC Nº 4, octubre de 1980, p. 34-35).

"jóvenes estudiantes" que el discurso oficial procuraba mostrar tanto a los habitantes como a los visitantes de la ciudad:



Fig. 5: Fernández, Gustavo & Daniel Tortosa: "Estudiantina '80". Mural en tapial de FFCC Mitre, 160 x 60 cm (circa), 1980, Córdoba. Estado de conservación: inexistente.



Fig. 6: González, Rosa: "Estudiantina '80". Mural en tapial de FFCC Mitre, 160 x 60 cm (circa), 1980, Córdoba. Estado de conservación: inexistente.

Deteniéndonos ante estas reproducciones, en la imagen primera podemos observar una pintura de paisaje urbano donde prevalecen los motivos figurativos de tendencia realista y naif (iglesia, sol, edificios, arcos, flores). Por su parte, la segunda imagen, nos ofrece un paisaje naturalista donde predominan las formas serranas, arbóreas y florales, también en clave estilística de realismo y naif[142]. De este modo, los géneros

[142] La reproducción en blanco y negro de las obras limita nuestra apreciación; no obstante, es posible mencionar algunos caracteres formales compartidos: En ambos casos predomina la forma abierta y las figuras prevalecen sobre el fondo. En cuanto a las notas divergentes, cabe señalar las líneas y los

y temas iconográficos reiterados en ambos murales premiados pueden relacionarse con dos procesos: por un lado, el paisajismo como símbolo de identidad artística cordobesa (en especial su variante de serranía) ya tenía fuerza de tradición en el contexto del primer centenario argentino y mantendrá su preponderancia oficial en el transcurso de todo el siglo XX (Cf. Bondone, 2008a; Zablosky, 2008). Por otro lado, el motivo floral presenta en la cultura occidental una asociación semántica directa con la estación primaveral (donde florece la vegetación) y alegórica con la edad "juvenil" (entendida como una etapa de florecimiento físico del sujeto que precedería a la "plenitud adulta del fruto"). Un conjunto de representaciones simbólicas que son (re)citadas y restauradas en el lema y en el isologotipo gubernativo de la Estudiantina '80.

Respecto de las pinturas galardonadas con las posiciones 3ª y 4ª, así como del conjunto de murales efectuados, tenemos más incertidumbres que certezas. No obstante, en la prensa de la época encontramos una tercera reproducción mural cuyo tema y estilo se distancian de las obras premiadas en los primeros puestos por el discurso oficial:

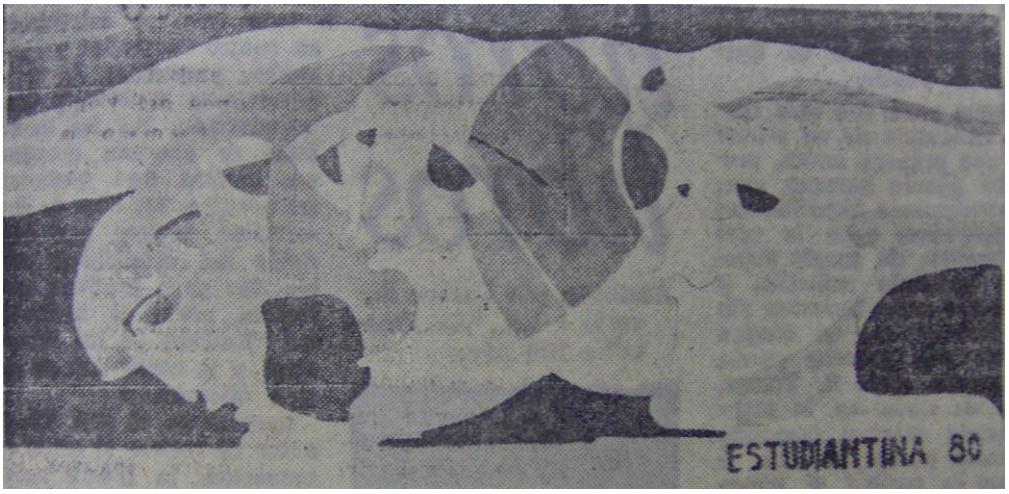


Fig. 7: Anónimo. "Estudiantina '80". Mural en tapial de FFCC Mitre, 160 x 60 cm (circa), 1980, Córdoba. Estado de conservación: inexistente (LVI, 25-9-80).

En cuanto a esta imagen publicada en LVI desconocemos su productor y su posible premiación; el diario solo especifica que se trata de otro de los murales realizados en la Estación del FFCC Mitre. Paralelamente, pudimos acceder a una reproducción en

ejes direccionales principales: rectas, curvas, quebradas y ortogonales en el primer mural; curvas, quebradas, ondulantes y diagonales en el segundo.

color de este mural en el archivo del CDA (una imagen que usamos como carátula de la primera parte de esta tesis). Aquí, a diferencia de las tradicionales y recurrentes formas paisajísticas, advertimos un género abstractizante cuyas figuras fantasmagóricas mostrarían, al menos, tres rostros/máscaras distorsionados, dos con expresiones de pesadumbre y uno en actitud de grito. Una posible lectura de esta representación, relacionándola con los testimonios de algunos "jóvenes artistas" de aquellos años, nos permite pensar en un conjunto de emociones epocales (*incertidumbre, desconcierto, miedo, paranoia*…) que, en algunos sectores sociales, daban cuenta de las distancias y tensiones respecto de la *alegría juvenil* descripta y prescripta por el régimen en la Estudiantina. A su vez, una segunda lectura en clave estilística, que podría complementar a la primera, advierte sobre la preponderancia de apropiaciones surrealistas, unas corrientes artísticas que habían emergido en Córdoba durante el tercer gobierno peronista y perduraron en la dictadura como un "un arte del silencio que, sin descalificarlo desde lo estético, no era irritante" para el imaginario oficial (Moyano, 2005: 48-50)[143]. Dolores Moyano explicita que, mientras entre el tercer gobierno peronista y los años dictatoriales podemos observar continuidades estilísticas en las artes plásticas, las variaciones refieren a las modalidades de producción creativa: "de los grupos de discusión se pasó al aislamiento de los jóvenes pintores en sus talleres, a la desconfianza y a las cosas *no dichas*".

-Estudiantina Recreo '81

Las performances gubernamentales concretadas en nuestra capital mediterránea durante 1981 para *homenajear a la juventud de Córdoba* mostraron continuidades y divergencias respecto a los eventos del año anterior (GCC Nº 10, 10-81, p. 35-36). En este caso, hubo restricciones en relación a los entes organizadores, ya que solo se menciona a la Dirección de Deportes y Recreación de la Municipalidad, opacándose la presencia del gobierno provincial y desapareciendo la gestión de la UNC. En cuanto a los usos simbólicos del tiempo destinado para la *Estudiantina Recreo '81*, advertimos una ampliación de uno a tres días en su duración: los actos abarcaron el fin de semana (sábado 19, domingo 20) y el lunes 21 de septiembre.

[143] Dolores Moyano (2005: 48-ss) explicita que, mientras entre el tercer gobierno peronista y los años dictatoriales podemos observar continuidades estilísticas en las artes plásticas, las variaciones refieren a las modalidades de producción creativa: "de los grupos de discusión se pasó al aislamiento de los jóvenes pintores en sus talleres, a la desconfianza y a las cosas *no dichas*".

Los espacios teatralizados, por su parte, mantuvieron su locación al aire libre pero se redujeron y se desplazaron desde el centro citadino hacia el Parque Sarmiento. Allí, en la Avenida del Dante, se instalaron tribunas para el público y un palco para los funcionarios[144]. El espectáculo programado incluía diversas actividades rituales y de entretenimiento que, según el gobierno, buscaban *combinar deporte y recreación al estilo de Telematch* (LVI, 19-9-1981)[145]: *desfiles estudiantiles, competencias deportivas, certámenes artísticos, elección de la reina y búsqueda del tesoro.* Una nota característica de los festejos de 1981 es que tanto la inauguración como el cierre contaron con la presencia de destacadas autoridades comunales (el intendente de Córdoba, Dr. Rubén Pellanda; el Secretario de Gobierno, Dr. Osvaldo Aguirre; el Subsecretario de Gobierno, Dr. Jorge Barbará; el Director de Deportes y Recreación, Dr. Ricardo Pasaglio), provinciales (de la Dirección de Educación Física) y rectores de los colegios participantes. Así, el sábado 19, en ocasión de la apertura de los actos gubernativos, el nuevo intendente oficiaba como líder y expresaba[146]:

> Esa juventud, futuro de nuestra Patria, que necesita festejar esta explosión vital de la naturaleza y por ello la Municipalidad le rinde este homenaje a través de tres días de alegría y regocijo que hemos denominado 'Estudiantina 81' (…) Deseo a los participantes y concurrentes la mayor felicidad y la alegría sana que conllevan las competencias juveniles realizadas como ésta al aire libre. (LVI, 20-9-1981)

En el mes siguiente la Guía de Córdoba Cultural reseñaba algunos tópicos importantes que nos permiten conocer más detalles sobre el imaginario oficial imperante:

---

[144] En relación al espacio elegido, cabe señalar que en una reunión mantenida entre funcionarios provinciales y municipales se explicitó la "transferencia a la comuna de algunos servicios del Parque Sarmiento, actualmente a cargo de la provincia. Entre ellos, alumbrado, recolección de residuos, limpieza de calles, hasta llegar a la cesión definitiva del predio a la municipalidad" (LVI, 19-9-1981).

[145] Consideramos que el periódico local está haciendo referencia a "un programa de entretenimiento de origen alemán, producido por la empresa Transtel-Cologne entre mediados de los años setenta y 1979 que tuvo un total de 43 episodios. Cada capítulo de la serie consistía en una competición entre diferentes ciudades alemanas en pruebas de habilidad, generalmente carreras y juegos contra el reloj. Lo que lo diferenció de otros programas fue el hecho de que cada capítulo tenga su propia atmósfera (por ejemplo, la edad de piedra o el lejano oeste). Así, los participantes debían utilizar vestimentas acordes al tema del programa. El programa se dobló al inglés, español, francés, árabe e hindú" (http://www.cuandoerachamo.com/telematch-el-programa-de-concursos-entre-pueblos-de-alemania, consultado el 18-3-2011).

[146] El Dr. Rubén Pellanda sucedió en el cargo de intendente de Córdoba al Tte. Cnel. Gavier Olmedo, ocupando el puesto entre el 24 de abril de 1981 y el 20 de enero de 1982. El reemplazo de gestores militares por civiles, sería una de las características del "ensayo aperturista" (Quiroga, 2004) que acompañó la efímera presidencia del General Roberto Viola (29-3 al 11-12 de 1981). Cabe recordar, que Pellanda se había desempeñado como jurado en el Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes del año 1980 (organizado por la Bolsa de Comercio de Córdoba). A su vez, no es un dato menor recordar que a comienzos del '82 fue ascendido a gobernador-interventor de la provincia de Córdoba, cargo que ejercerá hasta el final del régimen en 1983.

> Con la llegada de la primavera, se quiso entregar a la juventud cordobesa un conjunto de motivos para su alegría, asimismo se estrecharían lazos de amistad entre quienes comparten sus horas de estudio en los establecimientos educativos de la ciudad (…) Hubo entonces en la Dirección de Deportes y Recreación de la Municipalidad una afanosa búsqueda de elementos con destino a la preparación de varias jornadas durante las cuales la bulliciosa presencia de la juventud entregara la auténtica imagen en proyección al futuro (…) Se dispusieron varias alternativas para dar ocasión a los jóvenes de demostrar su destreza y entusiasmo en diversos juegos, pudiéndose inscribir alumnos de institutos secundarios de Córdoba que se distinguían por grupos con los colores de cada colegio (GCC Nº 10, 10-1981, p. 35)

Estas fuentes posibilitan remarcar tres elementos característicos de las performances de 1981, que reiteran prácticas precedentes (aunque nunca de modo idéntico), al tiempo que diseñan nuevas experiencias (Cf. Schechner, 2000). En cuanto a los sentidos de los "jóvenes" actores celebrados, advertimos que, si bien se mantuvo la identificación entre la edad respectiva, la estación primaveral y la actividad escolar*,* aparecieron nuevas representaciones: auditivas (*bulliciosa presencia*), emotivas (*entusiasmo, amistad*), nacionalistas (*futuro de la patria*) y naturalistas (*explosión vital de la naturaleza*). Conjuntamente, en al augurio del intendente (*felicidad y alegría sana*), podemos detectar una singular medicalización del discurso que proclama y prescribe a las emociones permitidas y propiciadas en esta fiesta oficial (Bajtin, 1989), al tiempo que sugiere la posibilidad de un regocijo "enfermo". En relación con ello, no es un dato menor que la prensa de la época visibilizara, de modo reiterado, tres prácticas "juveniles" consideradas patológicas: la *subversión*, las *adicciones* y los *juegos electrónicos* (un espectro de "anormalidades" que los manuales de civismo completaban con *hedonismo* y *pornografía*)[147].

Otra nota disonante con los festejos de 1980 es que en el '81 la celebración fue restringida exclusivamente a los alumnos de nivel secundario (es decir, a los sujetos comprendidos, mayoritariamente, entre los 13 y los 18 años de edad)[148]. De este modo, los estudiantes del nivel superior (terciario y universitario) ya no aparecen

[147] Un ejemplo paradigmático es la nota Editorial: "La juventud y la justicia municipal" (LVI, 5-8-80), que será objeto de nuestro análisis en el capítulo 4. En ese marco, también cobran sentido las *Conferencias sobre estupefacientes* dictadas en la Escuela de Suboficiales de Gendarmería con asiento en Jesús María (LVI, 24-4-1981).

[148] Entre los colegios participantes tuvieron representación tanto establecimientos privados y públicos, como mixtos y circunscriptos a la educación femenina o masculina: "el Instituto Manuel Belgrano, Bachillerato Nocturno Femenino, Escuela Gabriela Mistral, Escuela Técnica Etchegoyen, Esc. Superior de Comercio Manuel Belgrano, Colegio Monserrat, Colegio Villa Eucarística, Escuela Municipal de Deportes, ENET Nº 1, Instituto de Educación Córdoba" (LVI, 20-9-81; GCC Nº 10, 10-81, p. 35)

dentro del conjunto destacado de espectadores exhibidos y convocados por los actos gubernativos. Esta variación puede relacionarse con la desaparición de la UNC dentro del elenco de las instituciones organizadoras. Paralelamente, mientras el discurso oficial explicita que *se contó con millares de asistentes*, la fotografía reproducida en la GCC muestra tribunas semi-vacías, justamente, en el momento de la alocución del intendente Pellanda[149].

En tercer término, y en relación a las actividades desarrolladas, podemos pensar que la estructura teatral de reunión-representación-dispersión continuó adoptando la forma de *procesión*, aunque las acciones estuvieron restringidas al predio del Parque Sarmiento. Allí, observamos que se reitera el formato de desfile, competencias deportivas, búsqueda del tesoro y elección de la reina. Sin embargo, aparece un nuevo premio (a la *barra más bulliciosa*) y una modificación en los certámenes artísticos (si bien se continuó con actividades pictóricas, la competencia de murales fue reemplazada por un *concurso de manchas*). Las fuentes respectivas no aportan información detallada sobre las modalidades que adquirieron estos eventos, sólo nos informan algunos datos sobre las escuelas secundarias ganadoras. La ceremonia de entrega de las recompensas estuvo presidida por el Intendente Pellanda y contó con la asistencia de las mismas autoridades presentes en la inauguración.

Otras fuentes de la época permiten bosquejar algunos detalles del contexto cultural en que se inscribieron esas acciones. Así, respecto del certamen manchístico podemos decir que suele referir a una práctica de pintura asociada a las técnicas impresionistas de, por un lado, una producción rápida y espontánea en momentos diurnos al aire libre, y, por otro lado, el predominio de una pincelada "coma" y del género paisajístico. Como telón de fondo de esta competencia oficial, cabe señalar la existencia de otros *concursos de manchas* que emergieron dentro de las políticas culturales de aquellos años: 1- El certamen de mayo de 1980 organizado por la EPBA "Dr. José Figueroa Alcorta" y el Batallón de Comunicaciones 141, perteneciente al III Cuerpo de Ejército, en el predio respectivo ubicado en Av. Richieri[150]. 2- El concurso coordinado por la EPBA y por entes municipales durante

[149] Recordemos que en los eventos de 1980 el discurso oficial y los diarios explicitaban márgenes amplios y difusos (entre 6.000 y 10.000 personas) respecto de los asistentes.

[150] Allí, la propuesta *fue reflejar los interiores y paseos que se encuentran dentro del perímetro del cuartel*, participaron "jóvenes estudiantes" y el jurado estuvo integrado *por el jefe de dicha unidad militar, el coronel René Beltramone, el director y cuatro profesores del mencionado instituto* (GCC Nº

mayo de 1981 en el recientemente fundado *Paseo de las Artes* (GCC Nº 8, junio '81, p. 25)[151]. 3- Los certámenes de Manchas y Murales que la Municipalidad destinó a los "jóvenes estudiantes" de instituciones secundarias, terciarias y universitarias en el marco de los festejos por el aniversario de Córdoba el 6 de julio de 1981 (unas visibilidades que serán objeto de nuestro análisis en el capítulo 4).

Paralelamente, en cuanto a los modelos estético-éticos sobre socialización "juvenil" que pueden haber nutrido el imaginario militar, cabe subrayar que diversos periódicos (re)citaban la asociación entre juventud, primavera, amor heterosexual y mandato de belleza femenino. Por una parte, LVI publica, en la primera plana de su sector dominical *Siempre la Mujer*, la imagen de un rostro femenino "joven", de etnia aria y simetrías clásicas, el cuál ocupa un tercio de la página. Debajo de esta representación y enmarcados como un conjunto se reproduce un fragmento de Canción de Primavera, obra poética de un autor cordobés que ya había emergido en las performances de 1980: *"…Nadie, nadie la veía. Pero el aire, de dulzura, temblaba y se enloquecía. Y nadie, nadie sabía. Pero la luz no podía más, ya de tanta hermosura."* (Jorge Vocos Lescano)[152]. Por otra parte, LP otorgaba visibilidad a sugerentes noticias dedicadas a la mujer donde se debatían vestimentas, actitudes y actividades que con frecuencia apoyaban los mandatos imperantes. Así, algunas de sus notas, sugestivamente, preguntaban: *¿Quién lleva los pantalones?* o *¿La mujer deportista, se vuelve masculina?* (LP, 16-9-1980; 19-9-1981), mientras otros anuncios remarcaban que la primavera era un *Tiempo de flores y de suspiros* (LP, 23-9-1981).

Finamente, queremos subrayar que los actos gubernamentales locales de la Estudiantina '81 entraron en contacto con dos mensajes para "la juventud argentina" publicados en la jornada del 20 de septiembre por dos interlocutores destacados: el presidente de facto, general Roberto Viola y la Federación Universitaria de Córdoba

---

2, junio 1980, p.42). Un espacio que, paradójicamente, fue reacondicionado dos décadas después, en el marco de las políticas culturales del gobernador justicialista José Manuel De la Sota, para inaugurar la *Ciudad de las Artes* en el año 2005.

[151] En el capítulo 4 de nuestra tesis nos referiremos al proceso de refuncionalización de edificios citadinos que devinieron en *centros culturales* instaurados por la dictadura en Córdoba. Por ahora, baste adelantar que el Paseo de las Artes inauguró sus actividades en julio del año '80.

[152] Respecto del autor se destaca que: "Vocos Lescano nació en 1924 en Córdoba y estudió en el Colegio Monserrat (…) Lirista y romántico. Su libro más célebre *El tiempo más hermoso,* alcanzó la duodécima edición y le valió el ingreso a la Academia Argentina de Letras en 1976. En 1979 la Academia publicó su *Obra Poética,* por él mismo seleccionada, mundo de tiernos cuadros cordiales, hasta prosaicos, pero precisos y elegantes…" (Félix Gabriel Flores, *Poetas de Córdoba Siglo XX.* En: www.cba.gov.ar/imagenes/fotos/VocosLescano.doc, consultado el 21-3-2011).

(FUC). Detengámonos en el discurso televisivo y radial que pronunció el primer mandatario durante el anochecer de aquel domingo, el cual fue reproducido en la primera página de la prensa escrita del día posterior:

> Reiteró los objetivos del PRN, indicando que ellos son los de 'lograr una sociedad libre y moderna en nuestra Argentina'. Dijo que los jóvenes pertenecen a nuestra Argentina 'a la que va a ganar la batalla del desaliento. Son el país nuevo, la Argentina joven, formada con la contribución de todas las razas del mundo'. Tras transmitir un afectuoso saludo a los estudiantes en su día, Viola dijo que 'la juventud aspira a una política sin prejuicios, más clara y transparente, que centre su discusión en los problemas reales y concretos de la vida nacional y no en polémicas abstractas o antinomias superadas'.
> Un tema que Viola mantendrá durante la semana ya que el viernes irá a Río III, Córdoba, donde se están realizando las olimpíadas estudiantiles. Desde allí pasará a Jujuy con motivo de la tradicional fiesta del estudiante que se realiza cada año en esa provincia. Todo el sábado permanecerá allí y su propósito es 'mantener amplias conversaciones con estudiantes' según anticipó el secretario de Información Pública. (LVI, 21-9-1981)

El mensaje y los dos viajes provinciales programados con motivo de los festejos estudiantiles podrían situarse en el marco de la apertura limitada, frágil y contradictoria que, según Quiroga (2004: 239-355), caracterizó al gobierno de facto de Viola[153]. Así, el promocionado objetivo presidencial de *lograr una sociedad libre y moderna*, deviene una promesa paradójica en el contexto de un régimen de mentalidad autoritaria, tradición conservadora y liberalismo, principalmente, económico. Un segundo tópico a remarcar en la alocución presidencial es que "los jóvenes estudiantes" emergen como interlocutores destacados y son definidos como parte integrante del todo nacional: una Patria en crisis, donde se estaría librando una segunda *batalla* (ahora *contra el desaliento*) que los convoca a defenderla. Estas palabras estarían refiriendo a los agudos desequilibrios económicos (devaluación, inflación, quiebras…) que habían comenzado el año precedente y habían alcanzado un grado extremo durante 1981. En tercer término, Viola otorga singular visibilidad a la categoría "juventud". Por una parte, presentándose como vocero de las supuestas *aspiraciones juveniles*, describe/prescribe sugerentes proyectos, permitidos y condenados, de hacer política. Por otra parte, no es un dato menor que defina al propio país como *joven, nuevo* y *formado con la contribución de todas las razas del mundo*. No obstante, la idea presidencial de la nación como "crisol racial" entra en

[153] Al respecto, Quiroga (2004: 239) expresa: "Nueve meses de 'descompresión', en el plano político y cultural, dentro del régimen militar más déspota y cruento que se haya instalado en la cima del Estado (…) Se creó un clima con mayor libertad de expresión. El límite estaba dado en que las organizaciones no podían reorganizar sus filas partidarias hasta la sanción del estatuto de los partidos, ni podían preparar actos públicos en lugares abiertos."

tensión con sucesos contemporáneos, dónde un periodista como Julio Torres Cabanillas, denunció la existencia, en Córdoba, de *organizaciones de la Juventud Hitleriana Argentina* (noticia que alcanzó repercusión en múltiples medios de comunicación del país). Este suceso ameritó una *investigación* y un *comunicado* del comandante del III Cuerpo de Ejército, general Nicolaides, donde, en la portada del diario LP (19-9-81) se desacreditó a dicha noticia *por carecer de veracidad* y se especificó que el propio autor habría reconocido *que elaboró su artículo en base a trascendidos*[154]. Finalmente, cabe resaltar que la participación del presidente en las conmemoraciones "juveniles" de septiembre se prolonga más allá del mensaje del día 20 e implican su traslado desde la sede de Capital Federal hacia dos provincias, Córdoba y Jujuy, siendo su objetivo manifiesto: *mantener amplias conversaciones con estudiantes*.

Si bien nuestra investigación se centra en los actos oficiales organizados por el municipio y la gobernación cordobesa en el ámbito de la capital mediterránea, tenemos presente que las festividades por el DE-DJ tienen alcances nacionales y departamentales que podrían dar lugar a otros estudios específicos. Así, mientras la institución del Día del Estudiante como efeméride argentina guarda varias incógnitas y nos permitiría realizar un rastreo de larga duración hasta las primeras décadas del siglo XX, el desplazamiento del presidente Viola hacia *San Salvador de Jujuy para asistir a la X Fiesta Nacional del Estudiante* informa sobre una peculiar celebración que se remontaría, al menos, al año 1971. Al respecto, fuentes actuales aportan otras precisiones y dudas: el sitio web oficial de esa conmemoración remarca que si bien la celebración provincial jujeña comienza en el año 1949, recién se nacionaliza en el año 1972[155]. Paralelamente, en septiembre del año 2011 pude presenciar con asombro que en ciertos sectores de la ciudad de Córdoba (como el barrio Nueva Córdoba, donde predomina la presencia de estudiantes universitarios) se realizó una

[154] La categoría "raza" irrumpe con una visibilidad inquietante, tanto en algunos discursos periodísticos como en el imaginario oficial dictatorial. Al respecto, cabe señalar el alerta epistemológico aportado por Blázquez (2008) en relación a que, junto a la representación de "crisol de razas", la nación argentina ha sido imaginada como blanca y europea, un proceso de discriminación que retoma imperativos coloniales y presenta (dis)continuidades que nutren las objetivaciones "juveniles" cordobesas del siglo XX y XXI. A su vez, respecto a las emergencias alemanas en la Córdoba militarizada no es un dato menor recordar que, además de la denuncia sobre presuntas "juventudes hitlerianas" en 1981, las performances oficiales por el Día del Estudiante de ese año estarían inspiradas en el programa germano "Telematch"; conjuntamente, en el desfile de la Estudiantina '80, la colectividad de Villa General Belgrano recibió particulares elogios de la prensa local.

[155] http://www.fne.org.ar/institucional/historia, consultado el 23-09-2011.

pegatina de afiches que promocionaban la respectiva fiesta nacional. Allí, el gobierno jujeño publicitaba que el ciclo 2011 correspondía al *60 aniversario* del festejo en cuestión, una fecha que nos conduciría al año 1951. A su vez, respecto de las Olimpíadas estudiantiles realizadas en una localidad del interior cordobés (Embalse de Río III), observamos que las mismas fueron concretadas en el predio de los hoteles oficiales fundados durante el peronismo de los años '50. Es posible pensar que estas competencias se encontraban en su XIV edición, ya que en 1977 se concretó en dichas instalaciones la edición nº X de esos eventos.

Si las objetivaciones "juveniles" de Viola nos permiten deducir algunas redes entre las prácticas y representaciones de las autoridades provinciales y nacionales, el Mensaje a la Juventud Argentina producido por la FUC posibilita observar dos importantes procesos. Por una parte, singulares experiencias de subjetivación y psicogénesis etaria que se mixturan con la tradición y actuación del movimiento estudiantil cordobés (Cf. Moyano, 2008)[156]. Por otra parte, la convergencia de la Federación Universitaria local con el contexto de pronunciamientos críticos y resistencias antidictatoriales que fue adquiriendo especial visibilidad en el año 1981 durante el marco de liberalización favorecido por la presidencia de Viola (Cf. Philp, 2009; Quiroga, 2004)[157]. Este *mensaje/declaración* firmado por Carlos Maniero

[156] Javier Moyano (2008) señala un cuarto momento protagónico del movimiento estudiantil local, el cual comienza a emerger en los primeros años '80, con especial visibilidad en el escenario post Guerra de Malvinas: "En el caso de los conflictos universitarios en la década del ochenta, la demanda estudiantil –ingreso irrestricto, gratuidad de la enseñanza, transparencia en los concursos, democratización, aumento presupuestario- no apuntaba a la obtención de derechos nuevos sino a la recuperación de antiguas conquistas derogadas por la dictadura." No obstante, esos reclamos educativos se amplificaron hacia otros horizontes societales donde se reivindicó "la democratización del sistema político y el cambio de rumbo en las políticas económicas de los gobiernos (…) De este modo, entre los antagonistas de los estudiantes se encontraban las autoridades gubernamentales de la dictadura."

[157] Entre las acciones críticas al régimen que emergieron en Córdoba, Philp (2010: 436) remarca particularmente dos: un documento suscripto por algunas organizaciones gremiales (LVI, 24-4-81) donde, en medio de reclamos salariales, se pedía restauración de la participación política y de la actividad gremial; y una declaración sobre censura y actividad cultural (LVI, 20-7-81) firmada por algunos actores, plásticos, periodistas, escritores, fotógrafos, músicos, intelectuales y 'hombres inquietos en general' donde se rechazaba la "mediocre estrechez en que se ha sumido la vida intelectual". A su vez, nuestras fuentes permiten detectar otra detracción hacia el gobierno dictatorial, proclamada por el Comité Juvenil de la UCR: "El pueblo no soportará a otro presidente que no sea elegido democráticamente" (LVI, 20-9-81).
Estos pronunciamientos locales interactúan con otras presencias (inter)nacionales: por un lado, el accionar de los organismos de DDHH que, si bien presentaba antecedentes desde 1937 en el PC (Liga Argentina por los Derechos del Hombre), multiplicó sus visibilidades en los años '70 con la Asamblea Permanente por los DDHH (APDH), el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), la Asociación gremial de abogados de presos políticos, la Comisión Interamericana de DDHH (CIDH). Unos entes de denuncia que fueron complementados por organismos de afectados: las comunidades de exiliados, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Detenidos y Desparecidos por razones políticas… (Cf. Jelin, 2002: 507-ss). Por otro lado, la conformación de la Multipartidaria en junio del

emergió en los medios de comunicación masivos también el domingo 20: en este caso, ocupando la mitad de una página ordinaria de un periódico destacado (LVI)[158]. En el análisis del texto nos detendremos en dos ejes discursivos recurrentes que trascienden los cuatro subtítulos en que aparece dividido el mensaje[159]: un conjunto de críticas respecto al orden político-social imperante y un compendio de definiciones sobre la significación, situación y propuestas de "los jóvenes argentinos".

En el primer párrafo de la declaración se replica la *reiterada preocupación* "juvenil" que expresaban diversos segmentos oficiales, argumentando que *la juventud también está preocupada por su papel en la vida nacional, por los demás sectores y por el destino de la Nación*. De este modo, asumiendo la representación ontológica de todos "los jóvenes" argentinos, la FUC intentaba transitar desde la posición de objeto de preocupación social (Cf. Foucault, 1976a) a la de agente interesado por el rumbo del país. En relación al país, una de las principales inquietudes era la creciente crisis económica, cuyo origen era asignado a la *incapacidad de las elites*, portadoras de una doctrina que sería liberal sólo en negocios y autoritaria en todas las demás esferas: *una ideología que en nombre de la más mezquina de las libertades, terminó despojando a todos de su Libertad, no puede ser la guía de la Nación.* Avanzando con esta detracción, usaban la misma estrategia discursiva de patologización del oponente efectuada por el régimen y explicitaban: el *utilitarismo del libre juego de los intereses... busca infectar el cerebro de los argentinos.*

En el segundo subtítulo ampliaban su crítica de la estructura político-social imperante denostando algunos de sus pilares ideológicos: *libertad de mercado,*

81, cuyos integrantes (UCR, y partidos Revolucionario Cristiano, Popular Cristiano e Intransigente) exigían, entre otras peticiones, el retorno al Estado de Derecho y un programa para superar la crisis económica.

[158] En nuestras fuentes de 1981 no encontramos más datos sobre este actor, pero el trabajo de Cabrera & Hernández (2010: 21) lo visibiliza en la rearticulación del movimiento estudiantil post Malvinas como "Presidente de la FUC y perteneciente a la agrupación que poseía la mayoría en la mesa ejecutiva, el Movimiento Nacional Reformista (MNR)". Respecto del MNR Yuszczyk (2010: 107) señala que se conformó en 1964 como una alianza entre la izquierda reformista universitaria de Ciencias Económicas y un grupo de Ingeniería, mientras en la década de 1970 va a ser una de las fuerzas más representativas del Reformismo de izquierda.

[159] Los cuatro subtítulos eran: *Juventud preocupada*, *El requisito del orden, El país está siendo vaciado, El papel de la juventud.* Al respecto resta saber si los mismos se encontraban en el mensaje original o fueron agregados por el diario en cuestión.

conservadurismo, orden, entendido como *quietud y cementerio*[160]. A su vez, usaban un tópico oficial, frecuentemente invocado para denominar al "enemigo", con un sentido de crítica dictatorial: para la FUC el presente argentino muestra una *subversión de la ética* donde el economicismo rige todos los planos sociales. Esta situación era objetada desde la federación estudiantil con un enfoque que mixturaba perspectivas marxistas, nacionalistas y peronistas[161]. El abanico de detracciones político-sociales aparecía resumido en seis preguntas que invitaban a la reflexión crítica (reproducidas como epígrafe del presente capítulo 2). Allí, los tres primeros interrogantes denunciaban derechos universitarios derogados por la dictadura, el cuarto interpelaba sobre la situación "juvenil" en el marco de la aguda crisis económica vigente, el quinto reclamaba sobre la supuesta manipulación de masas que lograba el régimen mediante la idolatrización de *falsos deportistas* y el peligro de que esas figuras fueran vistas por "los jóvenes" como héroes. Finalmente, considero que pronunciaban una descalificación androcéntrica, homogeneizante y conservadora cuando juzgaban que el modelo "juvenil" de triunfo femenino era ganar algún *concurso de belleza* y catalogaban a ese certamen, de modo peyorativo, como una selección de prostitutas para ejecutivos (una acusación que parecía reforzar el mandato oficial que constreñía a "las jóvenes virtuosas" a tres roles exclusivos: virgen, esposa, madre)[162].

[160] En el discurso inaugural pronunciado por el Ministro de Educación Ricardo Bruera en 1976, se explicitaron ejes de las políticas educativas que se mantendrían constantes más allá de los cambios de ministros: "Tendrá primacía inmediata en la acción del gobierno la educación, la restauración del orden en todas las instituciones escolares. La libertad que proclamamos como forma y estilo de vida, tiene un precio previo, necesario e inexcusable: el de la disciplina. El caso contrario significa alienación" (citado en Invernizzi & Gociol, 2002: 101). En ese contexto, resulta sugerente la declaración de la FUC en 1981, donde redefinen el vocablo disciplina: *no negamos la disciplina, que etimológicamente significa aprender, como autoformación de la constante superación. Negamos el orden como disfraz de la coerción de los factores reaccionarios de poder y asumimos la disciplina como elemento integrante de la libertad.*

[161] Desde esa óptica se denuncian distintos tópicos imperantes: los sectores hegemónicos (por su supuesta alianza con el *imperialismo* y la *dominación extranjera*), el congelamiento social que resulta de la negación de los derechos y las libertades (*Leyes prohibiendo todo, estamos sitiados por el estado de sitio*), la imposición de un arquetipo de hombre vil (*burgués colonizado, descerebrado con sentimientos subdesarrollados*) y la prescripción de un modelo "yanqui" que atenta contra la identidad argentina (*Nos imponen el babelismo del okey, del call money, del spread, del made in, de los chicagos boys. Nos dejan sin idioma, sin historia sin cultura, sin música, sin ser nacional, sin todo*).

[162] Los "concursos de belleza" estarían haciendo alusión a la *Elección de Reina y Princesas*, una práctica tradicional dentro de las celebraciones oficiales ritualizadas por el Día del Estudiante/la Juventud/ la Primavera. Esta costumbre, observable tanto en las ceremonias cordobesas como en la Fiesta Nacional que se desarrollaba en Jujuy, trasciende a la época dictatorial y perdura hasta nuestros días. Consideramos que sería enriquecedor para los Estudios sobre Juventudes que otras investigaciones se abocaran a ello.

En ese contexto, advertían a los sectores "juveniles" temerosos y/o adeptos al régimen, cuya obediencia era *compensada con el escapismo y la frivolidad*, que el papel de *semilla y futuro* dado por el gobierno a "los jóvenes" buscaba formar *esclavos pusilánimes, lógicos de la vileza, domésticos de los dominantes*. Esos roles s serían contrarios al sentido esencial del "ser joven" (Chaves, 2006) que para la FUC implicaba prácticas y virtudes específicas, las cuales podían potenciarse o degradarse en su *maduración*: *energía, ganas de hacer, justicia, actividad, alegría, dignidad, solidaridad, entusiasmo, iniciativa, comunicación*. No obstante, el entorno que los rodeaba aparecía como un obstáculo para su desarrollo "juvenil": *a la actual generación no se le da ningún rol a cumplir. Cada demanda que efectúe será sospechada. Simplemente le cabe esperar. Esto sólo es posible en un país sin causa nacional.* En cuanto a este último tópico se destacaba que *cuando el país tuvo 'causa nacional', la juventud jugó un papel protagónico, unida al conjunto del pueblo.* En una singular invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1983) se localizaba al accionar "juvenil" (defensivo, pero principalmente revolucionario) en el origen de la patria y sus héroes fundadores. Así, Belgrano y San Martín eran identificados con postulados de revolución, independencia y matices socialistas contrarios al *militarismo corruptor*, eran rescatados como *ejemplos para las actuales generaciones*. Conjuntamente, subrayaban que en múltiples momentos de la historia argentina "los jóvenes" habían sido marginados de la vida nacional con resultados funestos: *sin maestros, la juventud argentina, frustrada, traicionada, usada, fue llevada hacia callejones sin salida al final de los cuales estaba la desesperación.* Relacionando lo anterior con la situación vigente, prevenían: *si el clima que asfixió a la República, no se renueva, nuevas generaciones serán llevadas hacia la desesperación.*

En paralelo a esta advertencia, la FUC proclamaba a "la juventud" como integrante de la sociedad y reclamaba un papel activo en aquel presente del país: *Para actuar no tiene que pedir autorización. El país le pertenece. El país no es de los financistas, ni de las multinacionales, ni de sus mercenarios. El país es del pueblo y, en él, de la Juventud Argentina*. Los dichos anteriores eran amplificados en otros momentos del mensaje donde explicitaban un deseo ontológico, ético y político, particular: *la Juventud quiere ser libre, generosa, justa, valiente, digna, participativa, dialoguista, independiente de toda dominación extranjera*. En este anhelo se exaltaba la *democracia social* y el alejamiento tanto del *terror* como de la *drogadicción, pero con*

valentía y dignidad[163]. Finalmente, en una sugerente práctica psicogenética (Cf. Elías, 1987) que convocaba a "la juventud actual" a *ponerse en marcha y dialogar con todos los sectores* (extra)estudiantiles*,* se recitaban algunos postulados de otros dos hitos nacionales: por un lado, se reiteraba uno de los objetivos del Acta de Independencia argentina de 1816 (*construir una Nación libre de toda dominación extranjera*)*.* Por otro lado, se repetía un fragmento del Manifiesto Liminar de "los jóvenes reformistas" de 1918 donde se adviertía que '*el chasquido del látigo, solo puede rubricar el silencio de los inconscientes o de los cobardes'.*

Atendiendo a lo expuesto, podemos decir que el conjunto de definiciones sobre la categoría "juventud" elaboradas por la FUC intentaba distanciarse de la mentalidad autoritaria y del modelo adultocéntrico imperante. Así, criticaban los sentidos de inseguridad, desviación e improductividad con que el régimen calificaba a "los jóvenes" restringiéndolos a la pasividad en el presente y a la actividad en el futuro. Contra esas descripciones-prescripciones, estos (auto)proclamados representantes "juveniles" declaraban sus deseos e intereses de participación contemporánea. No obstante, en ciertos momentos construían otros sentidos ontológicos del término "joven" donde se remarcaba la victimización padecida en las últimas décadas y se advertía sobre la peligrosidad de su marginación y de su tradición revolucionaria. A su vez, observamos algunas coincidencias entre las significaciones dictatoriales y estudiantiles en cuanto a la consideración de "juventud" como una etapa transicional e incompleta, que necesitaba de *maduración, maestros y ejemplos heroicos.*

2.f) A modo de síntesis

La coyuntura 1980-1981 emerge con singular importancia en el plano nacional dictatorial: la apropiación del diálogo político propiciado por *Las Bases del PRN*, el agotamiento del modelo videlista, el ensayo aperturista de Viola, una aguda crisis económica y un diagnóstico de *derrota armada de la subversión*, pero, a la vez, de continuidad en la *batalla cultural* (ya que, para el discurso hegemónico, el enemigo comunista representaba *un veneno que había infectado cuerpos y almas*, especialmente "juveniles"). Las vivencias cordobesas de esos procesos globales, así como las particulares experiencias locales de ese bienio, se presentan como un área incipientemente indagada desde la Historia. Atendiendo a ello, nuestro abordaje

[163] Recordemos que el discurso político-social imperante consideraba a ambas prácticas (*terrorismo y drogadicción*) como dos patologías que portarían especialmente "los jóvenes".

sobre las prácticas de objetivación “juvenil” concretadas por el Estado provincial en esos años, pretendió contribuir en esa reconstrucción de fragmentos sobre nuestro pasado reciente. Así, en este capítulo se exploraron dos conjuntos de objetivaciones: en la primera parte, algunas singulares representaciones y biopolíticas que conformaron a la palabra “juventud” en un peculiar “objeto de control administrativo” (Foucault, 1976a) del régimen dictatorial; en la segunda sección, las performances oficiales desplegadas en torno al Día del Estudiante-Día de la Juventud, donde sugerentes acciones (in)formales, espectaculares y rituales (re)afirmaban el espectro de “juventudes” permitidas y celebradas por el gobierno (Schechner, 2000; Geertz, 2000).

Respecto de la primera parte, observamos que con sustento en una mentalidad autoritaria, en un imaginario bélico y en un modelo civilizatorio militarista (Quiroga, 2004; Solís, 2010; Elías, 2009), los represores dividieron a la población en general, y a “los jóvenes” en particular, en tres grandes grupos: los *subversivos*, los *heroicos* y los *indiferentes*. El primer rótulo se utilizaba para nominar a los enemigos, quienes, según la visión oficial, eran *enfermos, anormales, descarriados y/o delincuentes nihilistas* que se oponían al ser nacional (*occidental y cristiano*) mediante variados frentes de batalla que abarcaban desde la guerra armada hasta la lucha ideológica. Se consideraba que el oponente era multifacético y acechaba en todas partes (Postay, 2004). En contraposición a ese grupo patologizado, el régimen construía la imagen del *joven heroico*, *nacionalista* y *sano*, una calificación que era asignada principalmente a *los mártires de la lucha antisubversiva* para quienes Videla dedicaba reiterados homenajes. Si bien se identificaba con esos rótulos especialmente a varones pertenecientes a las fuerzas de seguridad, la demarcación de *virtuoso* también podía recaer sobre algunos civiles de ambos sexos socializados según un modelo ético cívico-militar (como *los jóvenes sobresalientes* proclamados por la Bolsa de Comercio de Córdoba). Los *indiferentes*, por su parte, también eran visualizados como peligrosos por el imaginario dictatorial, ya que su supuesta indecisión era sospechosa de *complicidad con la subversión*.

En relación a estas tres representaciones “juveniles” ontológicas que intentaba fijar el gobierno (Cf. Chaves, 2010: 77-ss), es posible advertir influencias tanto del imaginario bélico como del modelo civilizatorio militarista que imperaba. Así, si bien *los virtuosos* se encontrarían en transición y presentarían cierta incompletud, son proyectados como la generación que heredará los ideales del *PRN* y tendrá a su

cargo la conducción del país en el futuro (Cf. Philp, 2010). *Los subversivos*, a su vez, son cristalizados como seres *revolucionarios* y *desviados,* cuya sola existencia atentaría contra la supervivencia del ser nacional. En cuanto a *los indiferentes*, más allá de ser percibidos como subjetividades "inseguras, improductivas, desinteresadas y peligrosas", aparecen como un grupo posible de ser conquistado para la causa anti-comunista[164].

Las representaciones oficiales sobre esas tres "juventudes" se correspondieron con diferenciales políticas de domesticación. Sobre los sujetos calificados como subversivos se aplicó una represión sistematizada, especialmente entre 1976 y 1978, que implicó desde la prisión clandestina hasta el exterminio: los organismos defensores de DDHH y los trabajos de ciencias sociales abocados al tema subrayan que se trató de un genocidio entre cuyas víctimas predominaron "jóvenes de entre 15 y 35 años de edad". Los recuerdos de nuestros entrevistados sobre los crímenes dictatoriales abarcan casos tanto de arrestos (i)legales y tortura psicológica vivenciados por estudiantes de artes (Entrevista con *Carlos Rosa*, 2009), como de intermediación legal del líder del radicalismo cordobés, "en nombre del ex presidente Illia", para peticionar por la libertad de personas secuestradas (Entrevista con Eduardo Angeloz, 20-4-2011). En cuanto a la prensa, las noticias sobre "subversivos abatidos por las FFAA" y "atentados de extremistas", multiplicadas entre 1976 y 1979 (Cf. Philp, 2009), mermaron durante el bienio 1980-1981. En esta coyuntura, los diarios locales visibilizaron sugerentes discursos gubernamentales sobre *delincuencia juvenil*, que construían a este "problema" como un objeto de preocupación atenuado en su presente. Así, los titulares consecutivos de la Subsecretaria Nacional del Menor y la Familia, doctores Fox y Russak, remarcaban su accionar preventivo antes que asistencial, mientras firmaban un acuerdo de subsidios con el interventor de Córdoba (general Sigwald), para proyectos dedicados a "sectores vulnerables": *juveniles*, *mujeres, discapacitados, ancianos y menores.*

Conjuntamente, las prácticas de socialización oficial de los "jóvenes" autorizados a seguir existiendo (los *desorientados* y *heroicos*) presentaron políticas generales y diferenciales. Entre las estrategias globales aplicadas podemos pensar que el

[164] Se abren nuevas líneas de análisis para futuros Estudios de Género, si observamos que las clasificaciones oficiales de *heroico* estaban reservadas principalmente para los "jóvenes varones", mientras las posiciones de *subversivo y/o indiferente* eran susceptibles de ser aplicadas a hombres y mujeres. Por su parte, la calificación de *mujer virtuosa*, sostenida por ejemplo en los libros de civismo de la escuela media, reafirmaba los roles tradicionales de una *joven casta* que debía transformarse para arribar a una adultez de *esposa y madre*.

régimen intentó servirse de instituciones tradicionales como familia, conscripción, escuela y universidad (Jelin 1998; Invernizzi & Gociol, 2000; Postay, 2004; Lorenz, 2006; Philp, 2012)[165]. El tópico *familia* fue usado en sentido restringido, como "célula básica de la sociedad", pero también en sentido político amplio, como metáfora de la nación argentina. Al respecto, los libros de civismo de la escuela media eran uno de los dispositivos centrales al momento de fijar, como parámetro de normalidad, el modelo de heterosexualidad obligatoria y patriarcalismo, donde el matrimonio fecundo en hijos era propuesto como una práctica civil-sacramental a la cual se debía arribar luego de un *noviazgo casto*. Así, se demandaba que familia, escuela y Estado educaran a "los jóvenes" en el desarrollo de estructuras de autocontrol (Elías, 1987) cimentadas en una moralidad católica que predicaba la abstinencia sexual y el resguardo respecto de tres supuestos peligros: *hedonismo, pornografía y aborto*.

En cuanto al servicio militar, obligatorio para los varones de 18 años de edad, Lorenz (2006) explicita dos particularidades de los años 70 y 80 en Argentina: por un lado, una visión generalizada del mismo como "un proceso en el que los jóvenes 'maduraban' gracias a la disciplina castrense"; por otro lado, la figura del conscripto como una posición de sujeción extrema, donde la propia vida podía ser amenazada por diversos frentes (desde la represión estatal hasta el atentado guerrillero). El sistema educativo dictatorial, por su parte, evidencia para los autores matices represivos y militaristas que retomaban la tradición autoritaria nacional y la amplificaban; a su vez, emergía como una herramienta nodal de "saneamiento" dentro de una mentalidad oficial que consideraba a la sociedad "enferma de subversión". Paralelamente, nuestras fuentes escritas y testimoniales muestran que la vigilancia educativa "juvenil" (que intentaba disciplinar en especial a "los desorientados") se mixturaba con otras estrategias gubernamentales. Entre ellas cabe recordar dos: por una parte, el control policial, a veces directo y otras veces secreto, que penetraba en los colegios secundarios y, particularmente, en los establecimientos terciarios y universitarios; por otra parte, la realización en octubre de 1980 de la primera muestra *Expojuventud para la orientación vocacional*, organizada por las autoridades estatales del recientemente creado Complejo Ferial

[165] Mientras el abordaje de estas instituciones de socialización "juvenil" en dictadura presenta un desarrollo creciente en Buenos Aires (en especial sobre educación), en Córdoba tales estudios son incipientes.

Córdoba y con auspicio de entes hegemónicos: Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, universidades (Nacional, Católica y Tecnológica), Policía Federal Argentina y Rotary Club. A su vez, varios entrevistados que cursaron estudios superiores en artes plásticas durante la última dictadura, coinciden en afirmar que la movilización estudiantil cordobesa fue en esos años silenciada e irrumpieron vigilancias y disciplinamientos académicos, que estipulaban hasta las formas de presentación personal en la vida cotidiana (por ejemplo, la normativa de cabellos cortos que "no rozaran el cuello de la camisa", para los varones). Sin embargo, otros recuerdos (a veces de los mismos sujetos que aseguran un estricto y constante asecho oficial) sugieren que más allá de las restricciones dictatoriales, las escuelas de artes plásticas fueron un refugio para experimentar ráfagas de libertad de expresión, al menos en el terreno creativo.

En tercera instancia, las prácticas de socialización de "los jóvenes" considerados *heroicos* y *virtuosos* obtuvieron una visibilidad destacada en la prensa de los primeros años '80. Generalmente, estas juventudes idealizadas eran producto de una formación estricta y jerárquica en las fuerzas de seguridad (castrense, en especial, pero también policial), cuyo recorrido podía comenzar con el cursado del secundario en un Liceo Militar y proseguir con la Escuela de Suboficiales o la carrera de oficiales. Las complejas destrezas que debían demostrar "los jóvenes" aspirantes a estas profesiones no concluían con el examen de ingreso sino que proseguían en toda su preparación. Junto con esa estructura educativa sistemática, el régimen desarrollaba otras formas de domesticación, donde "los jóvenes" estimados como *virtuosos* (militares, policías y también algunos civiles) eran celebrados, condecorados y escuchados, mientras eran conformados como modelo para una mayoría catalogada como *desorientada*. Entre esas acciones cabe subrayar la *audiencia* concedida por el presidente de facto Videla, en el marco de su visita a Córdoba en agosto de 1980, a particulares *representantes de la juventud cordobesa*: Facultad Regional Córdoba de la UTN, UNC, UCC, Universidad de Río IV, DINEA (Dirección Nacional de Educación de Adultos), Jóvenes distinguidos y Juveniles del Rotary Club. En el discurso de este mandatario (así como en múltiples voces de sus adeptos civiles) se asignaba a los "jóvenes virtuosos" un rol central en el porvenir del país: ser la *descendencia del PRN*, una *nueva generación* que haría trascender en el tiempo sus ideales.

En la segunda parte del capítulo, pudimos observar que la socialización de "juventudes" permitidas e idealizadas por la dictadura abarcaba, no solo la penetración sistemática en instituciones como familia, escuela, universidad y servicio militar, sino también el desarrollo de festividades (in)formales como los actos por el DE-DJ. Si bien las performances gubernamentales en torno al 21 de septiembre presentaban antecedentes en los primeros años dictatoriales, los eventos de 1980 y 1981 adquieren una relevancia singular en Córdoba debido a dos factores principales: por una parte, se transita desde una locación restringida a espacios interiores (de institutos castrenses y/o clubes societales) hacia una ocupación y multiplicación de espacios públicos como albergues de ceremonias; por otra parte, los homenajes estatales se intensifican adquiriendo la forma de particulares fiestas oficiales, donde se (re)afirmaron las jerarquías societales, se reglamentaron las alegrías toleradas y se moralizaron cuerpos, actitudes y deseos (Cf. Bajtin, 1989; Blázquez, 2007).

La *Estudiantina '80* fue organizada por el Ministerio de Educación y Cultura de la provincia, la Municipalidad y la UNC, siendo destinada a *escuelas públicas y privadas, instituciones deportivas, grupos católicos y conjuntos barriales.* Para su concreción se reservó una jornada especial (el sábado 20 de septiembre) y se acondicionaron singulares espacios citadinos de modo teatral: el Paseo Sobremonte, el centro histórico-comercial, los tapiales del ferrocarril Mitre, y principalmente, la plaza y la Av. Vélez Sarsfield, en cuya intersección con el Bv. San Juan se montó *un palco para las autoridades y un escenario.* Los eventos oficiales abarcaron diversas actividades que se desplegaron por los mencionados espacios siguiendo el modelo schechneriano de procesión: búsqueda del tesoro, concurso de murales, desfile, recitación de poesía, coronación de reina y princesas, concierto de Bandas de Música de la Policía y del III Cuerpo de Ejército.

Por su parte, la *Estudiantina '81* evidenció como único ente organizador a la Dirección de Deportes y Recreación municipal, quién restringió los destinatarios a las escuelas secundarias de la ciudad. En cuanto a los usos simbólicos del tiempo advertimos una ampliación de uno a tres días en los festejos oficiales, mientras los espacios teatralizados se redujeron al predio del Parque Sarmiento. Una nota característica de los eventos de 1981 es que tanto la inauguración como el cierre contaron con la presencia de importantes autoridades comunales; entre ellas, el intendente Pellanda (que había sido convocado por la BCC como jurado para la

elección de los *jóvenes sobresalientes* de 1980) auguraba a los homenajeados: *felicidad y alegría sana*. Allí, se detectaba una singular medicalización del discurso que prescribía las emociones autorizadas en la fiesta oficial, al tiempo que advertía sobre la posibilidad de un regocijo "enfermo". Otra nota peculiar de la performance del '81 es que los actos gubernamentales locales entraron en contacto con dos importantes mensajes para "la juventud argentina" publicitados en la prensa por dos interlocutores destacados y opuestos: el segundo presidente de facto, general Roberto Viola y la Federación Universitaria de Córdoba (FUC).

Respecto de los caracteres compartidos por las "festividades" de ambos años, cabe subrayar la asociación esencialista entre una ocupación (*estudiante*), una edad (*juventud*) y una estación anual (*primavera*). Esos tres términos eran presentados como sinónimos y coligados con particulares sentimientos, imágenes visuales y auditivas, ideas nacionalistas y naturalistas. No obstante, bajo esa aparente homogeneización, las performances oficiales (re)producían las clasificaciones y jerarquías, clasistas, religiosas, raciales y genéricas de un régimen tradicionalista y autoritario. Al respecto, cabe recordar que mientras algunas de las puestas en escena estaban reservadas exclusivamente para "jóvenes mujeres" (la *consagración de reina y princesas*), otras solo posibilitaban la participación de actores masculinos (los *conjuntos musicales juveniles* de las fuerzas de seguridad). Así, sugerían la pareja modélica sostenida por la matriz dominante.

El conjunto oficial de imágenes y domesticaciones "juveniles" que, resignificando experiencias anteriores emergió entre 1980-1981, se complejizará en el bienio siguiente con la Guerra de Malvinas y con la consecuente apertura política. Allí, junto al derrumbe de la dictadura irrumpirán con visibilidad destellante otras presencias-ausencias "juveniles" que complejizarán la tríada de posiciones sostenida por el régimen: los soldados difuntos y sobrevivientes de Malvinas, el movimiento estudiantil reorganizado, los militantes de los partidos políticos. Un espectro de objetivaciones y subjetivaciones que problematizaremos en el próximo capítulo.

Capítulo 3: De jóvenes presencias-ausencias: soldados de Malvinas y *desaparecidos* (1982-1983)



Fig. 8: *Monumento a los caídos en la Guerra de las Malvinas*. Encargo oficial del interventor federal Rubén Pellanda inaugurado el 5-10-1983. Escultor: Marcelo Hepp (Foto extraída de LVI, 1-4-2012. http://www.lavoz.com.ar/galeria/ciudadanos/cordoba-sus-monumentos-combatientes-malvinas)

> *…El país comenzó a pensar en ellos con el respeto que impone la lucha en las Malvinas. El país mira a su juventud con otros ojos, con preocupación y responsabilidad. Lo que ya nadie pone en duda es que quienes tienen edad para morir por la patria, también la tienen para construirla.*
> CIECC-OEA (LVI, 8-8-82, 1s. p.6).
>
> *…Las universidades y colegios deben revisar el anacrónico concepto que identificaba 'la vocación política de los jóvenes con una suerte de envenenamiento colectivo'*.
> Almirante Emilio Massera. (LVI, 20-8-82, 1s. p5).

Entre 1982 y 1983 la sociedad argentina se vio conmocionada por dos procesos concatenados: en principio, una guerra contra una potencia internacional con la cual los dictadores intentaban refundar el consenso y la legitimidad de un sistema autoritario que se estaba agotando; posteriormente, con la derrota bélica de Malvinas como factor catalizador de las crisis precedentes, la descomposición del régimen y la apertura político-democrática. En el marco de una transición no concertada, aunque compleja e incierta, los partidos políticos fueron ganando el centro del escenario nacional mientras la cúpula militar continuaba preservando su posesión del gobierno y exigía acuerdos sobre dos temas fundamentales: la responsabilidad por las secuelas de la *guerra sucia* y la inserción de las FFAA en el futuro gobierno (Quiroga, 2004: 273-ss; Philp, 2009: 288-ss).

En esas experiencias, singulares sectores "juveniles" (participantes muchas veces de colectivos más amplios) irrumpieron con visibilidad creciente y muchos de ellos fueron (auto)reconocidos como protagonistas destacados: ex-soldados, *desaparecidos*, agrupaciones estudiantiles, militantes partidarios, artistas. Alrededor de estas presencias y ausencias, donde se puso en tensión, entre otras cuestiones, al imaginario hegemónico precedente que dividía a la población "joven" en *heroicos, subversivos* y *desorientados,* un Estado en decadencia siguió construyendo peculiares representaciones y prácticas de control "juvenil". No obstante, esas estrategias gubernativas devinieron insuficientes ante la ebullición de acciones societales que se rebelaban contra el sistema dictatorial y denunciaban sus abusos.

En este capítulo exploraremos las representaciones y biopolíticas gubernativas emergentes en el bienio 1982-1983 en torno a dos grupos masivos de presencias-ausencias "juveniles": soldados de Malvinas y *desaparecidos*. Cuando las fuentes lo permitan también bosquejaremos, algunas respuestas sociales suscitadas en torno a

esos conjuntos de "jóvenes" y sus manipulaciones oficiales. Esta reconstrucción será complementada en el capítulo 4, cuando nos detengamos en dos sectores "juveniles" (auto)movilizados en el bienio de descomposición: los estudiantes y los militantes partidarios[166].

La elección de esos cuatro grupos (auto)definidos como "juveniles" radica en la efervescente recurrencia que las políticas gubernamentales y las demandas sociales respectivas adquirieron en la prensa local y nacional durante la coyuntura 1982-1983. Cada uno de ellos remite a un espectro de problemáticas que habilitarían otras tesis y cuyos abordajes presentan escasos y diferenciales antecedentes en el campo historiográfico cordobés. Teniendo en cuenta esas áreas de vacancia, nuestro objetivo es contribuir a esas historizaciones "juveniles" mediante la focalización de algunas aristas que devinieron reiteradas y/o paradigmáticas en los diarios provinciales (y en los testimonios relevados). A su vez, cabe especificar que esta división de secciones remite a una estrategia analítico-narrativa, no obstante conviene tener presente que esos cuerpos, "juveniles" y "mayores", vivos y difuntos, se entrecruzaron constantemente en el proceso histórico transicional, compartiendo, por ejemplo, la primera plana de la prensa cordobesa.

3.a) De *jóvenes (ex)combatientes*

> *Comenzaba a difundirse la conciencia de que un sentimiento y una reivindicación legítimos habían sido jugados en una aventura militar cuyo precio era la mutilación de otro grupo de jóvenes y el agravamiento de una situación económico-social ya insoportable*
> Carlos Altamirano. *Punto de Vista* Nº 15, agosto de 1982.

> *Yo te pido un favor, que no me dejes caer*
> *en las tumbas de la gloria*…
> Fito Páez, *Tumbas de la gloria*. 1992

La crisis económica desatada en 1981 y las disidencias internas de la cúpula militar, fueron complejizadas, entre febrero y marzo del '82, con tres factores que ponían en cuestión la administración del presidente de facto, teniente general Leopoldo Galtieri:

[166] A la vez, la reconstrucción de las juventudes (in)visibilizadas en esta I parte de la tesis, será complementada en la segunda parte (capítulos 5 a 7) mediante la focalización de *los jóvenes artistas plásticos*.

el endurecimiento de la oposición y las movilizaciones políticas, las protestas obreras y la crítica del sector empresario a la dirección financiera (Cf. Quiroga, 2004: 289-ss). En ese marco, la expedición militar para recuperar las Islas Malvinas fue proyectada como un factor cohesionador del frente interno de las FFAA (función desempeñada previamente por *la lucha contra la subversión*) y como un modo de restituir legitimidad y adhesiones sociales al régimen a partir de una reivindicación histórica instalada en el imaginario colectivo de los argentinos.

Efectivamente, el desembarco del 2 de abril en las islas conmovió al país; en torno al archipiélago austral se evidenció un renacido sentimiento nacionalista y se instaló (por un breve período de poco más de dos meses) la unificación de la mayoría de los sectores. Para Quiroga (2004: 300), "esta sociedad encuentra en Malvinas una suerte de compensación frente a las frustraciones individuales y colectivas. Era una manera más de abandonar el campo de los perdedores como lo había hecho anteriormente festejando con el Mundial de Fútbol"[167]. Coincidimos con Federico Lorenz (2006: 16) cuando argumenta que: "aunque extremo por sus características, la Guerra de Malvinas es un episodio emblemático de un proceso más amplio: aquel mediante el cual la sociedad argentina se relaciona con sus jóvenes, les otorga y vive su protagonismo y los disciplina".

En torno al apoyo activo que manifestó gran parte de la población, frente a la decisión bélica inicial de la dictadura, este autor destaca el accionar de dos instituciones principales que a lo largo del siglo XX habían tenido a su cargo la socialización "infantil y juvenil": por una parte, la convicción nacional-territorial aprendida por diversas generaciones en la escuela, donde se aseguraba que '*las Malvinas fueron, son y serán argentinas*'; por otra parte, la noción de *deber cívico* adquirida tras ocho décadas de servicio militar obligatorio[168]. No obstante, para Lorenz, este episodio bélico de 74 días de duración congregó diferentes

[167] Quiroga (2004: 293) remarca dos hechos como ejemplos de la adhesión societal conseguida por la dictadura en torno a Malvinas: 1) el gobierno pasó de ser objeto de una reprobación masiva durante el acto de la CGT el 30 de marzo a recibir el apoyo público en la Plaza de Mayo 72 horas más tarde; y 2) la opositora clase política (tanto el ala dura como los moderados de la Multipartidaria) acorta las distancias con el régimen cuando ingresa el 2 de abril a la Casa de Gobierno para exteriorizar, más allá de las críticas en el plano gubernativo interno, su conformidad con la recuperación de Malvinas.

[168] Un abordaje antropológico de varias complejidades que confluyeron en la Guerra de Malvinas y la reapropiación de las islas como parte fundante de la identidad nacional argentina puede encontrarse en Guber (2001). A la par, acordamos con el alerta epistemológico aportado por Oviedo & Solís (2006: 155): "No debiera descuidarse la influencia que la enseñanza de la historia escolar ha tenido en varias generaciones respecto a la cuestión Malvinas. En efecto, hasta hoy se reviste de carácter soberano aquello que, en términos jurídicos, es un territorio pretendido".

sensibilidades y trayectorias que superaron el sentido del reclamo territorial y visibilizaron contradicciones tanto en los protagonistas (los combatientes y sus familiares) como en los testigos (una mayoría poblacional que siguió los sucesos a través de los medios de comunicación).

Así, cobran sentido las disputas suscitadas por la contienda austral en otros particulares grupos de "jóvenes" y "adultos" como las comunidades de exiliados, los detenidos-desaparecidos (D-D) y los circuitos de rock nacional. A modo de ejemplo, cabe recordar tres casos: por una parte, la solicitada publicada por Montoneros, en la cual proponían una tregua al gobierno argentino para volver y combatir contra Inglaterra (Cf. Novaro & Palermo, 2003: 444). En segundo término, en el Acto cordobés por la Segunda Semana Mundial del D-D, la prensa registraba: *más de 100 personas marcharon ayer por las calles céntricas de esta ciudad tras participar de una misa en la Catedral* y dieron a conocer un documento que expresaba: '*en momentos en que miles de jóvenes parten hacia el sur para defender nuestra Patria, no podemos dejar de pensar en nuestros D y D que seguramente hubieran apretado filas junto a los soldados y que no pueden hacerlo por su injusta desaparición*' (LVI, 4-6-1982). En tercer lugar, "el desembarco en Malvinas y el desarrollo del conflicto tuvieron, paradójicamente, el efecto de dar una dimensión pública a uno de los fenómenos culturales juveniles más ricos de la Argentina: el rock" (Lorenz, 2006: 55; Pujol, 2005). El 16 de mayo del '82 se concretó el *Festival de la Solidaridad Latinoamericana* en el club porteño Obras Sanitarias con asistencia de 60.000 personas, en su mayoría "jóvenes"; entre los objetivos centrales estaba: "exigir la paz en Malvinas y recaudar víveres y ropas para los combatientes"[169].

Respecto de los posicionamientos artístico-plásticos que se suscitaron durante la guerra, la investigación de Usubiaga (2012) sobre el terreno porteño, demuestra que la AACA y la revista *Arte al Dia* lanzaron la iniciativa de fundar un *Museo de Bellas Artes* denominado *'Dos de Abril'* en las islas, cuando éstas fueran efectivamente recuperadas. Coincidimos con la autora en la explicación de ese proyecto: "veían en la creación de un museo la alternativa de ocupación simbólica del territorio que se

[169] El festival fue trasmitido en directo por TV y reunió a principales referentes del rock nacional como Charly García, Spinetta, Gieco y Tarragó Ros. Al respecto, Pujol (2005: 216) agrega: "el título aludía al apoyo que la mayoría de los países de América Latina le habían confiado a la Argentina en relación con el conflicto. Pero también hacía referencia a la mirada continental que el rock había empezado a tener". Paralelamente, Lorenz (2006: 56) señala que "en un contexto en que era difícil expresar el desacuerdo como no fuera a través de una sensación de ambigüedad, hubo otros grupos que no aceptaron participar del festival y, además, realizaron una lectura crítica de la guerra y su contexto" (como la familia Vitale, *Virus* y *Los violadores*).

sumaría al de las tropas" (Usubiaga, 2012: 86-87). Días antes, en aquel abril del '82, "los artistas habían sido convocados para donar obras para al Fondo Patriótico Nacional", creado por *Decreto Nacional N° 753/82* del presidente de facto Galtieri. De allí saldría el patrimonio inicial que integraría la colección del futuro museo insular[170].

En Córdoba el mes de mayo del '82 fue especialmente intenso en cuanto a experiencias artísticas y culturales que explicitaban en el diario LVI su objetivo de brindar *apoyo a los soldados*: el *Grupo Editorial La Cañada* enviaba *Libros de autores cordobeses* con *dedicación y firma de los escritores*; el martes 25 de mayo se concretó en el Estadio Córdoba un *Encuentro Pro Fondo Patriótico* organizado por el gobierno provincial y municipal, la *entrada* costaba *$10.000* y reunió a *artistas* (especialmente *músicos*) de Buenos Aires, Salta, Tucumán y Córdoba; en aquel cumpleaños de la Patria también se materializó un *concierto en el Teatro San Martín* para recaudar fondos. A principios de junio, se desarrolló una *Semana del Arte y la Soberanía* que reunió *a actores, músicos, cineastas, plásticos, bailarines y escritores locales*. Era coordinada por la delegación cordobesa de la Asociación Argentina de Actores en la sede de la *Asociación Cultural Israelita de Córdoba* (ubicada en Maipú 350) y se especificaba que *todo lo recaudado será destinado a la lucha contra el colonialismo y la dependencia* (LVI, 9-6-82). En el ámbito particular de las artes plásticas, la prensa informaba que el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" inauguraría el 27 de mayo una exposición *Pro Malvinas* con *más de 100 obras donadas* por artistas y galeristas para el Fondo Patriótico (LVI, 2-5-82).

Todas estas prácticas abren un conjunto de problemas, sobre las experiencias culturales en torno a la Guerra de Malvinas, que exceden a los objetivos y a las fuentes de esta tesis. Algunas profundizaciones sobre esos temas fueron aportadas en una investigación reciente (Floridia, 2017: 6-ss) centrada en el relevamiento de

[170] Siguiendo la tesis de Anderson (1983) sobre el proceso de construcción de una nación como una "comunidad imaginada", Usubiaga (2012: 87) agrega: "El arte tenía para ellos el poder de otorgar soberanía sobre aquella colonizada extensión territorial, es decir, de configurar una autoridad pública capaz de representar a la Nación y delimitar su territorio". El museo llegó a contar con una identidad visual, un plan arquitectónico y un patrimonio de obras. Sin embargo, "ante la derrota de la guerra y el fracaso del proyecto, los artistas donantes no reclamaron sus obras, muchos les perdieron el rastro o simplemente las olvidaron. Años más tarde la AACA realizó la donación de un lote de obras al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires identificadas como 'Museo Islas Malvinas'. Este corpus fue expuesto en 1987 (…) Si bien no se conserva documentación que contabilice y detalle la donación primigenia, la lista de artistas cuyas obras pasaron a pertenecer al MAM" ronda las 50 personas (Usubiaga, 2012: 96-97). En ese listado de creadores aportado por Usubiaga no encontramos nombres de los artistas cordobeses emergentes en nuestras fuentes locales de aquellos años '80.

juventudes en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas. El trabajo de Floridia corrobora dos hipótesis importantes: A) durante la GM las representaciones en torno a la idea de 'juventud' se modifican. El joven que entra en el centro de la escena es el 'joven heroico', no solo representado en el joven soldado masculino sino también en los jóvenes que apoyan y ayudan a esa contienda en tanto gran causa nacional. La caracterización de las juventudes adquirió una nueva configuración que puso en tensión a la trilogía de representaciones del régimen". B) Este cambio en la representación de la condición juvenil, estuvo acompañado por diversas formas de participación que generó la sociedad cordobesa desde diversas clases sociales, géneros y generaciones: de las movilizaciones "espontaneas" a los festivales y las colectas, del apoyo a la recuperación de la soberanía sobre las islas a la ayuda para los soldados cuando la guerra era ya un hecho. Paralelamente, las formas en las cuales los jóvenes (varones y mujeres) pudieron participar, como agentes activos, adquirieron una visibilidad destacada dentro del ámbito cultural. Desde distintos espacios artísticos (musicales, teatrales, plásticos, etc.) se multiplicaron acciones que sirvieron, entre otras cosas, para colectas para el fondo patriótico. Estos espacios culturales ayudaron a reconstruir redes de asociacionismo juvenil que habían sido eliminadas por la dictadura en otros ámbitos (como la militancia estudiantil y partidaria).

Volviendo al escenario nacional, además de las tradiciones y controversias, el conflicto de Malvinas habría facilitado dos movilizaciones: la posibilidad de volver a hacer política en las calles y la oportunidad de una refundación nacional y societal[171]. En torno a la marcha del 26 de abril convocada por la CGT y la Intersectorial, Quiroga (2004: 297) remarca que entre las 10.000 personas que repudiaban la agresión inglesa, emergían grupos "juveniles" y partidos de izquierda, entre cuyos cánticos se escuchaba: *'Aquí están estos son los soldados de Perón'*; '*Aserrín aserrán que se vaya el Alemann'*; *'Levadura, levadura, apoyamos las Malvinas, pero no la dictadura'*. Nótese que mientras la primera consigna haría referencia a la presencia de Montoneros en la manifestación, la segunda peticionaría

[171] Lorenz (2006: 47-ss) remarca que, entre la multiplicidad de experiencias que implicó la guerra, para algunos, en el marco de una tradición nacionalista que abarcaba desde la extrema derecha hasta la izquierda revolucionaria, se trató de hacer acciones solidarias de apoyo a los conscriptos (como los festivales televisivos y las cartas enviadas *A un soldado de la Patria*). Para otros, las movilizaciones (espontáneas o convocadas por el régimen, la Multipartidaria y/o la CGT) fueron signos de una militancia que comenzaba a reorganizarse tras años de represión. Así, bajo el paraguas de la reivindicación de las islas se reconstruyeron redes de activismo.

por la renuncia del Ministro de Economía que estaba desarrollando un plan de ajuste ortodoxo, apoyado en políticas monetaristas y fiscales; la tercera, por su parte, explicitaría la adhesión respecto de la recuperación de las islas pero, a la vez, su descontento con el gobierno en gestión.

En cuanto a los (llamados por Lorenz), protagonistas de la guerra, cabe recordar que en el número de sujetos convocados como efectivos se observa una preponderancia masiva de "jóvenes conscriptos", un conjunto que superó los 12.000 individuos y que, más allá de sus convicciones, debieron acatar la decisión gubernamental o transformarse en desertores: los *chicos de la guerra*, nombre que se popularizó en los medios de comunicación durante la lucha, eran varones de entre 18 y 20 años de edad pertenecientes, mayoritariamente, a las clases 1962 y 1963[172]. En el comienzo del conflicto, cuando se aguardaba en las islas el ataque británico (que se concretaría el 1º de mayo), se concentraron en torno a los *combatientes* representaciones que calificaban positivamente su "juventud" en tanto sinónimo de *futuro, cambio, patria, vanguardia, pureza de ideales, nuevos héroes de mayo.* Es más, muchas de esas "virtudes" se usaron, en la propaganda oficial, para identificar al propio país: una *Argentina joven* opuesta a una *vieja potencia colonialista, decadente y anticuada* (Cf. Lorenz, 2006: 69-ss). En torno al imaginario dictatorial sobre el conflicto de Malvinas, Philp (2009: 263-ss) remarca nuevos tópicos que se incorporaron al discurso oficial: *anticolonialismo, latinoamericanismo, guerra justa*. Recordemos que este último calificativo también había sido aplicado para nombrar a la *lucha anti-subversiva*. Como explica Lorenz (2006: 166): "los puntos de contacto entre 'ambas guerras' eran varios, pero los más obvios y notorios eran que las habían protagonizado las mismas instituciones y, en muchos casos, los mismos oficiales. El caso del gobernador militar de las islas Malvinas, Mario Benjamin Menéndez, es paradigmático. Había participado en 1975 del Operativo Independencia, destinado a aniquilar el foco guerrillero iniciado por el Ejército

[172] A diferencia de la Fuerza Aérea, que por su papel en el conflicto desplegó "personal de cuadros", la mayoría de los combatientes fueron conscriptos de entre 18 y 20 años. El autor remarca que esa franja etaria masculina ascendía a 692.185 individuos en el total de la República, es decir que los más 12.000 "jóvenes combatientes" representaban un 1,81% de ese conjunto, "una fracción muy pequeña comparada con el peso simbólico que tuvieron". Al respecto, especifica: "Afectados a las operaciones militares hubo 12.400 hombres. Compulsando las cifras que manejan diversos autores, la proporción de conscriptos por cada una de las fuerzas es la siguiente: 10.000 eran de Ejército (entre el 60 y 70% conscriptos), Armada 2.000 (el Batallón de Infantería Nº 5 tenía un 70% de conscriptos, pero el crucero ARA Manuel Belgrano, un 37%) y Fuerza Aérea 400 (con una proporción de conscriptos menor al 30%)" (Lorenz, 2006: 88).

Revolucionario del Pueblo (ERP)". Esa experiencia tucumana sería señalada por muchos como "garantía de victoria".

Respecto de las vivencias cordobesas de la guerra, se observa que si bien Malvinas ocupó el centro de la escena mediática, las noticias bélicas coexistían con otras voces, por ejemplo de la Multipartidaria, que comenzaban a proclamar el fracaso del *PRN* y reclamaban el retorno de la política, mientras el gobierno advertía que la marcha hacia la democracia sería tutelada por las FFAA[173]. En ese marco, diversas instituciones (sindicales, religiosas, partidarias, periodísticas, artísticas…) organizaron en nuestra ciudad actos para *reafirmar la soberanía* y *apoyar a los soldados*, entre los cuales se destacó el operativo *Córdoba por Malvinas*[174]. Conjuntamente, el mensaje oficial triunfalista se nutría de un discurso mayoritario de la prensa (nacional y cordobesa), donde se multiplicaban fotos de los "jóvenes soldados" acompañadas de leyendas insidiosas y generalizadoras, que remarcaban, por ejemplo: *su alto grado de preparación* o *el excelente estado anímico en que se dirigen a relevar a sus compañeros en el frente* (Cf. Philp, 2009: 268-ss)[175].

Será recién con la derrota bélica del 14 de junio del '82, rendición que Galtieri dio a conocer el día 15 en medio de violentos incidentes, cuando se comenzará a evaluar la escasa preparación militar de los soldados como una causal del fracaso[176]. Fue entonces cuando los festejos mayoritarios por la recuperación de las islas cedieron paso a sentimientos colectivos de desolación, decepción, traición y estupor (Quiroga, 2004: 300; Lorenz, 2006: 141). En esa coyuntura de posguerra, la categoría "joven" pasó a ser asociada con la *inocencia* y la *falta de albedrío*, a la vez

[173] La oportunidad de refundación societal que Lorenz plantea a nivel nacional, también se habría vivenciado en Córdoba. Al respecto, señala Philp (2009: 267-ss): "Malvinas será para la mayoría de los actores políticos, negados como tales desde 1976, un símbolo detrás del cual impulsar la unidad nacional, (…) [la cual] comenzó a ser un valor esgrimido desde diferentes sectores para legitimar su posición frente a la recuperación de Malvinas, símbolo de soberanía".

[174] Respecto del operativo cabe señalar que revistió caracteres similares a sus homónimos realizados en el resto del país. Con sede en el Pabellón Argentina de Ciudad Universitaria, estuvo destinado a recaudar dinero para el Fondo Patriótico y consistió en: una transmisión radial y televisiva, un festival deportivo y distribución de cintas patrias en zonas céntricas. En ese contexto, se leyó un mensaje del presidente de facto Galtieri que afirmaba: "Como en todas las grandes epopeyas de la historia patria, Córdoba está presente" (Philp, 2009: 272).

[175] Philp (2010: 441) explica que durante la guerra de Malvinas, los directivos de los diarios locales se reunieron con el gobernador Pellanda para expresarle su solidaridad, mientras (re)producían "buenas noticias" sobre la contienda: *'numerosas bajas del enemigo', 'demoledor rechazo en Puerto Argentino', 'cuantiosas bajas y pérdidas sufrieron las avanzadas británicas en los combates'*.

[176] En un mensaje radial y televisivo el presidente de facto aludía a la superioridad militar de Gran Bretaña y al apoyo de Estados Unidos para explicar la derrota. El pueblo había sido convocado a Plaza de Mayo para escuchar a Galtieri, no obstante el tono opositor de las cinco mil personas concentradas lo disuadió de salir al balcón de la Casa Rosada. Los disturbios estallaron violentamente cuando fuerzas policiales reprimieron la manifestación (Quiroga, 2004: 300-ss).

que los combatientes empezaron a irrumpir como figuras que demandaban a sus conciudadanos por *su sacrificio.* Esta batalla tuvo un saldo argentino de 649 cadáveres, 1300 heridos, numerosos prisioneros y posteriores suicidios, cifras que no se precisaron inmediatamente, ya que "del mismo modo en que había procedido en la represión de su propio pueblo –en la clandestinidad, semioculto, negando información- el gobierno militar comenzaba a disponer de los despojos de la guerra de Malvinas, de los muertos y de los vivos" (Lorenz, 2006: 87).

No obstante, la derrota bélica habilitó un contexto donde se multiplicaron los cuestionamientos hacia la dictadura, no solo la aptitud militar para una guerra convencional, sino la represión ilegal que desde el '76 había recaído especialmente sobre los "jóvenes" que el imaginario castrense calificaba como *subversivos*. Efectivamente, el retorno de los soldados sobrevivientes (que denunciaron una serie de maltratos ejecutados sobre ellos por parte de sus superiores en las islas) se mixturó con la aparición de tumbas NN en diversos cementerios de la república (atrocidades que comenzaron a difundirse en la prensa con fotografías de pilas de huesos y cráneos junto a testimonios de víctimas de la represión estatal como algunos ex detenidos en centros clandestinos). Al respecto, la hipótesis de Lorenz sostiene que, entre el fracaso de Malvinas en el '82 y los sucesos de Semana Santa del '87, se produjo un proceso de asunción de responsabilidades sociales sobre la dictadura, donde brotó con fuerza la imagen de los *jóvenes* (y más ampliamente de la ciudadanía) como *víctimas de la violencia*, ejercida sobre todo desde el Estado[177]. Este autor constata que dicha explicación emergió con peculiar fuerza en torno a los detenidos-desaparecidos y a los soldados de Malvinas.

Los familiares de los D-D y los organismos de DDHH habrían minado el argumento militar, donde se culpabilizaba a algunos "jóvenes" mediante la acusación de *subversión*, resaltando la inocencia de los incriminados, su carencia de participación política y su escasa edad. Para Novaro y Palermo (2003: 487), una de las novedades de la incipiente transición política es que la reprobación moral de los métodos dictatoriales operó a través de una singular resignificación de definiciones: el tópico de *guerra interna* comenzó a ser calificado como *represión*, mientras los *subversivos* pasaron a ser nominados como *jóvenes militantes, idealistas y víctimas*

[177] Otro factor de esos cinco años es que "el lugar tradicional de las FFAA fue duramente cuestionado, y su relación como protectoras de la ciudadanía y de los sagrados valores de la Patria también." (Lorenz, 2006: 17)

inocentes. La contraparte del 'mito de la inocencia' fue la 'teoría de los demonios' propugnada por distintos actores socio-políticos durante la llamada transición democrática, "que equiparaba lo incomparable: los crímenes cometidos por grupos irregulares con el sistema criminal montado desde el Estado, que había pervertido el propio principio de legalidad" (Novaro y Palermo, 2003: 491-ss). A su vez, la forma de ingreso de la experiencia bélica de Malvinas en la transición fue, según Lorenz (2006: 147-ss), la inclusión de los padecimientos de los conscriptos en el catálogo más amplio de crímenes dictatoriales: los ex combatientes también fueron considerados *víctimas inocentes* y *jóvenes inmaduros con escaso entrenamiento militar*.

En torno al proceso de victimización emergente en la coyuntura transicional, este autor aporta dos conceptualizaciones. Respecto de "los jóvenes", advierte un lazo de similitud entre las representaciones de los ex soldados y las imágenes de los D-D: la construcción simbólica de ellos en particular, y de "la juventud" en general, como víctimas pasivas de la dictadura, a la vez que su despolitización y supresión de su capacidad de agencia. Desde los aportes de Chaves (2006), podemos pensar que se calificó a esa edad biológico-social como una etapa de inmadurez e incompletud. Por otro lado, y en relación a los sectores extra-juveniles, Lorenz subraya un posicionamiento "infantil" recurrente, donde amplios grupos sociales se van a presentar como *inocentes, crédulos, ingenuos y estafados en su buena fe por el gobierno dictatorial*. De ese modo, se anulaban las "satisfacciones y acuerdos" sociales brindados a las políticas militares, entre ellas, a la lucha anti subversiva y a la recuperación de las Islas Malvinas. Paralelamente, los padres de los ex soldados, replanteando los lazos entre dos instituciones centrales de socialización "juvenil" (familia y conscripción), comenzaron a organizarse y a expresar críticas sobre la utilidad del servicio militar, la injerencia de las FFAA en la política y el apoyo acrítico que la prensa y sus compatriotas dieron a la guerra[178].

[178] En las asociaciones respectivas (por ejemplo, Padres y Amigos del Soldado –PAS- o Comisión Nacional de Padres y Familiares de combatientes desaparecidos en Malvinas) también se evidenciaron las tensiones epocales. Así, mientras algunos se esforzaban en diferenciar a sus víctimas y a sus reclamos de las organizaciones de DDHH que abogaban por los D-D en la represión ilegal, otros remarcaban la similitud de sus demandas, de su "duelo en suspenso" y de su base de legitimidad: ser afectados por la violencia descargada sobre sus hijos. En relación con ello Lorenz (2006: 121-ss) advierte que la escasa visibilidad de "los padres de Malvinas" se explica por una idea de sentido común, que campeó en esos años de transición, donde se relegó cualquier discusión sobre la guerra de Malvinas al rubro de "argumentos a favor de los militares".

En ese marco, el regreso de los soldados implicó particulares tensiones: por un lado, muchos no podían ser desmovilizados, los integrantes de la Clase 63 seguían siendo conscriptos; a su vez, el gobierno intentó distanciarlos de la prensa. En relación con ello, Martín Balza, que también había vuelto como prisionero de las islas, recuerda: en Buenos Aires "se 'internó' a los excombatientes en las escuelas de suboficiales convertidas en verdaderos campos de concentración (…) que dependían del general Edgardo Calvi"[179]. Por otra parte, Lorenz (2006: 134-ss) explica que en el inmediato contexto postbélico emergieron tres representaciones culturales en torno a los "jóvenes" excombatientes que se mantendrían constantes, al menos, durante toda la década del '80: la idea del *soldado abandonado*, librado a sus propias fuerzas, que agoniza en soledad; el mito del *loco de la guerra*, donde la participación en la batalla es leída como un estigma que dificultaba, entre otras cosas, su inserción laboral; y el emblema del *mutilado suicida*, un sujeto lisiado que opta por la muerte auto-infligida debido al rechazo (in)directo de su propia familia. El autor subraya que, más allá de su veracidad estadística, esta última imagen deviene recurrente en los testimonios de los ex combatientes que él relevó hasta comienzos del siglo XXI, una permanencia que podría explicar la forma en que la mayoría de los soldados vivenciaron su regreso.

En ese proceso, también intervinieron las voces de algunos ex combatientes que comenzaron a agruparse políticamente, mientras sus palabras eran rescatadas en libros de amplia difusión en el año '82, como el paradigmático texto *Los chicos de la guerra*, de Daniel Kon[180]. Los Centros de Ex Soldados Combatientes en Malvinas abogaron, especialmente desde 1983, para que "además de los procedimientos que se lleven a cabo dentro de las FFAA, se formen Comisiones de Investigación a nivel parlamentario" sobre dicha contienda y sobre ciertas prácticas de maltrato con las

[179] Respecto de Calvi, agrega: "el mismo que en noviembre del año siguiente firmó la orden de destrucción de toda documentación relacionada con la lucha contra la subversión" (Balza, Martín. 2003: *Malvinas. Gesta e incompetencia*, ed. Atlántida, Buenos Aires. Citado en: Lorenz, 2006: 128). Martín Balza, durante la Guerra de las Malvinas, fue jefe del Grupo de Artillería 3 y Coordinador de Apoyo de fuego de la Agrupación Ejército "Puerto Argentino". Se desempeñó como Jefe del Ejército Argentino en la década de 1990 destacándose políticamente por haber realizado una importante *autocrítica* mediática condenando la violación de DDHH realizada por las FFAA durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional.

[180] Respecto del libro de Kon, cabe recordar que en 1984, con el retorno democrático, es llevado al cine por el director Bebe Kamin. Junto con los textos (auto)biográficos de los conscriptos, también emergieron relatos que rescataban las voces y visiones de "jóvenes oficiales" combatientes, entre ellos cabe mencionar *Así lucharon* de Carlos Túrolo, publicado en 1985 (Lorenz, 2006: 180).

cuales algunos superiores disciplinaban a los conscriptos en las islas (por ejemplo, el estacamiento)[181].

A la vez, las tensiones y contradicciones en torno al accionar del gobierno dictatorial continuaban reproduciéndose, ya que algunos grupos societales (como la revista Gente) advertían que "la derrota de Malvinas podía ocasionar que las FFAA perdieran el reconocimiento de su logro más preciado: la victoria contra la subversión" (Lorenz, 2006: 145). Conjuntamente, consideramos que, en términos foucaultianos, visibilizaban a los "jóvenes soldados" como un objeto de preocupación social. Observemos la crónica que la mencionada revista nacional efectuó sobre los ex combatientes cordobeses:

> Fui a Córdoba para ver qué sentían, qué pretendían, qué exigían los chicos del interior del país (…) Y estas respuestas volvieron a sorprenderme; los chicos no querían hablar de democracia, de gobiernos civiles o del derecho a votar. Preferían hablar de la guerra a pesar de haber estado en las islas desde el 13 de abril hasta el 13 de junio, de haber sido tomados prisioneros por los ingleses, de no tener ninguno más de 19 años. Y sus respuestas también me preocuparon. Me hicieron sentir, de pronto, culpable: 'No tenemos la menor idea de lo que es vivir en democracia, ¿cómo querés que hablemos de votar y de esas cosas? Nunca nos enseñaron… Jamás nos dijeron que derechos tenemos, por qué actualmente no existen… Cuando nos hablan de democracia nos da miedo. Jamás vivimos en ella. Mirá, ya perdimos una vez. Perdimos las islas. No queremos perder nada más'. (Revista Gente Nº 886, julio de 1982, p. 76. Citado en Lorenz, 2006: 153)

En esta fuente se reseña una entrevista efectuada por un periodista "adulto" (y posiblemente porteño) a sujetos cordobeses que participaron en la contienda de Malvinas. Una primera nota a subrayar es que esos "jóvenes" son calificados como *chicos del interior del país* que vivenciaron dos meses de experiencias bélicas (combates, derrota, prisión) y cuyas edades rondaban los 18 y 19 años. El reportero

[181] Las vivencias cordobesas de la guerra de Malvinas (aquellas de los "jóvenes combatientes", sus familias y testigos), así como sus efectos en la coyuntura post bélica dictatorial y en la etapa democrática, son temas que emergen como áreas de vacancia para futuras investigaciones. Para principios del siglo XXI encontramos una asociación sugerente, la *Fundación Veteranos de Guerra de las Islas Malvinas,* la cual ofrece en su sitio web legislaciones respectivas y listados nacionales de personas participantes en el conflicto del Atlántico Sur: "Armada, Ejército, Personal Civil del Ejército, Personal Civil Femenino, Fallecidos Post Conflicto, Combatientes argentinos fallecidos en la guerra de Malvinas. Ley nacional 24.950/98 - Declaración de "Héroes nacionales", Sacerdotes argentinos que concurrieron a las Islas durante el conflicto". Esta fundación se describe como: "una entidad nacional sin fines de lucro con sede en la ciudad de Córdoba. Nace en el año 2002 como inquietud de un grupo de ex combatientes. Actualmente nuclea a veteranos, sus hijos y esposas, además de voluntarios, reunidos para contribuir a la calidad de vida de los que participaron en la Guerra de Malvinas. También se encuentra inscripta en Inspección de Personas Jurídicas bajo Resolución Nro. 288–"A"/02"
(http://www.fundacionmalvinas.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=74&Itemid=73&lang=es, consultado el 29-6-2011)

dice sorprenderse del objeto de discusión propuesto por sus entrevistados (la *guerra*), ya que su cuestionario principal parecía focalizarse en la transición política. Al respecto, emerge un segundo tópico que deviene recurrente en algunos testimonios "juveniles" de la época: la democracia irrumpe como algo desconocido que provoca desconfianza y *miedo*.

Respecto del desenlace de la guerra austral, las interpelaciones de Quiroga (2004: 300-ss), no devienen inquietudes menores: "¿Qué hubiera pasado si la operación Malvinas hubiera sido exitosa? ¿Tal vez la hazaña patriótica hubiera facilitado una unión sagrada entre el pueblo y el ejército? ¿El General Galtieri reconocido por su valentía se habría convertido en un nuevo líder popular?"..... A nivel gubernamental, la derrota de Malvinas condujo la crisis del régimen a su faceta estructural, pues implicó el resquebrajamiento de la propia cúpula castrense[182]. Así, mientras la Armada y la Fuerza Aérea abandonaron la Junta, algunos efectivos fueron destituidos y arrestados por criticar la conducción de la guerra. En el cargo presidencial de facto, el teniente general Leopoldo Galtieri fue sucedido por el general de división Reynaldo Bignone, dando paso, entre el 22 de junio y el 21 de septiembre de 1983, a un gobierno militar del Ejército (el arma que enfrentaba las mayores críticas sociales respecto de su desempeño en la guerra de Malvinas). Allí podemos marcar un punto de inflexión en torno al comienzo de la fase transicional de apertura política, ya que con el ascenso del nuevo presidente (el 1º de julio del '82) se anuncia el levantamiento de la veda política: se anticipa la formulación de un documento oficial que habilitaría la plena libertad para la actividad respectiva[183].

En ese contexto, las estrategias gubernamentales para responder a las crecientes críticas por el desempeño bélico insular reiteraron la división entre las tres armas que habían integrado la Junta Militar (donde cada una intentó salvaguardar su

[182] Recordemos que la fase de *agotamiento* ya había comenzado en el año '80 con dos factores que se fueron agudizando: las pujas gubernativas intestinas y la crisis económica (Quiroga, 2004).

[183] El documento militar de "plena libertad para la actividad política" fue anunciado el 1-7-82 al asumir Bignone y publicitado el 16 del mismo mes y año en el diario cordobés LVI. A su vez, a fines de agosto del '82 el presidente Bignone promulgó el *Estatuto de los partidos políticos*; esta esperada norma legal, que reglamentaría la reorganización de las agrupaciones, constituye un paso serio hacia el re-encauzamiento democrático. En una coyuntura compleja que implicó, entre otras cosas, el reemplazo de los comandantes que habían gobernado durante la guerra de Malvinas, la Junta Militar se reconstituyó y retornó a su papel de órgano supremo del Estado autoritario a finales de septiembre del '82. Meses más tarde, a finales de febrero del '83, Bignone anuncia el llamado a elecciones para el día 30 de octubre de ese año y el traspaso del poder para el día 30 de enero de 1984. No obstante, la ley de *convocatoria a elecciones generales* para el 30-10-83 y la derogación de decretos que prohibían actividades políticas recién se dan a conocer a mediados de julio del '83 (Quiroga, 2004: 319, 343).

prestigio individual); no obstante pueden detectarse algunas políticas comunes. Por un lado, se respondió a los cuestionamientos desde una posición que reforzaba el esquema social de victimización de los conscriptos como contrapartida del *buen desempeño profesional de la fuerzas y de su tradición heroica al servicio de la Patria*. Por otro lado, la guerra de Malvinas se revelaba como símbolo de primera magnitud para ser opuesto a las denuncias por la represión ilegal. A la par, se intentaba restringir el efecto de las críticas elaborando "chivos expiatorios" (como Galtieri y Astiz) que permitieran reconstruir la imagen de las FFAA[184].

Conjuntamente, la entrega de medallas y los homenajes estuvieron entre las primeras medidas adoptadas por todas las fuerzas entre mediados del '82 y abril del 83, cuando el primer aniversario del intento de recuperación de las islas pasó a ser, por disposición oficial, feriado nacional: *Día de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur* (Lorenz, 2006: 166-ss)[185]. Ese nuevo feriado se sumaba a la conmemoración del 10 de junio como *Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Malvinas, islas y sector antártico* que, incluida en el calendario escolar desde 1975, recordaba la creación del primer destacamento político-militar en las islas durante 1829 (Philp, 2009: 273)[186]. Así, las representaciones oficiales agregaban al panteón de los *héroes nacionales* a los combatientes de Malvinas (entre ellos a los "jóvenes soldados") y les rendían ofrendas por considerarlos *muertos honorables*[187].

En Córdoba se concretaron especiales y diversas performances para homenajear a los ex combatientes en Malvinas, a su vez, en distintas celebraciones tradicionales la temática malvinense y sus "jóvenes" protagonistas emergían reiteradamente. Entre ellas cabe citar algunos casos paradigmáticos. Una semana

[184] Esa política oficial habría encontrado ecos en la opinión pública donde, en torno al presidente Galtieri, las consignas de la época exclamaban: *el general borracho que mató a los muchachos*. La figura de Alfredo Astiz, por su parte, emergería como emblema respecto de la participación de los mismos protagonistas en la represión ilegal y en la Guerra de Malvinas. Recordemos que con la publicación de fotos de la rendición argentina, las Madres de Plaza de Mayo descubrieron que ese marino había estado infiltrado en su organización.

[185] El nombre de dicha efeméride cambió en el año 2000, mediante Ley 25.370: *Día del Veterano y de los Caídos en la guerra en Malvinas* (http://www.me.gov.ar/efeme/2deabril/index.html, consultado el 26-9-2011).

[186] En 2011, el sitio web del Ministerio de Educación especificaba: "Se fija la fecha por la Ley 20.561, del 14 de noviembre de 1973" (http://www.me.gov.ar/efeme/index.html?mes=6&dia=10, consultado el 26-9-2011).

[187] Este panteón presentaba una composición heterogénea y remitía a mitos fundantes de la nación, ya que, como señalaba en marzo de 1983 el Comandante en Jefe del Ejército (Cristino Nicolaides), estaba conformado por "hombres que empuñaron las armas en la guerra de la Independencia, la lucha por la organización nacional, contra el indio y contra el terrorismo" (Philp, 2009: 288).

después de la rendición ante Inglaterra, LVI del 21 de junio del ’82 informaba que la ceremonia de Jura de la Bandera en la Escuela de Aviación Militar había sido presidida por el comandante en jefe de la Fuerza Aérea, brigadier general Lami Dozo. El discurso oficial visibilizaba, además de los *héroes de Malvinas* (*caídos y/o desaparecidos en combate*), dos conjuntos jerárquicos de *jóvenes virtuosos* cuyas voces enérgicas efectuaron el juramento aquel día: los cadetes que cursaban el primer año en la institución (los cuales aparecían también en la foto que ilustraba la noticia) y los soldados de la Clase 1963 que cumplían con la conscripción en sus dependencias. La importancia de la celebración, desplegada en la plaza de armas de la citada escuela, queda sugerida por la jerarquía de las autoridades militares y civiles que estuvieron presentes: el gobernador-interventor provincial (Dr. Rubén Pellanda), el intendente municipal (Dr. Eduardo Cafferata), el titular del Superior Tribunal de Justicia de la provincia (Dr. Marcelo Espinosa) y representantes eclesiásticos. Según el diario, ese público (que era complementado por familiares de cadetes y soldados así como por los sujetos “jurantes”) escuchó el mensaje del director de la institución, comodoro Ventura, el cual señaló:

> [La Jura de la Bandera] marca una relación trascendente para con la Patria por parte de cada uno de quienes se disponen a jurarle fidelidad (…) Ella tiene contenidos materiales y espirituales: territorio, población, cultura, tradiciones, valores, creencias, es futuro a realizar, es proyecto de vida (…)
> En las Malvinas hemos perdido una batalla, pero seguiremos luchando en el terreno que sea necesario –incluidos el militar- para lograr nuestro objetivo (…) Oficiales, suboficiales y soldados dieron testimonio de su juramento de defender la Patria hasta perder la vida. (LVI, 21-6-82)

Desde los aportes de Blázquez (2012: 197-ss), esta ceremonia puede ser pensada como un ritual de sacrificio concretado por “jóvenes varones” que se desempeñaban como conscriptos y/o estudiantes de las carreras militares. Consistía en el juramento de ofrendar su propia vida para defender “a la Nación Argentina simbolizada en su Bandera”[188]. Respecto de la nación de 1982, los componentes de la argentinidad

[188] Esta ceremonia “juvenil” es antecedida por un ritual “infantil”: la Promesa a la Bandera que deben realizar en la escuela primaria los alumnos de 4º grado (niños y niñas de aproximadamente 9 años de edad). Ambas se concretan el día 20 de junio (aniversario de la muerte del creador del símbolo patrio), “feriado que fue instituido por la Ley nacional 12.361 de 1938”. En ese acto, “donde los iniciandos proclaman públicamente su compromiso de sacrificar la propia vida en la defensa de una comunidad definida en términos nacionales”, los sentimientos de amor y lealtad a la Patria son aprendidos en y desde el cuerpo. Así, cuando la autoridad escolar lee un fragmento de la, cada día recitada, Oración a la Bandera que pregunta ‘¿Juran defenderla hasta morir antes de verla humillada?’, los niños formados y uniformados al modo de *soldaditos de la Patria* deben responder

son definidos por Ventura como *materiales y espirituales: territorio, población, cultura, tradiciones, valores, creencias, futuro a realizar, proyecto de vida.* Blázquez (2012: 212) analiza cómo esta celebración implica un marcado elemento de violencia performativa, ya que "basándose en promesas y juramentos rituales, el Estado demandará a lo largo de la vida del sujeto sacrificios que pueden suponer el uso de la violencia física guerrera o de la violencia simbólica que aseguren la obediencia espiritual pacífica expresada como amor a la Patria". En ese marco, la guerra de Malvinas irrumpe en el discurso del director de la Escuela de Aviación como *testimonio* del cumplimiento de juramentos pasados, pues, en las islas, *oficiales, suboficiales y soldados* defendieron *la Patria hasta perder la vida*.

Conjuntamente, en ese conmocionado junio post bélico algunas notas periodísticas reproducían alarmantes relatos de los ex combatientes que retornaban al regimiento porteño de La Tablada: *Hubo anarquía en el frente malvinense*, *Fuimos al suicidio* (LVI, 23-6-82). A su vez, las presencias y ausencias de los participantes de la guerra austral proliferaban en todo el terreno cordobés, incluido el interior provincial. Así, con el título de *Regresaron a Córdoba 300 combatientes* (LVI 24-6-82) se reseñaba la llegada de soldados, suboficiales y oficiales pertenecientes al Grupo de Artillería Aerotransportada Cuatro con asentamiento en camino a La Calera. La nota era acompañada por una foto cuyo contenido era recurrente en los diarios de la época: imágenes emotivas sobre heridos y re-encuentros de los conscriptos con sus seres queridos.

con voz firme y decidida: 'Sí. Prometo'. De este modo, los infantes "se hacen patriotas y mayores" incorporando unos sentimientos patrióticos que "son tanto una forma de auto-constitución, como una forma de constitución de un tipo determinado de comunidad política". Es en ese momento liminal de la promesa (y del juramento) cuando la performance alcanza un destacado carácter transformacional que modela a los sujetos ya que: "las indicaciones de posiciones corporales pasivas/estáticas (firmes, derechos, callados, de pie, en silencio) son conectadas con emociones activas/dinámicas (orgullo, respeto, amor, lealtad)" (Blázquez, 2012: 200-ss). El análisis del autor se focaliza en la performance infantil, no obstante, consideramos que sus perspectivas también devienen operativas para reflexionar acerca del evento "juvenil".



Fig. 9: *Regresaron a Córdoba 300 combatientes* (LVI 24-6-82)

La prensa informaba que habían luchado en Puerto Argentino y Puerto Darwin, habían sido prisioneros ingleses durante tres días y luego fueron embarcados de regreso al continente, siendo trasladados finalmente en un tren del FFCC Mitre hacia la estación calerense donde los esperaban *familiares y camaradas de armas*. El grupo fue llevado en camión al cuartel, donde, según el diario, "se rindió homenaje a los soldados caídos, Néstor Pizarro, Jorge Romero y Eduardo Pellejos, y a los quince heridos que tuvo en combate esa unidad". La ceremonia concluyó con "una oración a cargo del capellán del Tercer Cuerpo de Ejército, R.P. Mackinnon, la entonación del Himno Nacional y un desfile" (LVI 24-6-82).

Esas presencias y ausencias de los ex combatientes comenzaban a instalarse como una constante de aquellos años '80, aunque irrumpían con peculiar visibilidad en algunos acontecimientos oficiales como los de diciembre del '82, cuando la Junta Militar creó una *Comisión de Análisis y Evaluación de Responsabilidades en el Conflicto del Atlántico Sur* (CAERCAS)[189]. En el marco de una transición política más despejada, las conmemoraciones malvinenses de abril de 1983 fueron otros

[189] "Desde el punto de vista institucional la Junta Militar designó una comisión para investigar el desempeño de sus cuadros: CAERCAS (…) Como resultado, el Informe Rattenbach (por el nombre del más conocido de sus integrantes) demostró la desproporción entre las fuerzas enfrentadas, la falta de planificación e inoperancia entre los mandos argentinos y las terribles condiciones a las que las tropas fueron sometidas debido a falencias e improvisaciones en la conducción militar, y aun competencia entre las fuerzas". La difusión de este informe, entregado a un medio periodístico en noviembre de 1983 complicó las pujas entre las armas ya que el Ejército atribuyó esa difusión a la Fuerza Aérea (Lorenz, 2006: 174-175).

escenarios propicios para que el discurso gubernativo visibilizara sus homenajes a los ex combatientes, entre ellos a los "jóvenes soldados". El feriado nacional del 2 de abril coincidió con la Semana Santa de aquel 1983, una superposición de eventos que, según expresaron las autoridades cordobesas, habría motivado la postergación de los actos (por el Día de las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur) al lunes 4 de abril: *para respetar la celebración religiosa del Sábado Santo* (LVI, 3-4-83)[190]. Esa fuente informaba que entre las diversas conmemoraciones de aquel lunes, donde se homenajeaba a la efímera recuperación del archipiélago, se destacó la acción del gobierno de la provincia: a las 8 de la mañana en la céntrica Plaza San Martín, el gobernador Pellanda, junto a otras autoridades civiles y castrenses, izaron la bandera nacional, cantaron el himno, procedieron al descubrimiento de una placa recordatoria en el pedestal del monumento al Libertador, depositaron ofrendas florales y *guardaron un minuto de silencio en honor a los caídos*.

A su vez, la Municipalidad local concretó *dos ceremonias evocativas de la gesta de Malvinas*: al atardecer se inauguró la Plaza Luis Vernet en barrio Observatorio, donde también se descubrió una placa recordatoria e hizo uso de la palabra el intendente Cafferata[191]. Posteriormente, los agentes gubernativos y su cortejo militar se trasladaron a la Plaza Malvinas Argentinas de barrio Santa Isabel para redefinir las nominaciones de cuatro calles (que antes citaban a ciudades inglesas y estadounidenses) con los nombres de combatientes cordobeses fallecidos en el Atlántico Sur[192]. Esos cuatro hombres, si bien compartían la condición de difuntos, eran diferenciados por el discurso oficial y periodístico según los cargos jerárquicos que desempeñaron en la contienda; así, "los jóvenes soldados" emergían en una situación de subalternidad que parecía justificar la imprecisión de datos respecto a

[190] En Capital Federal, los actos del gobierno nacional también se concretaron el lunes 4 de abril.

[191] El acto habría contado con "la presencia de descendientes de quien fuera el primer comandante civil y militar de las islas Malvinas y uno de los propulsores de su incipiente desarrollo agroganadero" (LVI, 4-4-83). La evocación nacionalista de Luis Vernet invisibilizaba su origen francés y sus residencias en Alemania y en Estados Unidos antes de instalarse en Argentina (www.todo-argentina.net/biografias/.../luis_vernet.htm, consultado el 27-7-2011).

[192] El nombre de "Malvinas Argentinas" había sido impuesto a la plaza de Bº Santa Isabel a finales de 1982 en una ceremonia que contó con la presencia del Gobernador, autoridades militares, el rector de la UNC, representantes del Movimiento de Afirmación de la Soberanía (MAS) y excombatientes. El contralmirante Carlos García Favre (del MAS) expresó: (…) 'si antes amábamos las Malvinas por sentimiento patriótico, hoy las amamos más porque allí se regó su suelo con sangre de jóvenes argentinos como lo hicieron antes en San Lorenzo, Chacabuco, Curapaytí, Los Pozos y El Juncal'. Por su parte, el Intendente Cafferata agregó: 'El nombre de Malvinas dejó de ser la denominación histórica de un pedazo querido de nuestro territorio para elevarse a la categoría de enunciado filosófico (...) Es un símbolo, la conciencia de que el valor no es solo un legado histórico de nuestros mayores sino también una presencia viva de nuestra juventud'. Allí, se colocaron placas bendecidas por el R.P Raúl Folia (GCC Nº 17, 12-1982, p.28-29).

sus decesos. Las nuevas nominaciones fueron: "*Mayor Fernando Casado*, de la Fuerza Aérea, caído en Puerto Argentino; *Cabo Segundo A. González*, de la Armada, muerto en el hundimiento del crucero General Belgrano y soldados *Eduardo Sosa* y *Eduardo Vallejos*, del Ejército, caídos también en las Malvinas. Estos nombres reemplazan a los anteriores de: Manchester, Columbia, Montana y Baltimore" (LVI, 4 y 5-4-1983).

En nuestra ciudad, además del gobierno provincial y municipal, otras instituciones y actores (tanto dependientes de las FFAA como agentes sociales privados) realizaron homenajes, pronunciamientos y misas para recordar el acontecimiento del 2 de abril de 1982[193]. Entre ellos, los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) organizaron desde marzo un *Concurso de afiches para conmemorar la gesta de Malvinas* (LVI, 24-3-83). Se exigía que los diseños tuvieran la consigna *Soberanía y Cultura para la Paz*, mientras debían poseer el siguiente subtítulo: *Mes aniversario de la ocupación argentina del archipiélago de las Islas Malvinas y de la agresión imperialista y colonialista al continente americano*. La recepción de obras se realizaría hasta el 15 de abril en la *Casa nº 6 del Paseo de las Artes* (una institución que había sido inaugurada en 1980 y sobre la cual nos explayaremos en la segunda parte de esta tesis)[194].

Por su parte, noticias nacionales respectivas ocupaban la primera plana de un matutino local: *Enérgico repudio a la presencia británica en las islas Malvinas* (LVI, 3-4-83). En Capital Federal, el Centro de Ex Soldados Combatientes había convocado, *pese a la prohibición oficial*, una concentración para el día 2 de abril que

[193] El III Cuerpo de Ejército y la Guarnición Aérea Córdoba también efectuaron ceremonias particulares en la jornada del lunes 4 de abril; mientras la Federación Gaucha de la provincia realizó su homenaje en la cúpula violeta de FECOR. Otras entidades socio-políticas publicaron sus pronunciamientos el día 2-4-83 con opiniones que coincidían en manifestar su "adhesión a la causa de restitución de las islas del Atlántico Sur al territorio continental argentino", pero disentían en cuanto a las responsabilidades de los jefes militares que condujeron la contienda. Por ejemplo, el Partido Socialista Democrático y el Movimiento al Socialismo criticaban a la cúpula castrense, mientras la Asociación Cultural Israelita de Córdoba expresaba: "se debe tener presente la acción de nuestras FFAA y por ningún motivo prestarse a la 'desmalvinización', que significa olvidar quienes fueron nuestros amigos y quienes nuestros enemigos". A su vez, la Unión de Mujeres de la Argentina, filial Córdoba sostenía: "la recuperación de las Malvinas es una aspiración histórica a la que no renunciaremos jamás…El colonialismo y la violación de la integridad territorial son un peligro para la paz" (LVI, 2-4-83). Otras adhesiones destacadas por la prensa, "con motivo de cumplirse un año de la transitoria reconquista de las islas", fueron: del Partido Socialista Popular, del Frente de Izquierda Popular y del Movimiento Juventud Peronista (LVI, 4-4-83).

[194] Se explicitaba que se otorgarían 3 premios de diplomas y/o medallas, pero solo el afiche que obtuviera el primer premio sería impreso y difundido. El jurado estaba integrado por representantes de APAC y de las academias artísticas provinciales (EPBA, EAA) y universitarias (EA de la FFYH y Fac. de Arquitectura).

superó *el medio millar de personas, en su mayoría jóvenes*. Entre los participantes cabe destacar la presencia de las *juventudes partidarias* (Peronista, Radical, Intransigente, del Frente de Izquierda Popular) y de los *veteranos de guerra.* El uso de este calificativo es excepcional en los años '80, ya que, como señala Lorenz (2006: 20): "*ex combatientes, ex soldados combatientes* y *veteranos* son términos que refieren a quienes pasaron por la experiencia bélica en las islas. Sin embargo, el uso de cada uno de ellos (…) respondió a un contexto histórico bien específico". Así, el autor reserva el uso de "veteranos para la década del noventa, ex combatientes para la del ochenta y ex soldados para aludir genéricamente a quienes combatieron en las islas en tanto objeto de análisis."

La nota sobre los sucesos porteños reseñaba: "aunque la Policía Federal exhortó a que solo se homenajeara a los caídos y se cantara el himno, los manifestantes entonaron consignas altamente críticas al actual gobierno militar y a los oficiales que condujeron las operaciones militares"[195]. Así, estos "jóvenes" (ex combatientes y militantes políticos) pusieron en tensión la posición de objeto de homenaje (a la que los soldados eran constreñidos por los sectores hegemónicos) para emerger como sujetos disruptivos del orden imperante y sumarse al contexto de crecientes manifestaciones antidictatoriales en el espacio público[196].

[195] La noticia comentaba que también se repudió la actitud de EUA en el conflicto y señalaba: "la concentración, desarrollada en la FAA, frente a la Torre de los Ingleses, fue controlada por tres patrulleros policiales y dos carros de asalto con efectivos que portaban armas ligeras (…) La multitud recorrió el tramo de la Av. Maipú que va desde Retiro hasta Plaza San Martín entonando duras consignas. Entonces un policía volvió a dialogar con los organizadores, pero la multitud no quería desconcentrarse. Ante esto, el presidente del CESC, Jorge Vázquez, insistió en 'disolverse para demostrar que este acto no quiso usar políticamente la memoria de los caídos', lo que fue obedecido por los manifestantes". En otro fragmento de la nota se explicitaban algunos contenidos del *documento* entregado por los ex soldados al gobierno, donde "se reclama eventuales castigos a los responsables de la derrota y una delimitación de responsabilidades políticas y militares de la conducción del conflicto. También se solicita una legislación que defienda los derechos de los veteranos de guerra y de los familiares de los caídos 'sin distinción de grados'. Asimismo reclama un exhaustivo informe sobre el uso del fondo patriótico y una investigación sobre malos tratos por parte de oficiales y suboficiales a conscriptos. Más adelante, se incluye entre los reclamos: 'el cese del pago de deudas argentinas a empresas y países que hayan adherido al bloqueo económico realizado a nuestro país durante el conflicto y la eliminación de la obligatoriedad de la enseñanza del idioma inglés en los establecimientos educacionales privados y públicos' (LVI, 3-4-83).

[196] Si en la propia coyuntura bélica de Malvinas (Lorenz, 2006: 47-ss) se (re)activaron las movilizaciones sociales (ya que bajo el paraguas de la reivindicación de las islas se reconstruyeron redes de activismo), las manifestaciones públicas crecerán con el levantamiento de la veda política, cuando: "se inicia una etapa de preparación de la contienda electoral que agita las aguas sociales. En actos y mitines se juzga la política oficial de seis años de supresión de libertades, represión, estancamiento económico y retroceso social. Los pedidos de investigación se incrementan (…) Los cánticos y consignas simbolizaban una *resistencia abierta* a una orden que impuso una rígida censura durante años. La sociedad se polarizaba entre defensores (una ínfima minoría) y contradictores del régimen militar."(Quiroga, 2004: 324-325)

Dos meses más tarde el Ministro del Interior recordaba que el viernes 10 de junio del ’83 se conmemoraba en *Día de la afirmación de los derechos argentinos sobre las Malvinas, islas y sector Antártico*, instituido por la Ley 20.561. De acuerdo con esa legislación, a las 11 horas de ese día se debía rememorar dicho argumento en: establecimientos de enseñanza de todos los ciclos (estatales o privados), dependencias de las FFAA y de la administración gubernativa en general (LVI, 8-6-83). En torno a esta efeméride se concretaron distintos actos nacionales y cordobeses, no obstante, la visibilidad de “los jóvenes ex soldados” fue escasa en comparación con las evocaciones de abril. La ceremonia gubernativa local tuvo lugar en la explanada de la Casa de Gobierno, fue presidida por el gobernador Pellanda y contó con la presencia de diversos funcionarios provinciales. Por su parte, se realizaron actos similares en la Escuela de Aviación Militar de la Fuerza Aérea, donde el jefe del Cuerpo de Cadetes, comodoro Jorge Espina, aseguró: *los muertos durante la guerra de Malvinas constituyen el soporte más valido de una soberanía que el mundo nos reconoce* (LVI, 11-6-83). Conjuntamente, un canal local emitía un documental sobre la guerra austral “con testimonios desde la toma de las islas a la capitulación, el filme era introducido por el presidente de la Academia Nacional de Historia, Enrique Barba” (Philp, 2009: 296)[197].

Posteriormente, otros actos oficiales reiteraban (in)directamente la visibilidad de la guerra austral: el 25 de septiembre, los periódicos reseñaban el acto por el Día del Paracaidista Militar, allí se afirmaba: *seguirán preparándose para reconquistar las Malvinas* (CBA, 25-9-83; LVI, 26-9-83). Luego, en semanas previas a las elecciones del 30 de octubre, las autoridades provinciales inauguraron un *Monumento a los Caídos en la Guerra de las Malvinas* en la Plaza de la Intendencia. Al respecto, cabe señalar dos elementos: la escultura fue encargada a un “joven” productor artístico, Marcelo Hepp, distinguido en 1980 como *joven sobresaliente* por la Bolsa de Comercio de Córdoba (un certamen social donde el intendente Rubén Pellanda se había desempeñado como jurado); a su vez, la placa conmemorativa expresaba: *el gobierno de Córdoba a la civilidad cordobesa que entregó sus hijos y sus bienes a la Patria en guerra* (LVI, 6-10-83). Quizás por la “elevación” que conceden las “tumbas de la gloria”, el conjunto escultórico estaba conformado por siete soldados que no

[197] Como señala Philp (2009: 296), la gesta de Malvinas también ocupó un lugar especial en los actos del Día de la Bandera (20-6-1983): en Córdoba, la prensa consignaba actos castrenses en la Escuela de Aviación Militar, en la Escuela de Suboficiales de la FAA, en el Comando del III Cuerpo de Ejército y en el Liceo Gral. Paz.

estaban “caídos” sino de pie, y parecían marchar sosteniendo una gran bandera argentina que muchos habían querido erguir en el territorio insular reconquistado.



Fig. 10: *Monumento a los caídos en la Guerra de las Malvinas* (Imagen disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Monumento_a_los_ca%C3%ADdos_en_Malvinas_C%C3%B3rdoba_2008-02-02.jpg, consultada el 22-7-2012.

A modo de consideración final en relación a un tema abierto y escasamente explorado, cabe reproducir las percepciones sobre la Guerra de Malvinas aportadas por el testimonio un actual artista que en aquel contexto bélico poseía la experiencia de un “joven” conscripto y se desempeñaba como estudiante de artes plásticas en la EPBA:

> SG: ¿Para el servicio militar les hacían un examen médico-físico?
> LF: Sí. Médico-físico, pero, digamos, lo importante, es que si vos eras ‘carne de cañón’, vos servías. Que es después lo que pasa en Malvinas. Si vos hacés un estudio, digamos, de quien muere en Malvinas, independientemente de la aviación…
> SG: Sí, son una mayoría de soldados.
> LF: Son mayoría de soldados y, del norte, digamos, ¿no? O sea, no soldados acomodados, por decirlo de alguna manera, o provenientes de determinadas clases sociales. Entonces, durísimo (…)
> El trauma que yo viví con el servicio militar, y sobre todo el trauma de Malvinas (…) Todos los suboficiales que estuvieron conmigo [en La tablada] murieron porque fue el primer regimiento que mandaron a llamar. Yo tenía mucho miedo que a mí me mandaran allá porque me parecía un genocidio.
> SG: Sí, porque llamaron la clase 62 y 63.
> LF: Exacto y yo era 60.
> (…) Entonces cuando yo veo todas estas atrocidades que yo había vivido y salgo del servicio militar y declara la guerra Galtieri, yo me quería morir. Yo dije, nos van a masacrar, porque yo ya me había dado cuenta, digamos, cuál era la infraestructura

> tecnológica que manejábamos y cómo están constituidos militarmente los ingleses. Entonces, yo lo viví como, yo lo viví de una forma terrorífica a Malvinas, una porque me podían llamar en cualquier momento y otra cosa porque sabía que iba a ser una masacre, tal como lo fue.
> Muchos de nosotros tenemos amigos muertos en Malvinas, amigos y conocidos, porque generacionalmente mis padres no fallecieron en Malvinas, porque son… yo soy del 60…
> (…) Yo me empecé a dar cuenta, así con la mentalidad adolescente de los contratiempos económicos que empezaban a surgir, dentro del aparato administrativo del estado. Por ejemplo, yo en el servicio militar manejé un camión, suponete, que disparaba un proyectil, que ese proyectil no sé cuánta plata salía. Pero yo en los 6 meses o en los 7 meses que estuve, a mí me hicieron de todo, hasta en el hospital estuve, pero nunca disparé una bala. O sea, qué te quiero decir, que no había presupuesto para poder disparar. O sea, que la instrucción militar que hice, fue un ruido gutural, gesticulando, o sea, no había un dinero, digamos, para que nosotros practiquemos en forma profesional. Usábamos armamentos viejos, nos vestíamos con ropa, con unos borcegos viejos… y eso que estábamos en Buenos Aires en la Tablada, yo no me quiero imaginar lo que habrá sido en otras partes. (Entrevista con *Lisandro Fucsia*, 2011)

Así, la opinión de este entrevistado aporta inquietantes interrogantes respecto a discriminaciones jerárquicas, clasistas y regionales que, operando en la conducción de las FFAA respecto de la contienda de Malvinas, habrían condicionado la preservación o la pérdida de la vida de, entre otros, los "jóvenes soldados". A su vez, sus recuerdos sobre la escasa preparación militar que recibió durante su conscripción entran en consonancia con las interpretaciones académicas de la desventaja profesional como factor condicionante de la derrota bélica frente a Inglaterra (Lorenz, 2006). Paralelamente, las vivencias directas del servicio militar (e indirectas de la guerra austral) son calificadas por el informante como sucesos *traumáticos* tanto para su vida individual como para el colectivo de sus coetáneos: *nosotros tenemos amigos muertos en Malvinas, amigos y conocidos, porque generacionalmente mis padres no fallecieron en Malvinas, porque son… yo soy del 60…* En sus palabras (así como en los recuerdos de la mayoría de los entrevistados), pareciera que el rasgo prioritario que lo distingue de sus progenitores es la omnipresencia de una figura mortal extrema (*masacre* y *genocidio*) que acechaba especialmente a "los jóvenes" y producía temores intensos (*terror*).

3.b) De *jóvenes desaparecidos*

> *Todos han comprendido que nuestra lucha es por la aparición con vida de nuestros hijos y para que esto no se repita, para que a nadie más le toque lo que a nosotros. Que todos los jóvenes puedan pedir, hablar, decir, escribir, hacer...* (Madres de Plaza de Mayo, visita a Córdoba, LVI, 11-6-1983)

Junto con la franja "juvenil" participante en la contienda de Malvinas, emergían en Córdoba (y en la nación) otras presencias-ausencias de "jóvenes" que el imaginario oficial asociaba con *una segunda guerra justa* (también llamada *lucha antisubversiva* y *guerra sucia*) y cuyos sentidos se irán resignificando en el marco de la apertura política. La investigación de Philp (2009: 296-ss) demuestra cómo ambas representaciones bélicas formaban parte del imaginario militar reinante y su justificación era recitada en distintas intervenciones políticas, entre ellas, las conmemoraciones. A su vez, recordemos que, en el marco transicional, los dos temas principales sobre los cuales la cúpula gubernativa nacional exigía un acuerdo eran: la responsabilidad por las secuelas de la *guerra sucia* y la integración de las FFAA en el próximo gobierno (Quiroga, 2004: 312). Paralelamente, si bien la fase aperturista propiciará la multiplicación de voces críticas a la dictadura (en muchos casos, de actores sociales que habían dado su consenso en los primeros años del régimen), los gobernantes continuarán detentando, aún en su fase de debilidad, el monopolio de la fuerza y varios adeptos explícitos hasta finales de 1983[198].

Así, mientras en agosto del '82 el intendente de Córdoba (Cafferata) nominaba a una plaza *Ejército Argentino* y el Episcopado instaba a *la reconciliación, al perdón y al olvido*, los dirigentes gubernamentales ensayaban respuestas sobre una cuestión que denominaban: el *problema desaparecidos*. Ese mismo mes la prensa local anunciaba un novedoso enfoque sobre esa temática: el proyecto de una nueva legislación que proponía la creación de una fuerza de elite para enfrentar rebrotes extremistas, la *Ley antiterrorista* buscaba dar *al Estado Nacional la capacidad necesaria para poder hacer frente con medios legítimos a ese flagelo*. De ese modo, se buscaba retirar "esa responsabilidad a las FFAA", dejando "sin efecto el decreto

[198] Oviedo & Solís (2006: 153) expresan: "perder en el campo de batalla [la Guerra de Malvinas], tradicional métier para la que -se suponía- estaban mejor preparados, se tradujo en múltiples derrotas en planos afines: la lucha contra 'la subversión' entró en disputa con el discurso de la violación a los derechos humanos; su afán moralizador de la función pública debió enfrentar la denuncia de casos de corrupción; y la política y los partidos, otrora acusados de 'populismo', se convirtieron en la última esperanza para conseguir una amnistía por sus crímenes".

del ex presidente provisional Luder que las involucraba en la lucha contra la subversión" (Philp, 2009: 281). Conjuntamente, otras fuentes periodísticas cordobesas visibilizaban los alcances (inter)nacionales de la represión estatal argentina desplegada sobre sectores (no solo) "juveniles" y mostraban las trayectorias bélicas mixtas de algunos "jóvenes" oficiales que habían participado en la lucha antimarxista y en la guerra de Malvinas: *Astiz secuestró a una joven sueca hoy desaparecida* (LVI, 25-9-82)[199]. Tres días después, la primera plana de ese matutino mostraba que el asunto *desaparecidos* había devenido un objeto explícito de preocupación y control administrativo en la presidencia de Bignone:

> *El gobierno no puede solucionar el problema de los desaparecidos*
> El Ministro del Interior, Gral Llamil Reston, lo dijo en Salta al inaugurar la reunión de gobernadores que clausurará mañana el presidente Bignone. Negó que haya cárceles clandestinas y fijó en 206 la cantidad de personas aún mantenidas a disposición del Poder Ejecutivo (…)
> Respecto del Estado de sitio sostuvo que 'habrán de flexibilizarse progresivamente sus criterios de aplicación hasta lograr su definitivo levantamiento.
> Con relación a la situación de los desaparecidos indicó que el tema 'fue preocupación y responsabilidad permanente de todo el sistema jurídico nacional (…) Nadie puede responsablemente esperar que el gobierno de una solución que la lógica y el sentido común indican como inexistente'. Dijo que se hará todo aquello que 'promueva la concordia entre los argentinos y brinde consuelo a quienes por esa guerra, sufrieron y sufren pérdidas irreparables. Con la misma decisión y energía habremos de impedir que bajo el pretexto de amparar un justificado dolor, se persiga el recrudecimiento de los enfrentamientos que minaron nuestra forma de convivencia' (28-9-82)
>
> *Reston prometió un informe sobre los Desaparecidos*
> Salta, conferencia de prensa en un alto de las deliberaciones de la reunión de gobernadores provinciales. El Ministro del Interior aseguró: 'no sé dónde están los desaparecidos' y reveló que su cartera está reuniendo los antecedentes respecto a todo lo actuado desde 1976 en la materia, que oportunamente tendrán la más amplia difusión (…) El país ha sido visitado por muchas personalidades extranjeras por este tema y todos en su momento han recibido las explicaciones que el gobierno tenía a su disposición'. Mencionó la lucha contra la subversión como el logro fundamental del Proceso (…) Sostuvo que las actuales autoridades no tienen ninguna urgencia en fijar la fecha de elecciones, pero reiteró que el objetivo es institucionalizar definitivamente el país en los primeros meses del '84 (LVI, 30-9-82).

Las fuentes precedentes nos muestran que la problemática *desparecidos* se había transformado en un asunto estatal abordado desde el Ministerio del Interior; cuya

[199] Entre los datos aportados por la noticia se reseñaba: "Se trata de Dagmar Ingrid Hagelin, de 17 años, capturada el 17 de enero de 1977 y –según testigos- alojada posteriormente en el sótano de la Escuela de Mecánica de la Armada. Tanto la captura como la agresión se debieron a un error. Desde entonces nada se sabe de su paradero" (LVI, 25-9-82). Unos meses más tarde la prensa nacional informó que Astiz también estaría implicado en el secuestro y desaparición de las religiosas francesas Alice Domon y Leonie Duquet (Avellaneda, 1986: 240).

máxima autoridad, el Gral. Reston, aparecía como vocero de las estrategias oficiales respectivas: negación, manipulación de la información, ocultamiento. A su vez, se intentaba dar un matiz de "legalidad" al tema indicando la responsabilidad de la justicia nacional y anunciando futuros informes, todo ello en el marco de una reunión de gobernadores concretada en el edificio de la legislatura salteña. Paralelamente, se reiteraba una aseveración que era recitada por distintos dirigentes castrenses y civiles: *la lucha contra la subversión era el logro fundamental del Proceso*. Otro eje analítico que podemos extraer de esta noticia gubernamental es que se peticionaba *concordia entre los argentinos*, mientras se reconocía (implícitamente) la existencia de difuntos en la contienda referida: el gobierno intentaría brindar *consuelo a quienes por esa guerra, sufrieron y sufren pérdidas irreparables*. En respuesta a las declaraciones del ministro Reston, LVI reproducía, el mismo día y en igual página, las expresiones de *asombro e indignación* de un grupo de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (D-D). La nota se titulada *Exigimos que aparezcan vivos nuestros seres queridos* y allí se denunciaba la existencia de, por un lado, *listas completas del personal de las fuerzas de seguridad intervinientes en estos hechos*, y, por otro lado, de *15 lugares de detención clandestinos*.

Las investigaciones de dos historiadoras cordobesas, Philp y Solís, permiten visibilizar algunas complejidades de esa coyuntura nacional donde los D-D (no solo jóvenes) ocuparon los titulares de variados periódicos locales. Por una parte, Philp (2009: 283-ss) explica, en cuanto al imaginario político de las FFAA, que para noviembre de 1982 el presidente Bignone expresaba que no había plazo ni fecha para dar respuestas sobre el tema. A su vez, Menéndez, el ex comandante en jefe del III Cuerpo de Ejército, afirmaba que la efervescencia del tema D-D "era el último recurso de la subversión" y recordaba que "las fosas comunes es el lugar donde se entierra a la persona que no tiene medios ni familiares". A la par, otros actores políticos se preocupaban por marcar sus diferencias con el reciente pasado violento que, para muchos, habría finalizado por la "eficaz acción de las FFAA": así, mientras algunos integrante del CUN (Corriente Universitaria Nacional) explicitaban su repudio hacia el terrorismo, el segmento Línea Córdoba, de la UCR, rechazaba al populismo; por su parte, el Partido Justicialista se distanciaba de pasadas identificaciones que asociaban al peronismo con la 'patria socialista'.

Por otra parte, Solís (2011: 7) señala que, hacia finales del período dictatorial y en la inmediata transición, la cuestión de los DDHH se instaló como relevante

socialmente, “sedimentando lo que ha sido su sentido primigenio; esto es la identificación de un conjunto de violaciones a derechos cometidos bajo la sistematicidad del terror de Estado y la consiguiente lucha por la exigencia de verdad y justicia”[200]. Los reclamos de los organismos defensores de los DDHH se densificarán con el avance de la apertura política e irán incorporando el apoyo de otros sectores sociales. Por ejemplo, en un contexto donde el retorno de los soldados malvinenses coincidió con el descubrimiento de tumbas NN en distintos cementerios argentinos, algunos militantes “jóvenes” de la UCR exigían respuestas al gobierno por los cadáveres (no solo) “juveniles” que irrumpían en Córdoba:

> *Juventud Radical.* En un extenso comunicado, la Juventud Radical de la seccional 7ª, fija su posición ante la denuncia presentada al Juzgado Federal nº 3 respecto del descubrimiento de fosas comunes en el cementerio San Vicente. En él, exige 'a los actuales ocupantes del gobierno argentino el total y definitivo esclarecimiento de este hecho, como así también de hechos similares ocurridos en otros lugares de la República que enlutan al pueblo argentino'. El documento solicita que 'cese el imperio de facto y se vuelva a la legitimidad, haciendo caducar el Estado de Sitio y devolviendo a los ciudadanos sus derechos individuales y la vigencia irrestricta de la Carta Magna' (LVI, 28-11-82).

En ese marco, el Estado autoritario anunciaba en noviembre del ’82 los *temas de la concertación* política transicional; entre ellos, como sintetiza Quiroga (2004: 329-ss), “hay uno que aparece como el más difícil en la negociación: la no revisión de lo actuado por las FFAA en la lucha contra la subversión”[201]. Las pautas propuestas fueron explícitamente rechazadas por la Multipartidaria, una posición que fue favorecida por el contexto de decadencia del gobierno; así, dicho autor concluye que “no hay transición pactada, pero tampoco una ruptura total con el régimen

[200] La autora explica que la cuestión de los DDHH está ligada al surgimiento de un actor novedoso, el movimiento de derechos humanos (MDH) y a la tematización de un conjunto de injusticias. Remarca que fue en la década del ’80 cuando alcanzó su mayor productividad política, entendida como la capacidad de interpelar y promover agenciamiento. Destaca que el MDH se conformó singularmente en cada provincia atendiendo a factores como sus relaciones con otros actores socio-políticos y a sus modos de acción. Para el caso de Córdoba, demuestra que las organizaciones comienzan a conformarse en 1975 (ante el avance de la represión durante el tercer gobierno peronista) y hacia finales del ‘PRN’ se encuentran activos grupos que aglutinan desde adscripciones vinculares hasta otras más profesionales, políticas o religiosas: Familiares de D-D por Razones Políticas, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), Liga Argentina por los Derechos del Hombre (L.A.D.H), Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos (MEDH), Familiares de Presos y Desparecidos Peronistas (…), Abuelas de Plaza de Mayo Filial Córdoba” (Solís, 2011: 41, 195).

[201] “En las directivas al Poder Ejecutivo, la Junta señalaba los temas en torno a los cuales girará la negociación para el traspaso del poder: vigencia del estado de sitio (…), ley y cronograma electoral, lucha contra el terrorismo, desaparecidos, plan económico, conflicto Malvinas, presencia constitucional de las FFAA en el próximo gobierno nacional” (Quiroga, 2004: 329).

anterior"[202]. Paralelamente, en el último mes del año '82 observamos una multiplicación de manifestaciones públicas, nacionales y cordobesas, críticas del mandato oficial (Philp, 2009: 286-ss). Entre ellas, cabe subrayar tres casos: en principio, el paro nacional del 6 de diciembre convocado por la dirigencia sindical; en segundo término, la conmemoración, el 10 de diciembre, del Día Universal de los DDHH. Esta última reunió a más de 8.000 personas en Capital Federal (donde la *Marcha de la Resistencia* exclamaba "Ni olvido, ni amnistía, aparición con vida"), mientras en Córdoba los actos respectivos fueron convocados por la APDH, el SERPAJ y Familiares de D-D por Razones Políticas: la *Marcha por los Derechos Humanos* se desarrolló desde las calles Obispo Trejo y Caseros, con adhesión de, entre otros, la Comisión de Aspirantes al Ingreso de la UNC y la Unión de Estudiantes de Medicina y de Derecho (LVI, 10-12-82). Al respecto, es pertinente señalar que Solís (2011: 42) localiza, entre fines del '82 y comienzos del '83, la emergencia de rasgos distintivos de los organismos de DDHH que se mantendrán constantes durante toda la década: entre ellos, "las solidaridades con las juventudes que habían comenzado a re-estructurar sus espacios de militancia"[203]. En tercera instancia, cabe destacar la masiva *Marcha del Pueblo* organizada por la Multipartidaria con motivo del aniversario de la propuesta de ese nucleamiento (16 de diciembre) que convocó alrededor de 80.000 manifestantes en Buenos Aires y evidenció disturbios, detenidos y otro "joven militante" muerto, Dalmiro Flores, integrante de la Juventud Sindical Peronista.

Frente a ello, Bignone responsabilizó a *los activistas de izquierda de la acción perturbadora*. Con un telón de fondo de reprobación social al gobierno, rumores golpistas y víspera navideña, la prensa informaba que había finalizado la primera etapa del *servicio de reconciliación* ofrecido por la Conferencia Episcopal

[202] En torno a las discusiones sobre el tipo de transición política vivenciado en Argentina a comienzos de los años '80, Quiroga (2004: 332) afirma: "la instauración de la democracia no es el resultado de una revolución. El retiro casi desordenado de los militares a los cuarteles no significa la desmilitarización del poder. El derrumbe del orden autoritario es el resultado de su propia ineptitud política antes que el producto del acoso sufrido por las movilizaciones sociales. Al no establecerse un acuerdo, la transición a la democracia es conducida unilateralmente por las FFAA hasta el momento del traspaso del poder al gobierno elegido por sufragio popular."

[203] Solís (2011: 41-42) subraya otras características: el trabajo en equipo, la instalación del discurso de los DDHH como argumento de legitimación de sus luchas, la incorporación de una variedad de micro-injusticias que componían el abanico de modalidades represivas, la combinación de acciones de contención con denuncias y la instalación pública de una dramaturgia que incluía desde las grandes fotografías con las fotos de los desaparecidos hasta los pañuelos. A su vez, explica que los repertorios de protesta eran similares a los usados en otros sitios del país (como rondas en la plaza, marchas y búsqueda de cobertura mediática).

Argentina[204]. Ante esta situación, la Junta Militar exigía prudencia y se mostraba amenazante; no obstante, a fines de febrero del '83 Bignone confirmó oficialmente el llamado a elecciones para el 30 de octubre de ese año y el traspaso del poder para el 30 de enero de 1984 (una distancia de 90 días entre el acto comicial y la fecha de asunción del gobierno constitucional que fue leída por algunos sectores como otro intento de concertación)[205].

Un indicador cordobés de las tensiones y complejidades nacionales que conjugaba el tópico *desaparecidos* puede encontrarse en las crecientes notas periodísticas sobre el tema publicadas en LVI en vísperas de dos celebraciones que conmovían sensibilidades de sectores mayoritarios de la sociedad argentina: la Pascua católica y la primera conmemoración de la recuperación de Malvinas. En la primera plana del domingo 3 de abril (junto a la noticia sobre la manifestación porteña del Centro de Ex Soldados Combatientes y las Juventudes Políticas) *el obispo Quarracino abogaba por una ley del olvido* en el marco de las ceremonias por la Semana Santa. Paralelamente, se notificaba que el cardenal Primatesta había convocado, en la homilía del Jueves Santo 30 de marzo, un *sínodo diocesano*; es decir, una asamblea excepcional de consulta eclesial que se congrega *en especiales circunstancias de la vida de un pueblo como gesto de conducción pastoral* con el objetivo de devenir en *una celebración progresiva del Año Santo y en una renovación en nuestra reconciliación sacerdotal y cristina* (LVI, 3-4-83). Por su parte, una solicitada, firmada por *Familiares de muertos por la subversión* (FAMUS), mixturaba la conmemoración de la Pascua católica con recitados argumentos oficiales sobre la lucha anti-comunista:

[204] Quiroga (2004: 228-ss) expresa que tanto para las autoridades gubernativas como para una franja de la dirigencia política, "la Iglesia aparecía como una instancia natural de conciliación entre civiles y militares". Respecto del *servicio de reconciliación*, Philp (2009: 287) explica que "consistía en diálogos con sindicalistas y políticos acerca de sus aportes para construir una nueva nación. Desde la cúpula de la Iglesia se decía: 'se estima que si se alcanza una solución respecto a los DDHH y los desaparecidos, la tarea sería posible'. En Córdoba, algunos gremialistas se reunían con Primatesta para manifestarle 'la total adhesión de los trabajadores a la labor de reconciliación que desarrolla la Iglesia'.".

[205] "Era el tiempo que reclamaba el régimen militar para convenir con el presidente electo una 'prudente' continuidad de las estructuras de mando de las fuerzas" (Quiroga, 2004: 338). A su vez, la prensa local reproducía a comienzos de 1983 las declaraciones del *hombre fuerte de Córdoba*, Menéndez ('el próximo gobierno debe cumplir las tareas que no realizó éste: instaurar una democracia perdurable) y de Nicolaides, máxima autoridad castrense, quien en un mensaje a la familia militar agradecía 'por haber acompañado a los hombres que empuñaron las armas de la Patria en las guerras de Independencia…, contra el indio y contra el terrorismo' (Philp, 2009: 288).

MUERTE Y RESURRECCIÓN
O
MUERTE SIN ESPERANZA

En esta fecha sagrada para la cristiandad (…). En la rememoración del 'Vía Crucis' no están ausentes nuestros seres queridos, cuyas vidas fueron sesgadas por el terrorismo marxista que buscó destruir el amor, y por ende a Dios, en aras de la nada. En definitiva, pretendió extirpar de nuestra Argentina el sentido cristiano de la Pascua y su reemplazo por el dialéctico 'paraíso terrenal'. Su nihilismo brutal contaminó a la vida argentina con el odio, la hipocresía, la angustia y la desesperanza.
Pero la Pascua continúa palpitando en todos los corazones argentinos. Nuestros muertos son fieles testigos de ello. Su sacrificio contribuyó, pese a los 'Judas', a que el verdadero sentido del Cristo resucitado, en comunión con el Santo Padre, continúe vigente en la familia argentina.
Sufrimos en silencio, callando y orando cuando voces cargadas de odio pretenden reiteradamente humillar a nuestros familiares asesinados. Pero tales actitudes no hacen mella en nuestros espíritus, al dolor de haber perdido un ser amado en manos del terrorismo ateo, nos reconfortamos con una frase del dulce Jesús, después de la última cena con sus apóstoles.

'NO HAY MAYOR ACTO DE AMOR QUE DAR LA VIDA POR EL SER AMADO'
FAMUS
FAMILIARES DE MUERTOS POR LA SUBVERSIÓN
CASILLA DE CORREO 35- SUC. 48- CP 1448
BUENOS AIRES
Esta solicitada fue solventada por los aportes de los familiares de los 2500 muertos por la subversión. (LVI, dgo 3-4-83, 1s.p7)

Esta fuente es solo un ejemplo de cómo el imaginario bélico antisubversivo del gobierno era compartido y recitado por distintos sectores de la sociedad. En este caso, la agrupación FAMUS emerge en 1983 (y mantendrá su presencia durante toda la década del '80) como un actor social que irá disputando visibilidad y posiciones con los organismos defensores de DDHH, ya que mientras los primeros condenan al "terrorismo civil", los segundos denuncian al terrorismo estatal. En la *solicitada* reproducida, FAMUS (re)significaba en dos sentidos a la institución familiar: en principio por que sus reclamos se anclarían en lazos parentales y afectivos con los *2.500 muertos por la subversión*; pero, a su vez, porque el *sacrificio* de esos familiares *caídos* es presentado como la ofrenda necesaria para la continuidad de la *familia argentina* católica[206]. Esta idea se densifica si advertimos

[206] Este actor mantendrá sus interpelaciones durante toda la década de 1980 irrumpiendo como uno de los interlocutores que reclamarán, al posterior gobierno constitucional, revisiones del pasado reciente: "Desde 1991 esa asociación no funciona como tal, recordó Leonor Barceló, que presidió Famus, en diálogo con LA NACION. Su hijo Diego fue muerto en 1975 en Tucumán, durante el operativo Independencia. Era subteniente del Ejército. Eve Solari de Berdina también sufría la muerte de un hijo, el subteniente Rodolfo Berdina. Los familiares se conocieron en las misas de recordación y en 1983 empezaron a dar cuerpo a Famus, asociación que un año después cobraba forma definitiva (…) Con el aporte que hacían los miembros, Famus consiguió realizar una publicación, *Tributo*, en la que se hacía eje en las semblanzas de los caídos. Las amenazas no interrumpieron los encuentros, esas misas en las que 'no había discursos, sino que solamente se cantaba el Himno al finalizar',

que su discurso, publicado el domingo de Pascua, recurre a una categoría religiosa para calificar al enemigo nacional: el *terrorismo* es definido como *Judas*, *ateo*, *destructor del amor y de Dios*. Al respecto, la investigación de Solís (2011: 200) da cuenta de "la persistencia en la plaza cordobesa de los discursos legitimadores de la acción represiva, incorporados en la conceptualización de lucha antisubversiva". Un factor explicativo de esta presencia discursiva, que se mantendrá visible en los años '80, es la continuidad del componente pretoriano en la cultura política argentina.

Quiroga afirma que en los ocho meses que transcurrieron entre la comunicación presidencial (fines de febrero del '83) y la fecha de los comicios (30 de octubre) prevaleció cierta incertidumbre alimentada por tramos difíciles: un agitado clima antidictatorial, la denuncia de un pacto militar-sindical formulada por el candidato de la UCR (Raúl Alfonsín), la concreción de dos paros generales, las divergencias militares por la deuda de las empresas estatales, atentados, asesinatos, rumores golpistas y la ley de amnistía (sancionada en septiembre del '83). Detengámonos en este último tópico que da cuenta de la continuidad del problema *desaparecidos* en la agenda oficial. Dicha ley fue precedida por el *Documento final* sobre la lucha antisubversiva publicado por la Junta Militar el 29 de abril de 1983. En este texto, las FFAA asumían la *cuota de responsabilidad histórica* que les competía, pero especificaban que ello no agotaba las incumbencias que pudieran corresponder a otros sectores o instituciones. A su vez, recordaban que el gobierno constitucional peronista de 1973 ordenó por decreto 261 (del 5 de febrero de 1975) el *aniquilamiento de la guerrilla tucumana* y después, por decreto 2772 (del 6 de octubre del mismo año) se extendió las operaciones a todo el país. De este modo, señalaban que si bien la naturaleza de la guerra obligó a procedimientos inéditos y se cometieron errores, *su acción no dejaba de constituir un acto de servicio* (Quiroga, 2004: 340-341)[207]. En las repercusiones de esta declaración predominaron

---

rememora la ex presidenta. En 1991, los problemas económicos golpearon a Famus y sus integrantes, familiares con muertos en todas las fuerzas armadas y de seguridad, tomaron una decisión: 'Después de los indultos y de las leyes de obediencia debida y de punto final, que también beneficiaron a los terroristas, consideramos que debíamos sumarnos a la pacificación nacional y dejamos de hacer las ceremonias públicas', relata Barceló. Algunas provocaciones e incidentes en las inmediaciones de las iglesias donde se desarrollaban las conmemoraciones señalaron a los familiares la necesidad de volver a la intimidad para recordar a sus muertos. Placas en guarniciones militares, como la que se encuentra en el hall central del Edificio Libertador, quedaron como testimonio de Famus" (La Nación, 30-04-2002. http://www.lanacion.com.ar/392846-el-recuerdo-de-los-caidos-en-acciones-terroristas, consultado el 19-9-2011)

[207] Quiroga explica que el texto constaba de una Introducción y cuatro capítulos: 1) Los hechos, 2) Los principios, 3) Las secuelas del conflicto, 4) Consideraciones finales. En esta última sección se

las manifestaciones de disconformidad, destacándose el repudio que concretó una marcha de los organismos defensores de DDHH en el mes de mayo, la cual reunió en Capital Federal a 50.000 personas.

Al respecto, el diario cordobés LVI dedicó una nota editorial que planteaba la necesidad de una solución ética y legal *para estas graves cuestiones heredadas del pasado y el presente*. Como señala Philp (2009: 294), en este discurso, que responsabilizaba a distintos sectores por la ruptura institucional de 1976, puede advertirse la reconocida trayectoria antiperonista del director del periódico, Adelmo Montenegro[208]. En sus palabras, "la juventud armada" seguía emergiendo como un objeto de preocupación social:

> La verdad moral y la verdad de la constitución
> (…) Otra hubiera sido la historia si todos los sectores civiles, desde los partidos hasta los sindicatos, las universidades y la iglesia, hubieran cerrado filas en torno a la defensa de las instituciones y en contra de la violencia, en cualquiera de sus formas. Algunos guardaron un silencio cómplice; otros, como Perón tuvieron una actitud oportunista y saludaron a las 'formaciones especiales' y a esa '**juventud maravillosa' que había trocado los libros y las urnas por los fusiles y las bombas**. Todos fuimos en alguna medida responsables de la violencia y el terror (…) (LVI, Editorial del 4-5-83)

Un mes después, la presencia ausente de los *jóvenes desaparecidos* adquiría una relevancia particular en Córdoba con la visita, el 10 de junio del '83, de la presidenta y de la vice-presidenta de la asociación porteña Madres de Plaza de Mayo (MPM). LVI publicó fragmentos de su conferencia de prensa (junto a las reseñas de los actos gubernativos presididos por el gobernador Pellanda, donde, con motivo del *Día de la*

---

explicitaba, entre otras cosas: "1. Que la información en este documento es todo cuanto las FFAA disponen para dar a conocer a la nación (…); 2. únicamente el juicio histórico podrá determinar con exactitud a quien corresponde la responsabilidad directa de métodos injustos o muertes inocentes (…). 5. Que las FFAA someten ante el pueblo y la historia estas decisiones, que traducen una actitud que tuvo por meta defender el bien común (…) y cuyo contenido asumen con el dolor auténtico de cristianos que reconocen errores…"

[208] Adelmo Montenegro (1911-1994), Lic. en Filosofía por la UNC, además de su rol político-social (que en calidad de director del hegemónico diario LVI formaba a la opinión pública cordobesa), irrumpía como un destacado agente del campo cultural de aquellos años: por ejemplo, la GCC Nº 10 (10-1981, p.25) lo visibiliza como *presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), filial Córdoba*, en el ciclo cultural "Los viernes del Paseo". Este encuentro poético, desarrollado durante septiembre y octubre de 1981 en el recientemente inaugurado predio municipal del Paseo de las Artes, contó con especial participación de "jóvenes literatos". El año siguiente, la GCC Nº 16 (10-1982, p.6-7) lo señala como el *presidente de la Comisión permanente de homenaje a José Malanca*, un renombrado paisajista cordobés que, en aquella ocasión, había sido objeto de un libro presentado por Montenegro y por el intendente Cafferata en el Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez". A su vez, su trayectoria presentaba destacados antecedentes académicos, como su cargo de Decano de la FFYH entre 1958 y 1962 (http://www.ffyh.unc.edu.ar/informacion-institucional/historia-de-la-facultad, consultado el 22-11-2011).

afirmación de los derechos argentinos sobre las Malvinas, se recordaba y homenajeaba a otros sectores "juveniles").

Madres de Plaza de Mayo.
Llevará tiempo aclarar el tema de los desaparecidos

'El 30 de abril hizo 6 años que fuimos por primera vez a la plaza, solas, sin ningún tipo de apoyo, únicamente con dos armas: el amor a nuestros hijos y la verdad. Con ambas seguimos peleando, ahora mucho más acompañadas, pero sin defender ideologías y sin propiciar ningún candidato político', dijeron ayer en Córdoba la presidenta y vice de la asociación Madres de Plaza de Mayo, señoras Hebe Pastor de Bonafini y María Gard de Antokoletz

En conferencia de prensa expresaron: 'queremos a nuestro hijos vivos porque así se los llevaron. Acá no hubo guerra, esa es nuestra verdad irrebatible (…). Se los llevaron no de una guerra, sino de la universidad, del trabajo, de la calle, de la casa.' Los políticos –indicaron las madres- han sido muy tibios en sus pedidos, 'si hubieran mostrado la dureza que algunos muestran ahora, no estaríamos llorando a nuestros hijos. (…) Nada de lo que hemos salido a decir a Europa, lo hemos dicho antes en Buenos Aires y es acá donde tiene que solucionarse este problema argentino; pero cuando nadie nos escucha ni contesta, cuando al pedir una audiencia nos atendía el secretario del secretario, tuvimos que salir a gritar nuestra angustia al exterior. En la Argentina hay desaparecidos de 26 países, no tiene que haber fronteras para la defensa de la vida.

También estamos seguras –afirmaron después- de que 'los militares saben dónde están nuestros hijos. Sabemos quién los llevó, a qué seccional, quién era el jefe de policía… Hay desaparecidos que aparecieron con vida a fines del año pasado, si esos están por qué no todos.'

En las declaraciones de la Iglesia –añadieron- no se ha puesto firmeza. 'Queremos que se pida por la vida y no que se rece por los muertos. En la cúpula sindical ni Ubaldini, ni Triaca, ni Lorenzo Miguel nos atendieron'.

Expresaron finalmente que 'todos han comprendido que nuestra lucha es por la aparición con vida de nuestros hijos y para que esto no se repita, para que a nadie más le toque lo que a nosotros. Que todos los jóvenes puedan pedir, hablar, decir, escribir, hacer... (LVI, 11-6-83) [209]

Un primer elemento a señalar en la fuente anterior es la importancia de la legitimación familiar como factor de (auto)definición de la entidad: ellas interpelan al gobierno militar desde la posición de madres (de *jóvenes desaparecidos*) y esposas (al respecto no consideramos un dato menor que en su presentación personal se reiteren los apellidos de casadas: *señoras Hebe Pastor de Bonafini y María Gard de Antokoletz*)[210]. A su vez, en los 6 años de trayectoria que reconoce un origen en abril de 1977, las MPM dicen detectar cambios y continuidades: por un lado, remarcan el pasaje desde un comienzo de militancia en soledad hacia un presente de compañía

[209] El diario LVI colocó debajo de esta nota sobre las Madres de Plaza de Mayo, una sugestiva publicidad que parecería querer usufructuar comercialmente uno de los símbolos centrales de la asociación, el pañuelo blanco: "Pañuelería de mano. Por mayor el mejor precio. Centro del revendedor. Ituzaingó 323. Córdoba" (11-6-83).

[210] Un análisis del accionar de este movimiento de mujeres cuyas críticas hacia la dictadura transitaron desde el espacio privado de la casa hacia el espacio público de la plaza, puede encontrarse en Barrancos (2010: 255-268).

en sus petitorios. No obstante, denuncian que mientras los políticos y la Iglesia evidencian posiciones *tibias* en torno a los reclamos por sus hijos, los líderes sindicales no las atendieron; esto habría facilitado que el gobierno argentino ignorara sus pedidos, debiendo refugiarse en organismos y escenarios internacionales. Por otro lado, remarcan que sus *armas* siguen siendo las mismas: *el amor a nuestros hijos y la verdad*. En relación a esto último, afirman: *Acá no hubo guerra, se los llevaron de la universidad, del trabajo, de la calle, de la casa.* A la par, las MPM expresan que *su lucha* no solo busca la aparición con vida de sus descendientes, sino, desechando la posibilidad de que su historia de *angustia* se repita, favorecer una existencia en libertad para *todos los jóvenes*. Finalmente, esta visita podría vincularse con la visibilidad en el espacio público local de las *Abuelas de Plaza de Mayo Filial Córdoba* durante 1983. Como señala Solís (2011: 41), algunas de sus integrantes habían militado desde comienzos de la dictadura en Familiares de D-D, mientras otras habían mantenido vínculos con la organización de Buenos Aires.

Así, en el clima de tensión generado por el *Documento final* de la Junta militar y sus repercusiones sociales, Bignone reafirmaba, en el mes de julio, la decisión gubernamental de institucionalizar el país. Pero advertía que no se toleraría que el resultado de la lucha antisubversiva "sea negado, ni que cualquier aspecto de su trámite sea empleado para alentar nuevamente la violencia" (Quiroga, 2004: 343-ss)[211]. De este modo, la *negación del olvido* era una de las posiciones que generaban controversia tanto en la sociedad como dentro del campo gubernativo. La mayoría de la oposición política exigía la responsabilidad judicial por los crímenes cometidos durante la "guerra sucia" contra los sujetos considerados "subversivos", mientras *los halcones* discutían la ley de amnistía y consideraban que esa guerra era la única que no habían perdido, constituyendo el principio legitimante de la intervención militar, por lo cual la sociedad debía agradecerles. La Armada, por su parte, discrepaba de la iniciativa que ponía en un plano de igualdad a los extremistas

[211] Algunos fragmentos del discurso son reseñados por Philp (2009: 296-297): "respecto a la guerra librada contra la subversión (Bignone) planteaba: 'esta contienda grave y cruel, marcó huellas profundas en nuestra sociedad pero, sobre todo, arrojó un resultado, dejó abierta la posibilidad de retornar al pleno imperio de las leyes de la República y la democracia (…). No estaríamos hoy camino a la institucionalización si en esa lucha hubiéramos sido derrotados, porque no habría ni partidos políticos, prensa libre o justicia independiente (…)'. En ese marco, mientras el restablecimiento del derecho a huelga y la sanción de la ley electoral (22.838) se habían comunicado a la prensa en junio del '83, el 13 de julio el Poder Ejecutivo daba a conocer la ley 22.847 de *convocatoria a elecciones generales* para el 30 de octubre y la Junta Militar derogaba, al día siguiente, los decretos que prohibían las actividades gremiales y políticas (Quiroga, 2004: 343).

y a las fuerzas de seguridad; a su vez, la Fuerza Aérea sostenía que esa norma sería derogaba en la primera sesión del Parlamento. La investigación de Philp (2009: 297) nos permite advertir ciertas especificidades cordobesas frente al planteo nacional de Quiroga: "Miembros de diferentes partidos políticos (…) discreparon con algunos puntos del mensaje presidencial, fundamentalmente relativizaron los logros atribuidos por Bignone a su gestión; sin embargo, había todavía un gran silencio respecto a los logros de la lucha contra la subversión. La disputa se centraba en quién debía conducir el camino hacia la democracia."

En ese marco, la posibilidad de aprobación de una *ley de amnistía* ocasionó varias manifestaciones de desacuerdo: la primera plana de LVI (20-8-83) informaba que, el 19 de agosto, mientras en Buenos Aires se congregaron 40.000 personas en Plaza de los Congresos para repudiar a la normativa, 1.600 personas se movilizaron en Córdoba desde la ex Plaza Vélez Sarsfield hasta la esquina de Colón y San Martín. El diario señalaba que la *Marcha en rechazo a la ley de autoamnistía* fue convocada por organizaciones defensoras de DDHH y contó con oradores del SERPAJ, APDH, Familiares de D-D y Movimiento Ecuménico; quienes calificaron a la llamada *'ley de pacificación'* como *una norma inmoral, contraria a la ética y a la justicia, que solo pretende encubrir un genocidio sin límites*. Advirtieron también que *los crímenes cometidos por la represión constituyen delitos de lesa humanidad y, por ende, son imprescriptibles y no amnistiables*.

Un mes después, en vísperas de la resolución gubernativa de la ley en cuestión, la prensa local (LVI, 22-9-83) detallaba el desarrollo en la porteña Plaza de Mayo de una tercera *Marcha de la resistencia* que duró 24 horas y convocó a más de 10.000 personas. Organizada por MPM, la concentración contó con el apoyo de organismos defensores de DDHH, partidos políticos, CGT y *grupos estudiantiles que decidieron recibir 'la primavera manifestando por los desaparecidos'***,** según expresaban algunos de los volantes distribuidos durante el acto. Este diario cordobés no informaba sobre un acontecimiento artístico-plástico que había formado parte de esa manifestación: el *Siluetazo*. Consistió en "el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar 'la presencia de la ausencia', la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar" (Longoni & Bruzzone,

2008: 7)[212]. Para Córdoba, Oviedo y Solís (2006: 159) subrayan el valor de la representación visual dentro de la dramaturgia del movimiento de DDHH desde fines de 1982[213].

Sin embargo, más allá de las disconformidades sociales e inter-armas, la *Ley de Pacificación Nacional* (n° 22.924) –catalogada por los contemporáneos como Ley de autoamnistía- se sancionó el 23 de septiembre del '83. Con esta norma la Junta Militar decía promover la reconciliación. Paralelamente, el gobierno aprobó la *Ley de enjuiciamiento de subversivos y terroristas* (n° 22.928) que legalizaba para el futuro algunos métodos utilizados en la guerra antisubversiva[214]. Como señala Quiroga (2004: 344), "con estos instrumentos legales, y con la intención de designar a los futuros jefes de cada fuerza, los militares preparaban su retirada del gobierno."

[212] Los compiladores del libro homónimo agregan: "Si bien existen algunos antecedentes previos, el inicio de esta práctica puede situarse durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, Día del Estudiante, aún en tiempos de dictadura, en lo que –por la envergadura y masividad que alcanzó– se conoce como "el Siluetazo". El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente (…) Implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, a pesar del dispositivo policial imperante." (Longoni & Bruzzone, 2008: 7-8).

[213] Las autoras reconstruyen la Marcha por la vigencia integral de la Declaración Universal de los DDHH, concretada en octubre del '82 tanto en Capital Federal como en Córdoba, y señalan: "aparecen en escena las enormes fotos con los rostros de los desaparecidos, artefacto que junto al uso del pañal-chiripá sobre las cabezas de las mujeres-madres se constituía por entonces en otro de sus símbolos identitarios. La clásica dramaturgia con la que el movimiento de DDHH ha puesto en acto su pública presencia estaba ya instalándose. Desde entonces, y hasta hoy, estos símbolos remiten indefectiblemente a su lucha. Aparecen claramente delimitados en el espacio público un nombre (nosotros) y una voz (demanda), pero también una imagen, una representación visual. La conjunci8ón de estas tres dimensiones componía el texto principal desde donde interpelaban a la sociedad en su conjunto" (Oviedo & Solís, 2006: 159-160).

[214] En la *Ley de amnistía* "por el artículo 1 se declaraban 'extinguidas las acciones penales emergentes de los delitos cometidos con motivación terrorista o subversiva, desde el 25 de mayo de 1973 hasta el 17 de junio de 1982', es decir, hasta que el general Nicolaides se hizo cargo de la comandancia del Ejército. Los 'efectos de la ley alcanzan a los autores, partícipes, instigadores (…) y comprende a los delitos comunes conexos y a los delitos militares conexos'. Se excluía, por el artículo 2, de los beneficios de la ley a 'los miembros de las asociaciones ilícitas terroristas que no se encuentren residiendo legalmente en el territorio de la Nación". A su vez, mediante la Ley *de enjuiciamiento de subversivos y terroristas* "se crea un régimen judicial para la investigación y juzgamiento de los delitos con motivación o finalidad subversiva, los que serán juzgados en instancia única, mediante juicio oral y público. Se autoriza a las fuerzas policiales el arresto de personas sin una orden judicial previa, la intercepción de correspondencia y la intervención de comunicaciones telefónicas, en flagrante violación al artículo 18 de la Constitución." (Quiroga, 2004: 344).

3.c) De redefiniciones gubernamentales para la *población joven*

> *El presidente quiere hacer docencia cívica con los jóvenes y yo creo que estos 6 años han sido para ellos una lección tremenda (…) Por 6 años 'ser joven' fue peligroso y sospechoso.* (Expresiones del *joven dirigente* del MID, Raúl Rippa, Sección *Opina la Juventud*, LVI 19-8-82)
>
> *Todos, con el escepticismo, con la indiferencia, con el silencio, hemos contribuido en la confusión que padecen los jóvenes de hoy.*
> (Diario Córdoba, 19-9-82)

El conjunto de procesos descriptos, donde entre 1982 y 1983 emergen con destacada visibilidad dos grupos de "jóvenes" que denuncian sobre miles de cuerpos ausentes (los *ex combatientes de Malvinas* y los *desaparecidos*), puso en tensión, entre otras cuestiones, a las representaciones "juveniles" tripartitas (*héroes, enemigos, desorientados*) defendidas previamente por el imaginario gubernamental. En ese marco, el discurso oficial fue concretando redefiniciones de imágenes y políticas que procuraban adecuar sus posiciones al nuevo contexto. Entre ellas, la socialización (pre)democrática de la población "joven" (pensada como totalidad) irrumpe como uno de los objetos de preocupación y control administrativo del citado bienio de transición.

Como ejemplo podemos citar las declaraciones del Comandante en Jefe del Ejército, Nicolaides, durante el acto por el Día de la Gendarmería Nacional a fines de julio. La nota tuvo visibilidad en la sección de Política Interna del diario LVI (29-7-82), la cual albergaba temas de importancia nacional. En este caso, el comunicado del dirigente militar señala una singular mutación en el status de "la juventud argentina". En el ciclo de descomposición del régimen la vigilancia gubernamental redirecciona sus métodos adquiriendo, en principio, la forma de una *campaña docente* destinada a "los jóvenes" en general. En esa coyuntura, el mandato hacia estos sujetos es *concientizarse de las leyes democráticas y de la responsabilidad que les cabrá en el nuevo proceso*. A su vez, en un contexto de severas críticas sociales hacia su desempeño, las FFAA continúan autoproclamándose como portadoras de una *vocación institucional democrática* y peticionan *moderación, comprensión y acuerdo.*

Otro punto de la fuente merece nuestra atención: el contexto de las declaraciones vertidas por Nicolaides; es decir, la conmemoración castrense por el día de la *Gendarmería Nacional Argentina* (28 de julio). En el acto, que también contó con la

presencia del Director General de esa fuerza –General Ortiz-, el Comandante en Jefe del Ejército reivindicó la experiencia adquirida por el citado cuerpo castrense en la Guerra de Malvinas. Además de los mencionados oradores, la celebración porteña contó con una amplia participación de "jóvenes militares"; entre ellos, *los efectivos de la Escuela de Cadetes General Güemes* que fueron fotografiados desfilando por los enviados del diario cordobés.

Paralelamente, mientras los "jóvenes gendarmes" eran considerados por el imaginario oficial doblemente *virtuosos* (por integrar las filas profesionales de las FFAA y por haber combatido en la guerra de Malvinas), otros "jóvenes", los militantes partidarios, comenzaban a adquirir una visibilidad creciente en el contexto de apertura política. Dichas presencias serán analizadas en el capítulo siguiente; por ahora, baste reproducir las declaraciones del "joven" dirigente del MID, Raúl Rippa, en respuesta a los proyectos gubernativos nacionales de *docencia cívica*:

> …El presidente quiere hacer docencia cívica con los jóvenes y yo creo que estos 6 años han sido para ellos una lección tremenda. No está en los manuales pero es una experiencia inolvidable. Por seis años 'ser joven' fue peligroso y sospechoso, no pudieron encontrar trabajo ni integrarse a la universidad y a la vida organizada. Aunque no sepan Instrucción Cívica participarán activamente en la política para evitar la continuidad que los estuvo frustrando… (Fragmento de entrevista publicada en el sector Opina la Juventud, LVI 19-8-82)

Las modalidades de la empresa pedagógica anunciada por Nicolaides, la cual se ocuparía de socializar en temas democráticos a "los jóvenes argentinos", fue objeto de discusión entre diversas autoridades gubernamentales y distintos dirigentes políticos. Entre las voces emergentes, cabe destacar las opiniones vertidas en agosto del '82 por dos agentes oficiales (el Ministro de Educación Licciardo y el almirante Massera) junto a un representante partidario de la Unión Cívica Radical (Trilla):

> *JUVENTUD Y DEMOCRACIA*. Opiniones del Ministro Licciardo, el almirante Massera y Juan Trilla. 'No habrá prácticas pre-electorales en la escuela secundaria' dijo el titular de Educación. El ex Jefe de la Armada apuntó: 'los medios de comunicación tienen un rol central'. Finalmente, el dirigente radical estimó necesario que 'los jóvenes difundan sus ideas políticas'.
> Bs. As. (NA)- El Ministro de Educación, Cayetano LICCIARDO, se pronunció ayer en favor de formar a los estudiantes de las escuelas secundarias en 'los principios ciudadanos' y advirtió que esa acción no alcanzará a prácticas electorales'. Anticipó a la agencia Noticias Argentinas que 'en estos momentos se está haciendo una selección de temas de los

> programas de INSTRUCCIÓN CÍVICA y FORMACIÓN MORAL Y CÍVICA tendientes al referido fin, no a prácticas preelectorales'. Para Licciardo, la escuela debe preocuparse en 'formar a los jóvenes en los principios democráticos y no en establecer acciones prácticas políticas'. Descuenta –el Ministro- que la información política de la actualidad los jóvenes la obtienen a través de los medios de comunicación masiva'. 'Y, si los jóvenes están formados desde la escuela argentina, estarán en mejores condiciones para apreciar la realidad en el momento de tener que votar' afirmó Licciardo.
> Trilla, la semana pasada propuso la instalación de carteleras en todas las casas de estudio para que los jóvenes puedan difundir sus ideas políticas, al responder a una declaración de Alberto de las Carreras, rector del Colegio Nacional de Bs. As. El rector se habría quejado públicamente al encontrar escrito en el frente del colegio una leyenda radical y advirtió que pasaría la factura de limpieza –del frente- a la Unión Cívica Radical.
> El almirante Massera, líder del Partido de la Democracia Social, sostuvo –en declaraciones hechas al diario La Capital de Rosario- que las universidades y colegios deben revisar el anacrónico concepto que identificaba 'la vocación política de los jóvenes con una suerte de envenenamiento colectivo'. Opinó, además, que 'los medios de comunicación social tienen una responsabilidad central en la promoción de la Educación Cívica' y que 'los partidos deben desarrollar, en este terreno, una prioritaria función docente y de esclarecimiento'. (LVI, 20-8-82).

Este segundo anuncio también se publicó en el sector Política Interna del periódico LVI y podemos decir que el tema central de discusión entre los tres agentes radicó en el tipo de socialización democrática que se implementaría para "los jóvenes argentinos". El ministro Licciardo explicitó que no se realizarían prácticas pre-electorales en las escuelas secundarias sino solamente revisiones teóricas a partir de las asignaturas *Instrucción Cívica* y *Formación Moral y Cívica*. La investigación de Postay (2004: 93-ss) nos invita a pensar que, más allá de los distintos ministros de educación, se mantuvieron continuidades respecto a los contenidos curriculares de los manuales de civismo durante la dictadura. Entre los tópicos enseñados a "los jóvenes" en la escuela media, emergía un espectro de "anormalidades subversivas" multifacéticas que, para el discurso hegemónico, acechaba en todas partes: "ateísmo, desnaturalización de roles familiares, imposición del cuerpo sobre el alma, indiferentismo, demagogia"[215]. Recordemos, a la vez, que en el imaginario político militar, nacional y cordobés, emergía como una constante la diferenciación entre: por un lado, la *democracia verdadera* (la *de los mejores*, con partidos *sanos*) que sería el nuevo orden al cual se arribaría después de la tarea de reorganización que llevaría a cabo el autodenominado PRN, y, por otro lado, la *demagogia*, "producto de una desviación de la primera causada por los gobiernos populistas", identificados

[215] Respecto de la *amenaza demagógica*, también llamada *democratismo* en los manuales de civismo, se explicitaba: "Un país no puede organizarse según el capricho de una multitud. La democracia sólo es legítima cuando respeta el orden moral como emanación de la ley divina" (*Formación Moral y Cívica*, Barisani, 1979: 131, citado en Postay: 2004: 99)

particularmente con el peronismo (Philp, 2010: 425)[216]. En ese contexto, la delimitación de (im)posibles del ministro Licciardo, en torno a las enseñanzas democráticas, vendría a arbitrar, entre otras cosas, la discusión entre el rector del Colegio Nacional de Buenos Aires y el vocero de la UCR; una disputa en la cual mientras el primero (De las Carreras) se quejaba por consignas del Partido Radical pintadas en las paredes escolares, Trilla proponía conceder a los "jóvenes" la posibilidad de expresar sus *ideas políticas* mediante *carteleras en las escuelas*[217].

El almirante Massera por su parte, ex Jefe de la Armada, Director de la ESMA, genocida y líder del partido de la Democracia Social, confería a las instituciones partidarias (en las cuales él participaba jerárquicamente) un papel docente decisivo en la domesticación de "la juventud"[218]. A su vez, reclamaba la revisión conceptual de la representación educativa que identificaba a *la vocación política de los jóvenes con una suerte de envenenamiento colectivo*. Nótese que la idea de "vocación política juvenil" remite al mito que plantea a la participación social como una característica esencial de "la juventud" (Braslavsky, 1986); así, la variación que trae el contexto transicional para la visión de los dirigentes militares parecería ser la

[216] Entre las apropiaciones y redefiniciones del término *democracia* por parte de distintos actores políticos militares, cabe señalar algunos ejemplos paradigmáticos. En principio, las declaraciones del presidente Videla en Córdoba durante su visita de agosto de 1980: "El Proceso tiene legitimidad en su origen, la tiene en su destino que es implantar una democracia auténtica". En el marco del diálogo político propiciado por Las Bases, el gobernador Sigwald recitaba el supuesto objetivo castrense de conducir el destino del país hacia "una democracia robusta, republicana, representativa y federal, la democracia de los mejores, no la demagogia". La defensa de un futuro gobierno aristocrático y "sano" también fue reiterada por Luciano B. Menéndez, ex Comandante del III Cuerpo de Ejército, en distintos momentos de la dictadura. A su vez, en el contexto transicional post derrota de Malvinas, donde las críticas hacia las FFAA eran efervescentes, el ex gobernador de Córdoba, Chasseing, afirmaba: "creo que hemos trabajado para la democracia y nunca hemos sido totalitarios. Las FFAA son profundamente democráticas y de allí mi fe en el futuro del país" (Philp, 2010: 425-ss).

[217] De las Carreras había asumido como rector del CNBA durante la guerra de Malvinas y en su primer discurso escolar otorgaba una singular visibilidad a *los jóvenes combatientes*: "Señores ex alumnos que están luchando por la Patria en las islas (australes). Sepan que el histórico CNBA siente orgullo de todos ustedes (…) Si alguno cae para siempre, ¡Dios no lo quiera!, el Colegio sentirá la sana envidia de saberlos reunidos con los grandes héroes de la Independencia. ¡Viva la Patria!" (De las Carreras, mayo de 1982, CNBA; citado en Lorenz, 2006: 37)

[218] Luego de cesar en su cargo de la Junta Militar, Massera continuó ligado al gobierno dictatorial mediante su participación directiva en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA); establecimiento en el que funcionaba uno de los centros de detención clandestina con mayor participación en el genocidio desplegado por el Estado. Su dirigencia del Partido de la Democracia Social puede entenderse como un ejemplo de las posiciones militares que bregaban por la continuidad del "PRN" más allá de los comicios. Otra de las estrategias propuestas, entre cuyos promotores se encontraban el brigadier Lami Dozo y el intendente de Córdoba, Rubén Pellanda, fue la conformación de un Partido Oficial. Por su parte, Luciano B. Menéndez, "el hombre fuerte de Córdoba, sumaba a su dirigencia del MAS (Movimiento de Afirmación de la Soberanía) su militancia en el Partido Federal, el cual disputará adhesiones en las campañas electorales del '83. Desde una posición distinta, otros militares ponían el acento en la institucionalización democrática y en la Doctrina de la Prescindencia de las FFAA en la normalización constitucional, entre ellos, el comandante Nicolaides y el presidente de facto Bignone" (Philp, 2009: 279-ss; 2010: 433-ss)

revalorización “positiva” de dicho atributo etario. Lo paradójico es que la persona que demanda tal resignificación formó parte activa del aparato estatal represivo que solidificó la interpretación de un amplio sector social con particular presencia “juvenil” (los considerados *subversivos*) como *un tumor maligno que debía extirparse del seno social*, un *enemigo que debía aniquilarse.* Conjuntamente, tanto Licciardo como Massera visibilizan una tercera institución adultocéntrica (Chaves, 2006), encargaba de la formación ciudadana de “los jóvenes”, que complementaría la acción de la *escuela* y los *partidos políticos*: *los medios de comunicación*. De este modo, las autoridades castrenses procurarían limitar la presencia “juvenil” transicional al rol de receptores pasivos de currículos escolares oficiales, de la militancia partidaria y del discurso mediático.

A los pocos días del anterior debate nacional, en la esfera estatal cordobesa (cuya gobernación era ejercida por el interventor federal de facto Dr. Rubén Pellanda) se resuelve abordar la instrucción democrática del pueblo en general y de "los jóvenes" en particular mediante singulares cursillos *pedagógicos*:

> *La Provincia encarará una campaña de cultura cívica*. Está dirigida especialmente a los jóvenes. Fue anunciada por el Ministro de Gobierno Dr. Aguirre, al inaugurar las Jornadas de Divulgación del Poder Legislativo efectuadas para hacer conocer la actividad y el funcionamiento del Poder Legislativo que comenzó a funcionar en 1889. Una 'Acción pedagógica para que todos y esencialmente los jóvenes tengan amplio conocimiento sobre temas fundamentales de la participación política en la Democracia' expresó Aguirre. (LVI, 24-8-82).

En base a la fuente anterior se deduce que la *campaña de cultura cívica* “juvenil” era un proyecto del Ministerio de Gobierno provincial. Suponemos que la misma iba a desarrollarse en el marco de las *Jornadas de Divulgación del Poder Legislativo*; las cuales tendrían como temáticas centrales el funcionamiento del citado órgano y la participación política en un sistema democrático. Sobre la concreción de este programa quedan más interrogantes que respuestas, ya que en mi indagación documental no encontré ninguna información que nos permita conocer si estos cursos pedagógicos lograron cristalizarse y de qué manera. A diferencia de esa propuesta local sí contamos con noticias que posibilitan saber ciertos detalles sobre lo sucedido con algunos planes del gobierno nacional. De acuerdo a los datos del diario LVI, a nivel global de la república se implementó desde finales de agosto del ’82 un ciclo televisivo de *educación cívica*:

> *El civismo en píldoras resulta indigesto*. El rating los viernes por la noche bajó un 50 %. ¿Será por la calidad de los programas o por la indiferencia de la población? Recordemos que fue el comandante en jefe del ejército, Nicolaides, quién anunció en julio esta 'campaña de docencia cívica para informar sobre todo a los jóvenes que votarán por primera vez'. Los programas sobre Educación Cívica fueron emitidos desde agosto por los cuatro canales estatales. (LVI, 6-10-82).

La fuente precedente nos informa que dicha campaña nacional adquirió principalmente la forma de programas televisivos proyectados los días viernes por la noche en los cuatro canales oficiales. Los dos meses de antigüedad (agosto y septiembre) que al momento de la crítica de octubre tienen las emisiones, admiten que el diario cuestione el descenso del 50% de rating que han experimentado las cadenas de TV durante las proyecciones estatales. La pregunta *¿será por la calidad de los programas o por la indiferencia de la población?* nos invita a inferir, en principio, dos motivos diferentes. La disminución de audiencia puede resultar de deficiencias en la producción televisiva dictatorial; pero también puede radicar en el supuesto desinterés del público nacional –y especialmente del "juvenil"- respecto a un discurso oficial que luego de la derrota de Malvinas produjo decepción, desconfianza y estupor en la mayoría de la opinión pública (Cf. Quiroga, 2004; Lorenz, 2006). A su vez, la disminución del rating y la tenue detracción de LVI podrían leerse como acciones críticas de ciertos sectores sociales que, redefiniendo sus posiciones en base al nuevo contexto, peticionan una total apertura política a las autoridades militares mientras sólo reciben como respuesta pequeñas representaciones de libertad; de este modo, *el civismo en píldoras resulta indigesto*[219].

Paralelamente, respecto de las instituciones de socialización "juvenil" visibilizadas por el Estado nacional durante el bienio 1982-1983, observamos algunas peculiaridades: mientras el adiestramiento democrático es encomendado principalmente a *la escuela, los partidos políticos y los medios de comunicación*; la presencia *familiar* aparece tanto en los homenajes oficiales dedicados a los ex combatientes en Malvinas como en las ceremonias protagonizadas por los miembros

[219] El discurso general de LVI había comenzado a virar desde una evaluación positiva del autodenominado PRN durante las presidencias de Videla y Viola, hacia incipientes críticas a finales de 1981 (con la sucesión de Viola por Galtieri). A su vez, durante la guerra de Malvinas, los directivos de ese y otros diarios locales se reunieron con el gobernador Pellanda para expresarle su solidaridad, mientras (re)producían "buenas noticias" sobre la contienda (Philp, 2010: 437-ss).

de las fuerzas de seguridad[220]. En relación a la universidad, la *Resolución 752* del *Ministerio de Educación* (sancionada el 17 de junio de 1982) establecía *medidas de excepción para estudiantes que prestaron servicios en las Islas Malvinas*[221].

Por su parte, el *servicio militar obligatorio* continuaba reclutando a algunos "jóvenes varones", como demuestra el llamado a *Reconocimiento de la clase 1964* publicado junto a los avisos de la fiesta oficial por el Día del Estudiante (CBA, 21-9-82). En la nota se especificaban los requisitos del examen médico al que debían presentarse *los sorteados*: durante octubre y noviembre del mismo año debían acudir en ayunas, a las 6,30 horas, al Batallón de Comunicaciones del Comando 141 cito en Av. Ricchieri del Parque Sarmiento[222]. A su vez, bajo la aparente homogeneidad de los "jóvenes" convocados se destacaban dos grupos de *excepciones*: por un lado, el aviso oficial explicitaba que los *inválidos, impedidos, afectados de mogolismo, parálisis, enanismo, etc.,* podían *ser acompañados por sus padres* y podrían conseguir la exención de la conscripción; por otro lado, *los beneficiarios de la Ley 17.531* lograrían acceder a la *prórroga* debido a su posición de *estudiantes universitarios*. A finales de 1982 el Ministro de Defensa Julio Martínez Vivot anunciaba que el *servicio militar a los 20 años* era una de las modificaciones que se hallaban en estudio. Al respecto, señalaba: *la conscripción ha de mantenerse porque es una forma orgánica de cumplimentar una obligación que la propia Constitución impone a todo ciudadano de armarse en defensa de la Patria*. Si bien ratificaba la continuidad de esa institución de socialización masculina, explicaba que la misma había devenido un peculiar objeto de preocupación y de posibles redefiniciones gubernativas: *a partir de la guerra de las Malvinas y de algunas inquietudes que se pusieron de manifiesto, las propias FFAA comenzaron a trabajar sobre el tema de la conscripción* (LVI, 10-12-82). Más allá de las proyectadas reformas, que postulaban volver al umbral etario de comienzos del siglo XX, lo que se observará en el último

[220] A su vez, la institución familiar aparece recitada tanto en agrupaciones que apoyan la política oficial (por ejemplo, FAMUS) como en los organismos que denuncian los abusos dictatoriales (Familiares de D-D, Padres y Amigos del Soldado, Madres de Plaza de Mayo...).

[221] En dicha resolución se señalaba: "Establece como premio de honor el derecho a ingresar a la Universidad, con el sólo requisito de haber aprobado el examen de ingreso. Para los aplazados dispone que los señores Rectores de cada Universidad decidirán acerca de la posibilidad de rendir una nueva prueba. Dispone normas sobre normalización de la situación de dichos estudiantes, prioridad dentro de los regímenes de becas y contempla la situación de lisiados o disminuidos".

[222] Consideramos que el nombre de la citada avenida cordobesa (donde en los años '80 se ubicaba el predio del Batallón 141 y hoy se sitúa "Ciudad de las Artes") evoca al general Pablo Ricchieri, Ministro de Guerra durante la segunda presidencia de Roca, quien habría promocionado la legislación de la Ley del servicio militar (Nº 4301).

año del gobierno militar (y también en el período alfonsinista) es la continuidad de ese dispositivo de domesticación para "varones de 18 años".

Como otro de los efectos de la guerra de Malvinas, la resignificación de la categoría "juventud" era un objeto de preocupación no solo del Estado argentino sino también de entes gubernamentales transnacionales como la OEA, particularmente de una de sus dependencias: el Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CIECC). Esta entidad solía publicar sus *reflexiones* en el destacado sector que acompañaba a las notas editoriales del diario LVI[223]. Observemos el siguiente ejemplo:

> *Reflexiones post-Malvinas. Los Jóvenes se sienten responsables del futuro.* Más allá de los resultados bélicos hubo una experiencia inédita que obliga a todos a pensar en la juventud. Los jóvenes que están integrados a la comunidad nacional se sienten responsables del futuro, el interrogante es si las instituciones argentinas están dispuestas a prepararlos para la sociedad que les tocará liderar en una década más. Los institutos de estudio, las asociaciones profesionales o laborales deberían implementar campañas para la juventud. El futuro les preocupa y esas preocupaciones giran en torno a las instituciones, la democracia y la libertad individual. Saben que el país comenzó a pensar en ellos con el respeto que impone la lucha en las Malvinas. El país mira a su juventud con otros ojos, con preocupación y responsabilidad. Lo que ya nadie pone en duda es que **quienes tienen edad para morir por la patria, también la tienen para construirla.** Tal vez el paso inicial deban darlo las universidades y las instituciones comunitarias. Se advierten tiempos difíciles, el objetivo es organizar al país para que funcione en bien de sus ciudadanos. En esa empresa enorme, seria, la juventud está pensando. Sabe que es responsable del futuro y en ello no pueden restar ayuda las generaciones intermedias. (CIECC-OEA, LVI, 8-8-82)

La visibilidad de "la juventud" dentro de la agenda de cuestiones de una entidad transnacional nos advierte sobre un proceso geopolítico particular que irrumpe en la década de 1960: el control socio-político de los sujetos "jóvenes" se transformó en un asunto de interés estatal y supra-estatal[224]. Esta fuente internacional subraya a la guerra de Malvinas como un hito fundamental que vino a modificar *la mirada del país hacia su juventud*; ya que, desde entonces, la reflexión sobre el sector "juvenil" se habría transformado en una *obligación* y en una *responsabilidad* de la sociedad argentina. Dichas preocupaciones estaban centradas en la elaboración del nuevo rol

[223] Durante el período estudiado, el citado diario asignaba a las "notas editoriales" media página del periódico -generalmente la nº 5 o 6-, el resto de la hoja se destinaba a temas de interés público, cuyos artículos periodísticos adquirían singular notoriedad al compartir el espacio argumentativo del editor. La aparición de la categoría "juventud" adquirió relevancia tanto en los discursos del editor del diario como en las noticias de "interés público".

[224] Desde los años sesenta algunos Estados europeos fundan los primeros Ministerios de Juventud; a su vez, es también en esos años que la Organización de Naciones Unidas encarga a la CEPAL una serie de "Estudios sobre la juventud en América Latina".

que correspondería a "la juventud" en el escenario democrático: *la construcción de la patria*. Por otra parte, la OEA considera que la citada edificación nacional debería ser *orientada* por instituciones nacionales educativas, profesionales y laborales mediante *campañas para la juventud*. Esta empresa patriótica requeriría *ayuda de las generaciones intermedias;* es decir, de los individuos que son “mayores” en edad respecto de los sujetos “jóvenes”, lo cual traería aparejado tanto diferencias biológicas como culturales. Sería el caso de “los adultos” propietarios de diversos capitales económicos, sociales y simbólicos (Cf. Bourdieu, 1978). Conjuntamente, si bien se remarca el respeto obtenido por “los jóvenes” tras su reciente *sacrificio bélico*, se subraya su definición como sujetos *del futuro* cuyo protagonismo social deberá aguardar, al menos, *una década más* (Cf. Chaves, 2006).

A su vez, en el discurso del CIECC, y en múltiples voces de dirigentes político-sociales epocales, "la juventud" es construida como un sector social homogéneo (cuya principal peculiaridad estaría “dada” por su pertenencia a una etapa biológico-cultural particular) pero restringida al género masculino. En este punto cabe preguntarse: si la *construcción de una nación* es la función política asignada a los "varones jóvenes" en la transición democrática ¿cuál es la misión fijada para las "mujeres jóvenes"?,¿cuáles son los imaginarios y las socializaciones que confluyen en la (trans)formación de “las jóvenes”?[225]. Además de sus integrantes, también se están esencializando las preocupaciones que serían inherentes al grupo: el futuro, las instituciones, la democracia, la libertad individual. De este modo, los emisores intentaban establecer una coincidencia de objetivos entre la comunidad nacional de “adultos” y el sector "juvenil". Esta concordancia permitiría, según la visión de los sectores dominantes, una legítima socialización de un actor colectivo que continúaba siendo calificando como *peligroso*.

Posteriormente, un segundo artículo publicado por la OEA en el sector Editoriales (LVI, 26-9-82) resulta paradigmático en cuanto a la preocupación social por la "participación juvenil" en la transición política argentina, un tópico que devino reiterado en variados discursos de la coyuntura 82-83:

[225] Es pertinente volver a remarcar la importancia que tendría una investigación dedicada especialmente a "las resignificaciones de la categoría 'mujer' durante la reconstrucción democrática cordobesa"; advierto al lector que en el decurso de mis búsquedas documentales sobre "juventud en la década de 1980" pude acercarme a inquietantes fuentes sobre el tema sugerido.

Ideas para la juventud: los mecanismos de la participación. La posibilidad de que los jóvenes actúen en acciones de bien común debe partir de una clara decisión individual.
En los países en que se ha vivido alternativas político-nacionales de diferentes matices, la participación juvenil se ha detenido y reencontrar el camino correcto obliga a reflexiones serias. Los jóvenes deben participar de actividades que (…), relacionadas con el estudio o el trabajo, presentan metas de bien común. Sin embargo, no para todos está claro esto. Esa falta de claridad puede hacer que los jóvenes pasen de una zona de confusión y de silencio a otras no del todo edificantes. De acuerdo con lo que CINECC ha propuesto en notas anteriores, el proceso evolutivo en la vida social de los adolescentes reconoce dos etapas: el saber pensar 'por sí' y la oportunidad de 'optar conscientemente'. Cuando estos procesos se han cumplido los jóvenes están listos para participar 'desde' el campo estudiantil o laboral y no sólo 'en' o 'para', porque los objetivos comunes a la ciudadanía reconocen puntos de partida y finalidades comunes (…) que pueden darse en una infinita gama de instituciones relacionadas con las artes, el trabajo, los deportes y la política. La garantía para que estas acciones sean efectivas es que los jóvenes piensen 'por si' y sean libres de optar. Esto impedirá que se malgaste tiempo y esfuerzo en actividades no vinculadas con la realidad nacional y que no presentan un futuro digno de ser tenido en cuenta.

Por cierto que la juventud tiene derecho a equivocarse. Y lo hace. Pero hechos de la década pasada están indicando que, en algunas circunstancias, sería preferible no caer en errores gruesos. En el hermoso camino de la participación estudiantil las instituciones educativas y culturales juegan un rol importante (…) Los partidos políticos también deberían dar a los jóvenes una participación específica para que desarrollen sus posibilidades y comprueben qué íntimamente están relacionados el ser humano con su vocación social. Los jóvenes tienen que saber que deben ser libres para elegir el camino de la participación. Ser libres significa que no se dejarán arrastrar por 'cantos de sirenas' –promesas heroicas y triunfalistas- ni por lo que no muestre con nitidez el futuro. Hay que saber con quién se trabaja y para que se trabaja. (CIECC-OEA, LVI, 26-9-82).

En principio, la fuente define a "juventud" como '*la' etapa de participación;* el sujeto estaría *listo* para desempeñar tal función luego de concluir el *proceso evolutivo de la adolescencia*[226]. Por otra parte, se puede inferir que el organismo internacional diferencia dentro de "los jóvenes argentinos" a dos grupos específicos, los estudiantes y los trabajadores, sugiriendo que en lugar de la coexistencia de ambas actividades en una misma persona, un sujeto "joven" estaría limitado a uno u otro ámbito de acción. En segundo lugar, se deduce la existencia de un conflicto en cuanto a la libertad o el control de los *mecanismos de participación*, pues la iniciativa *debe* partir de *la decisión individual de los jóvenes*; pero, a la vez, *deben participar* en actividades educativas y laborales que posean *metas de bien común*. Así, la guía "adulta" de las instituciones educativas, culturales y político-partidarias vuelve a emerger como una necesidad en su participación-socialización. Esto ayudaría a

[226] Es importante destacar que en este documento de la OEA se considera a "la adolescencia" y a "la juventud" como dos etapas vitales consecutivas pero diferentes, lo cual constituye un caso excepcional; pues en la mayoría de las fuentes trabajadas ambos términos son considerados como sinónimos. Esta distinción nos advierte sobre el alto grado de arbitrariedad con que se realizan las clasificaciones biológico-sociales.

reencontrar el camino correcto de la intervención "juvenil" -y con ello nos introducimos en el tercer elemento que buscamos subrayar-, alejando de ese modo la virtual reiteración de las experiencias *equivocadas* de los años setenta. Un peligro central que se debería controlar está sugerido por la propia definición que construyen de los "jóvenes" como sujetos *confundidos* y susceptibles de manipulaciones y engaños (*cantos de sirena* que concluyen en tragedias)[227]. Conjuntamente, una nota novedosa, en relación a las fuentes epocales, es que este anuncio del CIECC incorpora una imagen femenina de "jóvenes" como única ilustración:



Fig. 11: CIECC-OEA (LVI, 26-9-82).

No obstante, esas presencias femeninas aparecen alejadas de las actividades ideales que la OEA asigna a "la juventud": sin indicadores que las relacionen con los roles canónicos estudiantiles y/o laborales, la fotografía sugiere un momento de ocio de cuatro mujeres que charlan y caminan. A su vez, mientras el escenario donde transitan muestra íconos festivos (globos) y androcéntricos (un afiche de cinco

[227] Basándonos en el vocabulario de la época podemos interpretar que en la frase "experiencias equivocadas" de los años setenta y en la metáfora mitológica se hace una referencia implícita a las agrupaciones "guerrilleras" de la citada década.

“jóvenes varones” que posiblemente remite a un grupo musical del momento), las féminas respectivas emergen como objetos estéticos cuyas vestimentas recitan la moda contemporánea (pantalones oxford y zuecos).

Conjuntamente, a la par de las voces de los agentes gubernativos -locales e (inter)nacionales-, “los jóvenes argentinos” y su reciente experiencia bélica fueron visibilizados, como objeto de preocupación de la apertura política, en importantes sectores societales como los grandes empresarios y la prensa:

> Hoy todos estamos comprometidos con este argentino que ayer ofreció su vida por la patria (...) CONAMA -Comisión Nacional Ayuda Malvinas- es un grupo de argentinos que hace un llamado a toda la ciudadanía para que incorporen a su quehacer y trabajo a los jóvenes que ayer combatieron en Malvinas... (LVI, 30/7/1982, 1s. p5. Aviso de página completa).

CONAMA era una institución conformada por los grupos económicos hegemónicos del país, que agrupaba, entre otros, a Amalia de Fortabat, Pescarmona, Roggio y Leloir. Si algunos de sus integrantes habían participado, entre otras políticas oficiales, del diálogo abierto por *Las Bases del PRN* durante 1980, en el escenario post-Malvinas adecuaron sus estrategias al proceso transicional. Paralelamente, el discurso del reconocido periódico cordobés LVI también reciclaba sus visiones de acuerdo a la nueva coyuntura, reemplazando la palabra *orden* por el término *democracia* (Philp, 2009: 278-ss), por ejemplo, en sugerentes notas Editoriales como la publicada el 23 de julio de 1982 con el título *La Democracia y la Juventud Política*[228].

Allí, se construían usos distintivos de la palabra "juventud"; en principio, se empleaba el término en cuestión tanto en el sentido de adjetivo como de sustantivo. En el primer caso, se utiliza dicha categoría para calificar positivamente las mutaciones democráticas que realizaría el partido de la UCR, asociando de este modo "juventud" con prácticas de cambio democrático y haciendo una aplicación irónica de la noción "vejez". En segundo término, "juventud" hace referencia a un sujeto colectivo particular que *posee una historia de ambiguas rebeliones adolescentes* y que presenta atributos etarios contradictorios. Por una parte, se destacan las cualidades de *experiencia y madurez* otorgadas por la acción bélica en *Malvinas*; valoración que

[228] A su vez, LVI (identificado en la sociedad cordobesa de la época como un reconocido promotor de la UCR) publicará suplementos *Extraordinarios*, que decían querer ayudar al proceso transicional: “Preámbulo”, “Transición Democrática” (en septiembre y diciembre del año 1982, respectivamente) y “Espacios Publicitarios de Partidos Políticos” (en la segunda mitad del año 83)

nos permite deducir que se reitera la circunscripción de "juventud" sólo al género masculino. Por otra parte, este grupo etario-cultural constituía un *enigma en cuanto a sus pensamientos* en el marco de una sociedad que, según el editor, aparece patologizada por un *hondo malestar*. En las representaciones expuestas, también se denota la problemática que abre el nuevo juego político para el conjunto "juvenil", ya que este significa un *electorado potencial* que desconoce la legalidad institucional y que *debe contar con todas las posibilidades 'lícitas' para elegir o crear la entidad política que prefiera*.

La sola visibilidad de la palabra "juventud", mediante procesos de objetivación periodística (especialmente en las notas Editoriales), otorgaba a dicho término la jerarquía de "problema de interés público" durante la transición política cordobesa. Pero la práctica anterior deviene amplificada por una novedosa presencia de la categoría etaria en cuestión bajo la forma de discursos de *subjetivación* (Foucault, 1982). Entre ellos, se destacan los publicitados en los suplementos dominicales de los diarios CBA y LVI. Esas acciones, donde la prensa reproducía los rostros y las voces de algunos “jóvenes cordobeses”, puede relacionarse con el mandato gubernativo que asignaba a los *medios de comunicación* (junto con la *escuela* y los *partidos políticos*) un rol prioritario en la socialización “juvenil” transicional. A su vez, dichas objetivaciones también pueden situarse en el marco de irrupción de peculiares “juventudes” locales como actores protagónicos en la nueva coyuntura. En el caso del periódico CBA (19-9-82), se publicó, en un suplementeo, una nota de dos páginas completas titulada *Qué saben, qué opinan, los que nunca votaron*. Allí se destacaba que la actitud política “juvenil” sería definitiva en las próximas elecciones, por lo cual se necesitaba reflexionar sobre *las consecuencias de seis años de despolitización y las perspectivas futuras*. Contribuyendo a esa tarea, el diario presentaba una *consulta* concretada a *8 jóvenes* sobre las siguientes preguntas: *¿qué es la democracia?, ¿qué es la derecha y la izquierda?, ¿qué es el colonialismo?, ¿qué es la CGT?, ¿los partidos políticos y sus dirigentes están en condiciones de canalizar las expectativas de la juventud?, ¿qué le pedirías al próximo gobierno constitucional?* Indagando las características de los entrevistados elegidos por el periódico, advertimos que se trató de seis varones y dos mujeres, subrayándose en estas últimas (y en cinco de los primeros) la condición de *estudiantes*. Paralelamente, en ese conjunto de 8 sujetos solo dos compartían la actividad estudiantil con la laboral. A modo de ejemplo de las respuestas aportadas

por sujetos cuyas voces alcanzan escasa visibilidad en el discurso periodístico, observemos el siguiente caso:

> "joven de 18 años, estudiante de Ciencias de la Información y empleada en una boutique, Débora Gornitz:1) La democracia es el derecho a opinar, la posibilidad de que todos tengan representación (…) 2) La izquierda es la vanguardia y la derecha es lo conservador. 3) El colonialismo no podrá sobrevivir porque es el sometimiento de los pueblos más débiles por los poderosos; algún día eso tendrá que cambiar. 4) Tendría que ser lo que defiende los derechos de los trabajadores pero los que la manejan son gente del gobierno. Además está dividida y eso no me parece favorable (…) 5) Creo que los dirigentes están cumpliendo un rol en este momento y lo están haciendo bien. Claro que tienen que darle más lugar a la juventud. En el colegio jamás me dijeron a fondo qué es un partido político, por eso los jóvenes deben informarse, trabajar en los partidos políticos, sino ¿qué país vamos a tener? 6) Que haya plena vigencia de la Constitución y se respete. Que en la universidad haya representantes de los alumnos, que se vuelva a la Reforma del '18 y que se respete al trabajador para que pueda vivir dignamente" (CBA, 19-9-82)

El reportaje se cerraba con una sugestiva foto de un grupo de universitarios ingresando al Rectorado y una *síntesis* del periodista anónimo, donde se calificaba a "los jóvenes" como *desinformados y confundidos*, mientras se reconocían responsabilidades colectivas en esa situación: *Todos, con el escepticismo, con la indiferencia, con el silencio, hemos contribuido en la confusión que padecen los jóvenes de hoy*[229]. Quizás, como un intento de revertir esta situación y adecuar el discurso a la coyuntura transicional, ese mismo domingo el diario CBA emitía otro suplemento con la Constitución Provincial.

Desde una posición similar, LVI publicaba un mes más tarde (24-10-82) un reportaje titulado: *Los jóvenes proyectan su lugar. Democracia, constitución, partidos políticos*. En principio, podemos advertir que en la visión del reportero son preponderantes las representaciones que asocian "juventud" con participación política, llegando a vislumbrarse por momentos el mito de la juventud blanca (Braslavsky, 1986) que asigna a "los jóvenes" un rol protagónico en la conformación de una sociedad constitucional. Así, en el primer párrafo de la declaración puede leerse que "los jóvenes" constituyen *una de las esperanzas más fundadas en la construcción del próximo régimen democrático*. A su vez, una segunda arista deviene fundamental: la *consulta* a "los jóvenes" para *hacer conocer sus opiniones, inquietudes y expectativas* puede interpretarse como un intento de solución ante el

[229] En dicha síntesis se agregaba: "8 millones de personas que votarán en las próximas elecciones tienen menos de 30 años, y la mitad lo harán por primera vez. Estos jóvenes se hicieron adolescentes en un país donde las actividades políticas estaban prohibidas y aún la mención de la palabra política tenía connotaciones sospechosas (…) Estudiaron materias como Educación Democrática, que se convertían en pura fantasía si se observaba el país real."

carácter *enigmático* que (según la nota editorial publicada por el mismo diario tres meses antes) presentaban *los pensamientos* de dichos sujetos. Siguiendo la perspectiva de Foucault (1976), consideramos que transformar a "la juventud" en objeto de estudio era una de las estrategias que se usaban para controlar el grado *potencialmente peligroso* de *un sector social* que en la *década pasada* habría mostrado *errores gruesos* en sus formas de participación social[230]. De este modo, con el pretexto de defender a la sociedad se implementan específicos mecanismos de vigilancia y disciplinamiento; destacándose entre estos últimos el tratamiento de los sujetos como "objetos de conocimiento". En tercer término, podemos observar que el periódico realiza una distinción dentro del conjunto de "jóvenes cordobeses": solamente los *estudiantes universitarios* tendrán la posibilidad de manifestar sus voces, preocupaciones e intereses en las páginas de LVI. A su vez, otras restricciones emergen como implícitas respecto de los sujetos entrevistados: por una parte, resulta inquietante que los seis testimonios reproducidos (junto a sus respectivos retratos fotográficos) pertenezcan a "jóvenes varones"; por otra parte, la frecuente limitación de los estudios cuaternarios a las clases medias y hegemónicas nos conduce a preguntarnos sobre otro posible espectro de "juventudes" no invitadas por la prensa, aquellas pertenecientes a los sectores populares.

Respecto de las expresiones "juveniles" es posible detectar una temática constante en los seis casos publicados: cada uno de los entrevistados se manifiesta a favor de la *participación política* de "la juventud" durante *la transición democrática*, llegando a dibujarse por momentos el mito de la juventud blanca también en estos discursos de subjetivación. Sin embargo, los modos de intervención propuestos evidencian diferentes matices. Mientras Julio Salinas apoya la injerencia política "juvenil" como un *ejercicio cotidiano*; Medardo Vázquez proclama a la Constitución como *vínculo de unidad* y Enrique Dichocho alienta la focalización de la actuación "joven" en las *organizaciones intermedias* (a la vez que otorga visibilidad a un subgrupo específico dentro de "los jóvenes", los *individuos independientes*). Mario Ponce, por su parte, reivindica la participación social en las instituciones partidarias, ya que éstas serían el *medio idóneo y el único* a través del cual se pueden exponer las ideas populares.

[230] Junto con los supuestos antecedentes históricos de Argentina en particular, las mentalidades de Occidente Moderno asocian frecuentemente a "la juventud" con la "peligrosidad": tanto las opiniones de sentido común como varios discursos "científicos" definieron entre las características centrales que tendría dicha etapa biológico-social a las *transiciones y crisis* psicofísicas, procesos que revestirían la potencialidad de afectar al *orden social* mediante peculiares rebeliones "sin causa" (Cf. Feixa, 1998).

Paralelamente, construye un mandato para “los jóvenes”, pues presenta a los partidos como los espacios prioritarios donde *puede y debe expresarse la juventud*. Fernando Cervigni, en tanto, localiza su atención en una cuestión netamente estudiantil: la actuación en el ámbito universitario; por la cual *los jóvenes deberán luchar creando nuevas estructuras participativas*. Finalmente, Hugo Cassinerio hace un llamado al pueblo en general y a “la juventud” en particular peticionando que cada uno asuma *un rol protagónico para garantizar la existencia independiente de la Nación Argentina*.

3.d) A modo de síntesis

Entre la derrota en la Guerra de Malvinas y las elecciones fundacionales de 1983 asistimos al resquebrajamiento del régimen. Dentro del conjunto de factores de esa descomposición podemos citar a dos sectores sociales de mayoría “juvenil” cuyas masivas presencias-ausencias quedaron al descubierto en esa coyuntura en distintos medios de comunicación. En ese marco la tríada de representaciones oficiales (*heroicos, enemigos, desorientados*) que había sustentado a las biopolíticas “juveniles” precedentes empezaron a diluirse. Fueron criticadas por una esfera pública que comenzaba a rearticularse y donde algunos sobrevivientes y otros actores sociales “jóvenes” ocuparon un lugar activo, donde reclamaban por la manipulación de tantos vivos y difuntos.

En cuanto a los *combatientes de Malvinas,* investigaciones como la de Lorenz demuestran la preponderancia de “jóvenes conscriptos” en la contienda: más de 12.000 varones cuyas edades rondaban los 18 años. El vertiginoso ritmo de esa guerra permitió observar, entre otras cosas, las arbitrariedades en la construcción social de la categoría “juventud”. Pues si durante el conflicto ese calificativo etario fue usado como sinónimo de *futuro, cambio, vanguardia, pureza, heroísmo…*y como metáfora de la *patria*, la derrota condujo a redefiniciones de la “condición juvenil” que pasó a ser interpretada como *inmadurez, escasa preparación militar, inocencia* y *falta de albedrío*. No obstante, los soldados sobrevivientes y *los caídos* irrumpieron como figuras que demandaban a sus conciudadanos por *su sacrificio*, mientras eran incorporados por el gobierno al panteón de los *héroes* de la nación.

En nuestra provincia, las vivencias locales de esa guerra adquirieron matices que permearon distintos ámbitos culturales, económicos, políticos y sociales; por ejemplo, llegó a movilizar al campo artístico plástico mediante la donación de cien

obras para el *Fondo Patriótico*. Sobre las experiencias de la inmediata post-guerra, pudimos observar que los homenajes oficiales para los ex combatientes comenzaron a desplegarse en el mismo junio del ’82, cuando empezaron a retornar desde el archipiélago austral. Esas performances se multiplicaron adquiriendo despliegues paradigmáticos en rituales tradicionales (como la *Jura de la Bandera*) y en nuevas ceremonias (como la institución, desde 1983, del 2 de abril como *Día de las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich*).

A su vez, mientras ese fracaso bélico agudizaba las crisis precedentes y detonaba el derrumbe del Estado autoritario, Lorenz subraya que entre 1982 y 1987 se produce un singular proceso de victimización “juvenil” que establece similitudes entre los ex soldados y los detenidos-desaparecidos: la construcción simbólica de ellos en particular, y de “la juventud” en general, como víctimas pasivas de la dictadura y, a la par, como sujetos despolitizados. Al respecto, podemos decir que en la coyuntura cordobesa 1982-1983, ambos grupos “juveniles” (los *chicos de Malvinas* y los *desaparecidos*) irrumpieron en la agenda político-social como tópicos singulares aunque relacionados.

Efectivamente, fue en los agitados meses postbélicos cuando la prensa notificaba sobre las secuelas de, lo que el gobierno consideraba, una *segunda guerra justa*: por una parte, los diarios notificaban sobre la irrupción de numerosas tumbas NN en distintos cementerios de la república; paralelamente, reproducían las crecientes demandas de *verdad y justicia* por parte de los organismos de DDHH. En ese marco, el *problema de los desaparecidos* fue objeto de administración del Ministerio del Interior; una acción que parecía reafirmar la Doctrina de Seguridad Nacional donde la vigilancia y el castigo se focalizaban en los supuestos enemigos intrínsecos. Por su parte, el 10 de junio de 1983, mientras algunos agentes cordobeses conmemoraban la soberanía argentina sobre Malvinas, las Madres de Plaza de Mayo visitaban nuestra ciudad y refutaban el argumento oficial de “guerra”.

Respecto de los reclamos sociales sobre ambos procesos, cuyo saldo había arrojado una multitud de “jóvenes” manipulados, reprimidos y asesinados, el gobierno militar en decadencia proporcionó respuestas tardías e insuficientes (como el Informe Rattenbach o la Ley de amnistía), donde solo reconocía parte de sus responsabilidades y recordaba los consensos civiles que habían tenido sus biopolíticas. Respecto a la *ley de autoamnistía* los diarios cordobeses daban cuenta de marchas *de rechazo,* locales y nacionales, donde los organismos defensores de

DDHH la repudiaban por considerarla *una norma inmoral, contraria a la justicia, que solo pretende encubrir un genocidio.*

Conjuntamente, esas experiencias sectoriales devienen un factor condicionante en la resignificación general de "la juventud" desarrollada en la coyuntura 82-83: adecuando sus medidas al contexto transicional, el discurso gubernativo prometía revisiones sobre la conscripción mientras manifestaba interés en la socialización pre-democrática de "los jóvenes". Dicha domesticación era planificada desde programas de educación cívica (como las conferencias en la legislatura cordobesa); aunque era especialmente delegada en otras instituciones: los medios de comunicación y los partidos políticos. En ese escenario, la prensa local reemplazaba la palabra *orden* por el tópico *democracia*, publicando suplementos de la Constitución Nacional y visibilizando las voces de singulares "jóvenes": principalmente, varones universitarios[231]. En efecto, los estudiantes y los militantes partidarios son otros dos actores centrales de la apertura política. Los abordaremos en el siguiente capítulo ya que evidenciaron mayoritarias presencias "juveniles".

[231] Otras redefiniciones "juveniles" transicionales eran promovidas desde el sector empresarial (donde CONAMA manifestaba la voluntad de incorporar a los ex combatientes de Malvinas) y la Iglesia (que mientras oficiaba numerosas misas para los difuntos, proponía *olvido, perdón y reconciliación* entre el pueblo argentino).

Capítulo 4: De jóvenes presencias (auto)movilizadas: estudiantes y militantes partidarios (1982-1983)



Fig. 12: Manifestación estudiantil frente al Rectorado-UNC (LVI, 8-09-1983, 1s. p1)

Al transitar por el camino de la unidad, las juventudes universitarias hacen su aporte a la consolidación de la democracia del país (…) Existe una necesidad de solidaridad del movimiento estudiantil con todos los sectores populares. Multipartidaria Universitaria de Córdoba (LVI, 18-12-82)

Este encuentro que tiene lugar en el complejo turístico de Embalse de Río III, tiene por objetivo enaltecer las virtudes de todos aquellos jóvenes que, a lo largo y ancho del país, dedican su tiempo a cumplir con sus deberes para con Dios, la Patria y la Familia.
II Encuentro Nacional de Abanderados y Escoltas de los colegios secundarios (LVI, 28-9-83)

Si los (ex) soldados de Malvinas y los *desaparecidos* emergieron como grupos "juveniles" cuyas presencias-ausencias interpelaron al régimen en decadencia (contribuyendo a su crisis), el bienio 1982-1983 también evidenció la irrupción de otros singulares conjuntos de "jóvenes": las voces y los cuerpos de agrupaciones estudiantes y de militantes partidarios fueron reorganizándose y ocupando un lugar protagónico dentro del agregado de actores sociales que llevaron adelante el descongelamiento de la esfera pública nacional (Cf. Oszlak, 1987: 20). En ese proceso se entrecruzaron distintas (in)visibilizaciones, donde muchos agentes (no solo) "jóvenes" reclamaron al gobierno por unas biopolíticas represivas que habían dejado por saldo una mayoría de víctimas "juveniles". Desde Córdoba, coincidimos con Oviedo & Solís (2006: 153) cuando argumentan que la descomposición dictatorial "no se trató únicamente de un movimiento implosivo (…) La reconquista de la calle y de la movilización política se convirtió en el recurso principal de los actores que lograron constituir un movimiento de oposición al régimen, tan amplio como heterogéneo".

En este capítulo exploraremos algunas de las visibilidades paradigmáticas de dos colectivos "juveniles" (estudiantes y militantes partidarios) que entraron en contacto tanto con el gobierno autoritario en gestión como con los candidatos que disputaban el monopolio del poder del próximo sistema democrático. Respecto de los primeros "jóvenes", podremos apreciar que mientras en 1982 la *Estudiantina* llega a su apogeo, dicha fiesta oficial se eclipsa en 1983 a la par de la rearticulación del movimiento estudiantil cordobés (MEC). En cuanto a los militantes partidarios, el caso de la UCR nos permitirá analizar singulares prácticas de objetivación y

subjetivación "juvenil" donde podremos advertir el estrechamiento de lazos intergeneracionales que hizo posible, entre otras cosas, el proyecto de institucionalizar una Secretaría de la Juventud.

4.a) De las performances oficiales por la *Semana de la Juventud* en 1982

> *Los estudiantes asumen sus roles con dedicación, esfuerzo, entusiasmo, orden y bulliciosa alegría…* (Prof. Alen, titular de DEMES, Inauguración de la *Semana de la Juventud*, TDC, 19-9-82)

Como analizamos en el capítulo 2, las conmemoraciones oficiales del *Día del Estudiante-Día de la Juventud* (*DE-DJ*), constituyen un acontecimiento sugerente al momento de historizar las prácticas de socialización (in)formal de las "juventudes" permitidas y celebradas por la dictadura. Recordando que los actos organizados por el gobierno cordobés en 1980 y 1981 habían tenido una duración temporal de una y tres jornadas respectivamente, podemos detectar una primera particularidad en los *festejos* de 1982: los eventos se amplificaron a una *Semana de la Juventud* desarrollada entre los sábados 18 y 25 de septiembre, contando con la organización conjunta del Ministerio de Cultura y Educación de la provincia y de la Municipalidad local[232]. Quizás, esta política se haya inspirado en otra fiesta oficial que alcanzó un brillo espectacular durante la coyuntura 1980-1983: la *Semana de Córdoba*[233].

En torno a los espacios destinados a *homenajear a los estudiantes*, también observamos un crecimiento, ya que singulares sitios fueron acondicionados teatralmente para albergar distintas performances (Schechner, 2000) gubernativas: la peatonal Independencia, el Paseo Sobremonte, el Parque Sarmiento (tanto el predio abierto como las instalaciones del Teatro Griego y del Gimnasio Provincial *Centro de Educación Física Nº 1 Manuel Belgrano*), algunos clubes y entes sociales (como

[232] Particulares dependencias de esas instituciones se habrían encargado conjuntamente de los actos: a nivel provincial, las *Direcciones* de "Educación Física, de Enseñanza Media, Especial y Superior, y de Institutos Privados de enseñanza"; a nivel municipal, la Dirección de Deportes y Recreación junto a la Dirección de Turismo (LVI, 17 y 18-9-82). Por otra parte, si bien en algunas fuentes del '82 se promociona a los homenajes es cuestión como II Semana de la Juventud, consideramos que el discurso oficial intenta legitimarse, entre otras estrategias, recordando a la Estudiantina '81 como una celebración de 7 días cuando en realidad solo abarcó 3 jornadas.

[233] Estas ceremonias (y particularmente los eventos artístico-plásticos "juveniles" desplegados en ese marco) serán objeto de nuestro análisis en el próximo capítulo. Baste adelantar que se trataba de performances político-identitarias que al recordar la fundación de la ciudad de Córdoba (6 de julio de 1573) celebraban y (re)construían tradiciones en escala local y (trans)nacional.

General Paz Juniors, Rieles Argentinos, Universitario, la Asociación de Socorros Mutuos), los recientemente inaugurados Centro Cultural San Vicente (CCSV) y General Paz (CCGP)[234]; finalmente, el céntrico Cine Ópera[235].

Entre las variadas acciones de esta "fiesta oficial" (Bajtín, 1989) nos detendremos en el análisis de dos jornadas que cobraron especial relevancia ritual: la inauguración de la Semana de la Juventud el día 18 de septiembre y la programación *Alegría en primavera* que irrumpió durante el paradigmático día 21. Observemos la reseña publicada por la prensa respecto al primer evento:

> En reunión de prensa con el Prof. Hugo Asís, titular de la Dirección de Educación Física de la provincia, se informó que el programa a desarrollarse en el día de hoy es el siguiente.
> Inauguración: formación de delegaciones escolares, ingreso de autoridades provinciales, izamiento de la enseña nacional, entonación del Himno Nacional Argentino, invocación religiosa, palabras alusivas del ministro de Cultura y Educación, encendido de la llama votiva, desconcentración.
> Luego comenzarán competencias deportivas en CEF del Parque Sarmiento (hándbol, voleibol, básquetbol, atletismo). Se estima la participación de 3000 educandos de ambos sexos. (…) En horas de la tarde, películas deportivas en Cine Ópera y partidas de ajedrez en Paseo Sobremonte.
> Mañana continuarán las competencias intercolegiales de 8 a 14 hs, y luego a la tarde se correrá la "vuelta ciclista" desde el Teatro Griego, a la vez que proseguirán las proyecciones de películas (LVI, 18-9-82)

Según la fuente, el acto inaugural comenzó a las 10 horas de ese sábado 18 en un espacio simbólico paradigmático del centro histórico fundacional de la ciudad: la peatonal de la calle Independencia, la cual es bordeada de un lado, por las explanadas de la Catedral y del Cabildo, y del otro lado, por la Plaza San Martín. En la conferencia de prensa otorgada por el titular de la Dirección de Educación Física provincial, se deduce la planificación de varios pasos ceremoniales que podemos interpretar desde el modelo triádico de "reunión, representación y dispersión" (Schechner, 2000). El primer momento correspondería a la formación de los escolares y al ingreso de las autoridades; en la segunda etapa se habrían desarrollado de modo sucesivo las actividades de izamiento de la bandera,

[234] De acuerdo con el órgano de prensa cultural de la Municipalidad: el CCSV fue abierto en julio de 1981, en la calle San Jerónimo 2850 del barrio homónimo (GCC Nº 9, 08-1981). Por su parte, la inauguración del CCGP se había concretado en julio del '82, siendo su emplazamiento en el barrio del mismo nombre, en la esquina de las calles Pringles y Catamarca (GCC Nº 15, 08-1982). Abordaremos estas entidades en el próximo capítulo, por ahora baste agregar que ambos establecimientos fueron inaugurados en el marco de los festejos por la *Semana de Córdoba*.

[235] Nótese que mientras algunos espacios (re)citan, aunque no de modo idéntico, fiestas oficiales anteriores (clubes, predio abierto del parque, Paseo Sobremonte), otros irrumpen como novedades en esta Semana de la Juventud: el Gimnasio provincial, el Teatro Griego, el CCGP, el CCSV y el cine Ópera.

entonación del himno nacional, invocación religiosa, discurso del ministro y encendido de la llama votiva; finalmente, se habría procedido a la desconcentración. A su vez, podemos pensar que mientras la estructura de la performance general revistió la forma de una “erupción” (donde las mencionadas etapas se concretaron en torno a un centro de calor con espectadores interesados que se difuminaban hacia un borde frío), las acciones representadas permiten observar que el discurso oficial reiteraba en este *homenaje juvenil* el modelo de socialización desplegado en todo el sistema educativo dictatorial: nacionalista, conservador y católico (Cf. Postay, 2004). Los diarios del día siguiente aportan más precisiones sobre los alcances de ese evento inaugural y reproducen la siguiente fotografía:



Fig. 13: LVI (19-9-82)

Así, mientras las expectativas oficiales esperaban *3000 jóvenes participantes* (una disminución del 50% respecto de los 6000 sujetos congregados en la Estudiantina de 1980), el grupo poblacional captado por la foto parece referir a un número menor. Sin embargo, más allá de las variaciones numéricas, la imagen posibilita advertir una línea de continuidad con anteriores *fiestas de la juventud* en el ordenamiento minucioso de las (dis)posiciones corporales uniformadas. Otras fuentes informan que asistieron 50 delegaciones estudiantiles pertenecientes a establecimientos secundarios de ambos sexos, privados y públicos, provinciales y nacionales; distinciones que aparecerían reflejadas, por ejemplo, en las pancartas de la fotografía (LVI, 17, 18 y 19-9-82; CBA 17-9-82). De este modo, el principal grupo

homenajeado vuelve a circunscribirse a los alumnos del nivel medio; como en 1981, la prensa anunció reiteradamente que eran esos los invitados protagónicos. Así, el gobierno aplicaba el rótulo "juventud" a sujetos estudiantes comprendidos, mayoritariamente, entre los 13 y 18 años de edad (umbrales que demarcaban la franja etaria modélica en la que un individuo cursaría la instrucción secundaria). No obstante, como advertiremos seguidamente al explorar las actividades *recreativas*, hubo una acción artística (el *Concurso de Manchas*) que amplió la convocatoria hacia los alumnos del nivel terciario y universitario.

A su vez, los periódicos visibilizaban cierta continuidad de vínculos entre las autoridades dictatoriales y la UNC, por ejemplo: la conmemoración del DE-DJ que coordina el director del colegio universitario Manuel Belgrano, teniente coronel (RE) José Coelho[236]. En cuanto al Ministerio de Educación y Cultura de la provincia (MECP), no estuvo presente el anunciado titular del mismo sino otras autoridades de menor jerarquía: el Sub-secretario de Educación, Ingeniero Antonio López; el Asesor General del MECP, vice-comodoro Héctor Fallótico; y el Sub-secretario de Cultura, Escribano Roberto Boqué Miró. El encargado de pronunciar *las palabras alusivas a los jóvenes* fue el Director de Enseñanza Media, Especial y Superior, Prof. Alen, quien expresó que los alumnos: *asumen sus roles con dedicación, esfuerzo, entusiasmo, orden y bulliciosa alegría*. A la par, agregaba: *el que vence sus ansiedades superando los reveses, ha ganado mucho para afrontar la dureza del futuro. Futuro que es de ustedes en la medida que permanezcan fieles a sus ideales y convicciones de juventud* (LVI, 19-9-82; TDC, 19-9-82). En esos fragmentos podemos percibir una reiterada descripción-prescripción que esencializa a la edad "joven" en dos temporalidades: por una parte, el presente sería un tiempo de *ansiedades, entusiasmo* y *bulliciosa alegría* que debe ser controlado, por ejemplo, mediante la preservación de los ideales nacionales enseñados por la familia, la escuela, la iglesia y el Estado (*orden, esfuerzo, dedicación*). Por otra parte, el futuro

[236] Junto al anuncio de los actos provinciales y municipales, LVI comunica: "EN EL COLEGIO MANUEL BELGRANO Al igual que en años anteriores el CMB canalizará el deseo festivo de sus alumnos, durante la Semana del Estudiante, con la realización de las Olimpíadas internas 1982. La organización se encuentra a cargo del Dpto de Educación Física del establecimiento (…) Luego de izar la bandera, entonar la canción patria y encender la lámpara votiva, el director de la escuela, teniente coronel (RE) José Coelho, dirigirá un mensaje al alumnado (…) Posteriormente, se realizará el 'Desfile Primavera 82'. Las competencias deportivas se prolongarán hasta el viernes 24". (LVI, 18-9-82). Otras redes entre UNC y gobierno dictatorial, se evidencian en el "III Curso de perfeccionamiento docente", organizado entre la Escuela de Ciencias de la Educación de la FFYH y Gendarmería Nacional (LVI, 20-9-82).

emerge como un período *duro* que será patrimonio contemporáneo de los jóvenes, pero solo cuando hayan alcanzado la etapa modélica de la adultez (Cf. Levi & Schmitt, 1996; Chaves, 2006).

La efervescencia ritual de esa jornada inaugural se atenuó en los dos días siguientes (domingo 19 y lunes 20), pero resurgió en la especial programación del simbólico 21 de septiembre con una pluralidad de performances que (re)citaban prácticas de años anteriores mientras (re)inventaban otros aportes:

> EN LA MUNICIPALIDAD
> Para el martes 21 en el Parque Sarmiento una programación denominada 'Alegría en primavera' organizada por la Dirección de Turismo. Se iniciará a las 9hs con un oficio religioso al aire libre, luego habrá actividades deportivas y recreativas.
> Los estudiantes no residentes en la ciudad realizarán una excursión en micro por el radio urbano para luego almorzar con el resto de colegiales en el PS. En horas de la tarde se realizará un desfile de carrozas, como también se llevará a cabo un festival de música contemporánea en el Teatro Griego, eligiéndose después a la reina que representará a Córdoba en la Fiesta Nacional de los Estudiantes que tendrá lugar en San Salvador de Jujuy (LVI, 18-9-82)
>
> Festival de canto y humor de 12 a 16 hs, con la actuación del Dúo Antar, el conjunto Quetral y los Músicos del Centro. Al concluir este espectáculo se llevará a cabo el 'baile de los chicos' con la participación de varios conjuntos –entre ellos Quinta Brigada- enrolados en la llamada música contemporánea y en el rock nacional (TDC, 19-9-82)

Un primer elemento a destacar, en las acciones conmemorativas desplegadas por la municipalidad, es la reiteración en la identificación de tres términos disímiles: *joven, estudiante, primavera*. Allí, una edad, una ocupación y una estación anual son presentadas como sinónimos homogéneos e intercambiables que reinventan la tradición mítica de "la juventud dorada", es decir, un conjunto de individuos que gozarían de una moratoria social privilegiada para focalizar sus energías solamente en una preparación personal que optimice su posterior ingreso al mundo adulto del trabajo (Cf. Hobsbawm & Ranger, 1983; Braslavsky, 1986). De este modo, la circunscripción de los sujetos "jóvenes" a la actividad estudiantil excluye la posibilidad y los condicionamientos de otras dedicaciones (por ejemplo, al campo laboral); una limitación que deviene potenciada por la elección municipal de concretar su homenaje un martes 21 de septiembre que solo era un día feriado para el calendario escolar. Así, podemos interpretar que esta fiesta oficial contribuye a (re)afirmar las distancias entre las "juventudes" de las clases sociales hegemónicas, medias y populares (Cf. Bajtin, 1989). Conjuntamente, el discurso estatal asocia la

tríada de palabras en cuestión con particulares emociones (*alegría bulliciosa, entusiasmo*), sensaciones (gustativas, visuales, táctiles, auditivas e, indirectamente, olfativas) y sentimientos (fraternidad). Esa operación de significación gubernativa aparece reiterada por el tradicional diario local LVI, cuyo discurso da cuenta de un conjunto de sensaciones asociadas:

> Ayer se festejó el ingreso a la estación más dulce, la primavera. Ella representa el resurgimiento de la vida y la alegría (…) oleada de paisajes coloridos, savia victoriosa, sol brillante y aire tibio. En toda la ciudad salieron los jóvenes y adolescentes a saludarla (quienes también festejaban el Día del Estudiante), porque ellos pertenecen a su reino eterno: la alegría. En el canto, en el baile de animado ritmo, en los itinerarios de plácidos paisajes, acudieron fraternos a darle la bienvenida, porque ellos saben que con su luz y su savia construirán el futuro. (LVI, 22-9-82)

Otro eje de problemas emerge al analizar las actividades organizadas por el gobierno local, las cuales pueden pensarse dentro del modelo de "procesión", es decir, una especie de peregrinación que sigue una trayectoria prescripta donde los participantes detienen su marcha ante las distintas performances planificadas (Schechner, 2000: 76-ss). Esa estructura enmarcó el conjunto general de actos; pero a la vez, hubo acciones particulares que reiteraron la procesión a una escala pequeña, mientras otras respondieron al esquema de erupción (donde la reunión, representación y dispersión se concretaron en torno a un centro de calor). En efecto, el predio del Parque Sarmiento fue elegido y acondicionado culturalmente para desarrollar los distintos momentos de la fiesta municipal del 21 de septiembre: una misa al aire libre a las 9 horas daría comienzo a los actos; posteriormente, un subgrupo de los "jóvenes invitados" (los *estudiantes del interior*) realizarían un paseo matutino en micro por el centro de la ciudad para volver a congregarse con los demás *colegiales* en un tercer momento destinado al almuerzo (quizás, el tradicional *picnic*). Entre el mediodía y la siesta se proseguiría con un espectáculo *de canto y humor*, mientras el quinto episodio de la jornada sería *un desfile de carrozas*; a continuación tendría lugar un *festival de música contemporánea y rock nacional en el Teatro Griego*. Finalmente o junto con el evento anterior (las fuentes son confusas al respecto) emergerían dos acciones más: el *baile de los chicos* y *la elección de la reina*.

Adentrándonos en los posibles sentidos de las performances previstas se presentan más interrogantes que certezas, ya que los documentos periodísticos y oficiales relevados no aportan detalles que nos permitan conocer sus efectivas

concreciones sino que se limitan a anunciar los planes del gobierno[237]. No obstante, podemos decir que las acciones religiosas desplegadas por las autoridades provinciales y municipales (la invocación del sábado 18 y la misa del martes 21, respectivamente) exaltaban la preponderancia católica en un contexto nacional especialmente conmovido por la visita del Papa Juan Pablo II (en junio de 1982) y de la Madre Teresa de Calcuta en septiembre del mismo año (TDC, 19-9-82)[238]. Por otra parte, la fuente evidencia redes de contactos entre los oficiantes cordobeses de la Estudiantina, el interior provincial (donde algunos de sus estudiantes se han desplazado a la capital cordobesa para formar parte de la celebración oficial[239]) y la Fiesta Nacional de los Estudiantes (que era organizada en Jujuy desde el año 1972). A su vez, también el almuerzo se distanciaría de los hábitos cotidianos para devenir un momento ritualizado donde la "comunidad juvenil" compartiría sus alimentos al aire libre. Sin embargo, según nos enseñan los estudios de Victor Turner (1967), los actos cívicos revisten una lógica pseudoliminal donde los organizadores políticos imitan al ritual liminal (comunitario, colectivo, religioso, funcional al orden imperante pero con espacios marginales para jugar con las reglas sociales y recrearlas) con el objetivo de reforzar las relaciones de dominación existentes.

Respecto de la reafirmación de jerarquías propiciadas por esta fiesta oficial que decía homenajear a *todos los jóvenes*, una de las performances del '82 que recitaba prácticas anteriores de división genérica era la *elección de la reina*. Esta competencia de capitales corporales y simbólicos "nobiliarios" continuaba siendo el principal rol asignado por el gobierno a "las jóvenes"; a su vez, en 1982 se visibilizaban redes geográficas de distintas escalas: así, una "joven mujer" podía aspirar a un reconocimiento departamental (como *Flor del Durazno* en Deán Funes),

[237] Al respecto observamos diferencias con la Estudiantina '80 y '81 donde los diarios y la GCC reseñaban algunas performances concretadas, permitiendo evaluar con más precisión las posibles distancias entre los planes, los desarrollos y los efectos de los actos.

[238] En ese contexto, pueden leerse también dos acontecimientos cordobeses emergentes en esos días: por un lado, "la peregrinación de 4000 jóvenes al cerro Pan de Azúcar organizada por la Coordinadora Diocesana de Movimientos Juveniles", donde los esperaba el monseñor Estanislao Karnic y el cardenal Primatesta (LVI, 16-9-82). Por otro lado, la procesión por el centro citadino enmarcada en la "Festividad de la Virgen de la Merced" (24 de septiembre), también conocida como *Generala de los Ejércitos Celestiales* (LVI, 26-9-82). Anteriormente, los "grupos juveniles católicos" habían sido especialmente invitados al desfile de la Estudiantina '80. A su vez, la misa (que aparece como novedad en la Semana del Estudiante 1982) era un elemento ritual recurrente en otras fiestas oficiales como las efemérides de la Patria y de la ciudad (por ejemplo, el Te Deum del 25 de mayo o la misa del 6 de julio que celebran el cumpleaños de Argentina y Córdoba, respectivamente). Sobre las objetivaciones "juveniles" en la Iglesia católica argentina de los años '80, ver: Espert (2007).

[239] Conjuntamente, la prensa de la época sigue informando sobre la existencia de otras celebraciones departamentales en Córdoba, por ejemplo, la *Semana de la Juventud* concretada en Deán Funes, entre cuyas actividades se cuenta la elección de otra reina: la 'Flor del Durazno' (CBA, 20-9-82).

provincial (como *reina de la juventud* de Córdoba) y nacional (como "soberana argentina" en la Fiesta de los Estudiantes que se celebraba en Jujuy). Paralelamente, mientras el discurso gubernativo presentaba como requisito visible la posesión de un recurso cultural (ser alumnas del secundario), la selección de la consagrada no se dirimía con evaluaciones cognitivas sino con *concursos de belleza* (una premiación que estaría condicionada por la correspondencia anatómica y étnica con el canon femenino imperante[240]). La prensa informaba que *Sonia Tello, de 15 años, fue elegida Reina de la Primavera* en los festejos estudiantiles organizados por la Dirección de Turismo. Se trataba de una *alumna de la Escuela Nuestra Señora de Fátima* que compitió con otras estudiantes de colegios del interior y capital (LVI, 25-9-82). El número de concursantes (21) podría simbolizar la propia jornada de festejo, mientras la edad de la coronada parecía reinventar otra tradición: aquella costumbre que hace de los quince años femeninos un ritual de pasaje entre "una niña" y "una joven" que es presentada socialmente al mercado matrimonial en una fiesta de cumpleaños especial[241]. La nota periodística aportaba dos fotografías donde se mostraba *el instante en que el Subsecretario de Turismo de Córdoba, Sr. Oscar Zini, le coloca la banda que simboliza el reinado y al lado el conjunto de niñas participantes.* Allí podemos observar, en las mujeres, la preponderancia de vestidos que sobrepasaban las rodillas junto a cabelleras largas; por su parte, el funcionario portaba un traje.

[240] La sección 'Siempre la Mujer' (SLM), emergente en el suplemento dominical del hegemónico diario LVI, puede ayudarnos a entender el contexto de valores sociales que regían la socialización femenina de "las jóvenes". Así, el periódico del domingo 26 de septiembre (el día posterior a la clausura de la Semana de la Juventud), publicó cinco avisos sugerentes: *En busca de la silueta perdida*, *La belleza nuestra de cada día*, una reseña sobre las joyas de la actriz Catherine Denueve (cuyo retrato exhibía un vestido del siglo XIX), una nota sobre niñez y una publicidad de muebles para el hogar. Así, el modelo femenino reproducido en la prensa sugería: sometimiento a disciplinas alimenticias y gimnásticas para arribar a 'un cuerpo ideal'; preponderancia de la cosmética facial (donde una foto mostraba a una cosmetóloga haciendo un tratamiento a otra mujer que se miraba al espejo); importancia del ropaje y alhajas en su presentación como objetos estéticos-visuales-eróticos; y (re)afirmación de los roles tradicionales de *madre* y *ama de casa* (LVI, suplemento, d26-9-82, SLM).

[241] Esse tema está siendo abordado para la Córdoba del siglo XXI por el proyecto de Doctorado en Antropología de Mariela Chervin ("Hacerse mujer: Las fiestas de 15 años y la construcción performativa de las subjetividades adolescentes", dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez). Un avance de esta investigación fue presentado en la II RENIJA (Chervin, 2010).



Fig. 14: LVI (25-9-82)

Finalmente, las actividades desplegadas en el homenaje municipal del 21 de septiembre nos permiten problematizar sobre los usos del entretenimiento y la estetización ritual efectuados tanto en esa jornada paradigmática como en el resto de la Semana de la Juventud. Las actividades se organizaron en tres grandes grupos: *deportivas, recreativas* y *artísticas*, destacándose éstas últimas tanto por su número y densidad como por la visibilidad relevante que adquirieron en la prensa. Las competencias deportivas fueron certámenes ya presentes en performances anteriores, aunque se advierte una nota de especificidad en el ’82: *el encendido de la llama votiva* en la ceremonia inaugural nos invita a pensar en una recitación de la tradición de las olimpíadas occidentales, donde el fuego evoca al mito de Prometeo. El discurso oficial agrupaba entre las competencias deportivas del ’82 a: hándbol, voleibol, básquetbol y atletismo. Dentro de las actividades recreativas se ubicaban: partidas de ajedrez, desfile de carrozas, elección de la reina y “juegos al estilo Telematch en la Asociación de Socorros Mutuos” (TDC, 19-9-82).

En cuanto a las acciones artísticas podemos observar prácticas novedosas en relación a los festejos oficiales de 1980-1981 (es el caso de la cinematografía) junto a otras presencias que citaban actos anteriores pero de modos resignificados (como las artes plásticas). Las fuentes relevadas aportan escasos datos sobre las películas elegidas: serían proyectadas en el céntrico Cine Ópera (de calle Rivera Indarte 163), mostrarían temáticas deportivas y su exhibición habría comenzado el sábado 18 para perdurar en los días festivos posteriores (LVI, 18-9-82). Por su parte, el lunes 20 se

habría desarrollado el *Concurso de Manchas Estudiantina '82*, para el cual se convocaba a los alumnos regulares de distintas instituciones artísticas cordobesas: la UNC, la EPBA "Figueroa Alcorta", la Escuela de Artes Aplicadas "Lino Spilimbergo" y la Escuela Provincial de Cerámica "Fernando Arranz" (CBA, 20-9-82). La prensa señalaba que los trabajos, de técnica libre, se realizarían en un radio de tres cuadras alrededor del CCGP y las recompensas a los tres ganadores (premios de tres, dos y un millón de pesos respectivamente) se entregarían el viernes 24 en el CCSV[242].

Conjuntamente, mientras el cine y la plástica diagramaban una oferta de divertimentos "juveniles" que abarcaba desde el centro citadino hasta los barrios cordobeses, el martes 21 de septiembre otras acciones estéticas, se concentrarían en el predio del Parque Sarmiento: un *Festival de Música Contemporánea* (FMC) que habría incluido canto, ejecución de instrumentos, humor y danza (LVI, 18-9-82; TDC, 19-9-82). Una primera peculiaridad de esta acción es la invitación oficial a músicos civiles, ya que en los anteriores homenajes por el DE-DJ el gobierno dictatorial sólo había visibilizado a las Bandas del III Cuerpo de Ejército y de la Policía provincial. A la vez, consideramos que los géneros musicales heterogéneos agrupados bajo el rótulo "contemporánea" (rock, folklore, jazz, pop, fusión…) también se distancian de las tipologías artísticas desarrolladas por las tradicionales bandas de las fuerzas de seguridad[243]. Podemos pensar que esta variación en los programas puede haber sido condicionada por tres factores relacionados: por una parte, por la creciente popularidad del *rock* que desde los años '60 se había instalado como preferencia en los gustos "juveniles" (inter)nacionales y, si bien constituía un discurso (en su mayoría) crítico de los regímenes socio-políticos imperantes, había tenido un acercamiento con el gobierno dictatorial, durante la reciente Guerra de Malvinas, en los recitales que recaudaban fondos para "los jóvenes soldados" (Pujol, 2005). Por otra parte, los tres FMC de La Falda, concretados en febrero de 1980, 1981 y 1982, daban cuenta de un fenómeno "juvenil" destacado que desde el interior cordobés articulaba redes con músicos y públicos nacionales. La edición '82 había congregado alrededor de 15.000 sujetos durante tres días, con un abono total que costaba

[242] En próximos capítulos veremos que los distintos centros culturales refuncionalizados por la dictadura fueron espacios donde la visibilidad de algunos "jóvenes artistas" devino multiplicada.

[243] La investigación de Bruno (2012) advierte que la calificación "música contemporánea" era asociada en los años '80 (tanto en las fuentes periodísticas como en el testimonio de sus productores) a numerosas y heterogéneas corrientes: *músicas populares de cierto contenido y de cierta tendencia o ideología política;* música *folklórica, urbana*, *nueva canción urbana* (*trovadores, juglares*), *balada*, *rock*, *jazz*, *pop*, *música fusión*, *música joven*, que *se opone a lo comercial y a lo masivo*, *música psicobolche*, *música latinoamericana*, *música folklórica de vanguardia.*

$100.000 (Pousa, 2009)[244]. En tercer término, una irrupción concretada en nuestra capital el día antes que comenzara la Semana de la Juventud daba cuenta de importantes problemas estudiantiles invisibilizados en esa *fiesta* gubernativa: "el viernes 17 de septiembre de 1982 hubo un *Gran Festival* bajo el lema *Por la organización y participación de la juventud en la construcción de una universidad al servicio de la nación*" (Bruno, 2011: 20). El mismo fue organizado por la FUC en el Club Generral Paz Juniors y contó con la presentación de algunos conjuntos que se reiterarían el 21-9 en el evento oficial: el Dúo Antar, Quetral y Córdoba va[245].

Sobre las otras actividades comprendidas en el festival (humor y danza), las fuentes aportan escasos datos: así, solo se informa que el FMC habría propiciado un *baile de los chicos* al compás de diversos conjuntos musicales. Al respecto resta saber si esta acción también se desarrolló en el interior del Teatro Griego o solo abarcó los alrededores del predio. En relación con lo anterior, y como nota curiosa de las performances en torno al 21 de septiembre del '82, cabe señalar que un sector de la prensa visibilizó la convocatoria a otro baile organizado por la Dirección de Promoción Cultural municipal en el CCGP: *La primavera de antaño*. El mismo no sería patrimonio de "los jóvenes", sino una *fiesta prohibida para menores de 50 años* donde actuarían *dos orquestas* y se premiaría a dos parejas por destacarse como *bailarines* y *mejor vestido*s (TDC, 19-9-82). Esta emergencia puede ser leída en el marco de otra conmemoración argentina sobre la cual recién encontramos referencias en 1982 en un texto editorial del diario Tiempo de Córdoba (19-9-82): el 20 septiembre como *Día nacional del jubilado*[246]*.* De este modo, si bien las distancias biológico-sociales entre ambas edades (Cf. Bourdieu, 1978) parecen sugeridas por el diverso (aunque consecutivo) día de celebración nacional; los bailes organizados por

[244] Si bien el texto de Pousa (2009) se presenta como el (auto)relato de un nativo y cronista periodístico, aporta información que nos permite conocer algunos detalles sobre esos festivales seranos. Así, no son datos menores que el Primer Festival Argentino de Música Contemporánea (febrero de 1980) se haya concretado en La Falda (un lugar donde se venía realizando el *Festival Nacional de Tango* desde 1965) y haya tenido como antecedente un espectáculo de un día (el sábado 20-2-1976) en Cosquín (una localidad que desde 1961 organizaba el tradicional Festival Nacional de Folklore). Según Pousa (2009: 11-ss), los FMC de 1980-1982 habían contado con la producción y dirección de Mario Luna y habrían convocado conjuntos musicales y solistas junto a un público "joven de 18 a 25 años". También destaca que en 1980 la canción "Solo le pido a Dios" de León Gieco emergía como un *hit* principal que invitaba a la reflexión por el posible conflicto bélico con Chile.

[245] Además, el FMC del día 21 habría sido precedido, el día anterior, por un recital: "de Música Rock para la juventud en CCGP, esta noche a las 21 hs" (CBA, 20-9-82).

[246] Según informa el diario argentino La Nación (20-09-2016): "Hoy se celebra el Día del Jubilado en conmemoración de la sanción de la ley 4349 de Jubilaciones para empleados del Estado, que se aprobó un 20 de septiembre de 1904" (http://www.lanacion.com.ar/1939611-dia-del-jubilado, consultado el 29-12-2017).

el gobierno de Córdoba para el mismo día 21 de septiembre invitan a pensar en ciertas similitudes que el discurso oficial objetiva en torno a "los jóvenes estudiantes" y a "los jubilados": podemos pensar que desde un modelo hegemónico adultocéntrico (Cf. Chaves, 2006) se califica a ambos como improductivos, así, es esperable que dispongan de tiempo libre un día laborable como el martes. Paralelamente, la premiación gubernativa hacia las *parejas mayores de 50 años* hilvanaría una característica compartida por las socializaciones "juveniles" de Estudiantinas anteriores: la asociación de la estación primaveral con los sentimientos de amor heterosexual y los peligros del "desenfreno" que intentan ser controlados mediante la (re)afirmación de la tradición del noviazgo y del matrimonio.

En relación al convulsionado contexto "juvenil" nacional, cabe recordar que la Junta Militar (que se había reconstituido ese mismo 21 de septiembre del '82) distribuyó ese mes pautas restrictivas, para los medios radiales y televisivos, respecto a noticias sobre Malvinas, *desaparecidos* y DDHH (Avellaneda, 1986: 230). Distanciándose de ello, las performances del gobierno cordobés por el DE-DJ intentarían mostrar una *fiesta de la juventud* alejada de los temas conflictivos. En ese marco, es entendible que la celebración no visibilice la clasificación triádica de "los jóvenes" (*heroicos, subversivos, desorientados*) que era reiteradamente objetivada en otros contextos oficiales; al contrario la estrategia rota hacia la visibilización de una modélica, aunque efímera, "comunidad juvenil". Así, las escenificaciones de la Estudiantina "procuran enfocar e intensificar la atención sobre personas, objetos y sucesos" asociados con los valores "juveniles" idealizados por la dictadura: patriotismo, catolicismo, familia, estudio, orden… (Cf. Blázquez, 2011: 17-ss).

4.b) De la (re)organización del movimiento estudiantil y el declive de las fiestas oficiales

Los reclamos sociales por "jóvenes" presencias-ausencias como los ex combatientes en la guerra austral y los cadáveres de tumbas NN en distintos cementerios de la república son dos ejemplos de las múltiples demandas que comenzaron a enfrentar los dictadores en el segundo semestre de 1982[247]. En ese escenario, una extensa normativa oficial publicada a fines de septiembre de dicho

[247] Recordemos que el sábado 25-9, día de clausura de la Estudiantina '82, la prensa cordobesa publicaba una inquietante noticia sobre un ex oficial participante en la Guerra de Malvinas: "Astiz secuestró a una joven sueca hoy desaparecida" (LVI, 25-9-82).

año procuraría refrenar la activación de una esfera pública que comenzaba a visibilizar la reorganización de, entre otros, dos actores colectivos con destacada trayectoria "juvenil" a lo largo del siglo XX en Argentina en general y en Córdoba en particular: el movimiento estudiantil y los militantes partidarios. Estos dos grupos, más allá de sus pertenencias específicas, evidenciaron redes de interacción en varias de sus prácticas y representaciones. Ante esas irrupciones, el gobierno local advertía: *Se prohibirá toda reunión que signifique una amenaza para la seguridad pública* (LVI, 28-9-82)*.* Allí se informaba que el Poder Ejecutivo provincial "dictó el decreto 4145 que promulga la ley 6790. En su sanción se ha tenido en cuenta la reciente liberalización de la actividad política", que se había efectivizado desde julio.

> **Una ley que reglamenta el derecho de reunión en toda la provincia**. (…) Art. 3º: Las reuniones públicas podrán realizarse siempre que se ajusten en un todo a los términos de la presente ley (…) Pueden producirse: a) espontáneamente o b) por convocación de una o varias personas físicas o jurídicas. Art 5º: Las reuniones públicas convocadas pueden realizarse: a) en lugares cerrados; b) en sitios habitualmente abiertos al público en general; c) en la vía pública, entendiéndose por tal las calles, plazas, paseos y otros lugares públicos. Puede realizarse sin o con desplazamiento (manifestaciones, desfiles). Las RP espontáneas sólo pueden realizarse en lugares cerrados.
> Art. 6º: La autoridad policial determinará las condiciones que deberán tener los lugares donde se realicen las RP. Art. 7º: La autoridad policial (AP) tendrá libre acceso en los lugares dónde se realicen RP, con el fin de observar el cumplimiento de las disposiciones. Art. 8º: Se requerirá el previo aviso a la AP (con una anticipación no menor a los 10 días ni mayor a los 15) de toda RP convocada para realizarse en lugares cerrados. Quedarán exentas de ello: 1) Aquellas reuniones que sean convocadas por autoridad pública, por agrupación o partido político reconocido cuando la reunión sea de carácter interno. Si se trata de actos de proselitismo deberá cursarse el aviso previo. 2) Las reuniones que se producen en museos, galerías de arte, salones de exposición, cinematógrafos, teatros, instituciones culturales y educativas, iglesias u otros lugares de culto, clubes y estados deportivos o en locales similares, cuando el objeto real de la reunión resulte adecuado al lugar en el cual se realiza y a la actividad de la entidad propietaria del mismo.
> *En la vía pública.* Art. 9º: Se requerirá permiso previo de AP para realizar reuniones en la vía pública cualquiera sea la entidad organizadora. Art 13º: La AP podrá denegar el permiso a RP si considera: a) Que la reunión es organizada con la finalidad encubierta de provocar desórdenes públicos o daños a las personas o las cosas (…)
> Art. 18º: Durante el proceso pre-electoral, desde 45 días antes de la fecha fijada para el acto eleccionario, se acordarán a los partidos, agrupaciones o alianzas reconocidas, las siguientes facilidades (…) Art. 20º: Festividades especiales. En los días patrios y en sus vísperas, y el día 1º de mayo, sólo se permitirán reuniones, actos, desfiles o manifestaciones destinados a celebrarlos. Se prohibirá toda otra reunión pública. Art 21º: Regirán en subsidio las disposiciones del Código de Faltas de la provincia" (LVI, 28-9-82).

En tensión con esa legislación, la prensa reseñaba que ese mismo día (el martes 28 de septiembre) había tenido lugar una *reunión pública* que, si bien no habría cumplimentado la burocracia de permisos exigida por la nueva norma, habría sido tolerada por desarrollarse *en perfecto orden*: más de un *centenar de estudiantes*

secundarios se habían concentrado en las puertas del Rectorado de la UNC para entregar un petitorio al rector (Carlos Morra) con 1.400 firmas que reclamaban la *derogación de los exámenes* que restringían la entrada académica a esa institución. El diario reproducía las palabras de uno de los miembros de la Comisión de Aspirantes de Ingreso y destacaba el apoyo de la FUC: su unión y su lucha era *para que no queden 15.000 alumnos sin ingresar como viene ocurriendo en los últimos años (…) miles de jóvenes argentinos desean continuar sus estudios en una universidad irrestricta, gratuita, democrática y popular* (LVI, 29-9-82).

Como es de esperar en una fiesta oficial, la Estudiantina (que unos días antes decía homenajear a todos los "jóvenes estudiantes") no visibilizó estas demandas que emergían en varios sujetos que estaban concluyendo la escuela media[248]. Al respecto, las investigaciones sobre el movimiento estudiantil cordobés (MEC) en la década de 1980 (Cabrera & Hernández, 2010; Chabrando, 2011) van demostrando que ese actor social, silenciado y perseguido por la dictadura, comenzó a re-organizarse luego de la crisis gubernativa post-Malvinas, ocupando un lugar protagónico en la reactivación de la esfera pública[249]. Los primeros autores explican que con la excusa de resolver cuestiones de la cotidianeidad universitaria (como fotocopias y campeonatos deportivos), comienzan a conformarse distintos espacios de articulación entre alumnos con elección de delegados por curso, un plafón de lo que luego serán las comisiones para la reorganización de los Centros de Estudiantes[250]. A su vez, entre los subgrupos del MEC que encabezaron la reactivación de 1982-1983, Cabrera & Hernández (2010: 17-ss) subrayan tres

[248] Esta invisibilidad periodística de los reclamos estudiantiles durante la Semana de la Juventud del '82 (18 al 25 de septiembre) llama la atención si recordamos que en el marco de la Estudiantina '81, la FUC había publicado un Mensaje a la Juventud Argentina que explicitaba, entre otras cosas, las demandas de democratización universitaria; un pronunciamiento que irrumpía el mismo día y como contracara del saludo presidencial de Viola.

[249] El ME en la Argentina del siglo XX es un objeto de estudio creciente en las últimas décadas; al punto que ha dado lugar a una red de investigadores en internet (http://www.mov-estudiantil.com.ar/) y a seis reuniones científicas (las *Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*, 2006 a 2016). No obstante, en esas indagaciones los trabajos sobre Córdoba se focalizan en las décadas de 1910 y 1960; así, los sucesos de los años '80 emergen como un área de vacancia. En mi pesquisa bibliográfica pude detectar dos estudios sobre esos años transicionales: Un artículo de dos sociólogos fruto del trabajo interdisciplinario en un equipo de investigación de la UNVM (Cabrera & Hernández, 2010) y una ponencia de una Lic. en Historia que se presentó en el presente año como antesala de su proyecto doctoral (Chabrando, Victoria (2011). A su vez, otro texto que aporta a la reconstrucción del ME cordobés es el de Moyano (2008), donde propone herramientas teóricas para un análisis de larga duración en la vigésima centuria.

[250] En la transición política de la universidad, los autores señalan dos acontecimientos: por un lado, los primeros comicios para la elección de Centros de Estudiantes hacia fines de junio de 1983 en las facultades de Medicina y Derecho; por otro lado, el Congreso Normalizador de noviembre del '83 (en el contexto post elecciones nacionales del 30 de octubre).

actores: en primer lugar la FUC, conformada por cinco delegados del Movimiento Nacional Reformista (MNR) y dos de Franja Morada (FM)[251]. En segundo término, las agrupaciones *unitarias e independientes* que se resistían a ser "brazo" de los partidos políticos, "en un momento en que el miedo, la desconfianza y el desprestigio de lo político hacían mella en la juventud estudiantil"[252]. En tercer lugar, la Multipartidaria Universitaria, una asociación (constituida en diciembre del '82) en cuyo seno se reúnen seis fuerzas (MNR, FM, Movimiento de Orientación Reformista, Peronismo Universitario, Juventud Universitaria Intransigente y la Liga Universitaria Cristiana Humanista Argentina, esta última de incorporación más tardía). Al respecto, detecté una fuente sobre su fundación local en mi relevamiento documental:

> *Fue constituida la Multipartidaria Universitaria de Córdoba*.
> Está conformada por las agrupaciones Franja Morada de la Juventud Radical, el Movimiento Nacional Reformista, la Juventud Universitaria Peronista, el Movimiento de Orientación Reformista, la Federación Juvenil Comunista y la Juventud Intransigente.
> Los dirigentes del nuevo nucleamiento expresaron: 'al transitar por el camino de la unidad, las juventudes universitarias hacen su aporte a la consolidación de la democracia del país (…) Existe una necesidad de solidaridad del movimiento estudiantil con todos los sectores populares' (...) Realizaron una exhortación a los grupos juveniles de la provincia para que trabajen por la constitución definitiva de la Multisectorial Juvenil y de un organismo multipartidario de estudiantes secundarios.
> La agrupación reclama: eliminación de exámenes y cupos de ingreso, supresión del arancel universitario, libre accionar del movimiento estudiantil (…) (LVI, 18-12-82).

La nota precedente muestra el surgimiento de una nueva agrupación de *juventudes universitarias* provinciales que intentaría trascender los límites de los partidos políticos. El nombre elegido por sus integrantes remite a una alianza partidaria más amplia: la Multipartidaria Nacional, organización conformada a mediados del año 1981 como frente de oposición al gobierno militar imperante, que en sus comienzos

[251] Cabrera & Hernández (2010: 17-18) agregan: "La conservación de la estructura de la FUC tal como había sido constituida previo a la dictadura tuvo un rol simbólico en el sentido de que la Federación se presentaba como el vivo relato de una lucha en la que los estudiantes no habían sido doblegados. Sin embargo, este organismo no reunía las condiciones esenciales para reclamar la representación directa del estudiantado, lo cual no ocurre hasta el congreso normalizador de noviembre del 83". Por su parte, el trabajo de Yuszczyk (2010: 107) nos permite conocer algunas historias de las dos agrupaciones que conformaban a la FUC en el '82: "El MNR, nació en el año 1964, constituyéndose como una alianza entre la izquierda reformista universitaria de ciencias económicas y un grupo de Ingeniería (…) En la década de 1970 el MNR va a ser una de las fuerzas más representativas del Reformismo de izquierda" que pretendía "una Reforma Universitaria Revolucionaria". En cuanto a FM, (auto)reconocido "brazo universitario de la UCR", la autora destaca su irrupción en 1967, como Unión Nacional Reformista Franja Morada, "con el objetivo de unificar todas las luchas estudiantiles contra el régimen de Onganía".

[252] En este punto, los autores se distancian de las argumentaciones de García Delgado (1984) y Quiroga (2004), quienes consideran que en la coyuntura 1982-1983 los partidos políticos fueron las principales instituciones que agruparon y canalizaron las expectativas societales.

estuvo liderada por la UCR. Sin embargo, más allá de la similitud de los rótulos, la fuente muestra algunas diferencias en cuanto a las agrupaciones políticas que componían a cada una[253]. Un segundo elemento a remarcar son las tres demandas manifestadas: *eliminación de exámenes y cupos de ingreso, supresión del arancel universitario, libre accionar del movimiento estudiantil*. Podemos pensar que, esos reclamos académicos posibilitaron traspasar los límites de las estructuras partidarias y reunirse como un bloque corporativo. Además, estos representantes universitarios realizan una *exhortación a los grupos juveniles provinciales para que trabajen* en la fundación de *un organismo multipartidario de estudiantes secundarios*[254]. En tercer término, es posible decir que si bien devienen prioritarios los petitorios de reforma educativa, estos "jóvenes" plantean como *necesidad la unión con todos los sectores populares*, la cual quedaría plasmada en una *Multisectorial Juvenil*[255]. De este modo, podemos pensar que la asociación "juvenil universitaria" se define indirectamente como un grupo de clase social media y/o hegemónica. Así, la unidad lograda con la liga estudiantil, y el acuerdo buscado con los grupos populares, representan para esos sujetos su *aporte a la consolidación de la democracia*.

Por su parte, el trabajo de Chabrando (2011: 6-ss) abre interrogantes respecto de las discusiones desarrolladas en el Consejo Superior Provisorio del bienio transicional: allí, se evidencia que los gestores-interventores de las Casas de Altos Estudios consideraban los reclamos del ME como un objeto de preocupación y vigilancia administrativa. Así, en marzo del '83 Morra presentaba ante dicho consejo "un informe sobre la reunión de rectores de las Universidades Nacionales del país a la que asistió" donde uno de los temas más importantes tratados fue la situación de los *centros de estudiantes*. Al respecto, el rector especificaba la opinión del gobierno nacional trasmitida a todas las autoridades de la UNC: *se deben extremar las medidas de control en Córdoba ya que aparentemente es la Casa de Estudios más*

[253] La agrupación nacional estaba conformada en esta coyuntura por cinco partidos: el Demócrata Cristiano, el Intransigente, el Justicialista, el Movimiento de Integración y Desarrollo, y la Unión Cívica Radical. Por su parte, de los seis integrantes destacados por Cabrera & Hernández (2010), en la nota de LVI no aparece la Liga Universitaria Cristiana Humanista Argentina, mientras se nombra a una séptima entidad: *la Federación Juvenil Comunista.*

[254] Las fuentes periodísticas consultadas de los años 1982 y 1983 no comunican nada sobre la concreción de dicho proyecto.

[255] Las noticias periodísticas del período transicional no nos permiten profundizar sobre la consecución de tal organismo "multisectorial"; pero los testimonios de Alicia Ferrero (funcionaria de la Secretaría de la Juventud, 1983-1985) nos proporcionan algunos datos: *"la Multisectorial Juvenil funcionaba 'de hecho' durante la apertura política; para su institucionalización formal hay que esperar hasta 1985 –el Año Internacional de la Juventud-; sin embargo sólo perduró en el transcurso del citado año"* (Entrevista con Ferrero, marzo de 2005).

conflictuada del país en este momento. Sin embargo, las cúpulas nacionales y provinciales ya no podrían dominar fácilmente las crecientes demandas del MEC.

Como señalan Cabrera & Hernández (2010: 20), la precaria estructura organizativa del movimiento va a consolidarse durante 1983 a partir de una multiplicidad de procesos, entre ellos, el conflicto por el ingreso irrestricto. En torno a esta disputa, los autores remarcan dos acontecimientos centrales: en principio, los sucesos del 4 de marzo; donde, tras una convocatoria de la FUC que contó con una mayoritaria adhesión del abanico estudiantil (junto al apoyo de sindicatos y partidos políticos), una importante cantidad de personas se concentró frente al rectorado para exigir la eliminación de cupos y la derogación de los exámenes de ingreso. El acto consistió en un discurso emitido por el dirigente Carlos Maniero y en la entrega de un petitorio al rector que se respaldaba con 5.000 firmas, un incremento notable en comparación con los 1.400 signatarios de septiembre del '82. Los autores explicitan que "posteriormente la manifestación se extendió a las calles céntricas para recuperar aquel escenario desposeído"[256].

Nuestras fuentes nos permiten decir que esas acciones se prolongaron en las semanas siguientes, destacándose una *vigilia* que contó con el apoyo de los dos partidos políticos mayoritarios, sobresaliendo, según el diario, la visita del pre-candidato de la UCR a la gobernación cordobesa, el Dr. Eduardo Angeloz. El periódico sintetizaba los sucesos de dicha protesta de la siguiente manera:

> *La vigilia estudiantil se prolongó hasta la madrugada frente al Rectorado*. Contra exámenes de ingreso y cupo universitario. En la tribuna se sucedieron representantes de diferentes organizaciones estudiantiles. Poco después de media noche se hizo presente en la Asamblea el precandidato a gobernador de Córdoba, Dr. Eduardo César Angeloz, quien pronunció conceptos de solidaridad con los reclamos; siendo calurosamente ovacionado. COMUNICADOS: *Comité Central de la UCR, Córdoba: 'Como signo final de la universidad autoritaria y enemiga de las ideas que proclama la Reforma Universitaria, nacida precisamente en nuestra propia Casa de Trejo, como expresión de la juventud americana, asistimos hoy a la protesta estudiantil (…) Contra el plan de transformar a la juventud en un ente pasivo, solo apto para las especulaciones mercantiles (…) medidas que ahogan las posibilidades de acceso para los hijos de la mayoría de los hogares argentinos (…) Otra vez la reivindicación del derecho a estudiar se alza como reclamo de la juventud'. *Justicialistas. La Federación de Profesionales Justicialistas de Córdoba expresó: Ante los justos reclamos de la juventud universitaria, la FPJ expresa su absoluta adhesión, comprometiéndose que en caso de acceder al poder el Justicialismo arbitrará los medios para concretar el derecho a estudiar y a capacitarse'(...)." (LVI, 17-3-83).

[256] Maniero emerge aquí como "Presidente de la FUC y perteneciente a la agrupación que poseía la mayoría en la mesa ejecutiva, el MNR"; a su vez, también había irrumpido como autoridad de la FUC en el Mensaje a la Juventud emitido en 1981 en el marco del Día del Estudiante (LVI, 20-9-81).

Meses más tarde, y ante el silencio de las autoridades universitarias respecto a los pedidos de marzo, tendría lugar el segundo acontecimiento que subrayan Cabrera & Hernández (2010: 21): los primeros días de "septiembre se inicia una huelga de hambre por parte de los aspirantes que habían quedado marginados de la matriculación". Eran aproximadamente cincuenta estudiantes; en su mayoría se trataba de aspirantes pertenecientes a las facultades de Derecho y Medicina que no pudieron inscribirse a la UNC por vigencia de los cupos de ingreso. En apoyo a los huelguistas una gran masa de estudiantes se concentró junto a ellos el día 7, haciendo uso de una forma de protesta instalada como tradición del MEC desde 1918: la toma del Rectorado (Cf. Moyano, 2008: 10). El diario LVI (8-9-83) visibilizó este suceso en la primera plana reproduciendo una fotografía (que oficia de carátula del presente capítulo) en la cual documentaba la manifestación y su pancarta de *Lucha*. La respuesta de las autoridades nacionales fue recurrir a la acción de la *Policía Federal*, la cual reprimió y detuvo a varios estudiantes. En base a los incidentes, los representantes estudiantiles exigían, además de la regularización de los huelguistas, la renuncia del rector. Frente a la presión y movilización del MEC, que había logrado no sólo la instauración de la problemática como tema central en la agenda mediática sino también una progresiva adhesión del arco político-social de la ciudad, Morra concedió la matricula a los alumnos que habían estado en huelga de hambre durante siete días. Si bien los máximos horizontes de demanda no se lograron, este resultado se vivenció como "la primera victoria del movimiento contra las autoridades universitarias que no dejaban de verse como apéndice del aparato represivo" (Cabrera & Hernández, 2010: 21)[257].

Consideramos que esa rearticulación y efervescencia del MEC emerge como un factor decisivo al momento de explicar que, luego de 7 años de performances oficiales crecientes, donde se homenajeaba el 21 de septiembre como DE-DJ, el año '83 evidencie la inexistencia de ceremonias respectivas organizadas por el gobierno local en nuestra capital mediterránea. Así, mientras el período dictatorial 1976-1982 había visibilizado una multiplicación de ceremonias recitadas (mensajes y almuerzos presidenciales, competencias deportivas, espectáculos artísticos y recreativos que

[257] Al respecto, cabe agregar que la Armada Nacional *tributó un reconocimiento a la UNC por la reciente creación del Instituto de Intereses Marítimos* (LVI, 5-11-82). Una ceremonia presidida por el rector Morra.

inundaban el espacio público alcanzando una duración semanal); en 1983 las fuentes disminuyen, mostrando solamente el desarrollo de dos actos en el interior provincial:

> *Homenaje a la juventud estudiante argentina*
> Hasta el viernes se desarrollará el II Encuentro Nacional de Abanderados y Escoltas de los colegios secundarios y el V Homenaje a la Juventud Estudiante Argentina, que comenzó ayer.
> Participan de este encuentro, que organiza la Liga Naval Argentina y auspicia el Ministerio de Educación de la Nación, el Ministerio de Acción Social de la Nación y la Municipalidad de Villa Carlos Paz, delegaciones de todo el país formadas por un abanderado, dos escoltas y un docente responsable.
> Este encuentro que tiene lugar en el complejo turístico de Embalse de Río III, tiene por objetivo enaltecer las virtudes de todos aquellos jóvenes que, a lo largo y ancho del país, dedican su tiempo a cumplir con sus deberes para con Dios, la Patria y la Familia.
> Para esta oportunidad, se han tomado como representantes a aquellos estudiantes que han merecido el alto honor de ser portadores de la Enseña Nacional, pero es el homenaje de la Nación a todos los jóvenes que con su buen comportamiento y dedicación al estudio o al trabajo, están cimentando la grandeza de nuestro país (LVI, 28-9-83)

En cuanto a estas conmemoraciones irrumpe una primera nota distintiva que las aleja de las *Estudiantinas* concretadas anteriormente en Córdoba: sus organizadores ya no son el gobierno provincial y/o municipal-capitalino sino organismos nacionales (la Liga Naval Argentina con auspicio de los misterios de Educación y de Acción Social) y la Municipalidad de Villa Carlos Paz. A su vez, tanto el II *Encuentro de Abanderados…* como el *V Homenaje a la Juventud Estudiante* se presentan englobando a toda la república y manifestando existencias precedentes; no obstante, en el relevamiento documental de la coyuntura 1980-1983 no aparecen datos sobre eventos homónimos que hubieran antecedido a estas performances del '83[258]. Una segunda especificidad los diferencia: su desplazamiento espacial hacia el interior de la provincia (Embalse de Río III) y su postergación temporal respecto del simbólico día 21 (los actos se desarrollaron entre el martes 27 y el viernes 30 de septiembre).
Conjuntamente, una tercera peculiaridad reside en los sujetos homenajeados: si bien se explicita un saludo amplio dedicado *a todos los jóvenes que con su buen*

[258] En nuestra reconstrucción de los festejos por el DE-DJ habían emergido solo tres casos que abarcaban a toda la Argentina: la *Fiesta Nacional del Estudiante* (que se celebra en Jujuy con alcance nacional desde comienzos de los años '70); las *X Olimpíadas Interuniversitarias* (concretadas en el predio turístico oficial de Embalse de Río III en 1977); y las *Olimpíadas Estudiantiles* (realizadas en dicha locación de Embalse en 1981, las cuales contaron con la visita presidencial de Viola). A su vez, según analizamos en el capítulo 2, un *Homenaje a la Juventud* organizado por el III Cuerpo de Ejército fue realizado, en marzo de 1980 en el Estadio Olímpico Córdoba, como apertura del ciclo lectivo.

comportamiento y dedicación al estudio o al trabajo cumplen con *sus deberes para con Dios, la Patria y la familia*, los elegidos para representarlos y recibir los honores gubernativos son los *portadores de la Enseña Nacional*. Desde los aportes de Schechner (2000: 78) y Blázquez (2012: 40-ss) podemos pensar que una multitud de *abanderados* y *escoltas* (bajo la supervisión de *un docente responsable)* peregrinaron desde sus respectivas escuelas y provincias hacia un centro ceremonial instalado en el predio oficial de Embalse: estos desplazamientos que en 1983 concretan "jóvenes" alumnos de la escuela secundaria encuentran antecedentes lejanos en las "peregrinaciones patrióticas" realizadas por los "jóvenes" estudiantes universitarios a finales del siglo XIX[259]. Siguiendo a Blázquez, estos actos pueden ser pensados como un tipo de "performances patrióticas escolares"; es decir, un conjunto de prácticas que otorgan:

> "materialidad al Estado-Nación que se objetiva en los cuerpos que se subjetivan y se sujetan en y a través de estas mismas performances (…) Se caracterizan por ser acciones regladas más o menos formales y prescritas que procuran enfocar e intensificar la atención sobre personas, objetos y sucesos asociados con la idea de Patria, Estado o Nación a través de escenificaciones que utilizan diversos medios llamados estéticos para producir una intensa experimentación del evento teatralizado (…) Los actos escolares son el Estado en su realización cotidiana, un ejemplo de la performatividad constante de su proceso de formación, de la nacionalización de los sentimientos y de la materialización de sujetos nacionales" (Blázquez, 2012: 17-19, 212)

Dichas puestas en escena serían una de las técnicas de los oficiantes gubernativos para (re)instaurar su poder simbólico, exhibiendo y recitando uno de los símbolos fundantes de la nación, la bandera (Cf. Geertz, 2000). A la vez, esas ceremonias pueden ser concebidas como uno de los dispositivos usados por el Estado en la

[259] Blázquez (2012: 40-ss) explica que las "*peregrinaciones patrióticas* realizadas por los jóvenes universitarios consistían en la partida de delegaciones de estudiantes desde diferentes puntos del país hacia Buenos Aires para los festejos del 25 de mayo, o hacia Tucumán para los festejos correspondientes al 9 de julio. Estos viajes (…) estaban financiados por el Tesoro Nacional: los recursos económicos para solventar los gastos surgidos de estas acciones rituales eran solicitados por uno o varios diputados de las provincias donde residían los grupos de peregrinos, a través de la presentación de un proyecto de ley. Éste era rápidamente aprobado, y el dinero se giraba a una institución educativa que se hacía responsable de la organización del viaje. En el caso cordobés, la administradora solía ser la Universidad local y el solicitante algún ilustre profesor. Los beneficiados eran jóvenes estudiantes del Colegio de Montserrat —dependiente de la Universidad— o estudiantes de la *alta casa de estudios*, relacionados por lazos de parentesco o de afinidad con el diputado solicitante. En el período 1886-1890, esta práctica se hizo cada vez más frecuente: el Congreso Nacional incluso llegó a financiar viajes a Montevideo para festejar el Día del Estudiante. La crisis económica de 1890 parece poner un freno a estas prácticas". Atendiendo a la extensa temporalidad que media entre ambos fines de siglo, consideramos que las *peregrinaciones patrióticas escolares* son un interesante objeto para que otros estudios exploren los motivos, efectos y (dis)continuidades de las performances educativas concretadas desde el Estado Nacional a lo largo del siglo XX.

construcción de las “juventudes” *heroicas-virtuosas*, las cuales son colocadas como modelo para demarcar y controlar a “los jóvenes” permitidos, peligrosos y prohibidos para el imaginario del régimen.

Paralelamente, consideramos que el cese de la Estudiantina cordobesa, así como el retraso de los festejos nacionales y la elección de un interior provincial para cristalizar los homenajes juveniles argentinos, pueden interpretarse como estrategias gubernativas que buscaban apartarse de las convulsionadas manifestaciones críticas que se sucedieron en los centros urbanos durante casi todo septiembre del ‘83. Como explicamos en párrafos anteriores, uno de los actores colectivos que cuestionaba al gobierno era el movimiento estudiantil, cuyos reclamos habían crecido desde 1982 y eclosionaron en septiembre del 83 con incidentes y represión policial. Ese mismo mes (y particularmente en torno al *día de la primavera*) las demandas de otros tres agentes sociales ocuparon la primera plana de la prensa y se conjugaron en una ebullición que denunciaba y cristalizaba el derrumbe del régimen militar: por una parte, las *fuerzas policiales provinciales*, quienes estuvieron auto-acuarteladas durante 13 días (entre el 8 y el 21 se septiembre). Sin embargo, ante el compromiso del Ministerio del Interior respecto de su recomposición salarial, decidieron suspender su acción *en vísperas de los paros nacionales decretados por gremios y sindicatos* (LVI, 22-9-83). Así, los trabajadores civiles y sus dirigentes eran un tercer conjunto de actores que densificaban los reclamos y daban lugar a acontecimientos destellantes como el *paro nacional de 24 horas* a cumplirse en la jornada del 22 de septiembre, una huelga donde se destacaba la adhesión de los empleados públicos cordobeses (entre ellos, los docentes)[260]. Conjuntamente, advertimos un cuarto agregado de actores que estalló en la efervescencia anti-dictatorial de ese mes, aunque era uno de los pocos que había mantenido y explicitado sus denuncias durante todo el gobierno autoritario, nos referimos al Movimiento de Derechos Humanos (Solís, 2011). Recordemos que en vísperas de la resolución gubernativa

[260] El movimiento sindical también había comenzado a re-articularse durante la apertura política post-derrota de Malvinas, dando lugar, entre otras acciones, a importantes paros nacionales. Respecto de las particularidades de ese proceso en Córdoba, el trabajo de Closa (2005: 1) presenta una interesante síntesis: “Los años de la dictadura significaron la aplicación de una intensa política represiva que tuvo como principales destinatarios a los trabajadores de Córdoba y a sus sindicatos. El consecuente resultado del pase a la ilegalidad y la intervención de numerosos sindicatos estuvo acompañado con el secuestro y muerte de gran cantidad de trabajadores. En el marco de una economía orientada hacia la desindustrialización, la represión silenció y desarticuló al movimiento obrero de Córdoba que se había caracterizado durante mucho tiempo por su combatividad. A partir del nuevo contexto, los sindicatos y su principal partido de referencia, el Partido Justicialista, desarrollaron su propio proceso de reorganización”.

de la *ley de amnistía* se desarrolló en la porteña Plaza de Mayo una *Marcha de la resistencia* que duró 24 horas y convocó a más de 10.000 personas. Organizada por MPM, la concentración recibió la solidaridad de organismos defensores de DDHH, partidos políticos, CGT, artistas y *grupos estudiantiles que decidieron recibir 'la primavera manifestando por los desaparecidos'* (LVI, 22-9-83). A modo de respuesta insuficiente ante esas múltiples manifestaciones de crítica social, la primera página de ese mismo diario sintetizaba: *el presidente Bignone alertó sobre una minoría perturbadora (…) 'que busca la anarquía y el caos para alborotar el actual proceso electoral'*.

4.c) De objetivaciones y subjetivaciones juveniles en la UCR

> *Hace algunos años, la juventud creía tener en la mano una revolución utópica. Hoy comprende que la revolución pasa por la reconstrucción de la economía, la reparación social, y por las nuevas definiciones que sentarán las bases para la inserción de la Argentina en el mundo* (Raúl Alfonsín en la Casa Radical de Córdoba; LVI, 5-9-82)

Si el discurso estatal del bienio 1982-1983, así como las voces de sus detractores, habían visibilizado tres colectivos "juveniles" que irrumpían como presencias-ausencias destacadas (los ex soldados de Malvinas, los *desaparecidos*, el MEC), un cuarto actor social concretó sugerentes prácticas de objetivación y subjetivación (Cf. Foucault, 1982) en torno a la categoría "juventud": los partidos políticos. Para explorar una arista de las especificidades que esas experiencias adquirieron en Córdoba, en esta sección del capítulo indagaremos el caso de la UCR, un partido que, luego de ganar las elecciones provinciales, institucionalizará la categoría "juventud" dentro del organigrama estatal[261].

[261] En este análisis de la UCR se retoma un sub-eje del capítulo 2 de nuestro Trabajo Final de Licenciatura en Historia (González, 2005). Dicho abordaje ha sido revisado y complementado en el transcurso de la formación doctoral desde dos ejes principales: una ampliación del enfoque teórico propiciada por nuevos hallazgos en la pesquisa bibliográfica (Closa, 2009; Philp, 2009) y un incremento del corpus documental (donde sobresalen dos entrevistas concretadas, por la Dra. Alicia Servetto y por mí, al ex gobernador radical de Córdoba, el Dr. Eduardo Angeloz, en el año 2011).

-Campañas de *docencia cívica* para *toda juventud*

Comenzando con nuestro análisis, cabe recordar que las visiones del Estado autoritario, de la OEA y de la sociedad civil, consideraban que durante la apertura política, el sector "juvenil" debía ser socializado en materia democrática. Tal domesticación fue encargada oficialmente a las entidades educativas y a los medios de comunicación privados y públicos; no obstante, el mandato socio-estatal preponderante asignaba a los partidos políticos la misión de adiestrar a “los jóvenes” democráticamente[262]. Podemos imaginar que al funcionar como un articulador importante entre las demandas de los ciudadanos y el Estado, se consideró a las estructuras partidarias como los mecanismos fundamentales para la construcción de un nuevo vínculo entre el "sector juvenil" y el futuro gobierno constitucional. Al respecto, nuestras fuentes nos permiten pensar que los partidos aceptaron esa misión social e hicieron uso de los permisos oficiales que la promocionaban y limitaban; por ejemplo, el Decreto 4145 que promulga a la Ley 6790, donde se reglamentaba el derecho a reunión en toda la provincia (LVI, 28-9-82)[263].

En Córdoba, fueron implementadas durante julio del ‘82 y octubre del ‘83 singulares campañas de *docencia cívica* para *toda juventud* por parte de la mayoría de los partidos políticos. En las fuentes periodísticas se destacan los ciclos pedagógicos emprendidos por los siguientes partidos: Comunista, Demócrata, Demócrata Cristiano, Demócrata Progresista, Federal, Intransigente, Justicialista, Movimiento al Socialismo, Movimiento de Integración y Desarrollo, Nueva Fuerza, Unión Popular, Unión Centro Derecha, Unión Cívica Radical. Dichas acciones deben pensarse dentro de un proceso de partidización de la política; donde se privilegió la participación en los partidos en relación a otros lugares y canales (García Delgado, 1984: 91). Al respecto, Romero (1993) destaca que la afiliación partidaria fue masiva, observándose que uno de cada tres electores se incorporó a un partido político. De acuerdo con ello, una primera visibilidad de la categoría "juventud" aludía a *un sector*

[262] La Iglesia Católica también se (pre)ocupó de la socialización político-democrática de “la juventud” cordobesa: El Centro Ecuménico Cristiano de Córdoba anuncia en el diario LVI que se realizará un ciclo de formación bajo el lema *'Los jóvenes cristianos frente a un nuevo tiempo político*' (28-9-82). Carecemos de información posterior que nos permita conocer si dicho curso logró concretarse y de qué manera.

[263] En torno a las normas que constriñeron a los partidos políticos durante la descomposición dictatorial cabe recordar que a fines de agosto del ’82 el presidente Bignone promulga el *Estatuto de los partidos políticos*; esta esperada norma legal, que reglamentaría la reorganización de las agrupaciones, constituye un paso serio hacia el re-encauzamiento democrático. No obstante, la ley de *convocatoria a elecciones generales* para el 30-10-83 y la derogación de decretos que prohibían actividades políticas recién se dan a conocer a mediados de julio del ‘83 (Quiroga, 2004: 320-ss)

social de la población que debía ser educado por las filas partidarias procurando su afiliación a las mismas y la conquista de sus votos. Por otra parte, el término juventud adquiría una segunda y central significación en cuanto "parte" integrante de dichas estructuras políticas: bajo las etiquetas de *rama, comité, sector*... se agrupaban dentro de los partidos unos sujetos cuya particularidad residiría en "ser jóvenes". ¿Cuál era la función desempeñada por estos individuos? De acuerdo con las fuentes analizadas pude constatar que “los jóvenes militantes” se destacaban en las siguientes actividades: publicitarias (como pintar paredes y repartir volantes); culturales (como la organización de fiestas y homenajes); afiliatorias (como la inscripción de nuevos adherentes); y docentes (cabe destacar que en muchas oportunidades eran los propios "sectores juveniles" de los partidos quienes tenían a su cargo la diagramación de los cursos de *instrucción democrática* para *toda la juventud* local). Al respecto, irrumpen preguntas cuya indagación excede a los objetivos de esta tesis: ¿Qué definiciones de la categoría "juventud" se construyeron en cada partido?, ¿qué lugar se asignaba a "los jóvenes" en las representaciones partidarias del proceso de reconstrucción democrática?, ¿circulaban en los partidos los mitos sobre la supuesta homogeneidad, participación política y conflicto generacional de la edad "joven"? Estos interrogantes abren un abanico de inquietudes para futuras investigaciones abocadas a explorar las prácticas de naturalización de la cultura desarrolladas en torno a las clasificaciones etarias dentro de las instituciones partidarias argentinas[264].

En cuanto a la UCR, la visibilidad de la categoría “juventud” remonta su origen a los albores del partido, conformado a finales del siglo XIX. A su vez, a lo largo del siglo XX podrá advertirse que la formación militante en el Comité Juvenil emerge como una tradición en cuanto al recorrido organizacional que realizan los líderes en su carrera política. Conjuntamente, mientras los Congresos de la Juventud Radical irrumpirían con peculiar fuerza en los años ’70, en la década de 1980, la prensa

[264] Sobre el caso del PJ pueden encontrarse problematizaciones “juveniles” en los trabajos de Fajardo, Mutuverría & Chaves (2010) y Servetto (2010b). A la par, sobre las especificidades del PJ en la Córdoba de los años ’80 y ’90 contamos con la investigación de Closa (2010b). Además, en la II RENIJA, una ponencia de Molinari (2010) daba cuenta de una investigación de Maestría en Sociología focalizada en las experiencias “juveniles” en partidos políticos durante los primeros años del siglo XXI. Allí, la autora elabora una reseña histórica de ciertas visibilidades “jóvenes” dentro de las estructuras de distintas organizaciones partidarias: la Federación Juvenil Comunista desde la década de 1920, la Juventud Peronista desde los años ’50, la Junta Coordinadora Nacional y Franja Morada dentro de la UCR desde la década de 1960 y la Unión de Juventudes por el Socialismo desde comienzos de los años ’70.

cordobesa evidencia la existencia de un *Comité Juvenil* provincial con ramificaciones locales y seccionales crecientes[265]. Entre julio de 1982 y octubre de 1983, la formación de "comités juveniles" en localidades del interior cordobés y en diversas seccionales capitalinas son informadas, con una frecuencia semanal y hasta cotidiana, en el sector Política al Día del diario LVI. Pero, además de las divisiones espaciales, "la juventud radical" de Córdoba presenta dos conjuntos más de visibilidades particulares; uno de carácter ocupacional y otro de tipo ideológico. Al primer caso pertenecen dos agrupaciones escolares: Franja Morada (FM) –el (auto) reconocido *brazo universitario de la Juventud Radical*- y la Organización Radical de Estudiantes Secundarios (ORES)[266]. La segmentación ideológica, por su parte, emergía en las fuentes haciendo referencia a fragmentos "juveniles" correspondientes a cinco fracciones partidarias: el Movimiento de Afirmación Yrigoyenista (MAY); el Movimiento Nacional de Renovación y Cambio (MNRC); Línea Nacional (LN), la Juventud Radical Independiente (JURI), el Movimiento Sabattinista (MS) y Línea Córdoba (LC). Mientras las cuatro primeras representarían parcelaciones nacionales que eran retomadas por algunos militantes cordobeses, la quinta y sexta surgirían por iniciativa local[267].

Un punto de partida para explorar las prácticas de objetivación y subjetivación es atender a las *campañas de docencia cívica* que el Radicalismo dirigió a “toda la juventud” cordobesa. Al respecto, observamos que entre las tareas partidarias más destacadas por LVI se encuentran los ciclos pedagógicos organizados por los

[265] Según la construcción discursiva del diario LVI (23-8-84), la constitución de un Comité Nacional de la Juventud, con reconocimiento orgánico dentro del partido, sólo se produjo a finales del año 1984; mediando en dicha acción la figura de Raúl Alfonsín como presidente del Radicalismo.

[266] Respecto a dichas agrupaciones “juveniles/estudiantiles” devienen sugerentes los comentarios de Alicia Ferrero –agente que en la década de 1980 era militante de Franja Morada: “Mientras se puede considerar que FM –el ‘brazo universitario de la juventud radical’- nace con el partido Radical, los grupos partidarios ORES (Organización Radical de Estudiantes Secundarios) y MOR (Movimiento Obrero Radical) se conforman durante la campaña presidencial de Alfonsín, años 1982-1983” (Entrevista con la funcionaria, febrero de 2005). Ratificando parte de la información anterior, podemos decir que el periódico LVI anuncia la formación de la ORES provincial el día 24 de octubre de 1982. Paralelamente, en los avisos periodísticos correspondientes al MOR no he encontrado ninguna visibilidad de carácter “juvenil”.

[267] Con la apertura política de 1982 comienza la reorganización interna de las estructuras partidarias y (re)surgen sus conflictos. En el caso de la UCR las disputas nacionales dieron origen a tres grandes frentes (con sus respectivos líderes): Línea Nacional (Trócoli), Movimiento de Afirmación Yrigoyenista (León), Movimiento Nacional de Renovación y Cambio (Alfonsín). A su vez, en nuestra provincia, emergió un sector particular: Línea Córdoba (entre cuyos integrantes se destacaban: Illía, Víctor Martínez, Angeloz y Mestre). Las cercanías entre LC y el MNRC darán lugar a una alianza especial durante las elecciones internas de julio del ’83, donde se consagran los candidatos Alfonsín y Martínez para disputar presidencia y vice-presidencia. (Cf. Philp, 2009: 282-ss).

dirigentes mayores (y, a veces, "juveniles") de la UCR[268]. Como caso paradigmático puede citarse el *programa 'El radicalismo responde a la juventud'* que convoca a *debates* para los días jueves a las 20 horas en la Casa Radical (LVI, 15-8-82). El temario anunciaba: *'El Radicalismo, qué es, qué quiere, qué se propone. La UCR como instrumento político de reparación nacional'*. Una característica recurrente de esos ciclos de Educación Democrática fue que los docentes-disertantes de los mismos pertenecían a los sectores "mayores" del partido; en este caso el Dr. Roberto, cuyos cargos de *diputado* y *convencional* nos permiten deducir que era un agente reconocido como dirigente y "adulto"[269]. Otra observación que podemos extraer de la fuente es que al colocar la relación radicalismo/juventud en la matriz del vínculo docente/alumno se asigna al primer componente del par un lugar dominante respecto del segundo; una imagen que muestra la estructura jerárquica "generacional" que operaba dentro de la entidad. En tercer término, cabe mencionar que más allá del mandato socio-estatal que encargaba a las instituciones partidarias la instrucción constitucional de "los jóvenes", los cursillos desarrollados por estas entidades se focalizaron prioritariamente en su propia propaganda electoral. Como ejemplo basta detenerse en el título del seminario anterior; una tendencia propagandística que deviene ampliada en la creación de la *Escuela Radical* cuya misión es *iniciar a los jóvenes en las actividades partidarias por medio de clases de Formación Cívica y difusión de la doctrina del Radicalismo* (LVI, 28-9-82)[270]. En esta fuente se hace visible una cuarta característica de los ciclos de socialización de la UCR: la práctica democrática pretendería implementarse en la propia dinámica escolar de los cursillos: las estructuras pedagógicas de las clases revisten el doble carácter de *exposición-conferencia-disertación...* por parte de los sectores dirigentes, pero a la vez de *charla-debate-foro...* entre estos últimos y el auditorio "joven". Observemos un ulterior comunicado del partido donde se especifican algunos

[268] Una vez suprimida la veda política por el gobierno militar, a mediados del año 1982, comienzan a publicarse en el diario LVI múltiples informaciones sobre las acciones de los partidos políticos; noticias que van acrecentando su número conforme avanza el proceso electoral. El espacio publicitario dedicado a tales anuncios fue el sector Política al Día ubicado en la más amplia sección de noticias Locales. Dentro de ese sector todas las noticias ocupaban espacios minúsculos: a modo ilustrativo podemos pensar en los actuales anuncios de entre tres y cinco líneas del sector *Clasificados*.

[269] Esta especificidad era compartida por el conjunto de partidos presentes en el escenario local de la apertura política.

[270] La fuente agregaba: "Las clases serán una exposición de 45 min. y posterior debate. Los viernes desde el 1º de octubre en el salón de actos de la Casa Radical, desde 19,30 a 21,30 hs".

procesos de subjetivación de la categoría "juventud" en el desarrollo de las campañas constitucionales:

> *Juventud Radical.* La comisión de Cultura del Comité provincial de la Juventud de la UCR invita a todos los jóvenes de Córdoba a las charlas-debates que se realizarán todos los miércoles en la Casa Radical desde las 21,45 hs. Mañana, dentro del temario 'La Juventud responde a la Juventud' se abordará: 'La educación argentina, su realidad y propuestas'." (LVI, 26-10-82)

El ciclo educativo precedente comparte algunas características con los cursos instructivos analizados anteriormente, como por ejemplo: la forma de *charla/debate*, el espacio físico de la *Casa Radical*, y los destinatarios, es decir, *todos los jóvenes de Córdoba*. Pero la particularidad del mismo reside en que el lugar del disertante ya no es ocupado por los individuos "mayores" del partido sino por un grupo particular de "jóvenes", los dirigentes del Comité Juvenil[271].

Durante el año 1983 se mantienen como una constante los cursillos pedagógicos de instrucción democrática y doctrinal organizados por la UCR (y por otros partidos políticos). Es más, el proceso se va amplificando a numerosas seccionales capitalinas y a diversas regiones del interior provincial. Paralelamente, las temáticas que son objeto de debate también se multiplican:

> *Radicales en la Historia.* El centro cívico radical A. Illia del Cerro de las Rosas iniciará mañana un ciclo de charlas destinado a la juventud, sobre 'El Radicalismo en la historia argentina'. Las conferencias serán dirigidas por el arquitecto Carlos Rujinsky". (LVI, 21-4-83)
>
> La Juventud Radical Independiente (JURI) organiza dos conferencias-debates en la Casa Radical. Serán dictadas por el Dr. Mario Roberto. Temas: 'Islas Malvinas, Guerra, Canal de Beagle, Mediación Papal, Destrucción Geopolítica de la República.' Jueves próximo: 'Inflación, Indexación, Stand By, FMI'. (LVI, 19-5-83).

En los anuncios anteriores podemos observar nuevos temas destinados por los dirigentes del partido a "la juventud" cordobesa. En el primer caso, el eje del discurso a realizarse en el centro cívico del acaudalado barrio Cerro de las Rosas deviene explícitamente partidario: *el Radicalismo en la historia argentina*. En el segundo anuncio, los debates incorporan dos líneas temáticas que revestían particular interés "juvenil" en aquella coyuntura: por un lado, los problemas geopolíticos recientes

[271] De acuerdo a la información relevada en el diario LVI, podemos decir que estas prácticas de subjetivación en las *campañas de docencia cívica* devinieron particularmente frecuentes en el Partido Radical. A su vez, dichos procesos no tuvieron la misma fluidez en las demás estructuras partidarias.

(Guerra de Malvinas y conflicto con Chile) donde estaban en juego, entre otras cosas, las vidas de numerosos "jóvenes varones" que integraban las filas de los soldados argentinos; por otra parte, la crisis económica que había estallado en 1981 y cuyos efectos condicionaban las experiencias del '83. Conjuntamente, la segunda publicidad reviste la peculiaridad de mostrar un novedoso ente de subjetivación, la JURI. La importancia de dicha agrupación dentro de la entidad partidaria podría considerarse destacada a partir del espacio cedido por las autoridades institucionales para concretar sus conferencias: la Casa Radical. Sin embargo, no conocemos más detalles sobre el citado grupo ya que su visibilidad fue escasa en las fuentes.

-Opiniones, homenajes y afiliaciones juveniles desde la UCR

Paralelamente, además de los cursos de pedagogía democrática que los tenía como principales destinatarios, "los jóvenes" en general (y los militantes partidarios en particular) adquirieron otras visibilidades destellantes en la prensa de la coyuntura 1982-1983. En relación a la "juventud radical" (JR) podemos decir que la misma revistió un carácter heterogéneo y complejo: a modo de ensayar un ordenamiento para las acciones de dichos sujetos es posible diferenciar dos modos de presentación pública[272]. Por una parte, existieron un conjunto de manifestaciones que remitían a la homogeneización de la JR. Por otra parte, florecieron una serie de configuraciones que remarcaban las divisiones existentes al interior del Comité Juvenil y en el partido global. Dentro del primer grupo encontramos: entrevistas concretadas por los diarios a líderes "juveniles", *comunicados* donde la JR rendía homenaje a figuras "mayores" del Radicalismo, y *campañas de afiliación*. En el segundo caso distinguimos las publicidades de sub-agrupaciones educativas (FM y ORES) o ideológicas (como las "juventudes" de LC, el MS y el MAY). Observemos algunos ejemplos del primer conjunto:

> *Opina la Juventud: 'El Estado de derecho constituye una necesidad impostergable'.* Expresó el dirigente radical de la juventud, Dr. Fernando Montoya: 'es imprescindible volver a la democracia para que se respeten la libertad y la dignidad del hombre. Nuestro pueblo no está dispuesto a tolerar nunca más que una minoría decida por ellos. Un golpe militar ahora sería un nuevo fraude. La UCR está dispuesta a terminar con la hora desgraciada para que con el resurgimiento de las instituciones rija la democracia y la libertad.' En cuanto a la juventud sostuvo: 'hoy, como ayer, la juventud se ha volcado a la

[272] Si bien los procesos de subjetivación cobran preponderante visibilidad periodística en las prácticas de la UCR, también encontramos ejemplos de ellos en las acciones de otras estructuras partidarias: Justicialismo, Movimiento de Integración y Desarrollo, Democracia Cristina, Frente de Izquierda Popular.

> UCR masivamente, desde aquel inolvidable mitín de la juventud realizado en 1889, el radicalismo se identificó con los hombres jóvenes, los que a lo largo de la historia cumplieron un papel preponderante en las filas partidarias. Podemos decir que la juventud de la UCR constituye la vanguardia del pensamiento y el ideario irigoyenista perfilando el futuro del país que construiremos. En nombre de los hombres jóvenes del partido quería recordar a Irigoyen y Alem porque tenemos en nuestros corazones la fe que los alentó, en nuestras manos sus energías, su temple y su ardor para que nunca más las fuerzas de la regresión puedan contener el proceso de democracia en la República'. Con respecto al radicalismo local comentó: 'el partido tiene su propia fisonomía en el concierto nacional. Esto surge con A. Sabattini y se proyecta a nuestros días -pasando por Illía- con figuras jóvenes que representan como ayer el pensamiento de la UCR con la misma hidalguía y proyección de sus antepasados, me refiero a E. Angeloz y V. Martínez'. (LVI, 17-8-82)

Respecto de la fuente anterior es importante remarcar que los sujetos entrevistados en el sector *Opina la Juventud* pertenecían siempre al sector dirigente del ala "juvenil" de los partidos; encontrándose allí una nueva cristalización de los vínculos jerárquicos que imbricaban al conjunto de las estructuras partidarias. En este caso, Fernando Montoya era el presidente del Comité Juvenil de Córdoba capital[273]. En cuanto a sus expresiones, podemos decir que las mismas mostraron un tronco común de preocupaciones: la redemocratización nacional y el rol de "la juventud" en este proceso. Las afirmaciones primigenias de ese dirigente respecto de la *necesidad impostergable* de democratización se inscriben dentro de un contexto gubernativo fluctuante, donde todavía no se habían especificado con precisión las fechas y los modos de transición política. Las consideraciones sobre la situación contemporánea del país se combinan con singulares resignificaciones de la categoría "juventud". En primer lugar, podemos decir que este dirigente de la JR recurre a la estrategia de invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1984) cuando argumenta que *desde el mitín de 1889 la juventud se ha volcado masivamente a la UCR*. En este punto Montoya hace referencia a una rebelión contra el Unicato de Juárez Celman realizada el 1 de septiembre de 1889 por un grupo social mayoritariamente "juvenil"; dicho motín puede pensarse como el mito fundante de la Unión Cívica, que en 1891 devendrá Unión Cívica Radical (Cf. Romero et al, 1974)[274].

[273] Si bien la fuente periodística no explicitaba el cargo desempeñado por Montoya, Alicia Ferrero expresa que dicho agente se desempeñaba como *el Presidente del Comité Juvenil Capital durante la transición democrática; a su vez, Lucio Prado ocupaba el citado puesto en el Comité Provincial* (Entrevista con la funcionaria, marzo de 2005).

[274] Al respecto, cabe destacar los últimos artículos de la Declaración de Principios del mitín de 1889: "10. Invitar a la juventud independiente del resto de la república a constituir centros políticos de acuerdo con los propósitos que quedan enunciados. 11. Concurrir a un movimiento político general,

Un segundo elemento a remarcar es la evocación de ciertas figuras partidarias que servirían de modelo para JR de la década de 1980: *Irigoyen [sic][275], Alem, Sabattini e Illia.* De esta forma, podríamos inferir que la representación mítica del conflicto generacional "juvenil" queda diluida en el discurso de Montoya, ya que en vez de ruptura y conflicto predominan las notas de cooperación y continuidad entre los sectores dirigentes y "juveniles" del partido. Así, los líderes locales Angeloz y Martínez son valorados positivamente como *figuras jóvenes que representan al radicalismo con la misma hidalguía y proyección que sus antepasados*. Paralelamente, debemos advertir que en la fuente analizada se pretende presentar al propio partido como "juvenil": *desde 1889... el radicalismo se identificó con los hombres jóvenes[276].* Finalmente, el discurso de subjetivación de Montoya hace uso del mito de la juventud blanca, ya que considera al sector "juvenil" de la UCR: *perfilando el futuro del país que construiremos*. De este modo, las manifestaciones del "joven" dirigente se condicen con el mandato social que durante la transición adjudicaba a "la juventud" un rol protagónico en la reconstrucción nacional.

La extensión de la nota anterior, publicada en el sector Opina la Juventud, deviene excepcionalmente vasta si la comparamos con la mayoría de los anuncios editados en la sección Política al Día. En este sector, otra práctica partidaria recurrente fue la realización y publicación periodística de *comunicados* donde "la juventud radical" como bloque rendía homenaje a ciertos políticos "mayores". ¿Qué nos dicen estas acciones respecto de las relaciones etarias intrapartidarias? Observemos un ejemplo de dichas manifestaciones:

> *La juventud radical rinde homenaje a H. Yrigoyen.* El Comité provincial emitió un documento con motivo de cumplirse un nuevo aniversario de la muerte del Dr. Hipólito Yrigoyen. Comienza señalando la declaración que 'se rinde un homenaje militante a su insigne trayectoria caracterizada por la defensa consecuente de la democracia y la Nación'. Más adelante recuerda que 'durante más de dos décadas asumió la responsabilidad de conducir a la UCR desde el llano, concibiendo a ésta como la fuerza reparadora aglutinante de la voluntad nacional empeñada en la modificación del régimen oprobioso instaurado por la oligarquía. Desde una intransigente posición de principios hizo del

---

que encarne los altos fines que persigue la juventud independiente". (Fragmento del documento reproducido por Romero et al, 1974: 279-280).

[275] De acuerdo con la tónica del texto podemos afirmar que Montoya se está refiriendo a Hipólito Yrigoyen (1852-1933; el cual formaba parte del Radicalismo y ocupó la presidencia argentina entre 1916/22 y entre 1928/30) y no a Bernardo Irigoyen (1822-1906; político bonaerense cuyo accionar se centró en el siglo XIX).

[276] En varios momentos del texto se hace referencia a "los hombres jóvenes" del partido, lo cual nos permite inducir un rasgo de androcentrismo que imbricaba a las prácticas y representaciones del Radicalismo.

> sufragio universal una bandera esencial orientada a la garantización efectiva de la soberanía popular, base irremplazable para la gestación de una sociedad justa, que satisfaga plenamente la realización libre de las aspiraciones del pueblo. Con su gobierno accedió el pueblo a las decisiones nacionales, desde él llevó adelante una política destinada al fortalecimiento de las instituciones democráticas (...) En este sentido deben destacarse algunas luchas que lo definen como estadista comprometido con su nación y su pueblo, como fue la firme solidaridad con los pueblos latinoamericanos de México y Nicaragua, en sus luchas antiimperialistas, el decisivo impulso a la obra del General Mosconi en la construcción de YPF, pilar básico de nuestra independencia económica, y el apoyo al movimiento estudiantil de la Reforma Universitaria nacido en Córdoba en 1918'. En la parte final del documento se expresa: 'los jóvenes del radicalismo tomamos, con todas nuestras fuerzas, el legado histórico de Yrigoyen y sostenemos la necesidad imperiosa de consolidar la unidad nacional para terminar con los privilegios de la oligarquía y reinstaurar la democracia, defender el patrimonio nacional, el bienestar del pueblo y la paz, justa y digna'. (LVI, 3-7-82)
>
> *La UCR rendirá homenaje a R..Balbín.* En el primer aniversario del fallecimiento del titular del Comité Nacional (...) El Comité provincial de la Juventud emitió un comunicado adhiriendo a los actos recordatorios: 'rinde su homenaje militante a quien en vida fuera la más cabal expresión de la lucha por la unión de todos los sectores populares (...) democracia estable, voluntad popular...' El Comité capital exalta su figura como 'ejemplo para las generaciones que hoy inician su tránsito hacia la democracia'... (LVI, 9-9-82)

Los dos casos expuestos sintetizan algunas particularidades de los homenajes desempeñados por la JR en honor de ciertas figuras partidarias. El primer elemento a subrayar es que los sujetos cortejados corresponden a los sectores dominantes del partido; entre éstos se distinguen los fundadores (como Hipólito Yrigoyen) y los dirigentes contemporáneos (por ejemplo, el recientemente difunto Ricardo Balbín). Para referirse a estos agentes "los jóvenes" no utilizan un calificativo etario, sin embargo la ausencia explícita de dicho adjetivo puede interpretarse como una sugerencia implícita a la "adultez" de los laureados, algunos de los cuales constituyen un *ejemplo para las generaciones que hoy inician su tránsito hacia la democracia*. Esas personas "mayores" eran honradas por los JR de acuerdo con sus acciones pro-constitucionales de *defender la democracia, el patrimonio y la paz, consolidar la unidad nacional y respetar la voluntad popular*; hechos que coincidían con el contexto transicional que atravesaba el país. Cabe remarcar que en la deferencia hacia Yrigoyen se considera, además de los motivos anteriores, su singular ratificación de la Reforma Universitaria. Este acontecimiento adquiere en múltiples discursos periodísticos del partido el grado de tradición inventada, es decir, de herramienta política utilizada para generar lealtades y para establecer legitimidades de relaciones de poder (Cf. Hobsbawm & Ranger, 1984) entre los sectores "directivos" y "juveniles" de la entidad. En cuanto a las modalidades de los honores, podemos expresar que las mismas comprendieron mayoritariamente la

formulación y publicación de documentos (conocidos como *comunicados*); sin embargo, en algunas ocasiones también se concretaron escenificaciones solemnes y banquetes[277]. Estos homenajes pueden ser interpretados dentro del imaginario construido por la UCR durante la transición. Como señala Philp (2009: 289-ss), el Radicalismo reclamaba para sí el monopolio del sentido ético de la política y (re)construía "su lugar de privilegio dentro una la historia de la democracia argentina que comenzaba con Yrigoyen" y continuaba con figuras como Sabattini, Illía y Balbín (los dos primeros, con una trayectoria destacada en Córdoba).

Conjuntamente, otra de las prácticas psicogenéticas, es decir de subjetivación, en que emergió una presentación pública homogénea de "la juventud radical" fueron las *campañas de afiliación* partidaria. Las fuentes analizadas muestran dos actividades principales que la UCR asignaba al *Comité Provincial de la Juventud* (LVI 19 y 21-10-82): la difusión doctrinaria y la captación de "jóvenes" votantes (un conjunto poblacional que, según las cifras del partido, ascendía a *35 mil ciudadanos*). Una explicación plausible de por qué las autoridades de la UCR asignan esa misión a la JR sostendría que en las representaciones de dichos dirigentes circula una definición esencialista de "juventud": así, los agentes más idóneos para lograr la suscripción de nuevos adherentes "juveniles" serían los propios "jóvenes". En el discurso epocal "juventud" aludía a una edad biológico-social que concluía en los *35 años* y que, de acuerdo al concepto de ciudadanía de la época, comenzaba a los 18 años de edad. Paralelamente, el trabajo propagandístico de la JR adquiría matices especiales según se realizase en ciudades o en *pueblos pequeños*. En las urbes ocuparían el espacio público mediante *puestos callejeros* desde los cuales podrían interceptar a los potenciales votantes: las *mesas informativas* fueron ubicadas en sitios singulares donde se esperaba una especial afluencia de transeúntes "jóvenes" (*proximidades de iglesias, escuelas, facultades, fábricas*). En cambio, en las localidades del interior provincial, los JR debían lograr el ingreso a los ámbitos privados de sus vecinos, donde bajo la forma de *visita* hablarían personalmente con los *posibles interesados*. Finalmente, cabe detenerse en la apreciación valorativa que realiza el periodista respecto de las mencionadas tareas de afiliación callejera. Allí, se manifiesta nuevamente el mito de la juventud participativa: *En dichos puestos se destaca el*

[277] En el período de apertura política se destacan dos casos: el almuerzo-homenaje realizado por el Comité Juvenil a los dirigentes Illía y Angeloz (LVI, 7-11-82) y la presencia masiva de JR en los funerales de Illía (LVI, 20 y 21-1-83).

papel protagónico que le corresponde a la juventud en el proceso de institucionalización del país.

-Juventudes heterogéneas dentro de la UCR

Sin embargo, además de visibilidades que aludían a la homogeneidad del bloque, la JR podía manifestarse como subgrupos que (si bien compartían una pertenencia provisional a la edad "joven") se diferenciaban por cuestiones corporativas e ideológicas. Efectivamente, las notas periodísticas notificaban sobre la creación de nuevas asociaciones "juveniles" dentro de los partidos políticos. En el caso de la UCR sobresale, por ejemplo, la constitución de un organismo específico para los "jóvenes" estudiantes secundarios:

> Quedó constituida en esta capital la Organización Radical de Estudiantes Secundarios (ORES) que se propone 'luchar por la vigencia de la ley 1420 (educación pública, gratuita y laica), el ingreso irrestricto a la universidad, la participación de la juventud en la vida nacional, aumento del presupuesto educacional, elección de profesores idóneos para el dictado de las materias y tender a la formación de centros de estudiantes donde se contemplen las necesidades del alumno'.
> En su visita a la redacción de LVI, los dirigentes señalaron que 'el país se encuentra nuevamente inmerso en una gran crisis, provocada por el enquistamiento de una minoría oligárquica e imperialista que responde a grupos multinacionales y monopolistas (…) Los estudiantes secundarios no somos ajenos a esta realidad, ya que la educación media cuenta con planes de estudios que no responden a la realidad de nuestro país, impidiendo de este modo un proceso de liberación nacional. Este sistema educativo nos proporciona una cultura vaga que no contempla una formación científico-técnica y utiliza la apolitización como instrumento para mantener su dominio' (…) Defendieron, por último, 'la activa participación de los estudiantes, en unidad y movilización'. La ORES se reúne todos los sábados, a las 17 hs., en Casa Radical, pudiendo participar todos los estudiantes secundarios interesados en debatir temas de la problemática mencionada (LVI, 24-10-82).

La nota precedente reseña algunas características que adquirió el nacimiento de la ORES a finales de 1982 en Córdoba. Al respecto, interesa remarcar tres elementos. En principio, retomando los aportes de Yuszczyk (2010), esta organización de alumnos de la escuela media puede pensarse como una amplificación de la acción de la UCR, quien desde mediados de los años '60 poseía un activo "brazo universitario": Franja Morada. Entre las peculiaridades de este actor colectivo se destaca su apropiación de símbolos de La Reforma de 1918, un acontecimiento "estudiantil-juvenil" del cual se (auto)representan como sus guardianes. En segundo término, cabe detenerse en los matices del proceso de subjetivación mediante el cual los sujetos involucrados delineaban su identidad. Esos individuos se autodefinían

primeramente como *estudiantes secundarios* (nominación que, junto al apelativo partidario, servía para denominar al grupo naciente), y, a la vez, como *jóvenes* (un rótulo con el cuál eran también reconocidos por el diario local). Esto nos introduce en una práctica frecuente del acervo cultural occidental: la identificación esencialista entre los términos "joven" y "estudiante". Dicho proceso de naturalización de la cultura se relaciona con el mito de la juventud dorada que interpreta a "los jóvenes" como personas que durante una etapa de su vida gozan de una moratoria social que les permite retrasar su entrada al mundo del trabajo y dedicar tiempo a la propia educación, la cual es financiada por terceros (Cf. Braslavsky, 1984; Bourdieu, 1978). En consecuencia, esa "juventud" está circunscripta frecuentemente a los sectores sociales burgueses[278]. En tercer lugar, podemos advertir dos ejes de demandas que constituyen los objetivos prioritarios de la agrupación. Por una parte, la ORES manifiesta reclamos específicamente educativos (como la ley 1420, el ingreso irrestricto a la UNC y el fomento de los *centros de estudiantes*); por otra parte, postula finalidades político-sociales (extra)académicas, como la *participación activa de la juventud en la vida nacional* y la defensa de *los gremios de la clase trabajadora*[279].

Entre las irrupciones de la JR donde prevalecían las diferencias geográficas, corporativas e ideológicas, Línea Córdoba (y su propia agrupación "juvenil") presentan la particularidad de haber emergido en la coyuntura transicional. Observemos el testimonio de su (auto)reconocido fundador, en ese entonces candidato a la gobernación de la provincia homónima:

> AS: Yo le quería preguntar sobre Línea Córdoba… ¿quién la integraba, cómo se formó, qué relación tenía con las otras líneas a nivel nacional…?
> EA: Cuando en 1940 Don Amadeo Sabattini deja la gobernación de Córdoba, la verdad que era la figura egregia del radicalismo. No solamente de Córdoba sino con una gran proyección nacional. (…) Entonces yo en el 83 pensé que teníamos que tener, porque…, si bien habíamos acompañado a Ricardo Alfonsín en la confrontación con Balbín en 1972, en la interna del radicalismo, la verdad que yo no pertenecía a Renovación y Cambio. Lo había hecho en aquella instancia, tenía una gran afinidad con Raúl pero no me incorporé al grupo de ellos. Entonces, esto fue la continuidad de todos aquellos acontecimientos y nació la Línea Córdoba. La línea Córdoba trataba de ratificar el pensamiento, las ideas del Radicalismo de Córdoba. Y aportarlos al país (…) Nos fue

[278] En el caso de la ORES cabría preguntarse por las barreras etarias que delimitan la pertenencia a la misma: ¿siendo un conjunto secundario, podían participar de él individuos de entre 13 y 18 años (franja etaria mayoritaria en la escuela media)? Y de ser afirmativa la respuesta a esa pregunta: ¿cómo se combinaban las normas de participación política de la entidad con la legislación vigente que sólo permitía como votantes a los mayores de 18 años?

[279] Dos meses después, la fundación de la Multipartidaria Universitaria (LVI, 18-12-82) bregaba por la constitución de una Multipartidaria de estudiantes secundarios y de una Multisectorial Juvenil.

> tan bien que al poco tiempo nosotros nos hicimos cargo, con los hombres del país que nos acompañaban a nosotros, tuvimos la presidencia del bloque de diputados, y bueno la gente nos pedía, 'no podés', no podemos que el grupo se llame Línea Córdoba, le cambiamos la denominación para que se llamara Línea Federal.
> SG: Entiendo.
> EA: Y esto llega hasta 1989 cuando yo asumí de candidato a presidente de la República.
> (Entrevista con Eduardo Angeloz, en colaboración con Alicia Servetto, 01-06-2011)

Los recuerdos de Eduardo Angeloz explicitan que LC irrumpe en el año 1983 con el objetivo de *ratificar el pensamiento del Radicalismo de Córdoba*, una tradición cuyo mito de origen se remontaría a un pasado de cuatro décadas que rememora la figura de Sabattini. A su vez, mientras en las campañas electorales de comienzo de los '80 Línea Córdoba era un bloque que posibilitaba distancias y acercamientos con el MNRC (y su candidato presidencial, Raúl Alfonsín), las alianzas intra-provinciales de los años siguientes exigirían una mutación en el nombre de la agrupación, la cual pasaría a denominarse Línea Federal. Más allá de su efímera duración, LC es importante para nuestro análisis de las biopolíticas "juveniles" porque fue allí donde se cristalizaron fuertes lazos entre el futuro gobernador de Córdoba y dos militantes de la JR que serían designados como directores del novedoso organismo estatal que administraría el "problema juvenil" durante el angelocismo:

> Crearon la Junta Promotora de la Juventud, Línea Córdoba.
> Estuvieron en nuestra redacción los abogados Alicia Ferrero y Luis Molinari Romero para anunciar la creación de la Junta Promotora de la Juventud Línea Córdoba que persigue como uno de los objetivos fundamentales, garantizarle a la juventud un protagonismo dentro del proceso electoral interno y del país.
> Apoyan la precandidatura a gobernador de Córdoba del Dr. Angeloz por considerarlo 'el auténtico representante y defensor de la tradición histórica del radicalismo en Córdoba'; al igual que propician las precandidaturas de los Dres. Raúl Alfonsín y Víctor Martínez.
> (LVI, 10-3-83)

> Línea Córdoba fue fundada a mediados del año 1982 por Eduardo Angeloz; y nosotros (yo junto a Luis Molinari Romero) le propusimos organizar un ala juvenil interior, la Junta Promotora de la Juventud. Angeloz aceptó, ya que no tenía juventud dentro de su agrupación, eran todos mayores. Recuerdo que, con Luis, abandonamos el Movimiento Nacional de Renovación y Cambio para adherirnos al proyecto de Línea Córdoba; pero apoyábamos a Alfonsín en la candidatura presidencial (Entrevista con la funcionaria, marzo de 2005).

El anuncio periodístico permite observar que el objetivo publicitado por la Junta Promotora "juvenil" de LC era *garantizarle a la juventud un protagonismo dentro del proceso electoral interno y del país.* De este modo, las expresiones de subjetivación de Ferrero y Molinari se correspondían con los discursos de objetivación realizados

por los dirigentes “mayores” del partido (Cf. Foucault, 1982). Ambas representaciones coinciden en asignar a la categoría “juventud” el doble significado de: por un lado, *Comité Juvenil*, clasificación que sirve para nominar a un conjunto de sujetos que se encuentran en una posición subalterna dentro de la estructura jerárquica del partido; y, por otro lado, *población joven,* rótulo que hace referencia a todos los argentinos que se encontraban en la edad biológico-social respectiva y cuyos votos se disputaban los partidos políticos. Paralelamente, la intención de construir lazos de cooperación con los sectores dirigentes del Radicalismo queda evidenciada por el apoyo explícito que manifiestan Ferrero y Molinari respecto de los precandidatos a la gobernación provincial y a la presidencia. A su vez, el testimonio de Ferrero localiza el nacimiento de LC un año antes de los recuerdos de Angeloz, mientras nos permite conocer que ella y Molinari se habrían desplazado desde el MNRC hacia LC para organizar el “ala juvenil” en esta última. Otro dato que nos ayuda a entender la posibilidad de comunicación entre los “jóvenes” y el aspirante a gobernador de Córdoba es la propia carrera política de Angeloz, quien se inicia como presidente del Comité Juvenil de la UCR en 1953. Además, en la entrevista de 2011, este agente remarca un hecho significativo: *conocía a Luis Molinari desde que éste era pequeño*.

En abril del ’83, un mes después de conformarse la Junta Promotora de la Juventud Línea Córdoba, la prensa informaba que se intentó elegir las autoridades “juveniles” que regirían esa Junta (LVI, 12-4-83). Sin embargo, la fuente explicita una singular denuncia de los “jóvenes radicales”: la concreción de los nombramientos *lesionó los derechos establecidos por la Carta Orgánica para las Asambleas de la Juventud*. Al respecto, podemos subrayar dos elementos: en principio, cabe señalar que la acusación “juvenil” recibe el amparo de todos *los centros cívicos de Línea Córdoba y de diversos afiliados* del partido. En segundo término, la imputación es expresada contra dos agentes diferentes: el “joven” representante del departamento Capital, *Marcelo Sayavedra, y algunos mayores intervinientes*. De acuerdo con lo expuesto, el Radicalismo de la coyuntura transicional puede ser pensado como una pirámide jerárquica de posiciones compuesta por “jóvenes” militantes en la base y “autoridades mayores” en la cúspide; rótulos que demarcarían tanto una edad biológica singular como un acceso social diferenciado a los capitales que interesaban en el partido (Cf. Bourdieu, 1995). A su vez, las pujas de poder no se limitaban al

enfrentamiento entre “jóvenes” y “mayores” sino que también se producían dentro de cada escalón piramidal.

Complejizando lo anterior, es pertinente señalar que otro conjunto de configuraciones de la UCR en las cuales se hacían visibles las diferencias ideológicas intrapartidarias fueron los *encuentros* y *congresos juveniles*[280]. Entre ellos puede mencionarse el *Congreso Nacional* organizado por el Movimiento de Afirmación Yrigoyenista, donde la agrupación provincial *Movimiento Sabattinista enviará delegados* (LVI, 1-10-82). Dentro del temario a debatir la cuestión *educación* obtiene un lugar primigenio, lo cual nos permite inferir la reiteración de una semantización ya detectada en otros discursos: la identificación entre sujetos “jóvenes” y “estudiantes”. A su vez, en el *IV Encuentro Departamental de la Juventud* podemos detectar el alto grado de jerarquización y regulación que imbricaba a las asociaciones “juveniles” de la UCR: el foro tiene por finalidad la determinación de *un programa de acción conjunta, una mesa coordinadora de la juventud departamental y un reglamento para ella* (LVI 25-11-82). Paralelamente, se distinguen dos momentos en la reunión: una primera parte de plenario interno, donde es de suponer que sólo participarán los afiliados a la UCR, y, una segunda parte de *acto público*, donde se puede inferir que la entrada será libre. Este último tramo no reviste el carácter de debate sino que eran disertaciones, orientadas hacia el auditorio “juvenil”, efectuadas por los reconocidos dirigentes partidarios Prado e Illia (titular del Comité Juvenil Provincial y ex presidente de la nación, respectivamente). En ambos artículos periodísticos podemos percibir la amplitud espacial y temporal que las prácticas de subjetivación estaban construyendo para la categoría “juventud”. Mientras el *congreso* convocado en San Luis sugiere que las organizaciones “juveniles” de la UCR alcanzaban una comunicación nacional, el *IV encuentro departamental* a realizarse en Colón (Córdoba) alude a la existencia de tres foros anteriores a 1982 y con ramificaciones en el interior provincial[281]. Por su parte, el testimonio de Ferrero nos permite conocer algunas cuestiones:

[280] La objetivación de “congresos juveniles” no fue patrimonio exclusivo de la UCR. En 1982 proliferaron en el diario LVI noticias sobre la organización de dichos encuentros por parte de diversas entidades partidarias: III Encuentro de Juventudes Centristas (13-8-82); Congreso Nacional de la Juventud Intransigente (4-9-82); I Congreso Juvenil Peronista de Córdoba (30-9-82); I Congreso Juvenil del MID (4-12-82), Congreso Departamental de la Juventud Peronista –La Cruz, Córdoba- (10-12-82).

[281] No obstante, quedan varios interrogantes respecto de los foros “juveniles”: ¿qué motivaciones influyeron en sus emergencias?, ¿cuál fue el número y cuáles las características sociales de los participantes?, ¿qué trascendencia obtuvieron esas reuniones “juveniles” en las localidades que las

> Yo recuerdo que cuando comencé a militar en la UCR, en el año 1971, ya existían los Congresos Juveniles. Eran anuales y servían para reflexionar sobre temas de la realidad nacional y acerca de las cartas orgánicas, para pensar posibles transformaciones.
> Los encuentros eran una reunión más pequeña, preparatoria de un Congreso Provincial o Nacional. El objetivo era ir sensibilizando a los militantes para presentarse en los congresos; para que estos últimos devinieran un acto grande que impresionase a la prensa…
> Durante el 'Proceso' los congresos se hacían en el interior provincial para evitar a la policía o, al menos, detectar su llegada -lo cual era más fácil en las localidades con caminos estrechos-." (Entrevista con la funcionaria, marzo de 2005).

Del testimonio se deduce que para el período de apertura democrática 1982-1983 los congresos "juveniles" del Radicalismo poseían una trayectoria de, cuando menos, una década. En cuanto a la trascendencia pública que lograron dichos eventos, cabe señalar la intención de "los jóvenes" organizadores y participantes de presentarse como una masa numérica que impresionase y lograse la atención de *la prensa*. Así, podemos pensar que los sujetos intervinientes en los foros "juveniles" formaban parte del proceso internacional que desde mediados del siglo XX había transformado a "la juventud" en un actor social masivo y activo (Cf. Hobsbawm, 1994; Feixa, 1998); cuyas acciones solían obtener una visibilidad destacada en los medios de comunicación.

-Visibilidades *juveniles* en dirigentes *mayores*

Finalmente, cabe detenernos en un conjunto de objetivaciones *juveniles* efectuadas por paradigmáticos dirigentes "mayores" de la UCR (Alfredo Contín, Raúl Alfonsín y Eduardo Angeloz) que interactuaban con -y condicionaban a- las prácticas de subjetivación de los *jóvenes radicales*. Si bien podemos pensar que, durante el lapso transicional, el principal interés del Partido Radical en torno a la juventud aludía a la conquista electoral de dicho *sector social*, sus preocupaciones también comprendieron otros temas. La problemática juventud fue un tópico frecuente en los discursos que los líderes partidarios ofrecieron a la prensa local durante 1982 y 1983. La *cuestión juvenil*, sobre la cual los partidos discutían y proponían "soluciones" alternativas, abarcaba, prioritariamente, tres aristas temporales: una de historia reciente, referida a *guerrillas, desaparecidos y Malvinas*; una contemporánea, centrada en la educación democrática que permitiría insertar a *los jóvenes* en el

albergaron?... Las respuestas a tales cuestiones no son proporcionadas por el periódico LVI, el mismo se limitaba a comunicar solamente la programación de los congresos.

nuevo contexto nacional; y una futura, concerniente a la dirección del país que concretarían los "actuales jóvenes" pero "ulteriores adultos".

A pocos días de que el gobierno militar ratificase la caída de la veda política comenzaron a adquirir visibilidad periodística las acciones de diversas entidades partidarias que disputaban y dialogaban con el gobierno sobre la transición institucional. En ese contexto debemos ubicar el plenario concretado por el Comité Nacional de la UCR, donde se suscitaron los *Elogios de Contín a la Juventud* (LVI, 20-7-82). La fuente respectiva reseña algunos tópicos polemizados en dicha reunión por el nuevo presidente del partido: el cordobés Carlos Contín. Entre los primeros anuncios de este dirigente podemos observar una enunciación afirmativa en cuanto a la continuidad de la UCR dentro de la Multipartidaria. A su vez, entre sus declaraciones también es posible extraer sugerentes referencias en torno a la temática juventud. En principio, Contín manifiesta su interés en acordar una rápida transición política; pero señala que dicho proceso debe cimentarse en *programas de esclarecimiento para atraer a la gente joven y con ella hacer el programa con el cual nos presentaremos en los comicios.* De este modo, podemos inferir que la categoría juventud es usada en un doble sentido que refiere tanto al Comité Juvenil del partido como al potencial electorado representado por la *juventud argentina*. Así, la inclusión del Comité Juvenil en la elaboración del proyecto electoral tendría por objetivo la captación de los *votos juveniles* generales. No obstante, dicha integración también perseguiría la continuidad estructural de la UCR; en palabras de Contín: *la gente joven nos está diciendo que este partido no se acaba*. De esta manera, se puede pensar que en la visión del presidente del Radicalismo la construcción del "joven político" se inscribe dentro de redes de cooperación con los sectores dirigentes del partido y de continuidad con sus prácticas. Así, mediante una política intra-partidaria de *afecto* y de *amistad* la cúpula Radical buscaría mitigar el conflicto generacional por la sucesión de posiciones de poder. Finalmente, quedan muchos interrogantes respecto a la cancelación de lo que Contín llama *la deuda con los muchachos de Malvinas*; quizás, uno de los modos de pago sea la mencionada inserción de la "juventud masculina" dentro del Partido Radical. Sin embargo, para algunas militantes femeninas en la UCR de aquellos años, la preponderancia "varonil" dentro de la institución partidaria no aparecía en el año 1982 como consecuencia del conflicto bélico respectivo, sino que se presentaba como una constante desde el nacimiento de la entidad: *En la UCR no existe 'Comité Femenino', solamente en el*

PJ existe 'Rama Femenina'; teóricamente en la UCR participan hombres y mujeres sin discriminación, pero en realidad son 80% de hombres, 10% de mujeres y 10% de mujeres amantes de los hombres participantes (Entrevista con Alicia Ferrero, marzo de 2004)[282].

En el mes siguiente se hizo evidente que conforme avanzaba el proceso de apertura política se comenzaba a discutir dentro de los partidos quienes serían los candidatos que, luego de conseguir la adhesión al interior de la estructura partidaria, disputarían los cargos gubernativos en las elecciones democráticas. De este modo, se daba inicio a las campañas de propaganda electoral que hacían circular a los potenciales aspirantes a la presidencia por las diversas provincias del país. Ese es el contexto en el cual cobra sentido el acto realizado en la ciudad de Córdoba por la UCR con motivo de la visita del dirigente nacional Raúl Alfonsín:

> *Multitudinario Acto presidió anoche R. Alfonsín.*
> Ovacionado por una multitud conformada especialmente por jóvenes.
> Una de las figuras políticas con mayor poder de convocatoria especialmente entre los sectores jóvenes. Realizó varias actividades: conferencia de prensa, reunión con las autoridades del Comité Provincial (Angeloz, Contín, Illía, Mestre), luego en el Salón Mayor de la Casa Radical lo esperaban representantes de las juventudes políticas de Córdoba (Socialista Popular, Demócrata Cristiana, Comunista, Juv. UCR, Franja Morada) produciéndose un prolongado intercambio de opiniones. Fue invitado a suscribir la Carta Democrática aprobada el 14 de agosto en Córdoba, y posteriormente hecha suya por la Multipartidaria. (LVI, 4-9-82)
>
> *El Radicalismo debe ponerle una bisagra a la historia del país*. En diálogo con La Voz del Interior, Alfonsín se refirió a diferentes temas: Sindicalismo, Revolución Industrial, elecciones, Línea Córdoba, socialdemocracia, cristianismo, y juventud (…).
> Juventud: 'hace algunos años, la juventud creía tener en la mano una revolución utópica. Hoy comprende que la revolución pasa por la reconstrucción de la economía, la reparación social, y por las nuevas definiciones que sentarán las bases para la inserción de la Argentina en el mundo.'" (LVI, 5-9-82)

Las dos fuentes precedentes reseñan algunas actividades desarrolladas entre el líder partidario y otros actores locales en las cuales adquiere visibilidad la categoría juventud. En principio cabe destacar la observación que realiza el diario en cuanto al *poder de convocatoria* que habría tenido Alfonsín *especialmente entre los sectores jóvenes*. Al respecto, historiadores como Romero (1993) subrayan la preponderancia

[282] Consideramos que la participación de las mujeres en general (y de "las jóvenes en particular") dentro de las estructuras partidarias cordobesas es un tema que ameritaría un estudio histórico pormenorizado, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, cuando a nivel nacional logran acceder a la ciudadanía política. Al respecto, el testimonio de la entrevistada, si bien necesitaría ser triangulado con otras voces y fuentes, nos advierte sobre sugerentes costumbres androcéntricas que mediante la tríada sexo-género-deseo condicionarían el funcionamiento interior de la UCR.

"juvenil" que presentaba la UCR en relación al resto de los partidos argentinos; adhesión que se sustentaría en los tópicos modernizadores del discurso alfonsinista que prometía una *sociedad laica, moderna, justa y colaborativa*. En segundo término, el conjunto y los caracteres de los agentes políticos involucrados en el acto partidario nos permite inferir que la UCR cordobesa presentaba una estructura jerárquica y piramidal de posiciones compuesta por dos sectores socio-etarios: "dirigentes adultos" en la cúspide y "juveniles" en la base. Así, deviene entendible que, en el transcurso del homenaje, el líder nacional se reúna en primer lugar con cuatro *autoridades del Comité Provincial*; y posteriormente se encuentre con los *representantes de las juventudes políticas de Córdoba*. Respecto de las razones que posibilitaron la presencia dentro del mencionado auditorio juvenil no sólo de militantes radicales sino también de otros grupos partidarios cabe destacar que *las Juventudes Políticas* actúan y son reconocidas durante la transición democrática como una coalición específica. En las fuentes periodísticas de los años 80 no encontramos amplia información sobre esa entidad, pero los testimonios de Alicia Ferrero aportan algunos datos interesantes:

> La agrupación *juventudes políticas* venía funcionando clandestinamente desde los años setenta; pero es recién en la apertura política de 1982 cuando es aceptada oficialmente y comienzan a mostrarse públicamente las caras de sus voceros. Antes nos juntábamos; pero corríamos peligro de ser detenidos. Los partidos que la integraban eran: el Justicialista, el Radical, el Socialista, el Obrero, el Frente de Izquierda Popular, el Intransigente y el Socialista de los Trabajadores (Entrevista con la funcionaria, marzo de 2005)

Si comparamos la información de la entrevistada con la nota periodística reproducida observamos que las listas de partidos que compondrían a las Juventudes Políticas son disímiles: mientras el periódico informa que en la reunión con Alfonsín participaron voceros de las agrupaciones *Radical*, *Socialista Popular, Demócrata Cristiana y Comunista*, estas dos últimas no figuran en las expresiones de Ferrero. Por otra parte, de las siete estructuras partidarias citadas por esta funcionaria sólo dos aparecen como copartícipes del evento en la Casa Radical. Por otro lado, una nota de 1973 de la revista *El Descamisado* posibilita conocer que durante ese año se concretaron en Córdoba dos asambleas de las *Juventudes Políticas Argentinas*[283]; lo cual nos permite matizar la supuesta clandestinidad referida por la funcionaria. Al

[283] Agradezco a Ana Noguera por facilitarme una copia de esta fuente.

menos, esas reuniones de los primeros años 70 difundieron abiertamente tanto el listado de asistentes como de adherentes:

> Concurrieron: Juventud Peronista, Ateneo de la Nueva Generación, Federación Juvenil Comunista, Movimiento de la Revolución Nacional y las Juventudes del Movimiento Nacional Yrigoyenista, del Movimiento de Renovación y Cambio, de UDELPA, del Partido Socialista Popular, del Movimiento Socialista para la Liberación Nacional, del Partido Popular Cristiano, del MID, del Movimiento de Acción Nacional, del Partido Revolucionario Cristiano, del ENA, del Partido Intransigente y del Movimiento Progresista.
> Entre las adhesiones, figuraron: Sacerdotes del Tercer Mundo, Oficiales Jóvenes de las Fueras Armadas, Juventud Peronista del Ejército y Juventud Peronista de la Armada.

Las (dis)continuidades en los procesos de subjetivación de las Juventudes Políticas durante los años 70 y 80 se presentan como otro interesante objeto para futuras investigaciones. Cabría preguntarse, por ejemplo, sobre los elementos que permitieron tanto la unidad entre diversas estructuras ideológico-partidarias, como las adhesiones de específicas agrupaciones provenientes de las FFAA y de sectores de la Iglesia Católica.

Finalmente, el segundo anuncio reproducido ilustra un fragmento de las expresiones vertidas por Alfonsín en la conferencia de prensa que inauguró su campaña en Córdoba. Allí resulta interesante detectar que *juventud* es una de las siete cuestiones sociales contenidas en la agenda propagandística del líder. En las consideraciones de Alfonsín esa palabra parece referir a un sector determinado de la población argentina que se define por una esencia revolucionaria. Así, mientras los jóvenes de décadas pasadas luchaban por una *revolución utópica*, los jóvenes contemporáneos –es decir, los de los años ’80- *comprenden que la revolución pasa por la reconstrucción económica y social* del país. De este modo, es posible pensar que el dirigente radical coincidía con las representaciones juveniles que tenían las autoridades estatales y civiles del momento: el problema principal radicaba en construir un rol democrático para la juventud diferente de las acciones políticas realizadas por los jóvenes durante los años sesenta y setenta, las cuales habían mostrado la *peligrosidad* del grupo respectivo.

En el marco de una transición política menos incierta (luego de la oficialización de febrero del ’83 donde Bignone estipulaba las fechas electorales), el proceso nacional de propaganda electoral encontraba importantes contrapartidas en el espacio provincial. Aquí, las pujas inter y extra partidarias se focalizaban en las elecciones de

los candidatos que disputarían los puestos de la gobernación. La fuente que leeremos a continuación puede entenderse dentro de ese contexto:

> *Angeloz anticipó la creación de un Ministerio de la Juventud*.
> Al término de la exposición del CIR (Centro de Investigaciones Radicales), La Voz del Interior consultó al precandidato sobre las diferentes inquietudes que se consideran en el ámbito del CIR, destacando la constitución de un área de la 'Juventud'.
> Anticipó que en la eventualidad de un triunfo radical en las urnas cordobesas 'traería aparejado un inédito y considerable avance de la juventud en el plano gubernativo… no sólo a la juventud de nuestro partido sino a toda la juventud cordobesa. Nuestro objetivo consiste en ampliar y enriquecer el Gabinete de la Gobernación instituyendo en él un Ministerio de la Juventud, que en muchos casos actuaría mancomunadamente con el de Educación, pues su órbita abarcará desde la educación y cultura hasta lo deportivo y recreativo, y desde la instrucción secundaria hasta el ámbito universitario.' Al ser consultado sobre la orientación que observaría en este último aspecto, respondió que 'actuaría con fidelidad al histórico espíritu reformista del radicalismo…' 'El nuevo Ministro, se convertirá así en el defensor permanente de los derechos, tantas veces desoídos, de los jóvenes y en el portavoz de sus necesidades, afanes y aspiraciones.' Destacó también que esa cartera 'sería una forja de futuros gobernantes y hombres de Estado, pues, desde temprana edad nuestros ciudadanos se habituarían en él al ejercicio del poder y a asumir con dignidad las exigencias y responsabilidades que son inherentes a los cargos públicos' y anticipó que la presencia en el gabinete provincial de un Ministro de la Juventud, permitirá a las autoridades del Ejecutivo 'conocer de inmediato y con exactitud el pensamiento de las nuevas generaciones frente a la problemática nacional y provincial'. 'Respaldados con firmeza por el gobierno, los jóvenes que estudian o trabajan no experimentarán, como ahora, el sentimiento de que se hallan totalmente excluidos de los despachos oficiales donde, sin escuchar sus voces, se adoptan las decisiones que les atañen. Acudiendo a su propio Ministro podrán exponer amplia y libremente los problemas que los afectan y requerir que se emitan las normas conducentes a satisfacer las justas demandas'. (LVI, 24-3-83).

El documento precedente ilustra el momento en que el precandidato de la UCR a la gobernación de Córdoba –el Dr. Eduardo Angeloz- anuncia que su potencial triunfo electoral traería aparejado, entre otras medidas, la creación de un *Ministerio de la Juventud*; el cual formaría parte del Gabinete provincial. A lo largo de su extensa declaración, Angeloz no explicita los sentidos asociados a "juventud" sino que, podemos decir, hace un uso naturalizado de esa palabra. Indagando en el discurso, es posible deducir que dicho término hace referencia a una etapa biológico-social de transición entre la infancia y la adultez; sin embargo, los límites etarios entre las tres fases devienen difusos. En ciertos momentos –por ejemplo, cuando el político explica que *la órbita del Ministerio abarcará desde la instrucción secundaria hasta la universitaria*- la línea divisoria entre un "niño" y un "joven" estaría dada por los 13 años; a su vez, el ingreso al mundo "adulto" remitiría, aproximadamente, a los 25 años. En el concreto cordobés de los años '80 la escolarización modélica remitía a dichas edades: frecuentemente, mientras los 13 años signaban el pasaje desde la escuela primaria a la secundaria y los 18 años aludían al tránsito desde esta última

hacia la universidad, los 25 años delimitaban el fin de la educación superior y el ingreso del individuo al ámbito laboral con el rótulo de "adulto". Éste era el esquema social generalizado en los sectores burgueses; y, podemos inferir, que ese era el cristal con el cual Angeloz miraba y esencializaba la existencia de una *juventud cordobesa* sin atender, por ejemplo, a las diferencias de clase que condicionaban el acceso a la educación. En segundo lugar y en relación con lo expuesto, cabe remarcar la notoriedad que adquiere la problemática educativa juvenil. Por una parte, Angeloz puntualiza que el Ministerio de la Juventud *en muchos casos actuará mancomunadamente con el de Educación, pues su órbita abarcará desde la educación y cultura hasta lo deportivo y recreativo*. Por otra parte, si bien se anuncia que el accionar del organismo comprenderá tanto la instrucción secundaria como la universitaria; el periodista sólo interroga a Angeloz sobre esta última. Como ya señalamos, las universidades nacionales fueron objeto de intervenciones tanto durante el tercer gobierno peronista como en la dictadura, y una de las demandas sociales generalizadas durante la apertura política fue la democratización de dicha institución. En ese marco, es entendible que la temática universidad se transforme en un tópico reiterado en los discursos de los candidatos partidarios[284]. Así, la respuesta del dirigente Radical -sobre las medidas que tomaría de ser electo gobernador- se transforma en una promesa pre-electoral: *actuaría con fidelidad al histórico espíritu reformista del radicalismo.* De este modo, volvemos a encontrar la invención de tradiciones que liga a la UCR con la Reforma de 1918. A su vez, es posible suponer que el precandidato sólo se explaya sobre la educación universitaria porque son esos *jóvenes estudiantes* –mayores de 18 años- los sujetos que el Radicalismo intenta captar como afiliados partidarios y/o como votantes adeptos; prácticas que están impedidas legalmente para los alumnos de la escuela secundaria que poseían edades menores.

En tercer término, debemos subrayar que dicha alocución se realiza en el marco de una exposición del Centro de Investigaciones Radicales (CIR)[285]. En ese contexto *la juventud* aparece como una de las *inquietudes* del CIR, como un objeto de estudio en cuyo análisis cabe utilizar diferentes estrategias de conocimiento. Así, la promesa

[284] Recordemos que pocos días antes de concretarse la exposición del CIR Angeloz había participado de una manifestación estudiantil concretada frente al Rectorado de la UNC: *una vigilia que se prolongó hasta el anochecer*.

[285] Este organismo intra-partidario había sido conformado a finales del año 1982 por el Comité Provincial, y comprendía diferentes áreas: *seguridad social, educación, salud, familia, juventud, arte y cultura, vivienda y medios de comunicación* (LVI, 27-2-83).

electoral de un Ministerio de la Juventud encuentra una justificación central como mecanismo de investigación, ya que: *permitirá a las autoridades del Ejecutivo 'conocer de inmediato y con exactitud el pensamiento de las nuevas generaciones'.* Desde Foucault (1982) podemos interpretar al proyecto anterior como un intento creciente de control social sobre el grupo poblacional joven: si durante la apertura política juventud es sólo una de las inquietudes que examina el CIR, con la vuelta de la democracia, y el potencial éxito Radical, *el problema juvenil* sería institucionalizado en un Ministerio específico. Conjuntamente, podemos detectar un cuarto hilo problemático dentro del discurso del precandidato de la UCR: la promesa electoral principal radica en que con el retorno del gobierno constitucional los jóvenes, así como el resto de la población argentina, se transformarán en *ciudadanos* dignos de *derechos*. De este modo, el Ministro de la Juventud, presente en el Gabinete provincial, *se convertiría en el defensor permanente de los derechos, tantas veces desoídos, de los jóvenes y en el portavoz de sus necesidades, afanes y aspiraciones*. Sin embargo, el líder partidario explicita que no será satisfecho cualquier pedido juvenil sino solamente *las justas demandas*; al respecto la línea de distinción legal/moral entre la justicia e injusticia de los pedidos sería demarcada por el gobierno radical. A su vez, el compromiso de Angeloz, respecto de la solución democrática del problema juvenil, busca diferenciarse de las políticas militares del pasado reciente donde *los jóvenes se hallan totalmente excluidos de los despachos oficiales en los cuales, sin escuchar sus voces, se adoptan las decisiones que les atañen.* Esta aseveración puede ser discutida, pues como venimos analizando en esta tesis, algunos jóvenes considerados por el régimen como *heroicos-virtuosos* eran convocados al diálogo oficial (recordemos que en su visita de 1980 a Córdoba, el presidente Videla se había entrevistado con *representantes juveniles*). Pero, además de la función socializadora que permitiría el control democrático de la juventud cordobesa, el Ministerio respectivo cumpliría una segunda finalidad prioritaria: *sería una forja de futuros gobernantes.* De lo dicho se deduce que el nuevo gobierno institucional buscaría supervisar la sucesión generacional de los puestos estatales mediante redes de cooperación/domesticación con los sectores políticos "juveniles" (Cf. Elías, 1992).

Los meses que siguieron a marzo del '83 mostraron la intensificación de las campañas preelectorales con un incremento de movilizaciones y participación política; no obstante, los espacios de propaganda periodística mostraban el

predominio de los dos partidos mayoritarios, la UCR y el PJ (Closa, 2009). A comienzos de septiembre, el Radicalismo de Córdoba explicitaba sus propuestas en un singular documento publicado en la prensa: *Plataforma para un Tiempo Radical* (LVI, 4-9-83, suplemento). La temporalidad proclamada se proyectaba hacia "el futuro, el cual estaba cargado de connotaciones positivas, porque se asociaba a la idea de cambio y construcción de algo nuevo". Paralelamente, el pasado era dividido en dos períodos distintivos: por una parte, una etapa reciente que incluía al tercer gobierno peronista y al autodenominado PRN, identificados homogéneamente con los sucesos de "violencia, desorden, autoritarismo, burocracia sindical, vacío institucional, violaciones a los derechos humanos y debacle económica" (Closa, 2009: 10); por otra parte, una larga tradición democrática que se remontaba a Yrigoyen y de la cual la UCR se presentaba como su legítima heredera (Philp, 2009: 289)[286]. A su vez, mientras el programa general apuntaba a la administración de ámbitos tradicionales como educación, salud y transporte, un subtítulo específico indicaba que *Juventud* era un área prioritaria dentro de la agenda de cuestiones *sociales*[287]. Observemos un fragmento de las promesas "juveniles" de campaña:

> (…) JUVENTUD. Se restaurará para la juventud los derechos que nunca debieron habérsele cercenado, posibilitando, a través del ejercicio de la democracia, su participación, alegre y entusiasta, con fe en el futuro.

[286] En su análisis de las campañas electorales de Córdoba en 1983, Closa explica que la UCR usó como estrategia la apelación al miedo. Así, un aviso publicado la semana previa a las elecciones realizaba la siguiente interpelación: "*Elija: un tiempo oscuro y amargo…* (ERP, Montoneros, Triple A, Caos, Fascismo, Ezeiza, "Borrados", "Brujos", "Navarrazo", Prepotencia, odio, secuestros, patotas, asesinatos, autocracia, corporativismo, pactos, tortura, coima, guerrilla, robo, oportunismo, demagogia, inestabilidad, temor, impunidad, malversación, bastones largos, violación, sectarismo ilícitos, desocupación, desaparecidos, especulación, entrega, indexación, irresponsabilidad, guerra, censura, inflación, estado de sitio, soberbia)*… un tiempo radical* (paz, trabajo, libertad respeto, tolerancia, honestidad, estabilidad, dignidad, justicia, progreso, educación, seguridad). *Usted decide*" (Citado en Closa, 2009: 8). El trabajo de Philp (2009: 303) muestra que el candidato presidencial de la UCR, además de identificar a su oponente Peronista "con los atributos opuestos a la verdadera democracia", él mismo es acusado de vinculaciones *subversivas* que atentarían contra la república: "Alfonsín denunció que 'hay nazis que conspiran contra la democracia', en alusión a los servicios de inteligencia del Estado que realizarían pintadas callejeras en su contra, tales como *Con Marx y Lenin, adelante con Alfonsín*."

[287] El documento tenía 12 páginas; la primera de ellas contenía una foto de los candidatos a gobernador y vicegobernador (los doctores Eduardo Angeloz y Edgardo Grosso) junto a la siguiente leyenda: la Plataforma *había sido aprobada en el Congreso Partidario del 20 de agosto de 1983 y elaborada sobre la base del proyecto presentado por el Centro de Investigación Radical (CIR) del Comité de la Provincia de Córdoba.* El texto abarcaba 4 áreas: Institucional, Social, Economía, Infraestructura económica y social. La segunda de ellas (*Social*) desarrollaba propuestas en torno a 10 sub-áreas: Educación, Salud, Vivienda, Política laboral, Familia y Minoridad, Juventud, Seguridad social, Cultura, Deporte, Medios de comunicación social. A su vez, cada sub-área era encabezada por una imagen simbólica distintiva.

> Sobre las cenizas de una generación de jóvenes, relegada y víctima del desgobierno, se fundará un sistema de protección y desarrollo basado en una integración que no aceptará ningún tipo de discriminación. Por ello, se propone lo siguiente:
> -Jerarquizar al máximo del gobierno provincial la conducción de la política para la juventud, creándose la Secretaría de la Juventud (…)
> -Promover y jerarquizar la institución matrimonial, posibilitando a la pareja joven el acceso a la vivienda (…)
> -Implementar un plan de acción tendiente a erradicar las causas de los avances de: desviaciones sexuales, prostitución, toxicomanía, tráfico ilícito de órganos y sangre juvenil, aborto, corrupción, etc. (LVI, 4-9-83, supl)

Respecto de esta fuente, cabe analizar tres ejes[288]. En principio, es inquietante que el Radicalismo considere la existencia de *una generación de jóvenes víctima del desgobierno*: ¿desconoce o invisibiliza que las juventudes eran objeto de un control administrativo sistemático durante la dictadura, con políticas que abarcaban desde la vigilancia hasta el exterminio? A su vez, esta posición se contradice con el testimonio recente de Angeloz, quién (como analizamos en el capítulo 2), recuerda haber intervenido en la causa de dos *desparecidos*[289]. En segundo término, se advierte que ante dicho diagnóstico, la UCR propone la restauración de los derechos "juveniles" mediante la creación de un organismo estatal especial: una *Secretaría de la Juventud*. Esta proposición aparece desjerarquizada si recordamos que en marzo del '83 la promesa electoral de Angeloz era fundar un Ministerio de la Juventud. Esta variación es explicada por el citado funcionario en la entrevista de 2011, en base al siguiente condicionante: "la Constitución Provincial de 1923 solo permitía tres ministerios, en 1958 Zanichelli crea la figura de la Secretaría-Ministerio… Esto regirá hasta la reforma constitucional de 1987".

En tercer lugar, detectamos una contradicción provocativa ya que, por un lado, se promete que *las políticas para la juventud* no aceptarán *ningún tipo de discriminación*; pero, por otro lado, la imagen simbólica que ilustra al área muestra una doble focalización androcéntrica: la figura de un sujeto masculino que porta en una de sus manos un instrumento asociado al universo fálico, el avión. Conjuntamente, se explicita que se intentará *erradicar las causas de los avances de*:

[288] Si bien el recorte de nuestro objeto no pretende abordar las prácticas del PJ, es un dato interesante señalar que la *Plataforma del Justicialismo* no visibilizó a "juventud" como un área prioritaria y diferencial de su agenda de propuestas (LVI, 22-9-83). En un documento que ocupó una página completa de la prensa, se remarcaban tres grandes áreas: *Soberanía política, Independencia económica y Justicia Social.* Esta última incluía los siguientes tópicos: *Salud, Educación, Cultura, Acción Social, Trabajo, Familia, Minoridad, Ancianidad, Vivienda.* Dentro de ese conjunto, el tópico Minoridad realizaba una escueta referencia de propuesta-principio: "Proteger a la niñez y a la juventud, asegurando la satisfacción de las necesidades materiales, espirituales y afectivas".

[289] Entrevista con Eduardo Angeloz en colaboración con Alicia Servetto, 20-4-2011.

desviaciones sexuales, prostitución, toxicomanía, tráfico ilícito de órganos y sangre juvenil, aborto, corrupción, etc. Consideramos que ese heterogéneo conjunto de prácticas corporales reviste para la UCR una característica común: emerger como un conjunto de crecientes *peligros juveniles*. Al respecto, tanto la estrategia de *erradicación* como el listado de "flagelos", recita el vocabulario y el imaginario dictatorial donde el modelo de *normalidad* (así como sus *desviaciones enfermas*) era cristalizado en torno a la pareja heterosexual estructurada en una familia reproductiva. En ese marco, cobra sentido que entre las próximas medidas gubernativas el Radicalismo promocione: *Promover y jerarquizar la institución matrimonial*. Además, no es un dato menor que el área *Familia y Minoridad* anteceda a la dependencia *Juventud* y sea ilustrado con una imagen de tres sujetos, de izquierda a derecha: padre, hijo y madre. Esa tríada también se reitera en el símbolo del área *Vivienda*, donde dentro del resguardo-recuadro de una casa con chimenea encendida, los tres integrantes de la familia están cercanos, pero en acciones diferenciadas que remiten a roles tradicionales: mientras el padre es representado leyendo sentado, la madre está parada alzando al niño.



Familia y Minoridad



Juventud



Vivienda

Fig. 15, 16 y 17: LVI (4-9-83, supl)

Unas semanas más tarde, en pleno clima pre-electoral, se concretaba el *Acto de proclamación* de la UCR en la plaza Vélez Sarsfield de Córdoba con la asistencia de los principales postulantes que disputaban los cargos del gobierno nacional y provincial. Ese 7 de octubre de 1983, y ante un auditorio que sumaba, aproximadamente, 90.000 personas, *los jóvenes* adquirieron una visibilidad destacada en tanto componentes de esa concentración masiva y como tópico reiterado en los discursos. Así, el candidato a intendente (Ramón Mestre) recordaba

dos sucesos *trágicos* para el Radicalismo de 1966: el derrocamiento del presidente Illía y *la primera muerte que significó iniciar el camino de destrucción hasta nuestros días. Fue la de aquel dirigente de la Reforma Universitaria, Santiago Pampillón, al que le rendimos nuestro homenaje* (LVI, 8-10-83). Por su parte, el aspirante a la gobernación (Angeloz) les dedicó a los jóvenes el siguiente mensaje:

> …la generación que los precedió, en el 73, atento al clima de violencia que vivía el mundo, también estaba inmersa en la violencia. Y creyó que la ametralladora, el homicidio, la bomba, era el método para alcanzar el poder. La violencia trajo la muerte, y esto la represión indiscriminada, y con ella miles de desaparecidos, cuyas madres andan por el mundo buscando sus despojos. Ustedes son diferentes y tienen, por muchos motivos, razón para estar resentidos (LVI, 8-10-83)

El primer discurso recitaba la asociación del Partido Radical con un mito fundante de la movilización juvenil (y particularmente estudiantil): la Reforma de 1918. A su vez, las palabras de ambos situaban la *muerte* de "los jóvenes" como un proceso que había comenzado con el golpe de Onganía y se había multiplicado en los años subsiguientes con el tercer gobierno peronista y la dictadura. Conjuntamente, como señala Closa (2009: 6), el candidato a la gobernación "vinculó en una cadena de justificaciones, la utilización de la violencia por parte de la juventud, con la aplicación de la represión indiscriminada y con el problema de los desaparecidos". Finalmente, Angeloz distinguía dos *generaciones* distanciadas por diez años: una *violenta*, la de 1973; otra *pacífica* aunque con motivos para estar *resentida*, la de 1983.

Esas y otras juventudes fueron reconocidas como uno de los electorados centrales que posibilitaron el triunfo de la UCR en las elecciones fundacionales del 30 de octubre que, tanto en la provincia de Córdoba como en plano nacional, implicó la derrota del PJ luego de cuatro décadas de hegemonía[290]. Como señala Quiroga (2004: 345-ss), dentro de un proceso de transición incierto, el gobierno militar levantó

[290] "Para la elección de gobernador y vice, obtuvo 778.579 votos (55,84%), con lo cual se consagró la fórmula Eduardo César Angeloz - Edgardo Grosso. El PJ, con 546.856 votos (39,22%), se ubicó en el segundo lugar. En la elección para intendente de Córdoba, el candidato radical, Ramón Mestre, obtuvo la victoria, con el 54,92% de los votos, frente al candidato justicialista, José Manuel de la Sota, quien recogió el 39,11%". Esta derrota del Peronismo, es explicada, entre otros factores, por las limitaciones de su campaña electoral: por una parte, centrada en la reivindicación de su pasado fundacional (especialmente en la figura del líder y fundador, Juan D. Perón) y de los postulados básicos de la doctrina peronista, donde la ratificación de la idea de "movimiento" lo distanciaba de la política partidaria. Por otra parte, "no había explicación sobre lo que habían sido las marcas prevalecientes de los últimos gobiernos peronistas a nivel provincial y nacional como eran la falta de institucionalidad y el imperio de la violencia. En consecuencia, los mensajes del radicalismo resultaron sumamente atractivos para una sociedad ávida de vivir en paz y de transitar el camino supuestamente previsible de la democracia." (Closa, 2009: 10).

el estado de sitio para la realización de elecciones libres y competitivas, donde no se proscribió a los partidos de izquierda y participaron numerosas agrupaciones. A su vez, el amplio caudal electoral (52%) que consagró al Radicalismo fortaleció la negativa de Alfonsín ante "la concertación de 90 días" solicitada por la dictadura (cuyos ejes prioritarios eran dos, *desaparecidos* e inserción de las FFAA en la próxima etapa constitucional). El 6 de diciembre se disolvía la Junta Militar y el Estatuto del *PRN*, mientras el día 7 se informaba que la fecha de traspaso de poder (programada para el 30-1-84) se adelantaba para el 10 de diciembre del '83. También se conocía que el nuevo presidente, en su condición de Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, no aceptaba que las cúpulas castrenses salientes designaran a sus sucesores. Así comenzaban dos de las grandes modificaciones necesarias para la reconstrucción democrática en un país que desde 1930 estructuraba la política con un sistema pretoriano: la reducción del rol de la corporación militar en la vida nacional y la transformación de una cultura autoritaria. En ese clima de esperanza que luego de las elecciones se incrementaba en la mayoría poblacional, comenzaban a discutirse soluciones para algunos "problemas juveniles": respecto de los *desaparecidos*, la primera plana de la prensa informaba que el gobierno electo se proponía *derogar la Ley de amnistía y castigar a los culpables*; por otra parte, se proclamaba la pronta *restauración de la democracia en la universidad* (LVI, 10-11 y 7-12-83). Paralelamente, la revista Gente reproducía importantes declaraciones realizadas por Galtieri y Mario Menéndez en la CAERCAS, mientras una nota Editorial de LVI explicitaba que *la difusión del Informe Rattenbach y el posterior documento del Ejército* sobre la Guerra de Malvinas habían reabierto una polémica que interesaba a todos[291]. En ese marco, las ausencias de *los jóvenes muertos* eran una cuestión difícil de resolver y sus presencias acompañarán (no solo) el desarrollo del proceso alfonsinista.

4.d) A modo de síntesis

Este capítulo, centrado en dos conjuntos "juveniles" (auto)movilizados durante la apertura política (estudiantes y militantes partidarios), complementa la reconstrucción ofrecida en el capítulo anterior sobre dos "jóvenes" presencias-ausencias (soldados de Malvinas y *desparecidos*). Las (in)visibilizaciones e interconexiones de estos

[291] A su vez, junto a las noticias sobre el pase a retiro de las autoridades militares, se informaba que *renunciaron los miembros de la Corte Suprema* (LVI, 8-12-83)

cuatro grupos dan cuenta de algunas de las complejidades del bienio 1982-1983. En ese marco, buscamos explorar las representaciones y biopolíticas gubernamentales desarrolladas en torno a la población "joven" durante la etapa que va desde la Guerra de Malvinas hasta las elecciones fundacionales. Al respecto, pudimos detectar singulares objetivaciones, emergentes desde los gobernantes militares, sus aliados civiles y sus antagonistas sociales, que se construyeron alrededor de esas cuatro presencias-ausencias donde se destacaba el protagonismo "juvenil". Si bien cada uno de esos colectivos mostraba características específicas, también observamos puntos de contacto entre ellos, por ejemplo, su ubicación contigua y destellante en la primea plana de la prensa local. Esas visibilidades pusieron en tensión, entre otras cuestiones, al imaginario oficial precedente que dividía a los jóvenes en: *heroicos-virtuosos*, *indiferentes-desorientados* y *enemigos-subversivos*. Así, haciendo foco en los procesos cordobeses pero atendiendo a sus interacciones con las experiencias nacionales, observamos que las estrategias hegemónicas se fueron resignificando al compás de la descomposición del régimen.

Algunos *jóvenes estudiantes* irrumpieron como sujetos homenajeados por el gobierno durante toda la dictadura. Las performances cordobesas llegaron a su apogeo en 1982, cuando se concretó una Semana de la Juventud, del 18 al 25 de septiembre; la cual evidenciaba una multiplicación de tiempos, espacios y actividades ceremoniales (desde oficios católicos hasta festivales de rock). No obstante, la novedad de la coyuntura fue la rearticulación del movimiento estudiantil cordobés como agente (auto)reconocido e integrante del conjunto de actores sociales que reconquistaban la esfera pública y criticaban al Estado autoritario. Así, el 28 de ese mes *primaveral*, el MEC (encabezado por la Federación Universitaria de Córdoba) explicitaba en una concentración frente al rectorado el alcance masivo de sus reclamos: su lucha era *para que no queden 15.000 alumnos sin ingresar como viene ocurriendo en los últimos años.*

Ante esta reactivación, el gobierno local ratificaba la Ley 6790 que reglamentaba el derecho a reunión; por su parte, el rector Morra transmitía el mandato de la nación: *se deben extremar las medidas de control en Córdoba ya que aparentemente es la Casa de Estudios más conflictuada.* La reorganización del MEC fue creciendo en 1983 de la mano de nuevas entidades como la Multipartidaria Universitaria y para el respectivo septiembre corporizaron protestas (huelga de hambre, movilización callejera, toma de edificios) que fueron reprimidas con la Policía Federal. En ese

marco de agitación (que se densificaba tanto con los paros de la policía provincial y de los sindicatos como con las manifestaciones de los organismos de DDHH), es entendible que las autoridades cordobesas no concretaran otra edición de la *Estudiantina*. Sin embargo, emergían otras conmemoraciones nacionales en el predio de Embalse que decían celebrar a un peculiar grupo de estudiantes (los *abanderados*) como representantes de *todos los jóvenes que con su buen comportamiento y dedicación al estudio o al trabajo* cumplían con *sus deberes para con Dios, la Patria y la familia*.

Paralelamente, con el objetivo de explorar una arista de las prácticas político-partidarias (que fueron ganando protagonismo en el proceso electoral donde se disputaban los próximos cargos gubernativos), nos detuvimos en la indagación de algunas objetivaciones y subjetivaciones "juveniles" desarrolladas en la UCR. Como la mayoría de los partidos, el Radicalismo otorgaba dos visibilidades predominantes a la categoría juventud: por un lado, la franja poblacional de *todos los jóvenes* votantes cordobeses, quienes, según la UCR, ascendían, en capital, a 35.000 ciudadanos y comprendían a sujetos de *entre 18 y 35 años de edad*. Por otro lado, los militantes del Comité Juvenil, donde emergían subdivisiones ideológicas (como la Junta Promotora de la Juventud que acompañaba a la flamante *Línea Córdoba* fundada por Angeloz) y estudiantiles (FM, ORES).

Conjuntamente, la identificación del Partido Radical con *los jóvenes estudiantes* aparecía como una tradición inventada que anclaba un paradigmático mito de origen en la Reforma de 1918. A su vez, una promesa electoral del candidato a la gobernación (Angeloz) recitaba esa asociación: un *Ministerio-Secretaría de la Juventud* cuya órbita central de acción abarcaría *desde la instrucción secundaria hasta la universitaria*. En esos discursos de campaña, irrumpían otras dos significaciones sobre juventudes que reiteraban otras opiniones epocales: Alfonsín verbalizaba un singular proceso de naturalización de la cultura según el cual *los jóvenes* se definían por poseer una esencia *revolucionaria*; simultáneamente, *muerte* y *violencia juvenil* eran señaladas como un proceso que había comenzado en 1966 (con el derrocamiento del presidente Illía) y se había multiplicado durante el tercer gobierno peronista y el autodenominado *PRN*. Esas prácticas y representaciones habían sido uno de los factores que posibilitaron el triunfo del Radicalismo el 30 de octubre del '83, unas elecciones donde los analistas destacan la inclinación de la ciudadanía en general (y de *los jóvenes* en particular) hacia dicho partido.

II PARTE. Juventudes en el microcosmos artístico-plástico: entre políticas culturales, ceremonias fundacionales y estrategias



Fig. 18: Premiación “juvenil” en el *Concurso de Manchas Mi ciudad y su historia*. Actos oficiales por la *Semana de Córdoba*. Julio de 1980 (Imagen del Archivo Fílmico de Canal 10. Procesada en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. UNC. Cassette 142)

Capítulo 5. De jóvenes, artes y culturas. Generalidades de la política cultural dictatorial y especificidades del bienio de agotamiento (1976-1981)



Fig. 19: Rosa González, *Cerro colorado*, Boceto de Mural para tapiales al frente de la Terminal de Ómnibus. 2ª mención en el Concurso de Murales *Semana de Córdoba*, julio de 1981, Córdoba. Estado de conservación: existente. (Archivo de la artista)

El Proceso de Reorganización debe ser largo, es menester no apresurarse. Si bien la lucha contra la subversión terminó en el campo de las armas, el marxismo aún persiste con su accionar en la cultura y la educación.
Prof. Alberto Caturelli. Diálogo político con el gobernador, general Adolfo Sigwald, LVI, 31-5-80.

El temor a expresarse se ha transformado en una paralización de la iniciativa; se ha convertido, al devenir en autocensura, en un mecanismo que opera por encima del impulso creador (…) ¿Y las generaciones jóvenes qué hacen? ¿Cuál es su palabra? Creemos que la impronta cultural de una época no puede estar en manos de quienes, mal o bien, ya han dado su testimonio histórico…
Declaración sobre la censura… firmada por artistas e intelectuales cordobeses, LVI, 20-7-81.

Durante la última dictadura se desplegó una compleja política cultural (integrante de un proyecto autoritario mayor) que tenía por objetivo tanto destruir a las tendencias consideradas *subversivas* como refundar un nuevo orden tradicional anclado en la trilogía de valores de *Dios, Patria y Familia* (Avellaneda, 1986; Invernizzi & Gociol, 2002). En ese marco, cobran sentido dos acciones iniciales concretadas por el gobierno cordobés: la incineración de libros de 1976 y la institución de un novedoso salón de artes plásticas en 1977. No obstante, en Córdoba los planes simbólicos adquirieron un especial empuje desde 1980, cuando el diagnóstico de *victoria armada* contra el comunismo liberó energías para concentrarse en la *batalla cultural*. Paralelamente, mientras en ese año '80 también comenzaron a observarse signos del agotamiento del régimen; en el transcurso del "ensayo aperturista" que el presidente de facto Viola coordinó en 1981 (Quiroga, 2004), podemos advertir una rearticulación de las estrategias creativas por parte de algunos artistas e intelectuales locales.

En este capítulo indagaremos procesos de politización de la estética y de estetización de la política (Cf. Benjamin, 1989 [1936]) que se desarrollaron sobre la sociedad en general y sobre *la juventud* en particular. En principio, aportaremos un mapa general de las (re)significaciones cordobesas operadas durante la última dictadura en torno a las categorías *cultura, arte* y *juventud*. Centralmente, nos detendremos en dos conjuntos de políticas culturales que germinaron desde el inicio del régimen pero se intensificaron en el bienio 1980-1981 en nuestra urbe: por una parte, mediante la focalización del caso *Paseo de las Artes*, exploraremos la refuncionalización de antiguas edificaciones en centros culturales barriales. Por otra

parte, centrando nuestro análisis en las políticas artístico-plásticas desarrolladas en torno al Aniversario Fundacional de nuestra ciudad (particularmente en *el Salón y Premio Ciudad de Córdoba*), intentaremos contribuir a la reconstrucción histórica de los procesos culturales dictatoriales, un conjunto de experiencias escasamente exploradas desde las ciencias sociales.

5.a) Representaciones entramadas sobre *cultura, juventud* y *arte*

> *Quien quiera haya obtenido la victoria hasta el día de hoy, marcha en el cortejo triunfal que lleva a los dominadores de hoy sobre los [vencidos] que hoy yacen en el suelo. El botín, como siempre ha sido usual, es arrastrado en el cortejo. Se lo designa como el patrimonio cultural.*
> Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia* (1996 [1940]).

En Córdoba, la proliferación de políticas dedicadas a la cultura en general y a las artes plásticas en particular alcanzó su apogeo y decadencia entre 1980 y 1983. Ese proceso puede interpretarse dentro del imaginario gubernativo global que, desde comienzos del autodenominado PRN, sostenía la existencia de una *guerra integral* (corporal y simbólica) contra un enemigo *subversivo* que, supuestamente, amenazaba al ser nacional. En efecto, uno de los principales programas ideológicos del régimen cívico-militar presentó dos fases de acción: por un lado, la persecución, censura y represión de la considerada *subversión* cultural; por otro lado, la producción y difusión de una cultura oficial que se proclamaba defensora de los *auténticos valores* de la *civilización occidental y cristiana* (Cf. Avellaneda, 1986; Invernizzi & Gociol, 2002; Postay, 2004; Rodríguez, 2011).

Córdoba evidenció consonancias con esas ideas nacionales. Desde comienzos del régimen, el comandante Luciano B. Menéndez afirmaba que *se estaba librando la tercera guerra mundial* y era necesario *fundar un nuevo orden*. En ese marco, una de las primeras medidas de 1976 fue la *incineración de libros*; el comunicado del III Cuerpo de Ejército explicitaba que esa quema era de *documentación perniciosa que afecta el intelecto y nuestra manera de ser cristiana*. A la vez, entre los objetivos principales se postulaba: *para que con este material se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representa nuestro más tradicional*

acervo espiritual sintetizado en Dios, Patria y Hogar[292]. Para 1980, el Jefe del Estado Mayor del Ejército, advertía que la contienda se desarrollaba "contra un enemigo ideológico internacional de características multiformes, que lleva su agresión hasta la cuarta dimensión del hombre: su espíritu" (Philp, 2009: 172, 220). Conjuntamente, adeptos civiles de la dictadura (como algunos doctores universitarios) asistieron al *diálogo político*, abierto por el gobierno local durante el año '80, en un recinto "decorado" con un cuadro del renombrado pintor Quinquela Martín (1890-1977) donde se mostraban cuerpos dóciles y útiles de trabajadores portuarios. En ese marco, Alberto Caturelli (Profesor de Filosofía de la FFYH, UNC) proponía ampliar el alcance del *Proceso de Reorganización* en el terreno cultural, ya que, según su visión, si bien el diagnóstico gubernativo que irrumpía en 1980 afirmaba la *victoria armada contra la subversión*, prevenía también sobre la necesaria continuidad de la *batalla espiritual* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones* de los argentinos.



Fig. 20: *El gobernador de la Provincia, general Adolfo Sigwald, iniciando diálogo político con los doctores Boixadós, Caturelli y Rossetti* (LVI, 31-5-80).

Desde una concepción oficial "espiritualista" de las *Bellas Artes*, consideramos que las políticas artístico-plásticas de la dictadura pueden ser pensadas dentro de las múltiples medidas de combate simbólico desplegadas por aquel gobierno que argumentaba querer *salvar las almas* de los argentinos, principalmente de *los jóvenes*. En las representaciones generales *la juventud* era pensada (tanto por los gobernantes como por los sectores sociales hegemónicos) como una franja

[292] Philp (2009: 165-166) explica que el III Cuerpo de Ejército invitaba a la prensa a la incineración de abundante material literario secuestrado en distintos procedimientos realizados en Córdoba. El escenario fue el Regimiento de Infantería Aerotransportada 14, Camino a La Calera. Los trabajos de Zeballos (2009; 2011) problematizan las representaciones gubernativas y el apoyo societal que hicieron posible tales prácticas de biblioclastía y prohibición de lecturas en Córdoba.

poblacional acechada por *el terror, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos*. Así, la *sana recreación y formación cultural de los jóvenes* devino uno de los imperativos del régimen.

Esos imaginarios y diagnósticos permiten entender que las políticas artístico-culturales de la coyuntura 1980-1983 estuvieran dedicadas tanto a la construcción de agentes juveniles relacionados a los campos artísticos profesionales como a la formación de la población joven en su totalidad (a la que se intentaba socializar en su dimensión *espiritual* a través de instrumentos como el *arte*). A la vez, esos fines "trascendentales" tornan comprensible que durante los mismos años en que la dictadura empezaba a mostrar signos de una crisis creciente (política, económica y social), proliferaran proyectos y concreciones de políticas gubernamentales abocadas a los artistas en general y a los *jóvenes creadores* plásticos en particular. Respecto de la representación oficial que tenía el gobierno autoritario sobre *los jóvenes artistas*, se abren múltiples interrogantes que ameritarían otras investigaciones. Es posible pensar que estos agentes pudieron ser calificados como *virtuosos* pero también como *subversivos*, de acuerdo a si sus poéticas y políticas (re)afirmaban o contradecían a los *valores espirituales* defendidos por el régimen. Podemos suponer, además, que esas clasificaciones polares (y sus matices) pudieron ser aplicadas al conjunto general de las artes, pero también a las distintas tendencias estilísticas de cada rama artística en particular. Así, mientras música y plástica serían valoradas por la mirada oficial como prácticas conservadoras (en oposición a cine y teatro), la pintura paisajista y la música sinfónica serían jerarquizadas como actividades más *bellas y buenas* que el rock o el neoexpresionismo pictórico.

Podemos pensar también que existieron ciertas líneas de continuidad respecto a las imágenes culturales emergentes en el Onganiato, cuando el Instituto Di Tella de Capital Federal fue estigmatizado como un "antro de homosexuales, drogadictos y hippies" cuyas prácticas estético-éticas implicaban, para esa dictadura precedente, "la destrucción de la moral y las buenas costumbres" (Cf. King, 1985; Giunta, 1999). Imaginarios como ese, junto a la trayectoria de militancia política de los universitarios cordobeses de los años '60, podrían explicar el cierre en 1975 de los departamentos

de Cine y Teatro (dependientes en aquellos años de la Escuela de Artes de la UNC). Un espectro de problemas que merecen ser investigados en otros trabajos[293].

Un punto de partida interesante para problematizar a las políticas artístico-juveniles de la última dictadura en Córdoba son las notas editoriales que eran publicadas en la novedosa *Guía de Córdoba Cultural.* En esa revista municipal se explicitaron objetivos e ideales gubernativos así como especiales sentidos atribuidos a la palabra *cultura*:

> La identidad cultural de la ciudad cimentada en más de cuatro siglos es lo que pretende reflejar esta Guía (…) (GCC Nº 1, 4-1980) Los valores culturales más auténticos (…) (GCC Nº 2, 6-1980).
> Rescatar hechos y personajes célebres de nuestro pasado (…) (GCC Nº 3, 8-1980).
> La difusión de lo que constituye uno de los motivos de orgullo para Córdoba y un reflejo brillante de su actividad espiritual (GCC Nº 4, 10-1980).
> El arte, la ciencia, el fervor intelectual, la pasión por nobles instancias espirituales, han tenido cabida incondicional en estas páginas (…) sus figuras pretéritas y actuales (GCC Nº 7, 4-1981)
> (…) Realidad con soporte de belleza y esperanza (GCC Nº 8, 6-1981)
> (…) El legado [cultural] de Córdoba ha sido renovado por las distintas generaciones (GCC Nº 9, 8-1981)

En estas ideas, que se reiteraron en múltiples espacios de dicha revista y de otros discursos oficiales, podemos advertir la mixtura de dos conceptos diversos, aunque usados de modo complementario, sobre el término "cultura" (Cf. Williams, 2003: 91): por un lado, un modo de vida determinado de un pueblo (*la identidad cultural cordobesa* en particular; pero también *argentina* en general); por otro lado, las obras y prácticas que surgían como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (especialmente *el arte;* aunque, en algunas ocasiones también se incluía a *la ciencia*). Los productores de esas experiencias, fundamentalmente de las artísticas, tuvieron singular visibilidad en la publicación gubernamental. Allí, si bien predominaron las celebridades pretéritas también se concedió un lugar destacado a figuras contemporáneas de *distintas generaciones*, a quienes se asignó una misión prioritaria: la renovación del *legado cultural* de la ciudad[294]. Conjuntamente, las dos definiciones oficiales de *cultura* que guiaban sus políticas presentaban una

[293] Un mapeo de temas respecto a la institucionalización de las artes en la UNC puede encontrarse en el texto de Bruno (2013).

[294] En la posición de *precursores* la GCC ubicaba principalmente a *Gonzaga Cony, Emilio Caraffa, Manuel Cardeñosa, José Malanca, Octavio Pinto, Genaro Pérez, Andrés Piñero*. Un conjunto de pintores cuyas obras fueron usadas como motivo de tapa de esa publicación oficial. A su vez, la construcción de posiciones consagradas podrá advertirse, por ejemplo, en las notas especiales que publicaba la GCC respecto de los ganadores de salones oficiales como el Salón y Premio Ciudad de Córdoba.

construcción ética peculiar que, siguiendo a Miller & Yúdice (2004: 28), pueden ser leídas como intentos de gerenciamientos de la población a través de conductas sugeridas (permitidas y reprobadas), ya que era el gobierno quien demarcaba cuáles eran *los valores más auténticos* y las *nobles instancias espirituales*[295].

Profundizando en el primer sentido adjudicado a la palabra *cultura*, observamos caracterizaciones que buscaban definir un conjunto de rasgos que serían propios de la *identidad cultural cordobesa*. Desde los aportes de Elías (1987: 57-ss), podemos decir que, en varios momentos, el uso de "cultura" como modo de vida aparece mixturado con el concepto de "civilización", en tanto peculiaridades comunitarias que inspiran "orgullo de sí mismo, aquello que una sociedad cree llevar de ventaja respecto a grupos humanos anteriores o contemporáneos (técnica, modales, ciencia, concepción de mundo)". Así, en las notas editoriales de la GCC se publicaba:

> Córdoba de franco lenguaje, de pasión intransferible y de alto sentido por la tranquilidad y el trabajo (…) (GCC Nº 8, junio de 1981)
> Ninguna de las iniciativas de índole espiritual que en el país asume dignidad ha dejado de sentir la influencia emanada del magisterio ejercido por la personalidad de esta capital mediterránea (…) (GCC Nº 9, agosto de 1981)
> En la próxima temporada estival Córdoba no debe brindar solo la esplendidez de sus paisajes, sino también la vibración de su espíritu (…) (GCC Nº 10, octubre de 1981)
> Deseamos una Córdoba de eternidad. La cultura es una de las actitudes fundamentales (…) (GCC Nº 11, diciembre de 1981)
> En el umbral de 409 años de existencia (…) cuando en las horas de la paz se le reclamó su colaboración, estuvo siempre presta para entregarla; cuando en los días de incertidumbre y del entusiasmo armado para defender la soberanía de España, primero, y desde 1810, de la nación argentina, se irguió valientemente para darse en la tarea del común esfuerzo. Y Córdoba, insertada en una Patria donde la libertad no es un mito, y el respeto por el hombre es uno de los guiones más altivos, está de pie, con la verticalidad de los espíritus notablemente inspirados (GCC Nº 14, junio de 1982)

De ese modo, se difundía la percepción de una "comunidad imaginada" (Anderson, 1991), personificada por valores distintivos (*franqueza, pasión, tranquilidad, trabajo, valentía, verticalidad de los espíritus notablemente inspirados*), especificidades que la distinguirían de las demás provincias que conformaban al territorio argentino. Ante esas instancias nacionales, la GCC remarca la influencia cultural ejercida por Córdoba. No obstante, también emergían lazos (inter)nacionales compartidos, pues la postura municipal proyectaba una ciudad con anhelos de *eternidad,* mientras veneraba una historia local de "larga duración" (Chartier, 2005)

[295] Para Miller & Yúdice (2004: 28): "la política cultural implica siempre el gerenciamiento de las poblaciones a través de la conducta sugerida. La normalización tiene diferentes fuerzas performativas que imponen de diversas formas la adopción del comportamiento burgués o el acceso estratificado a los recursos culturales y materiales".

cimentada en más de cuatro siglos que trascendía los confines temporales del país decimonónico y reconocía como mito de origen a una fundación colonial que la introduciría en la *civilización occidental y cristina*. Desde esa concepción, es entendible que, durante los "acontecimientos" de la Guerra de Malvinas, la nota editorial remarcara la colaboración de esta ciudad en la *defensa de la soberanía* (primero española y después argentina)[296].

Finalmente, el subrayado deber estival de la ciudad (ofrecer *no solo la esplendidez de sus paisajes, sino también la vibración de su espíritu*) sugiere una interrelación entre las políticas culturales y turísticas diseñadas por las autoridades dictatoriales. Esas redes eran expresadas por el Director de Turismo de la Municipalidad desde la primera edición de la GCC:

> *Córdoba hacia el país,* por Juan Franchi.
> El fenómeno turístico es imponente y revolucionario. En el clima de desajuste espiritual que vivió Europa en 'los años locos', después de la 1ª guerra mundial, los precursores del turismo promovían distensión de almas y aclaración de las relaciones humanas (…) El pensamiento aludido es nuestra realidad. Hemos atravesado horas difíciles. Hemos gozado la experiencia de un Mundial de Fútbol que superó todas las expectativas (…) de allí mismo partió el accionar de un grupo de hombres que desean continuar ese cometido. Nuestra infraestructura sin llegar a ser perfecta, demostró que era suficiente. Córdoba lo hizo muy bien. Ahora estamos en una nueva misión: hacer trascender mediante la promoción turística las mejores expresiones de nuestro pasado histórico. Se trata de asegurar las bases de esta industria y ofrecer nuestra rica imagen cultural. (GCC Nº 1, abril de 1980, p. 41-42)

El titular del área Turismo ofrecía un inquietante diagnóstico de la realidad que le era contemporánea: en 1980 se estaría viviendo la *locura* propia de una postguerra mundial (probablemente, estaba haciendo referencia a la *reciente guerra contra la subversión*, cuya victoria armada era proclamada en varios discursos del gobierno). Ante esa situación, la actividad turística era considerada un medio de *distensión de almas y aclaración de las relaciones humanas*. Para Franchi, la promoción gubernativa de esas acciones recreativas había dado un importante primer paso durante el *Mundial de Fútbol* de 1978, un ciclo en que el gobierno cordobés también explicitó un singular *plan cultural*. Como señala Philp (2009: 209-210), para 1978, "entre los objetivos del plan cultural se fijaban: la promoción de la tradición cordobesa a través de la puesta en valor de monumentos de interés provincial, la conservación de documentos que testifican el paso de los hombres que fueron

[296] Como sucede habitualmente en la invención de tradiciones (Hobsbawm & Ranger, 1983), aquí se confunden duraciones y se desdibuja la posición contrarrevolucionaria asumida por muchos dirigentes cordobeses en las campañas emancipadoras que fundaron al país.

forjando el ser provincial, la formación y difusión de autores cordobeses, la valoración de personalidades, el desarrollo y cultivo de los valores (…) y símbolos nacionales, la apertura a grandes corrientes del pensamiento universal cuando no afecten los valores trascendentales del hombre. Estos objetivos tenían como garantía última la presencia de Dios, *fuente potenciadota de toda manifestación del espíritu*". Conjuntamente, esas representaciones locales parecían reafirmar imaginarios bélicos nacionales cuyo alcance se desplegaba por todo el país e involucraba singulares prácticas culturales.[297]

En paralelo, ese imaginario estatal entraba en diálogo con las demandas de algunos grupos sociales hegemónicos donde se describían y prescribían tanto *peligros* como *virtudes* que condicionaban la socialización de los jóvenes en materia de *cultura* (entendida como *valores espirituales*). Observemos la siguiente nota emergente en el sector editoriales del diario La Voz del Interior:

> *Una deuda con la juventud* por Emilio M. D'Amico.
> (…) El 'yo acuso' juvenil de los '60 fue el plancton que alimentó la idea de una vida nueva, un recto orden de valores. Por ello, nosotros estamos en deuda con nuestra juventud, una deuda especialmente cultural. La cultura aparece subestimada y desprotegida, dos constataciones: 1º más que desconocimiento del valor de la cultura para el individuo y la sociedad, aflora la falta de creatividad para organizarla y estimularla. 2º mientras se descuida la vida del espíritu se canoniza la afirmación de Eliot 'los hombres han olvidado todos los dioses, excepto la usura, la lujuria y el poder'. Las nuevas generaciones deben asistir entre impasibles e impotentes a una subversión de valores culturales, escasa inversión en una cultura que dignifique al ser humano… La juventud tiene hambre de una cultura que, por una parte, sea accesible, estimulada y organizada y, por otra, sea ajena a simples sensacionalismos o vulgaridad. (LVI, 19-5-80)

En esta noticia, que adquiría especial relevancia por ubicarse en la misma página y junto a la nota editorial, el periodista recupera y resignifica a las *manifestaciones juveniles* sesentistas subrayando que esa *rebelión* se oponía a las *ideologías tradicionales*, al *autoritarismo* y a la *mística del bienestar*, mientras proponía un *recto orden de valores* centrados en los tópicos de *crecimiento personal, verdad, justicia* y *amor*. Distante de esas propuestas, D'Amico califica a su tiempo como una época en que *las nuevas generaciones* asisten *entre impasibles e impotentes a una*

[297] Como casos paradigmáticos cabe recordar dos emergencias sucedidas en agosto de 1980: por un lado, "en los predios de la Exposición rural en el campo La Perla, donde después se dio a conocer el funcionamiento de un centro clandestino de detención durante la dictadura, el comando del III Cuerpo de Ejército dejaba habilitado el Museo Móvil de la lucha contra la subversión" (Philp, 2009: 249). Por otro lado, en su estadía en Córdoba el presidente de facto, Jorge Videla, visitó un museo homónimo; aunque en lugar de *móvil* esta institución se ubicaba dentro de la sede local del III Cuerpo de Ejército.

subversión de valores culturales, donde reinan distintos factores que devienen *nocivos* para *la juventud sana*: *usura, lujuria, poder, sensacionalismo, vulgaridad, terror, autodestrucción*. Ante ello, y ubicándose desde un discurso adultocéntrico (Chaves, 2006), el cronista manifiesta que la sociedad tiene una peculiar *deuda con la juventud*: organizar y estimular la *cultura*, entendiendo a esta última como *la vida del espíritu* que conecta a los *hombres* con los *dioses*. Así, demanda la urgente apertura de caminos para orientar las *justas apetencias espirituales* de *los jóvenes.*

Consideramos que esa postura, si bien expresaba algunas críticas al orden vigente, encuentra conexiones con una nota editorial conservadora publicada por el mismo diario, dos meses más tarde, bajo el título *Juventud y Justicia Municipal* (LVI, 5-8-80). En este texto, el director del matutino (Jorge Remonda Ruibal), recordaba y ratificaba que la Municipalidad tenía la *facultad de dictar normas en resguardo de la juventud*. Se refería a las recientes multas y clausuras impuestas a locales donde funcionaban *juegos electrónicos que estaban prohibidos por ordenanza*. Desde su visión, dichos entretenimientos no desarrollaban *ni el ingenio, ni la imaginación, ni la creación*; sumergiendo a *los jóvenes* en un *encantamiento inútil y estupidizante.* No obstante, manifestaba discrepancias en relación a ciertas representaciones y políticas juveniles que imperaban en la época:

> No creemos que con medidas de tipo punitiva o persecutorio se vaya a conseguir cambiar la dirección en que está la juventud, si es que, efectivamente, se halla descaminada, desorientada o perdida, como parecen entender algunos grupos de opinión y decisión (…)
> Debe probarse también aquello de que en el entorno [de las salas de juegos electrónicos] 'medran los mercaderes del ocio' y hay un ambiente proclive al vicio, drogadicción concretamente (…)
> Lo que se requiere es coherencia, que no se vea subversión y adicciones sino allá donde realmente estén.

De este modo, el editor coincidía con el diagnóstico oficial de los dos flagelos principales que acecharían a la *salud* de los jóvenes (*subversión y adicciones*); sin embargo, advertía que el arancelamiento universitario (particularmente, de sus dependencias deportivas y bibliotecas) devenía un factor de desaliento que podía conducir a existencias *descaminadas y desorientadas*. Ante ello, apoyaba la decisión de la Cámara de Apelaciones de la Justicia Administrativa Municipal respecto al

establecimiento de pautas e instituciones dedicadas a *la recreación y a la actividad cultural de los adolescentes*[298].

En ese marco de demandas sociales, observamos que la *misión cultural* proclamada por el gobierno se amplificó en los primeros años ’80, visibilizándose particularmente el segundo sentido adjudicado a la palabra *cultura* (es decir, obras y prácticas de la actividad artística). Así, el imaginario oficial valoró a *la cultura* no solo como un elemento cuasi sagrado sino también como un “recurso” (Cf. Yúdice, 2002) político central en la *guerra integral* que, según la dictadura, se estaba librando contra el comunismo. Consideramos que ese es el imaginario gubernativo en que cobra sentido la proliferación de eventos dedicados a los *artistas* en general y a los *jóvenes creadores* plásticos en particular. A su vez, observamos que las políticas culturales estaban dedicadas no solo a los agentes juveniles de los campos artísticos profesionales sino también a la población joven en su totalidad. En ese contexto, cobran sentido, por ejemplo, los concursos de murales y manchas que durante las fiestas oficiales por el Día del Estudiante-Día de la Juventud convocaban a alumnos tanto de escuelas secundarias sin especialización artística como de establecimientos terciarios y universitarios abocados a la formación académica de *artistas plásticos* (la EPBA y la Escuela de Artes de la UNC).

Algunas de esas concepciones irrumpían como objetivo explícito en la política cultural del país y de los municipios. Como ejemplo sugerente, cabe destacar que el Estado Nacional publicó en los diarios del simbólico 21 de septiembre una propaganda de página completa que argumentaba: “*Sí, Argentina camina*. (…) *Acceso a la Cultura* (…) 41 obras, incluyendo teatros y museos que estarán terminados antes de febrero de 1981” (LP, 21-9-80). Por su parte, la Municipalidad cordobesa reconstruía diversas infraestructuras entre las que se destacaba la fundación de cuatro Centros Culturales en sectores barriales tradicionales: el de barrio Güemes abierto en julio de 1980, el de San Vicente (CCSV) inaugurado a mediados del ’81, el de Alta Córdoba (CCAC) abierto en octubre del mismo año y el de General Paz (CCGP) establecido en julio del año ’82. Como analizaremos en próximas secciones, no es un dato menor que dichas instauraciones emergieran, en su mayoría, dentro de los festejos anuales que conmemoraban a la Fundación de

[298] Nótese que si bien se usan los términos “juventud” y “adolescencia” como sinónimos, al destacar a los estudios universitarios el umbral que se demarca como comienzo de dicha fase biológico-social estaría dado por los 18 años (una edad frecuentemente usada para señalar la finalización de la escuela secundaria y el tránsito hacia los estudios superiores).

Córdoba. En los cuatro casos se trató de un proyecto de refuncionalización de edificaciones precedentes y fue dirigido por el arquitecto Miguel Ángel Roca, Secretario de Obras Públicas bajo la gestión del intendente, teniente coronel, Gavier Olmedo (junio de 1979- abril de 1981).

Otras medidas artístico-juveniles, donde pueden detectarse relaciones con esas novedosas instituciones y con las entidades tradicionales, fueron promocionadas en la prensa epocal. Entre ellas encontramos: 1-el *Plan Nuevos Valores* que desde mediados de 1980 proponía exposiciones de *jóvenes* plásticos en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genero Pérez" (MMGP); 2-la exhibición *Joven Pintura de Córdoba* concretada durante 1981 en el Museo de Arte Moderno de Mendoza, una muestra que se inscribía en la *actividad de intercambio cultural* que el MMGP decía desarrollar desde 1976; 3-también en el '81, la sesión de las salas del CCSV para la realización del V Salón Juvenil de APAC[299]; 4-en ese mismo año y en el citado centro cultural de barrio San Vicente, la realización de la exposición *Pintura Joven de Córdoba*; 5- los variados *Concursos de Manchas y Murales* que formaron parte de paradigmáticas performances oficiales como los festejos por el *Día del Estudiante-Día de la Juventud* y el Aniversario de la Fundación de nuestra ciudad. A su vez, durante esta última efeméride, las artes plásticas de la comuna asistían a un importante certamen: el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*). Los dos últimos conjuntos de competencias alcanzaron un peculiar protagonismo, lo que nos conduce a abordarlos de modo particular en siguientes secciones de este capítulo. Antes de adentrarnos en las peculiaridades de esos concursos de artes plásticas, es pertinente interrogarnos por la concepción oficial de la palabra *arte*.

-Del Centro Cultural Pasaje Revol (*Paseo de las Artes*)

Algunas de las redes entramadas en torno a la diada *arte-cultura* durante la última dictadura argentina pueden ser exploradas si profundizamos en el caso del Centro Cultural Pasaje Revol. Esta institución fue inaugurada dentro de las performances de julio de 1980 por la Semana de Córdoba y, en el año siguiente, fue re-nombrada como *Paseo de las Artes*. Para reconstruir un "hilo" de esta historia detengámonos

[299] Recordemos que mientras los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) remontan su existencia al año 1967, el Salón Juvenil organizado por la entidad emerge en 1977 y se desarrolla ininterrumpidamente hasta 1981.

en dos “huellas” (Ginzburg, 2010) que documentan tanto al acto inaugural como a ciertos sentidos y usos adjudicados por el gobierno local.

> La Municipalidad de Córdoba se encuentra en la tarea de rescatar para la cultura diversos antiguos edificios (…) Las 3 grandes sedes que sirvieron para el desarrollo de los 3 mercados en los barrios General Paz, San Vicente y Alta Córdoba serán remodeladas para que puedan en ellas desarrollarse diversas actividades culturales. Dando comienzo a ese plan en la mañana del 7 de julio quedó inaugurado el nuevo Centro Cultural en el denominado Pasaje Revol, ubicado en la intersección de La Cañada y calle Achával Rodríguez. Se encuentran allí varias casas edificadas a principios de siglo (…)
> El Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad Arq. Miguel Ángel Roca [señaló]: “obra para preservar nuestro pasado, ponerlo en valor y refuncionalizarlo, integrado a una inmediatez con proyección futura (…) descentralización de la gestión administrativa y cultural recuperando elementos significativos barriales para su jerarquización en el uso social, efectivo y vital”.
> El P. Francisco Brodachec, de la cercana Parroquia de Santa Cruz, procedió a la bendición de las instalaciones (…) Allí se ha planeado y tiene concreto principio de realización, el contar con salas de conferencias, proyecciones y conciertos, pequeños ateliers para los artistas cordobeses, como también la instalación de una confitería que servirá, indudablemente, para la convergencia y reunión de pláticas amicales entre los miembros de la comunidad artística. (GCC Nº 3, 8-1980)
>
> (…) El Paseo de las Artes.
> El que fuera originalmente un asentamiento de carretas en la 2ª mitad del siglo anterior a orillas de la Cañada, ha tenido un destino similar al de los mercados mencionados. Transformado en un conjunto de modestas viviendas para gentes de pocos recursos por resolución del Intendente Luis Revol, el correr del tiempo fue deteriorando estas casitas que pasaron a ser patrimonio de la municipalidad. Cuando los equipos de demolición habían empezado a dar cuentas de ellas, la iniciativa comunal decidió rescatarlas para adscribirlas al proyecto de irradiación cultural, y se procedió en consecuencia a reacondicionar algunas de esas moradas y a diagramar los espacios abiertos por las demoliciones para servir a los fines de un centro cultural que en la actualidad cuenta con 13 locales compuestos por 2 habitaciones, cocina y baño. Estos locales se han adjudicado a instituciones sin fines de lucro: la Escuela de Artes de la UNC, la Escuela Provincial de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, la Escuela de Cerámica, la Escuela de Artes Aplicadas, APAC y La Fundación Pro Arte Córdoba, amén de asignarse otras casas a un grupo de artesanos que realizan allí sus trabajos y los comercializan directamente al público” (Manuel E. Solís, Director de Promoción Cultural municipal, LVI, 31-1-82).

La información contenida en esas fuentes, junto con los testimonios de un escultor que se desempeñaba como Jefe del Equipo Técnico del MMGP entre 1977 y 1987, Miguel Sahade, nos permiten detectar cuatro elementos importantes en torno a la política cultural de los primeros años ’80 que condicionó, entre otras cosas, la existencia del Centro Cultural Pasaje Revol (CCPR), prontamente designado como *Paseo de las Artes* (PLA). En principio, y respecto al acto inaugural del CCPR constaté que su irrupción el día 7 de julio formó parte de los festejos municipales por la *Semana de Córdoba*. En esa ceremonia, cabe destacar la presencia de la mayor autoridad comunal (el intendente Gavier Olmedo) junto con el Jefe de la región naval centro (Capitán de navío Aurelio Martínez) y el Subsecretario de Cultura de la provincia (Lic. Alejandro Moyano Aliaga). También asistieron: artistas,

representantes de instituciones culturales *y delegaciones escolares*. A su vez, en un contexto oficial de defensa e interrelaciones con la Iglesia Católica, no es de sorprender que la performance haya sido cerrada con una *bendición de las instalaciones* concretada por un párroco vecino. El predio del CCPR se ubicaba en una manzana del barrio Güemes, bordeada por las calles: Marcelo T. de Alvear (La Cañada), Belgrano, Pasaje Revol y Achával Rodríguez.

En segundo término, cabe detenernos en los objetivos explícitos declarados a comienzos de los años '80 por dos agentes municipales. Por un lado, el arquitecto Miguel A. Roca (Secretario de Obras Públicas de Córdoba entre 1979 y 1981) manifestaba que la finalidad era tanto *preservar nuestro pasado, ponerlo en valor y refuncionalizarlo* como la *descentralización de la gestión administrativa y cultural*. Otras de las funciones asignadas al CCPR por ese funcionario eran rescatadas por un diario local: *convocar al encuentro, sede de instituciones culturales sin fines de lucro y del trabajo de artistas jóvenes* (LVI, 8-7-80)[300]. Por otro lado, el escultor Manuel Solís (Director de Promoción Cultural entre 1981 y 1983), aportaba dos datos sugerentes sobre los usos históricos del predio en que se fundó el *Paseo de las Artes*: mientras a mediados del siglo XIX habría funcionado allí un *asentamiento de carretas*, a finales de dicha centuria se habrían construido, por iniciativa del intendente Luis Revol, *modestas viviendas para gentes de pocos recursos* (mayoritariamente, obreros). Según Solís, cuando los equipos de demolición habían comenzado a desmantelar las *deterioradas casitas*, *la iniciativa comunal decidió rescatarlas para adscribirlas al proyecto de irradiación* que estaba refuncionalizando edificios para convertirlos en centros culturales barriales (LVI, 31-1-82).

[300] Las obras arquitectónicas desarrolladas por la gestión de Roca ameritarían otra investigación. Durante la elaboración de la tesis doctoral (2007-2012), en nuestra pesquisa bibliográfica encontramos un artículo de Waisman (1983) que emerge más como fuente histórica que como antecedente historiográfico. El trabajo de Silvestre & Gorelik (2005: 478-ss) aporta una comparación entre los planes desarrollados en Capital Federal y en Córdoba. aunque privilegian el primer caso. Sobre Córdoba, señalan: "Roca opera sobre la ciudad como sobre una tela surcada, manipulada libremente por su genio. (…) Fue apoyado activamente por importantes publicistas de entonces, como su coterránea Marina Waisman". Se lo asocia con "una revalorización del ámbito cultural de la ciudad en la creación de centros barriales, la redecoración de las tradicionales peatonales, vinculadas en el centro de Córdoba con pasajes que penetran en las manzanas, las plazas secas con quiebre geológicos y enigmáticos cubos (…). Especialmente elocuentes resultan para cualquier paseante actual, las petisas y gordas columnas exentas, el pequeño arco en miniatura pintado en verde oliva (…) La obra de Roca pudo haber sido la más eficaz representación del régimen, en el sentido de escenografía urbana que Potemkim inmortalizó".

No obstante, las entrevistas con un tercer agente municipal, Miguel Sahade[301] (1940-2010), nos permiten, a través de recuerdos del siglo XXI, conocer algunos objetivos y sucesos que no eran visibilizados en los discursos oficiales de aquellos años dictatoriales:

> MS: [las autoridades municipales] Se encuentran con que tenían un 'presente griego' en el Paseo las Artes, porque la gente que había era muy embromada, había muy pocas casas, ocupadas sobre todo por intrusos y algunos exigían que les arreglaran la casa, exigían cosas y embromaban, la mayoría eran o prostitutas o ladrones (…) eran casas… viviendas para gente indigente (…)
> SG: Me decía que viene el intendente Romanutti en el '76 y se encuentra con este panorama
> MS: sí, Héctor Romanutti, que tenía una comisaría en el subsuelo del *palacio* [Municipal], ahí te llevaban y te pegaban unos palizones bárbaros (…)
> Y vienen los milicos brutos y voltean todas las casas del Paseo las Artes En la esquina de Achával Rodríguez y Belgrano hacen un gran galpón y traen una, digamos, una 'brigada de sordomudos' (no sé de donde los habían sacado) y ponen una fábrica de cajones de muertos, donde está ahora el Museo de Artesanías (donde había sido la escuela municipal). Entonces hacen una sala de velatorio gratuita (…) para gente indigente, no cobraban. Y eso empezó a crear cierto rencor en la gente del ramo, digamos Caruso, [porque] existía una competencia desleal (…)
> La sucesión de Luis Revol, les reclama los terrenos, le sigue juicio a la municipalidad, porque dice que el pariente había donado eso, pura y exclusivamente para hacer casas de indigentes, entonces le piden [al gobierno] que lo devuelva. Allí aparece Miguel Ángel Roca con la *tabla de salvación* [y les dice a los herederos]: 'bueno, miren lo que pasa es que las casas estaban inhabitables'. Ponen un pretexto así y devuelven algunas fachadas, arreglan las que se podían arreglar y les dan casas a APAC, a la universidad, a la escuela provincial, a la escuela de artesanías, a los artesanos… (Entrevista con Miguel Sahade, 27-10-2009)

El relato de Sahade nos introduce en otras motivaciones y acciones gubernativas. Según sus palabras, el intendente Héctor Romanutti se había encontrado con *un*

[301] Miguel Carlos Sahade fue un escultor, profesor y funcionario, que es reconocido como un agente central del campo plástico local, especialmente durante la década de 1980. De una retrospectiva sobre su obra concretada por la Agencia Córdoba Cultura y la EPBA, así como de los testimonios y documentos escritos que pude obtener directamente del escultor, extraigo algunos datos biográficos que dan cuenta de procesos socio-artísticos más amplios: se gradúa en 1972 de la EPBA (obteniendo el *Premio Medalla de Oro-Rotary Club Córdoba al egresado de la EPBA por las mejores aptitudes artísticas*), en 1982 gana el Tercer Premio de Escultura en el XX Salón Anual de APAC. Respecto de su función pública, Bersano (2006: 36) destaca: "en 1962 ingresa a la Municipalidad de Córdoba, organismo donde trabajará durante cuarenta años, pasando por diferentes departamentos y categorías. Desde barrer hasta ser [entre 1987 y 2001] Jefe del Área de Artes Visuales, dependiente de la Subsecretaría de Cultura municipal (…)".
Atendiendo a nuestro objeto de estudio, no es un dato menor destacar que Sahade combina en su persona dos sugerentes visibilidades "juveniles": por un lado, es reconocido como *joven artista*, al menos, entre 1972 y 1984 (período en que es distinguido con la Medalla Rotary a los *jóvenes egresados* y es convocado a tres ediciones de las muestras *Arte Joven* del MPBA). Por otro lado, desde 1981 actúa como jurado y organizador de distintos certámenes para "jóvenes artistas", entre ellos, los concursos de murales organizados durante las fiestas oficiales por la Semana de Córdoba (Fuentes: *Catálogo de exp. *Miguel Carlos Sahade, esculturas latentes*, Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes Córdoba, 2006. Idea, Lic. Pablo Canedo y Lic. Ana Luisa Bondone; Investigación y Texto, Prof. Martha Bersano. *Entrevistas con Miguel Sahade, 27-10, 3-11 y 10-11-2009).

"presente griego" en el predio donde posteriormente se erigiría el PLA[302]: *gente muy embromada, casas ocupadas sobre todo por intrusos,* con una mayoría de *prostitutas o ladrones*. Ante ello, las autoridades habrían decidido *voltear* las viviendas e instalar allí *un galpón* donde funcionaba una *fábrica de cajones de muertos y una sala de velatorio gratuita*. Según el testimoniante, las citadas medidas municipales enfrentaron dos tipos de reclamos sociales: por un lado, el disgusto de los comerciantes de rituales funerarios; por otro lado, una querella legal por parte de los herederos del intendente Revol, quienes recordaban que la donación se había efectuado con la única finalidad de *hacer casas de indigentes*.[303]

En relación a esas disputas restan incertidumbres. El entrevistado considera que el gobierno logró acallar las demandas mediante la introducción del predio en cuestión dentro del programa de refuncionalización que, bajo la dirección del arquitecto Roca, transformaba antiguos edificios en nuevos centros culturales. Futuras investigaciones podrán decir si las primigenias medidas de "limpieza" del sitio (que habrían echado a los habitantes de sectores sociales populares y estigmatizados) pueden conectarse con las biopolíticas poblacionales de "erradicación de villas de emergencia" que, según Snitcofsky (2011), desarrolló la dictadura previamente en Buenos Aires, como uno de los preparativos que acondicionaron a la ciudad para el Mundial '78. Sobre el poder simbólico de las escenografías urbanas montadas desde aquel campeonato de fútbol, Silvestre & Gorelik (2005: 476) explican: "las ciudades debían mostrarse limpias y pujantes, no solo ante los argentinos sino ante el mundo que fiscalizaba de cerca al régimen, y para lograrlo fueron convocadas las más diversas artes del diseño y de la comunicación visual". Al respecto, las fuentes que relevé sobre Córdoba, me permiten pensar similitudes entre las prácticas capitalinas y las locaciones del CCPR-PLA y del *Aguaducho*; en estos últimos casos, el discurso oficial explicaba que se trataba de *rescatar un sitio de andanzas suburbanas para la cultura de la ciudad* (GCC Nº 1, 4-1980)[304].

[302] Romanutti se desempeñó como comisionado de facto entre abril del '76 y marzo del '79. Al respecto, es sugerente que el entrevistado recuerde al subsuelo del llamado Palacio Municipal 6 de julio (sede edilicia de las autoridades comunales) como un lugar donde funcionaba una comisaría clandestina y donde era habitual recibir represión física.

[303] Sobre la construcción del complejo de casas municipales realizada por el intendente Revol en 1889 en Pueblo Nuevo (luego denominado, Barrio Güemes), puede consultarse: Blanco (2010).

[304] El segundo sitio se ubica(ba) en Bº Alberdi:: "El zanjón que de antiguo conocíase como Aguaducho, al costado del Hospital de Clínicas, sirvió de objetivo. Su restauración, uniendo el tono folklórico y antañón del lugar con matices modernos para poder desarrollar actividad artística es de

En tercer término, cabe ubicar la creación del CCPR-PLA dentro de la política global de refuncionalizaciones culturales emprendidas por la dictadura en Córdoba. Sobre ello, proporcionaba información el periódico que rescataba las expresiones del *escultor* Manuel Solís. Este funcionario afirmaba que las reformas arquitectónicas (que habían transformado a ex mercados monumentales en los CC de San Vicente, Alta Córdoba y General Paz) se habían articulado en torno a dos ejes, *funcionalidad y modernismo*, directrices con las que *se crearon salas destinadas a microcines, teatros, bibliotecas y exposiciones plásticas*[305]*.* Pero además de esos proyectos artísticos e intelectuales, también se erigieron: *bares, oficinas, instalaciones sanitarias y ámbitos destinados a la reunión de las entidades comunitarias, integrándose a todo el conjunto con poderosos dispositivos de iluminación y aire acondicionado* (LVI, 31-1-1982). El discurso oficial explicitaba que los objetivos gubernativos eran tanto la *descentralización* de las actividades culturales como la *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* (GCC Nº 15, 8-1982). Así, en el PLA, además de las casas para actividades escolares y profesionales a puertas cerradas, también se construyeron una *plaza* (que albergaba cada fin de semana una *feria de artesanías*) y una confitería. De este modo, la municipalidad decía procurar, entre otras cosas, un nuevo espacio para la recreación y el ocio del *público cordobés*, para *grandes y chicos*.

Finalmente, un cuarto eje de problemáticas emerge si analizamos a las representaciones y a las prácticas que efectivamente irrumpieron en el CCPR-PLA, las cuales nos permiten percibir los sentidos adjudicados por la municipalidad a la categoría *cultura* en general y al término *arte*, en particular. Recordemos que el

---

importancia para la ciudad. La Municipalidad abrió la temporada estival con el Ciclo Cultural del *Aguaducho:* danza, poesía, música y teatro. Excelente fue la acogida del público. De martes a domingo (…) para chicos y grandes" (GCC Nº 1, 4-1980). Como señala un periódico reciente: "El pasaje está ubicado al 1550 de la avenida Colón y es un lugar símbolo: a metros de allí, con la supresión del internado en el Hospital Nacional de Clínicas, se encendió la mecha reformista estudiantil" (http://www.sosperiodista.com.ar/Cordoba/Un-pasaje-a-mitad-de-camino, consultado el 22-8-12). En esta segunda década del siglo XXI, se lo llama: *Paseo de la Reforma Universitaria*

[305] Estas *refuncionalizaciones* de Córdoba podrían relacionarse con las obras públicas realizadas en Buenos Aires por el intendente de facto, brigadier Cacciatore (abril del '76-marzo del '82); por ejemplo, el proyecto del *Centro Cultural Recoleta*, desarrollado entre 1979 y 1983 por Cloridio Testa, Jacques Bedel y Luis Benedit. Como señalan Silvestre & Gorelik (2005: 481): "El viejo complejo estaba formado por el claustro de los monjes, lindante con la iglesia del Pilar y el cementerio de la Recoleta, que funcionaba entonces como asilo de ancianos; su remodelación implicó la traumática expulsión de los pensionados, en concordancia con la voluntad de Cacciatore de mantener 'limpia' la ciudad de las fealdades causadas por la vejez y la pobreza". Por su parte, Usubiaga (2012: 192) explica: "En 1980, con motivo de conmemorar el cuarto centenario de la ciudad, las autoridades impulsaron una remodelación del complejo para refuncionalizarlo como Centro Cultural con salas de exposición, un microcine y un auditorio".

discurso oficial usaba frecuentemente ambas palabras como sinónimos para referir tanto a un sustantivo abstracto que designaba a un proceso de desarrollo espiritual y estético como a los productos de ese proceso (obras y prácticas artísticas). Al respecto, observamos que el CCPR emerge en sus inicios como albergue de singulares actividades intelectuales, cinematográficas, musicales y plásticas: *salas de conferencias, proyecciones y conciertos, pequeños ateliers para los artistas cordobeses* (GCC Nº 3, 8-1980). Al final del próximo año, la GCC Nº 11 (12-1981) ya lo calificaba como *Paseo de las Artes* y ofrecía una fotografía de algunos artistas plásticos en las plazas secas interiores del predio, mientras elogiaba su dedicación, *a plena luz del día, a su noble tarea de creación de belleza.* Para el inicio de 1982 el diario LVI daba cuenta de la existencia de *13 locales compuestos por 2 habitaciones, cocina y baño*, los cuales se encontraban adjudicados a especiales *instituciones sin fines de lucro: la Escuela de Artes de la UNC, la Escuela Provincial de Bellas Artes, el Conservatorio de Música, la Escuela de Cerámica, la Escuela de Artes Aplicadas, APAC y la Fundación Pro Arte Córdoba* (LVI, 31-1-1982).

Ese listado posibilita advertir que el espectro de agentes, acciones y entidades ubicados bajo el tópico *artes* se había ampliado y diversificado en tres ejes: una asociación, una fundación y cinco escuelas. Cotejando con otras fuentes encontramos más detalles. Como ya explicamos, los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) remontan sus orígenes a los años ’60 y, desde 1977, podemos ver su participación activa en eventos de la política cultural dictatorial. Por su parte, la *Fundación Pro Arte Córdoba* (FPAC), emerge en el año 1979 *por iniciativa de particulares y de empresas del medio cordobés*, adquiriendo una presencia central en el campo plástico mediterráneo de finales del siglo XX, cuando concretó un salón anual de pintura que alcanzó veinte ediciones consecutivas (1982-2001). Al respecto, es sugerente que en las representaciones fundacionales de la FPAC se evoque a *los Medici de Florencia* como modelo de mecenazgo para Córdoba; quizás, porque sus miembros se sentían partícipes de un orden cultural que intentaba hacer renacer, entre otras cosas, al canon clásico[306]. Futuras investigaciones abocadas al

[306] El catálogo de una muestra retrospectiva de esos concursos, nos permite conocer más detalles sobre esta entidad (FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. pp. 15-ss). Allí se reproduce el testimonio de Elita Fourcade, Presidente y Miembro Fundador: “la tarea de la FPAC es promover y difundir el arte en sus manifestaciones más jerarquizadas. También lo es, proponer la experiencia emocional del arte y su función enriquecedora del mundo cotidiano. Esta institución sin fines de lucro, reúne en su trabajo voluntario la gestión y el aporte de personas que se sienten responsables del devenir cultural de su comunidad (…) Desde el comienzo,

estudio histórico de estas "formaciones" (Williams, 1981), podrán informarnos sobre las particularidades e interrelaciones de unas agrupaciones que vinculaban a los agentes artísticos con la burguesía local y con el Estado provincial[307].

En cuanto a las academias artísticas presentes en el PLA (cuatro provinciales y una universitaria), distintos artistas plásticos entrevistados coinciden en afirmar que tanto la EPBA como la Escuela de Artes de la UNC poseían entre una y tres casas que fueron asignadas a sus *jóvenes* graduados y estudiantes como *ateliers gratuitos*. La mayoría de los testimonios permite detectar una valoración de aquella experiencia de taller como un hecho excepcional y complejo, pues si bien era parte de una política cultural dictatorial también les permitió desarrollar estrategias creativas y "resistencias" (Cf. Calveiro, 2004) ante los mandatos oficiales. En medio del Estado de Sitio fue un reducto para las reuniones grupales de *jóvenes estudiantes* de artes donde se ampliaron las redes de contactos (tanto entre escuelas provinciales y universitarias como entre distintas disciplinas artísticas) y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad juvenil en áreas estéticas, pero también en terrenos afectivos y políticos[308]. En ese marco, son sugerentes los recuerdos de una artista que llamaremos *Graciela Roja*, quien durante aquellos años estaba cursando estudios en la EPBA luego de haber abandonado la carrera de arquitectura entre

---

nuestra casa del Paseo de las Artes constituyó un lugar para el encuentro con artistas. Allí se gestaban los contactos que dieron lugar a los Salones, extraordinario ejemplo de mecenazgo (…) Muchos son los patrocinantes que nos acompañaron: Renault Argentina SA, Banco Suquía, Arcor, Volkswagen Argentina, La Voz del Interior, Fundación Minetti…". Las artes auspiciadas fueron especialmente Música y Pintura, mientras los *jóvenes artistas* ocuparon un lugar protagónico entre los productores promocionados. El Arq. Juan Bergallo, Miembro de la Comisión de Plástica de la FPAC, expresa que "los inicios de la Comisión de Plástica se plasmaron en acciones tales como el precursor Salón *Historiando a Córdoba*, coorganizado con el Banco de la Provincia de Córdoba". Ese concurso se concretó en 1980 y el prólogo del catálogo era escrito por Mario Remorino (un agente que durante ese mismo año se desempeñó como jurado en el *Certamen 10 jóvenes Sobresalientes* organizado por la Bolsa de Comercio local): "Florencia, en el Renacimiento, nos dio un maravilloso ejemplo de la integración del hombre en sus distintas facetas. Los Médici fueron banqueros, industriales, además de grandes políticos. Pero especialmente fueron grandes mecenas que sellaron, con su apoyo moral y pecuniario, una de las épocas cumbres de la cultura universal. A través del tiempo, se los recuerda tanto o más por su fervor artístico que por sus otras importantes actividades".

[307] En años posteriores a la defensa de mi tesis doctoral fue posible ampliar diálogo con dos investigaciones que enriquecen la indagación de otras historias en torno al CCPR-PLA: por un lado, el TFLH de Sueldo (2016), quién profundizó el análisis sobre la coyuntura 1979-1985 de la citada institución; por otro lado, el texto de Boixadós, Maizón y Eguía (2017), quienes, haciendo foco en el predio donde se instaló el PLA, ofrecen un mapeo de larga duración que conecta a los siglos XIX y XXI.

El trabajo de Sueldo (2016: 23, 34) permite visibilizar otros actores sociales dentro de las casas concedidas en el PLA: "Atelier fotográfico, Local Banda Municipal, Centro Residentes Salteños (…) Navidad 81".

[308] En cuanto a la potencialidad de los talleres de artistas como lugares de resistencia ante el Estado de Sitio, durante la última dictadura, puede consultarse el texto de Constantín (2006: 25-ss) sobre el escenario porteño.

otras razones: porque era *una facultad muy politizada* y su novio había sido apresado (Entrevista con la artista, 2011). Ante una realidad calificada con los tópicos de *confusión, locura* o *tristeza*, las relaciones de *amistad* que se amplificaron en lugares como el PLA, fueron para ella y para otros agentes de su generación, un espacio para el *encuentro*, el *consuelo* y hasta *la alegría*[309]*.*

A su vez, en el conjunto de escuelas que poseían locales en el *Paseo* irrumpía una puja cuya indagación ameritaría otras investigaciones: la distinción entre *artes bellas* y *artes aplicadas* (una rivalidad que también era nombrada mediante las oposiciones: *mayores, espirituales, artísticas* versus *menores, utilitarias, artesanales*). Esa diferenciación, emergente en los años '80 en Córdoba (y también presente en nuestra actualidad), era elaborada tanto desde el ámbito gubernativo como desde el propio campo artístico (Cf. Bourdieu, 1992). Esa diferencia no solo se hacía patente en los nombres de los establecimientos educativos sino que adquiría una visibilidad paradigmática en el PLA, donde algunas de las *casas* refaccionadas fueron asignadas a *un grupo de artesanos que realizan allí sus trabajos y los comercializan directamente al público*. Según cuentan distintos entrevistados, *los artesanos* habían sido objeto de una peculiar política municipal entre los años 60 y 70: se ubicaban en puestos-kioskos asignados por la comuna en la ladera de la Catedral de Córdoba (calle 27 de abril). Unos locales que habrían sido clausurados al comienzo de la dictadura del 76 (Entrevista con Miguel Sahade, 3-11-2009). Sin embargo, en 1981 ese grupo social era convocado por el gobierno para integrarse a las actividades culturales del PLA:

> Feria de artesanos en el Paseo de las Artes. Nostalgia…emoción… Novedad para Córdoba de algo que hace años funciona para capitales mundiales: 'Feria de pulgas', 'mercado de usados (…) En un reducto rescatado para las artes y la cultura. También exposición y venta de objetos para recaudar fondos por parte de *Navidad 81.* Para esta 2ª feria el jurado estuvo conformado por: Marta Squire, Nelly Canepari y Miguel Sahade (GCC Nº 10, 10-1981).

En ese fragmento de la revista cultural oficial se evidencia que la actividad de feria en 1981 no solo era asignada a los artesanos sino también a una asociación civil-religiosa, *Navidad 81*. Dos TFLH aportan algunos detalles sobre una entidad que ameritaría otra investigación. Por un lado, Sueldo (2016: 59) reseña: "abrió la inscripción a feriantes de antigüedades y coleccionistas interesados en sumarse al

[309] Sobre la "Estrategia de la alegría" detectada en el circuito de Buenos Aires entre la dictadura y la postdictadura, ver: Lucena (2012). Una profundización sobre "refugios (trans)locales" en Córdoba fue abordada en un trabajo personal posterior: González (2015)

llamado Mercado de Pulgas (…) Era una asociación católica con fines caritativos, integrada por esposas de funcionarios". Por otro lado, la tesina de Floridia (2017: 60-ss) sobre representaciones juveniles en la sociedad cordobesa durante la Guerra de Malvinas evidencia que en 1982, dicha asociación (con el nombre de *Navidad 82* y presidida por Raquel Cunto, esposa del gobernador Rubén Pellanda) realizó numerosas actividades para recolectar fondos.

-Complejidades, tensiones y estrategias

Dentro de un grupo heterogéneo de actividades humanas conscientes, el discurso oficial reservó el calificativo de *Arte* (con mayúscula) para designar a algunas acciones y obras que respondían a dos rasgos distintivos aunque complementarios: por un lado, aspirar y lograr la belleza; por otro, producir una experiencia estética en el receptor (Cf. Tatarkiewicz, 2002: 56-ss). En el imaginario hegemónico, el primer rasgo aludía a un supuesto objetivo del artista plasmado en su obra, donde los parámetros de lo bello eran regidos por un canon clásico de equilibrio, armonía y proporción. Conjuntamente, el segundo rasgo refería a una supuesta capacidad del arte de posibilitar una vivencia estética caracterizada por una emoción "positiva" (como el éxtasis) en el público.

En las mentalidades de la última dictadura, ambos significados se mixturaban con imaginarios bélicos y religiosos, que dotaban al arte (y especialmente a la pintura) de específicas funciones "espirituales". Así, la Guía de Córdoba Cultural Nº 6 (2-1981, p.9) sentenciaba: *El arte que no nos eleva y acerca a Dios no merece siquiera el nombre de Arte*. Esa afirmación aludía a un mensaje de 1934 escrito por el pintor paisajista Fray Guillermo Butler en el marco de su exposición en esta ciudad; un productor cultural que era homenajeado por la revista municipal al cumplirse el centenario de su natalicio. Posteriormente, la GCC Nº 13 (4-1982, p.3) especificaba que, en sus páginas, *las notas artísticas son de toda índole, en amplio esquema de promoción y búsqueda de valores dignos de exaltarse*. En ese contexto, deviene entendible que diecinueve de las veinte portadas de la GCC hayan reproducido obras pictóricas con temas tradicionales: nueve imágenes religiosas, cuatro retratos, cuatro paisajes, un género costumbrista y una alegoría[310].

[310] En los repositorios consultados la GCC Nº 1 se encontraba sin tapas.

Ese conjunto de representaciones fue recurrente en Córdoba durante todo el período dictatorial y, en el marco nacional de "censura" (Avellaneda, 1986), limitó la producción creativa de los artistas locales. Sin embargo, ese coercitivo sistema de control también presentó intersticios de resistencia donde algunos productores culturales (no solo *jóvenes*) lograron mantener una actitud crítica respecto a los abusos del régimen: desde acciones silenciosas e individuales como consultar las bibliotecas de centros culturales extranjeros hasta explícitas declaraciones colectivas en defensa de la libertad de expresión. Por ejemplo, distintos testimonios actuales -de agentes que en aquellos años eran (auto)reconocidos como *jóvenes artistas plásticos*-, coinciden en afirmar que el Instituto Goethe era frecuentemente visitado para entrar en contacto con libros y revistas que informaban, entre otras cosas, sobre las tendencias artísticas de actualidad internacional[311]. Por otro lado, posiblemente propiciado por el contexto "aperturista" de la presidencia de Viola (Quiroga, 2004), la prensa local publicó una reseña de una *Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa* (LVI, 20-7-81) firmada por grupos de artistas e intelectuales de nuestro medio:

> 'Actores, plásticos, periodistas, poetas, escritores, músicos, fotógrafos, intelectuales y hombres inquietos en general, creemos necesario manifestar nuestro rechazo a la mediocre estrechez en que se ha sumido la vida intelectual de Córdoba; sin olvidar por ello que el cuadro provincial es una pieza más en el complejo tablero de la Nación'. En la misma formulan su 'rechazo a las limitaciones, a la rigidez de criterios que reducen y constriñen a la actividad creadora y que transforman la actividad cultural en un hecho decadente y anacrónico. Todo esto impide al artista asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo. El creador necesita de la vida, estar directamente ligado a la realidad sin mediaciones de ningún tipo. Necesita de la libertad… Y en este punto la censura ha jugado un rol decisivo. El temor a expresarse se ha transformado en un continuo reduccionismo, en una paralización de la iniciativa; se ha convertido, al devenir en autocensura, en un mecanismo que opera por encima del impulso creador, inhibiéndolo continuamente' (…)
> El conformismo. 'Amenazada por todos los flancos, la actividad creadora parece estar condenada al conformismo, al consenso o al anacronismo (…) Todavía se dispone de algunas certezas elementales, como la de vivir en 1981. Pero en literatura, la marcada reflorescencia de otras generaciones como las del '40, nos remite a épocas pasadas. ¿Y las generaciones jóvenes qué hacen? ¿cuál es su palabra? Creemos que la impronta cultural de una época no puede estar en manos de quienes, mal o bien, ya han dado su testimonio histórico**.** Tampoco se niega a las generaciones pasadas; debemos vincularnos a ellas procesando su legado poético a la luz de los logros expresivos de nuestra época'.
> Menciona a continuación 'el abrupto cierre de las escuelas de teatro y cine y el escolasticismo imperante en la Universidad que hace imposible la producción de un conocimiento vivo, abierto al hombre y al mundo'. Finalmente, asevera la declaración: 'Este es un período al que caracterizamos como de replanteos y autocrítica'. (LVI, 20-7-81)

[311] Al respecto, puede consultarse la entrevista a Cheté Cavagliato efectuada por el Arq. Santiago Pérez. Publicada en *Avances* Nº 16 (1). CIFFYH. pp. 11-26. 2009-2010. Una indagación sobre el Instituto Goethe en el período dictatorial fue emprendida por Basile (2015).

Un primer elemento que deviene central en este documento es el diagnóstico de desfasaje temporal *de la actividad cultural*. Una característica que sería uno de los eslabones de un proceso de *decadencia* mayor: el control oficial, con sus *limitaciones* y *rigidez*, habría provocado, en esos artistas e intelectuales, un *temor* y una *autocensura* que *paralizan al impulso creador*. Así, la labor creativa se había reducido a *conformismo, consenso o anacronismo.* Esa crítica sobre su presente dictatorial nos introduce en un segundo tópico de la fuente que nos permite observar la "función social adjudicada al artista" (Williams, 1981) por los propios productores: *asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo*. Estas palabras que postulan la interacción del creador con su medio contemporáneo podrían pensarse como una reapropiación de los manifiestos de las Vanguardias Históricas, unos movimientos *juveniles* donde el quiebre con el pasado y las generaciones mayores devinieron postulados estético-políticos[312]. Paralelamente su denuncia sobre la situación de la UNC podría relacionarse con un hecho fundante de la militancia intelectual de los *jóvenes cordobeses*: la lucha de la Reforma de 1918 contra el *escolasticismo*.

En tercer lugar, es un dato fundamental para nuestra investigación sobre juventudes observar que los autores de esta *Declaración…*de resistencia al autoritarismo se reconocen como *jóvenes* y dan cuenta de un conflicto generacional particular en ese contexto de censura nacional: *la marcada reflorescencia de otras generaciones como las del '40, nos remite a épocas pasadas.* En ese marco, consideramos que la metáfora del "florecimiento primaveral" vuelve a ser asociada con una edad *joven* que abarcaría especialmente entre los 20 y los 40 años. De acuerdo a las costumbres epocales del campo artístico, que solía confundir nacimiento biológico con nacimiento simbólico (es decir, el reconocimiento como *artista* en el ámbito profesional respectivo), consideramos que *Generación del '40* podía hacer referencia a dos grupos de productores: por un lado, los nacidos en la década de 1940 que para 1981 tendrían 40 años de edad. Pero, principalmente, sostenemos que esa calificación señalaba a los nacidos en las décadas de 1910-1920 que en 1940 fueron visibilizados como *jóvenes* veinteañeros y treintañeros, mientras para 1981 rondarían los 60 y 70 años de edad. Nuestra afirmación se sustenta en dos factores: en principio, porque, como veremos en esta segunda parte

[312] Para los manifiestos de las Vanguardias Históricas recurrimos a la recopilación documental de De Michelli (1996), mientras el libro de Cipollini (2003) reúne manifiestos argentinos de todo el siglo XX.

de la investigación, en los eventos de Arte Joven de la coyuntura dictatorial era frecuente la invitación a creadores que se encontraban entre los 20 y 40 años de edad; es decir que su nacimiento biológico se situaba entre las décadas de 1940 y 1960 (ver cuadros 1 y 2). En segunda instancia, porque varios testimonios de *artistas* plásticos, que a comienzos de la década de 1980 eran calificados como *jóvenes*, coinciden en delimitar el inicio de "la vejez" en los 60 años. Como ejemplo, cabe reproducir la percepción de uno de esos agentes, que llamaremos *Nicolás Marrón*, sobre los Artistas Plásticos Asociados de Córdoba:

> SG: ¿Qué recuerdos tenés de APAC?
> NM: Son viejos nefastos, siempre lo fueron (…) Podía asociarse cualquiera, había varias 'señoras gordas'. Hacían muestras de cualquier cosa, aunque eran especialmente paisajistas. APAC era una casa comercial: tenías que pagar una cuota para integrarte o exponer. ¡¡Era una cosa triste, fea, de viejo, viejos de 60 y 70 años!! (Entrevista, 2005)

Ese pequeño fragmento de entrevista sintetiza dos importantes procesos con implicancias materiales y simbólicas durante aquella coyuntura. En principio, nos permite acceder a representaciones "juvenilistas" y androcéntricas que se corresponden con muchas mentalidades de aquel macrocosmos social. Así, el *Marrón* "adulto" (de 49 años), rememora sus percepciones "juveniles" de la década del '80 (cuando tenía entre 20 y 30 años) y define a APAC como una asociación de *viejos de 60 y 70 años*, a la cual califica como algo *nefasto, triste* y *feo.* Su evaluación despectiva agrega una referencia especial para la "vejez femenina": *señoras gordas*. Consideramos que, por oposición, "la juventud" aparece connotada como una etapa vital *propicia, alegre* y *linda*; mientras las "mujeres jóvenes" devienen idealizadas con el canon de delgadez (un criterio corporal que podía observarse recurrentemente en la elección de la *Reina de la Primavera* durante el Día del Estudiante).

En segundo término, sus percepciones posibilitan acceder a singulares clasificaciones del microcosmos artístico-plástico epocal. A nivel estilístico emerge una puja generacional en la disciplina pictórica: el *joven Marrón* (como un amplio sector de sus coetáneos pintores) se inclinaba por el floreciente neoexpresionismo en un campo local donde la tradición hegemónica era el paisajismo impresionista. Así, desde una "estética de la fealdad" vanguardista, prefería las figuras humanas distorsionadas con colores estridentes y descalificaba (como envejecidos y marchitos) a los paisajes que eran distinguidos como *bellos* tanto por la política

cultural oficial como por el exiguo mercado artístico epocal[313]. Desde ese marco (y quizás con una visión influida por la economía denegada y el esteticismo de *El Arte por el Arte*) APAC también era descalificada por su dinámica *comercial*.

5.b) El *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* y los concursos *juveniles* durante el aniversario fundacional citadino

> *El patrimonio cultural no solo debe su existencia a los grandes genios que lo han creado, sino también al vasallaje anónimo de sus contemporáneos. No existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de la barbarie.*
> Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia* (1996 [1940]).

-Un nuevo salón artístico para celebrar el *Día de Córdoba* (1977-1979)

El *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* (en adelante SPCC) fue instituido en julio de 1977 en el marco de los festejos del gobierno municipal por el 404º Aniversario de la Fundación de la urbe homónima. Las conmemoraciones oficiales del cumpleaños de Córdoba (que anclan su mito de origen en los acontecimientos del 6 de julio de 1573), emergen como un objeto sugerente para otras investigaciones dedicadas a explorar la invención de tradiciones cordobesas en la larga duración de una ciudad que trasciende la historia nacional y se conecta con el pasado (pre)colonial. En relación a la última dictadura argentina, observamos la concreción y la multiplicación, desde distintos ámbitos municipales y provinciales, de ceremonias que celebraban y reconstruían *el origen español* de Córdoba.

Así, en julio de 1976, pocos meses después del Golpe de Estado, el gobierno cordobés propició una ceremonia sobria: durante la mañana del día 6, las autoridades asistieron al izamiento de la bandera en Plaza San Martín y la prensa anunciaba que *todas las iglesias echarán a vuelo sus campanas*. Se informaba que

[313] Cabe enumerar a los artistas plásticos que ocuparon los puestos de *Presidente, Vicepresidente y Secretario en la Comisión Directiva de APAC* durante aquellos años: "1976: M. Budini, M. Scieppaquercia, Alberto Avaca. 1977: M Scieppaquercia, Juan Hogan, Tito Miravet. 1978: M. Scieppaquercia, Leone, Luis Sosa Luna. 1979: M. Scieppaquercia, Leone, José Samper. 1980: Carlos Leone, Bernando Ponce, José Samper. 1981 a 1983: Héctor Bianchi Domínguez, Bernando Ponce, José Samper" (apac_cba@yahoo.com-www.geocities.com/apac_cba, consultada el 4-2004). Como veremos en próximas secciones, algunos de estos agentes (como Budini y Scieppaquercia) obtendrán una visibilidad hegemónica en la política cultural. A la vez, entre sus producciones no solo había pinturas paisajistas sino también otros géneros como naturaleza muerta y retrato (con algunas reapropiaciones de las Vanguardias Históricas), a la vez, allí también emergía como disciplina hegemónica la escultura.

la Dirección general de Historia, Letras y Ciencias de la provincia, en colaboración con la Municipalidad, procederán a habilitar al público el museo Obispo Mercadillo. Los cordobeses también eran invitados a *un desfile nativista, una presentación folklórica y la proyección de un audiovisual sobre los monumentos históricos de Córdoba* (LVI, 6-7-76). Esta noticia se ubicaba en la parte inferior de la página del diario, un medio que en el sector superior derecho, de ese mismo día y página, informaba: *III Cuerpo de Ejército. En nuestra ciudad y en Tucumán fueron abatidos 7 elementos subversivos*.

En 1977 la intensidad de la performance (Schechner, 2000) devino amplificada. Con la asistencia del gobernador Chasseing, el intendente Romanutti y autoridades militares como Luciano B. Menéndez, se concretaron especiales actos: izamiento de la bandera, reunión en el Salón Rojo del Cabildo, misa, ofrenda floral en el monumento del fundador (Jerónimo Luis de Cabrera)[314] y un discurso gubernativo que instaba a *reflexionar sobre este ejemplo de fe, sacrificio, optimismo y coraje que nos brindaron nuestros antepasados*. A la vez, se proclamaba: *insertos en el Proceso de Reorganización Nacional aspiramos a lograr una nueva fundación* (LVI, 7-7-77). Frente al palco ubicado en el Cabildo desfilaron: efectivos militares, policías, representantes de colectividades extranjeras, alumnos primarios y secundarios. Otro de los actos que emergen asociados al Aniversario Fundacional de 1977, es la inauguración de la *Fundación Mediterránea*, concretada en el Colegio Nacional de Monserrat, dependiente de la UNC (Ramírez, 2000: 69-ss). A dicho evento asistieron desde el gobernador hasta el arzobispo de Córdoba (cardenal Raúl Primatesta).

En ese contexto de dos días festivos (el 5 y 6 de julio), la municipalidad citadina instituyó un nuevo concurso artístico-plástico: el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*. En el catálogo de la muestra inaugural, concretada desde entonces en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez (MMGP), la comuna agradecía el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (FNA)[315]. Conjuntamente, en el catálogo se señalaba que el naciente salón:

[314] Este monumento fue efectuado por el escultor Horacio Juárez. Para más datos sobre la trayectoria de este artista, consultar: Rocca (2007).

[315] La reseña histórica aportada por la propia entidad puede ayudarnos a pensar algunos objetivos y redes entre las políticas artísticas locales e (inter)nacionales: "El FNA fue creado en 1958 con el objeto de instituir un sistema financiero para fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales del país (…) Actúa como un banco nacional de la cultura, a título de administrador y redistribuidor de recursos. La trascendencia de su misión ha sido reconocida en el mundo por la *UNESCO*, lo mismo que por relevantes reuniones internacionales sobre políticas culturales. Inspirados en los fundamentos de creación del FNA, se han organizado mecanismos semejantes en otras partes del

(…) constituye un evento de singular trascendencia para el quehacer de las Artes plásticas de la provincia.
Las 84 obras seleccionadas son un valioso testimonio de la pintura de hoy de los artistas cordobeses. Será esta la primera muestra que se convertirá en un colorido mensaje que recorrerá los centros culturales de todo el país (…) un mensaje de amistad al tiempo que una invitación para que se inicie un fecundo intercambio con la pintura contemporánea que también Córdoba quiere conocer (…)
Nos anima a todos un sano sentido de superación (…).
Arq. Mario López Feit, Sub-Dirección de Cultura,
Museo Municipal de Bellas Artes 'Dr. Genaro Pérez' (Municipalidad de Córdoba, *I SPCC, Pintura*. Catálogo de exposición. MMGP, 1977, p.3)

Así, al mismo tiempo que las biopolíticas estatales nacionales estaban desplegando sus intensas campañas de represión contra los sujetos y las prácticas consideradas *subversivas*, la Municipalidad cordobesa (apoyada por el FNA) asignaba recursos materiales y simbólicos para instaurar un concurso dedicado a una de las *Bellas Artes* protagónicas: la pintura. Paralelamente, el dirigente de la Sub-Dirección de Cultura (con sede en el MMGP) especificaba el particular objetivo oficial de conocer y promover el arte pictórico *de hoy*, también llamado *contemporáneo*. Además manifestaba su interés respecto a que el *mensaje colorido* de los *artistas cordobeses* recorriera *los centros culturales de todo el país* mediante el formato de *muestras itinerantes*.

En las siguientes ediciones anuales, este salón artístico reiteró frecuentemente su presencia en el marco de las celebraciones citadinas del mes julio. En relación a los actos conmemorativos de la fundación de Córdoba, cabe señalar que en 1978 las ceremonias redujeron su esplendor y su cantidad en relación al ciclo anterior. Ese año mundialista, se dispuso que el 6 de julio fuera *Día no laborable*. Por la mañana, se procedió al izamiento de la bandera; por la tarde, a una misa en la iglesia Santa Catalina (LVI, 6-7-78). Por su parte, en 1979 se repitió esa estructura de *izamiento del pabellón nacional* en plaza San Martín y *misa de Acción de Gracias*, junto a la ofrenda floral en el monumento del fundador (LVI, 5-7-79). Es posible pensar que, en esos años, la conmemoración local se vio eclipsada o integrada dentro de los actos

---

mundo, como el Fondo Internacional para la Promoción de la Cultura de la *UNESCO*, constituido en 1974 (…) ¿Qué disciplinas abarca? Arquitectura y urbanismo (aspectos estéticos), Artes aplicadas, Artes plásticas, Cinematografía, Danza y ballet, Diseño Gráfico e industrial, Expresiones folklóricas, Fotografía y Audiovisuales, Letras e industria editorial, Música e industria fonográfica, Radiofonía, Teatro y otras artes del espectáculo, TV y video" (http://www.fnartes.gov.ar/, consultado el 19-10-2011) [la abreviaturas sin itálica son de mi autoría].

cordobeses que, dos días después, celebraban una de las efemérides nacionales de mayor peso simbólico para el país: el 9 de julio como *Día de la Independencia*.

Junto a esa nota de permanencia (es decir, su reiteración en el marco de las fiestas oficiales por el aniversario de Córdoba), el SPCC evidenció cuatro conjuntos de discontinuidades. Como primera carcaterística, detectamos que cada ciclo anual del salón estuvo dedicado a tradicionales disciplinas plásticas que reiteraban su irrupción cada tres años: *Pintura, Dibujo-Grabado* y *Escultura* (cuyas primeras emergencias se dieron en 1977, 1978 y 1979, respectivamente)[316]. Debido a la escasez de fuentes sobre esas tres primeras ediciones del salón (y atendiendo a que nuestra reconstrucción histórica se aboca especialmente a las experiencias desarrolladas entre 1980 y 1983), solo describiremos algunas características de las obras distinguidas con los primeros premios. Respecto al I SPCC, dedicado a Pintura, observamos que mientras el primer galardón recayó en *Los habitantes olvidados* de Antonio Monteiro (fig. 21), el segundo fue asignado a *Invocación* de Enrique Criado (fig. 22).



Fig. 21: Antonio Monteiro, *Los habitantes olvidados.* I SPCC Pintura, 1977. Primer Premio (Municipalidad de Córdoba, Cat. de exp. p.3)

[316] Consideramos que ese ordenamiento oficial de las Bellas Artes no era azaroso sino reproductor del carácter jerárquico asignado en el campo cultural de aquellos años a la *Pintura*. En ese marco, también es entendible que mientras las disciplinas pictóricas y escultóricas poseían una edición individual, las áreas de Dibujo y Grabado eran agrupadas en una misma edición y debían compartir un protagonismo relegado. Respecto a la preponderancia de la *Pintura* dentro de la política cultural dictatorial aplicada en Córdoba, se abren posibles puentes de contacto con un proceso más amplio que abarcaría otras zonas del país. Por ejemplo, Marchesi (2011) presentó una ponencia sobre la promoción de esta disciplina en el MNBA con sede en Buenos Aires.

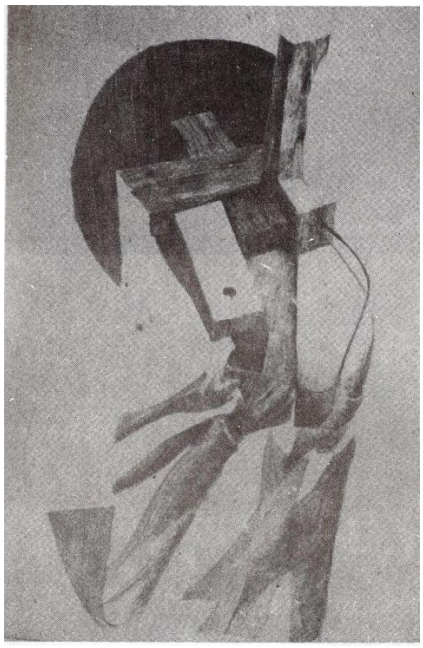


Fig. 22: Enrique Criado, *Invocación*. I SPCC Pintura, 1977. Segundo premio (Municipalidad de Córdoba, Cat. de exp. p.4)

Si nos detenemos en las reproducciones en blanco y negro de dichas obras, contenidas en el catélogo, una interpretación posible las ubicaría como reapropiaciones del surrealismo y de la nueva figuración, respectivamente: por un lado, unas mesetas cuyos contornos serenos y dibujísticos parecen sugerir perfiles de rostros humanos (y donde el título de su segundo envío, *Los secretos del paisaje*, habilitaría una lectura narrativa para relacionar ambas pinturas); por otro lado, una composición donde dos figuras humanas y su fondo se entremezclan, alejándose del realismo e introduciéndose en imágenes distorsionadas mediante pinceladas gestuales. En torno a la posición de ambos pintores en el año 1977 podemos pensar que se encontraban disputando la consagración como "artistas mayores", mientras su participación en eventos artísticos "juveniles" quedaba restringida a la década de 1960 y primeros años 70[317].

[317] En el catálogo (MMGP, 1977, p.5-6) se aportaba un CV resumido de ambos premiados. Sobre Monteiro se señalaba que había nacido en Lisboa, residía en Córdoba desde 1956 y había obtenido la ciudadanía argentina en 1975. Había estudiado en la Escuela de Artes de la UNC, de donde egresa con el título de Profesor Superior de Dibujo y Pintura, "actualmente, dicta ambas cátedras en la citada escuela". El texto remarca que realiza exposiciones colectivas e individuales desde 1966, mientras subraya algunas distinciones (1º Premio en el 1º Salón Juvenil de Córdoba 1966; Premio FNA en el XVI Salón Nacional de Córdoba 1967). También agregaba: "sus obras figuran en museos de nuestro país y el exterior" así como en colecciones privadas. Sobre Criado, el catálogo señalaba: "Egresado de la EPBA en 1960 (…) Participó en el I Salón Juvenil de Artes Plásticas 1969. Sus obras fueron exhibidas en exposiciones colectivas [desde 1969 e individualmente desde 1975]. Entre los premios obtenidos figura un I Premio de Pintura en Concurso de Manchas 1960 (…) El Premio Especial Medalla de Oro, Diario Clarín, 'Salón de Alumnos de Bellas Artes'. Integró el Grupo '35 Grabadores' en un programa de intercambio cultural con la UNESCO 1971". [las abreviaturas y corchetes son míos]. El diccionario de Moyano (2010: 171, 328) nos permite saber que Criado y Monteiro habían nacido en 1938 y 1936; es decir que para 1977 tenían 39 y 41 años de edad,

En relación al II SPCC, solo sabemos que el primer premio de Dibujo fue otorgado a *Bisagra para una nube II* de Carlos Peiteado (fig. 23), mientras su homónimo de Grabado fue asignado a *La manzana y las flechas* de Armando Sica (fig. 24). Si bien Peiteado había incursionado en las cuatro disciplinas plásticas tradicionales, se había inclinado especialmente por la escultura; así, podríamos pensar que el dibujo premiado era un boceto para una pieza escultórica posterior, de tendencia abstracta[318]. Respecto al grabado de Sica, y en base a la predilección del autor por temas legendarios, es posible interpretarlo como una reapropiación de la leyenda suiza de Guillermo Tell[319].





respectivamente. Además, informa que Criado había obtenido en 1971 “una Mención Honorífica en el IV Salón Juvenil de Artes Plásticas, Museo Caraffa”.

[318] Sobre Peiteado, Moyano (2010: 368-370) señala: “nace en Córdoba en 1935. Estudia en la EPBA y luego ejerce en la misma como Profesor de Escultura hasta 1988. Entre 1977 y 1985 es Profesor Titular de Escultura en la Escuela de Artes de la UNC (…) En 1963 obtiene una Beca del FNA para realizar estudios de perfeccionamiento con Líbero Badii en Buenos Aires. En 1973 es becado nuevamente por el FNA y la gobernación italiana para estudiar durante dos años en Roma”. Entre sus distinciones se enumeran premios locales y nacionales desde 1958. “Su obra abarca desde un caracterizado expresionismo abstracto hasta un no menos sugestivo surrealismo”.

[319] Moyano (2010: 430-ss) aporta una reseña sobre Sica (Buenos Aires, 1917- Córdoba, 1987): “En 1936 egresa de la Escuela de Artes decorativas de la Nación (…) y en 1942 de la Escuela Superior de Bellas Artes ‘E. de la Cárcova’. En 1947-1948 viaja por América becado por la Comisión Nacional de Cultura (…). A partir de 1950 se desempeña como docente de la Escuela de Artes de la UNC, de la que es co-fundador. En los años siguientes dicta clases en la EPBA (…) La obra está caracterizada por la diversidad de temas, técnicas y materiales. Sus temas, siempre dentro de la figuración, abordan desde la mitología y la historia, pasando por leyendas y maternidades, hasta el homenaje a otros artistas. Formalmente se caracterizan por la estilización de las figuras, la saturación de elementos en el plano, impregnándolo de signos y texturas. Especialista en pintura mural, ha legado a nuestra ciudad numerosas obras”.

Fig. 23: Carlos Peiteado, *Bisagra para una nube II*. II SPCC Dibujo. 1978. Primer Premio (Municipalidad de Córdoba. X SPCC, Pintura. Cat. de exp.1986. p. 9).
Fig. 24: Armando Sica, *La manzana y las flechas.* II SPCC Grabado. 1978. Primer Premio (Municipalidad de Córdoba. X SPCC, Pintura. Cat. de exp. 1986. p. 11).

Al no poder acceder al catálogo de este II salón en el archivo del MMGP, se abren muchas preguntas sobre las técnicas y materiales de los dibujos y grabados distinguidos en 1978, así como sobre las demás piezas aceptadas en el concurso, sus autores, jurados y criterios curatoriales. Nótese que el acceso a las fotografías en blanco y negro de las obras premiadas fue posible a través del relevamiento de la X edición del SPCC (1986). Allí, en el marco de festejar los 10 años de existencia del concurso, se publicó un catálogo que contenía tanto la reproducción de todo el conjunto de piezas participantes en ese año como las imágenes de los primeros premios asignados en las 9 ediciones anteriores. Lo mismo sucedió con el III SPCC (1979), dedicado a Escultura, sobre el cual solo conocemos que el primer galardón fue concedido a la pieza *Eva* de Miguel Ángel Budini (fig. 25). Esa obra, donde el mito de origen de la mujer católica presentaba curvas exacerbadas e inquietantes mutilaciones (de extremidades y cabeza), podría ubicarse dentro de la producción más amplia del autor, donde predominaban los desnudos femeninos[320].

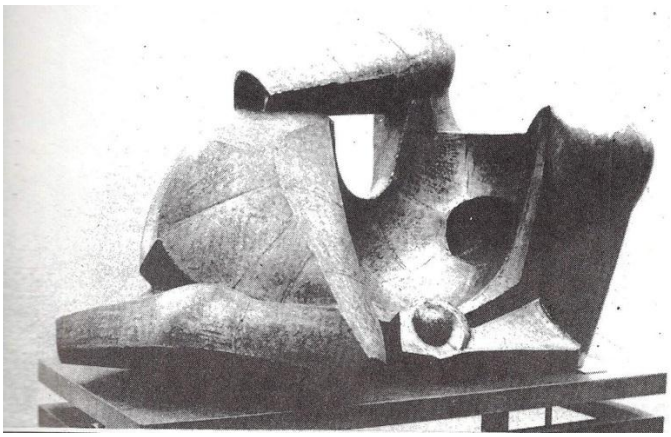


Fig. 25: Miguel Ángel Budini, *Eva*. III SPCC. 1er. Premio. Escultura. 1979 (Municipalidad de Córdoba. X SPCC, Pintura. Cat. de exp. 1986. p. 13).

[320] Sobre Budini (1911-1993), Moyano (2010: 125) señala: "Desde muy joven frecuenta artistas que adhieren a la revolución modernista como Marinetti (…) Egresa de la EPBA en 1931. En 1932 forma parte del grupo 'Lechiguana', junto a otros jóvenes que luchaban contra los prejuicios del arte tradicional (…). Desde 1942 a 1966 es profesor de la EPBA y entre 1961-1962 [su] Vice-director. Durante 1963 es Director de Cultura de la provincia de Córdoba. Actúa como jurado en diversas oportunidades, destacándose su participación en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Capital Federal" [entre 1963 y 1977]. En cuanto a su obra, agrega: "en sus comienzos explora las posibilidades de la pintura, el dibujo y la escultura, pero desde 1947 adquiere preeminencia esta última (…) Su tema principal son las figuras humanas femeninas, voluminosas y sensuales, en una búsqueda inagotable sobre las múltiples maneras de representar el desnudo".

Los casos de Carlos Peiteado, Armando Sica y Miguel Budini, vuelven a mostrarnos la asignación de un primer premio a productores masculinos que tenían reconocimiento del campo artístico (inter)nacional, al menos, desde comienzos de los años 60. Esos agentes habían participado en eventos *juveniles* de décadas anteriores y para 1977 (ocasión del I SPCC) ya ocupaban el escalón de los artistas "mayores" tanto en edad (Peiteado tenía 42 años, Sica 60 y Budini 66) como en acumulación de capitales que interesaban en ese microcosmos. Budini y Peiteado recibirán importantes encargos oficiales de esculturas dentro de la creciente política cultural desarrollada en Córdoba entre 1980 y 1983. A su vez, el caso de Budini emerge como una de las complejidades que presentó la última dictadura en nuestra ciudad y abre inquietudes que ameritarían ser retomadas en futuros trabajos. Entre ellas, Moyano (2010: 125) señala: "a fines de los '70, durante la dictadura militar, desaparece su hijo, al igual que Paloma, la hija del pintor Carlos Alonso"[321].

Una segunda característica del SPCC estuvo condicionada por su desarrollo frecuente dentro de los festejos dictatoriales de la fundación citadina. Un elemento se mantuvo constante y permite conocer una arista importante de la socialización estética y ética desplegada por el régimen en nuestra ciudad: cada performance resignificó el proceso de conquista y colonización desplegado por los españoles sobre los nativos habitantes de Quisquisacate (territorio donde se fundó la urbe hispánica) mostrándolo como una *obra de evangelización heroica*. En este caso, nos interpela el alerta epistemológico aportado por Benjamin (1996 [1940]: 51): "tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer". Podemos pensar que en cada celebración fundacional, en el mismo movimiento en que se conmemoraba la acción española como una *hazaña pacífica*, se reiteraba la derrota de aquellos oprimidos mediante el olvido y la tergiversación de la historia.

Los comechingones y sanavirones, pueblos originarios en esta región de Sierras Centrales, "se fueron configurando como culturas definidas desde el año 500ac"

[321] Sobre la experiencia del "joven" hijo de Budini como víctima del Terrorismo de Estado encontramos dos referencias: por un lado, el texto de Romano et al (2010: 44) registra a un "Budini Zeppa, Eduardo Daniel, secuestrado al 6-07-1976" y llevado al Centro Clandestino de Detención 'La Perla'. Ese trabajo detalla que el sujeto tenía 19 años, estudiaba arquitectura en la FAU y continúa 'desaparecido'. Por otro lado, una fuente del Poder Judicial de la Nación de 2010 lo sitúa como *víctima Nº 34* dentro de uno de los juicios por crímenes de lesa humanidad (www.lavoz.com.ar/files/procesamiento%20romero.pdf, consultado el 15-08-2012).

(Martínez Sarasola, 2011: 92)[322]. Cuando llegaron los conquistadores en el siglo XVI sus escritos registraron la presencia de entre *10.000 y 40.000 indios*, cuya *mansedumbre* (junto a *la belleza del paisaje*) habría sido una razón prioritaria en la elección de la zona donde el 6 de julio de 1573 se concretó la ceremonia de fundación de *Córdoba*. Estos datos aparecen en el libro *Historia de Córdoba. Cuatro siglos* publicado por Efraín Bischoff (1977: 30-ss) un año después del Golpe de Estado de 1976[323]. En ese texto, así como en la GCC que contaba con la coordinación del mismo autor, la violenta invasión era (re)presentada como un "encuentro apacible", donde la presencia nativa era minimizada e idealizada como tema pictórico:



Fig. 26: Pedro Sujetiosak. 1954. *Fundación de la ciudad de Córdoba*. Óleo. Museo San Alberto. (En: LVI. 2000: *Nuestra Historia*, capítulo 2, p. 28).

[322] Berberián et al (2011) ofrecen un análisis arqueológico sobre: "los principales procesos sociales vividos por los habitantes originarios de Córdoba, desde su ingreso inicial, hace más de 10.000 años, hasta su incorporación en el sistema colonial español, aproximadamente a mediados del siglo XVII".

[323] En las barrancas del río *Suquía* (rebautizado por los españoles como *San Juan*) se concretó la solemne ceremonia fundacional en 1573. Fue encabezada por Jerónimo Luis de Cabrera (Gobernador Capitán General y Justicia Mayor de todas las dichas provincias del Tucumán, Juríes y Diaguitas) y contó con asistencia del escribano real, siendo presenciada por *asombrados aborígenes*. Allí se realizaron dos acciones simbólicas: marcas de espada sobre un árbol y colocación de rollo o picota, como señales de autoridad y justicia, respectivamente. Se estima que el nombre de *Córdoba* constituyó un homenaje del sevillano a la familia de su esposa, quien provenía de la Córdoba andaluza. Otras disposiciones de aquel acto fundacional fueron la creación de un escudo de armas citadino y la designación de San Jerónimo como patrono de la ciudad (en cuya fecha del 30 de septiembre deberían desarrollarse desde entonces la ceremonia religiosa, la fiesta popular y la corrida de toros). Años después, debido a disputas y malentendidos que todavía guardan preguntas, sería aplicada a Cabrera la pena de muerte por garrote. A su vez, el vecindario se trasladaría desde el fuerte de las barrancas ribereñas a los solares situados en la llanura al otro lado del río. Allí serían levantados la plaza, el cabildo y la catedral que hoy constituyen el centro histórico de Córdoba (Bischoff, 1977: 28-ss).

Esa pintura fue motivo de reproducción durante la última dictadura; por ejemplo, como ilustración de tapa de la GCC Nº 2 (julio de 1980) donde se conmemoraba el aniversario fundacional de la ciudad. Así, esta (in)visibilización estética de los cuerpos dóciles y útiles de los nativos contribuía en el ocultamiento del proceso de exterminio que comenzó en el siglo XVI con los trabajos forzados del sistema de encomiendas. Paralelamente, esas prácticas locales entraban en diálogo con un imaginario gubernativo mayor, desplegado en el país, donde el régimen encubría el genocidio indígena encarado por el Estado Argentino en el siglo XIX. Cabe recordar que *1979* fue conmemorado a nivel nacional como el *Año de la Conquista del Desierto*. Al respecto, Philp (2009: 207) explica: "la memoria oficial de la dictadura, construida desde el presente, comparaba este acontecimiento del pasado lejano, la lucha contra el indio, con la reconquista de la Patria en peligro de caer en manos de la subversión"[324].

Finalmente, cabe sintetizar otras dos características de (dis)continuidad entre las diversas ediciones del SPCC efectuadas en dictadura, sobre las cuales profundizaremos en siguientes secciones de este trabajo. En tercer término, dicho certamen intergeneracional estuvo acompañado desde 1980 con otras tres competencias artísticas, las cuales, mientras también rememoraban la fundación colonial de Córdoba, propiciaban la participación exclusiva de *jóvenes creadores*: *concursos de afiches*, *manchas* o *murales*. En cuarto lugar, 1980 marca un crecimiento en relación al contexto de emergencia del salón: las performances que celebraban la fundación citadina incrementaron su despliegue espacial y temporal en lo que se designó como *Semana de Córdoba*. De ese modo, el año 80 vuelve a irrumpir como un ciclo paradigmático en cuanto a visibilidades *juveniles*, fiestas oficiales y prácticas artístico-plásticas. En 1980, el SPCC desarrolló su IV edición y se había instalado como un concurso que, generalmente, consagraba a artistas plásticos reconocidos por las políticas culturales estatales y por el campo artístico en general: en la mayoría de los casos se observa el predominio de sujetos adultos y masculinos, egresados de carreras artísticas, docentes o productores de renombrada trayectoria. A su vez, la premiación de algunos *jóvenes* en ese salón,

[324] Recordemos que, en el calendario anual nacional, 1977 y 1978 fueron reconocidos en el discurso oficial como el Año del Restaurador (Rosas) y el Bicentenario de San Martín, respectivamente. A su vez, 1980 fue celebrado como el Año de la Generación del '80. En cuanto a los homenajes cordobeses de 1979 por la *Campaña del Desierto*, Philp (2009: 207) remarca que fueron presididos por el general Menéndez en La Carlota, "una localidad del sur provincial que cuenta con un fuerte, vestigio de la lucha contra el indio".

iba demarcando su ingreso o ascenso dentro de una pirámide jerárquica de productores.

Por su parte, las nuevas competencias *juveniles* adquirieron dos formatos preponderantes: algunas (como los *concursos de murales*) estaban restringidas a los *jóvenes artistas* que cursaban estudios profesionales en las academias cordobesas; otras (como los certámenes *de manchas*) estaban abiertas a todos los *jóvenes estudiantes* que estaban transitando por la escolarización secundaria. Estas estrategias sincrónicas pueden interpretarse como un intento de la política cultural dictatorial de propiciar tanto la construcción de agentes *juveniles* relacionados al campo artístico profesional como la educación de la población *joven* en su totalidad. En ambos casos podrá advertirse que la función social asignada por el gobierno al *arte* es la formación *espiritual*.

-De la *Semana de Córdoba* en 1980 y la preeminencia de la Pintura

Adentrándonos en el contexto de emergencia del SPCC 1980, observamos que ese año la comuna local festejaba el 407º aniversario de la fundación citadina con una *Semana de Córdoba* que proponía especiales ceremonias entre el jueves 3 y el miércoles 9 de julio (LVI, 4-7-80). En este ciclo asistimos a un incremento de los días festivos (en comparación al período 1976-1979) y a una intensificación de las celebraciones que se mantendrá hasta el año 83. En realidad, el pasaje de uno a siete días celebratorios se había instituido mediante el Decreto 995 del año 1941, bajo la intendencia de Donato Latella Frías[325]. Futuras investigaciones podrán reconstruir el abanico de (dis)continuidades, materiales y simbólicas, entre las performances establecidas en la década de 1940 y aquellas que se resignificaron hasta la década de 1980. En esta sección exploraremos algunas aristas de las fiestas oficiales dictatoriales, relacionadas con la construcción de juventudes y de artes plásticas, mediante el análisis de diarios, la GCC y fuentes fílmicas.

En la *Semana de Córdoba* de 1980, los actos del día inaugural comenzaron al atardecer, cuando el intendente Gavier Olmedo y el gobernador Sigwald, junto a autoridades universitarias y eclesiásticas, inauguraron la muestra *El Libro y la Prensa de Córdoba* en la Biblioteca Mayor de la UNC. Esa exposición también incluía una *visión retrospectiva de pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII*.

[325] Agradezco a la Dra. Verónca Basile por la socialización de dicho decreto.

Seguidamente, tuvo lugar la *Misa de Zipoli* en la iglesia Compañía de Jesús con la participación del Coro Universitario y la Orquesta Municipal de Cuerdas[326]. Estas acciones eran uno de los modos en que la dictadura rememoraba el origen colonial y católico de la ciudad. Esos valores religiosos eran recitados en los primeros años '80, entre otros dispositivos, a través de puestas en escena de pintura y música dieciochesca (dos disciplinas que seguían ocupando un rol jerárquico y tradicional dentro del panteón de las *Bellas Artes*).

Dichas asociaciones eran reiteradas en algunos actos proyectados para el viernes 4 de julio, donde la prensa registraba una matutina *exposición de plásticos cordobeses, docentes de la UNC, en el Museo de Arte Religioso 'Obispo Fray José de San Alberto'.* Por la tarde, se habilitaría *el stand de la Municipalidad en la Bienal de la Construcción (BICON '80)* concretada en el Complejo Ferial Córdoba, *en la zona del Chateau Carreras*. El mismo consistía en *muestras* tanto de fotografías y planos actuales, como de afiches color sobre *arquitectura local del período 1880-1930*. Esa jornada sería cerrada al anochecer con una *puesta en escena de la obra 'Hécuba' de Eurípides por el Grupo de Teatro Universitario, en la Escuela de Lenguas de la UNC*. De este modo, el programa oficial de eventos asignaba preponderancia a otras actividades que el imaginario epocal calificaba como artísticas: tragedia clásica y cinco décadas de arquitectura que conectaban los siglos XIX y XX.

Antes de adentrarnos en los eventos del día 5 (que tuvieron a las *artes plásticas* como protagonistas), cabe reseñar algunos detalles de las paradigmáticas performances materializadas en aquel simbólico 6 de julio de 1980. Esos actos centrales contaron con la presencia de, entre otros, autoridades municipales, provinciales, militares y eclesiásticas. Como señala Philp (2009: 247), el discurso de los sectores hegemónicos alertaba sobre los riesgos de un sistema político caracterizado por el predominio de líderes carismáticos (como había sucedido antes con Perón). Desde ese imaginario, el intendente Gavier Olmedo afirmaba *la necesidad de desterrar los peligros del totalitarismo y formar ciudadanos*, mientras una nota editorial de LVI celebraba una *Córdoba cristiana, liberal y democrática*. Los

[326] La Misa de Zipoli refiere a una obra musical religiosa con particular importancia para Córdoba, ya que Doménico Zipoli (destacado compositor italiano del barroco) residió y falleció en esta ciudad a comienzos del siglo XVIII. (http://es.wikipedia.org/wiki/Domenico_Zipoli, consultado el 28-10-2011). En el siglo XX emerge una institución educativa que rememora a dicho músico: la Escuela de niños cantores de Córdoba *Domingo Zipoli*. (http://www.domingozipoli.edu.ar/index.html, consultado el 28-10-2011).

festejos comenzaron por la mañana con el *izamiento de la bandera en plaza San Martín y un Tedeum en la iglesia de Santa Catalina*, prosiguiendo a las 11,30 horas con la *restitución formal del Cabildo a la Municipalidad* (LVI, 7-7-80). La GCC Nº 3 reseñaba dicho evento:

> Restitución por parte de las autoridades provinciales a la Municipalidad. Allí funciona desde hace varias décadas la Jefatura de Policía y cuando ella se traslade a otra sede se instalará el Museo Histórico de la Ciudad (…) Ceremonia con asistencia del gobernador Sigwald, el Secretario-Ministro de Cultura y Educación (Floreal Conte), el rector de la UNC (Dr. F. Ferreyra Quintana)". (GCC, 8-1980, p.16)

Las modificaciones publicitadas eran reglamentadas en un *decreto gubernativo*, donde se calificaba al Cabildo como *testigo de lucha por el derecho y las libertades*. Seguidamente, al mediodía del 6 de julio se procedió al *recibimiento de la Maratón Ciudad de Córdoba y entrega de trofeos para el Campeonato Mundial de Bochas*. Los festejos duraron toda la jornada, aunque el diario especificaba que la *ceremonia central* empezaba a las 15 horas con la *representación de la Fundación de Córdoba en El Coniferal* del Parque Sarmiento, una escenificación que era interpretada por *alumnos de la escuela de arte escénico del Teatro San Martín.* Luego, y *encabezado por un heraldo*, tuvo lugar un *colorido desfile criollo* que contó con la participación de distintos grupos sociales: tres bandas musicales infantiles, colectividades extranjeras ataviadas con trajes regionales, carrozas de época tiradas por caballos, autos antiguos, una delegación del Club Hípico y agrupaciones gauchas[327]. La "procesión" (Schechner, 2000) partió desde *Plaza España*, *donde se ubicó el palco oficial frente al Museo Caraffa*, y culminó en el *Palacio Municipal 6 de julio* (sede administrativa comunal situada en el centro citadino), *desde cuya terraza se lanzaron fuegos artificiales*. El trayecto entre ambos polos abarcó: Av. Yrigoyen hasta plaza Vélez Sarsfield, desde allí por la avenida del mismo nombre y General Paz hasta Av. Colón, finalmente, por el tramo de La Cañada.

En ese marco de festejos oficiales es posible observar un conjunto de lugares, nombres y puestas en escena que homenajeaban, a la vez que reinventaban, la tradición monárquica-colonial de Córdoba (Hobsbawm & Ranger, 1983). Así, mientras un *heraldo de armas* iniciaba el desfile hacia un *palacio*, las autoridades

[327] Distintos entes sociales manifestaban su adhesión a los festejos estatales: el Centro Comercial e Industrial proponía el embanderamiento de los locales citadinos, los Residentes santiagueños colocaban una ofrenda floral en el monumento al fundador (Jerónimo Luis de Cabrera) y el Rotary Club (Distrito 481 con asiento en esta capital) invitaba al Intendente como disertante *en sus habituales reuniones semanales en un hotel céntrico*.

comunales visualizaban el espectáculo desde un sitio singular que estaba siendo reacondicionado para *honrar a la madre patria, la Plaza España*[328]. Esta edificación emergía con una visibilidad destellante en la propaganda oficial de página completa publicada por la municipalidad en esos días; pero compartía preponderancia con otras tres refuncionalizaciones dirigidas también por el arquitecto Roca: del *Arco de Córdoba,* del *Cabildo* y del *Centro Cultural Pasaje Revol* (LVI, 5-7-80).

Como ya analizamos, la inauguración del CCPR se efectuó en la jornada del 7 de julio dentro de los eventos que prosiguieron (aunque con menor esplendor) a las ceremonias del día 6. Ese lunes 7 también se desarrolló un *Homenaje de la comuna a 89 jubilados y empleados que se han destacado por su honradez*. Este acto de reconocimiento contó con la actuación del *Coro Juvenil del Instituto Zípoli*. Respecto de los dos últimos días de festejo, las fuentes periodísticas aportan escasas precisiones; así, mientras el martes 8 se habrían adjudicado las premiaciones artísticas (que analizaremos seguidamente), consideramos que el miércoles 9 de julio los posibles actos finales de la Semana de Córdoba se vieron eclipsados por una efeméride central del calendario nacional: el *Día de la Independencia*.

Ese es el telón de fondo en que emergieron cuatro certámenes de artes plásticas: el *IV Salón y Premio Ciudad de Córdoba* destinado a creadores de distintas generaciones junto con tres *concursos* (*de afiches, manchas* y *murales)* dedicados a *jóvenes estudiantes.* La GCC publicó una extensa reseña sobre esos sucesos, cuyo análisis nos permite conocer algunas características que los homologaban y otras que los diferenciaban[329]. Los lugares asignados para estos actos comprendieron desde las dependencias internas del Museo Municipal de Bellas Artes "Genero Pérez" hasta el espacio público de las paredes citadinas. En relación a las duraciones de estas puestas en escena, advertimos que trascendieron a *la semana* dedicada a los festejos de la fundación: mientras la recepción y la selección de algunos trabajos artísticos que competían se habían efectuado desde el mes de

[328] La inauguración oficial de la Plaza España se concretaría tres meses después. Según reseña la revista oficial: "La ciudad cumplió su deuda (…) Existía el compromiso de construir una plaza alegórica en la rotonda de entrada al parque Sarmiento. Fue inaugurada el viernes 24-10. Era el reconocimiento de la más española de las provincias argentinas. Por eso surgió la idea de una plaza-monumento expresión de agradecimiento. La obra arquitectónica está circundada por césped en el que se han plantado 60 jacarandaes y 30 prunus cerasíficos, cuyo colorido dará marco en un futuro a la obra central. Proyectado por el Arq. Miguel Ángel Roca, en el equipo que lo acompañó se destacan las personalidades artísticas de los escultores Horacio Suárez, Armando Ruiz y Carlos Peiteado. Un monumento artístico que sirve para la recordación, la contemplación, la meditación y la valoración" (GCC Nº 4, 10-1980, p. 47).

[329] GCC, Nº 3, 8-1980, p.30-33.

mayo, las obras galardonadas podrían perdurar en los años posteriores (por ejemplo, los premios-adquisición del salón pasarían a integrar la colección del MMGP y los murales habitarían algunos muros de la urbe). En realidad, lo que efectivamente se había desarrollado durante la *Semana de Córdoba* eran las inauguraciones y premiaciones de los citados certámenes, instancias que contaron con la presencia de máximas autoridades como el intendente Gavier Olmedo.

Esas prácticas de distinción nos introducen en un segundo eje de cuestiones que nos permiten percibir otras facetas de la política artística municipal. Por un lado, la composición de los *jurados* demuestra redes de contacto entre representantes del gobierno local y agentes de las dos academias de *Bellas Artes* con sede en la provincia. En el concurso de afiches, el jurado estuvo integrado por el Subsecretario de Cultura de la Municipalidad, Dr. Carlos Bustos Argañaraz; el Director de la Imprenta municipal, Sr. Héctor Mussano; Prof. Amalia Bett por la Escuela de Artes de la UNC y Prof. Horacio Silva por la EPBA. En los concursos de manchas y murales, oficiaron de jurado: Prof. Oscar Gubiani por la Municipalidad; Prof. Eduardo Setrakián por la EPBA; Prof. César Miranda por la Escuela de Artes de la UNC. Si bien los estudiantes de la Facultad de Arquitectura podían participar del concurso de murales, los docentes que formaron parte de los jurados sólo pertenecían a las dos escuelas de artes plásticas citadas (una tendencia que era reiterada en la mayoría de los concursos oficiales). A la vez, el Salón y Premio Ciudad de Córdoba daba cuenta de relaciones entre la comuna y prioritarias instituciones artísticas nacionales con sede en Buenos Aires:

> Prof. Luis Squire por el Gobierno de la provincia de Córdoba; Prof. Nelly Perazzo por la Municipalidad de Córdoba, Prof. Héctor Bianchi Domínguez por la UNC; Prof. Vicente Caride por el Museo Nacional de Bellas Artes; Sr. Sigwart Blum, crítico de arte; Sr. Hugo de Santis por la Dirección de Promoción Cultural municipal (en ausencia del representante del FNA) y Prof. César Miranda en representación de los participantes. Como veedor y jurado de desempate el Director del MMGP, Arq. López Feit (GCC Nº 3, 8-1980, p.30-ss).

Paralelamente, la reseña de los premios posibilita observar una singular construcción de jerarquías (entre los cuatro concursos y también entre los ganadores de cada certamen) que se materializa en la asignación de distintos capitales económicos, simbólicos y culturales. Así, el SPCC concentra las mayores sumas monetarias junto con las *plaquetas* doradas-plateadas (que evocarían a metales preciosos como el oro y la plata) y dos tipologías de *menciones:*

Distinciones. Premios (adquisición) para: 1º Antonio Monteiro ($ 3.500.000 y plaqueta dorada), 2º Oscar Curtino ($ 2.500.000 y plaqueta plateada). Menciones (con opción a compra) para: 1ª Sergio Fonseca (plaqueta dorada); 2ª Miguel Ángel Guerreiro (plaqueta plateada). Menciones honoríficas: Rosa Tinti, Armando Molina Rosa, Dalmacio Rojas y Beatriz Rodríguez Tarragó.

En cambio, los dos primeros ganadores del concurso de afiches recibieron menos cantidad de dinero y placas sin distinciones "brillantes": *2.000.000 de pesos y plaqueta* para *Zulma Cepeda, Cristina Rogge y Analía Tejeda*. Sin embargo, sus trabajos podrían lograr un reconocimiento nacional ya que *fueron impresos y difundidos en Córdoba y en otras ciudades del país*. En cuanto al certamen de murales, el cual, al igual que el anterior, estaba restringido a alumnos del nivel educativo superior, evidenció para su primer premiado la misma recompensa financiera de los afiches: $2.000.000. Por su parte, los murales insertan otros dos formatos de galardones: *diplomas* y *libros de arte*. Ambos recursos simbólicos y culturales fueron reiterados en la competencia de manchas, deviniendo las únicas premiaciones para los alumnos secundarios de tercer año y su escuela de pertenencia. Quizás, la minoría de edad de estos últimos haya conducido a que las autoridades no los convocaran para una competencia monetaria, circunscribiendo la función del concurso al aprendizaje de destrezas pictóricas, a la educación del gusto artístico según cánones oficiales y a la *formación espiritual*.

Un tercer eje de problemáticas emerge si atendemos a los sujetos y a las obras que pudieron participar y devenir congratulados en los concursos artísticos de 1980 por la Semana de Córdoba. En cuanto a las fuentes del SPCC, durante el relevamiento de la tesis doctoral (2007-2012) el museo municipal no resguardaba en su archivo ni el reglamento del período 1977-1983 ni el catálogo del año 80. Recién pude acceder a dicho catálogo en 2017 a través de una entrevista mantenida con el artista Leonardo Herrera[330]. Cotejando con la edición de 1977 (también dedicada a pintura) advertimos que aquel I salón aceptó 84 obras, correspondientes al doble envío de 42 artistas; mientras en 1980 fueron seleccionados 70 cuadros, proporcionales al doble envío de 35 artistas. Si bien se había producido una disminución en torno a las piezas autorizadas por el jurado a competir; en 1980 se

[330] Herrera, Ángel y Menas, Rubén. Entrevista pública y colectiva realizada por A. Soledad González, Córdoba 6 de junio de 2017. Mesa de Diálogo sobre Dibujo producida por A.S. González y Sara Picconi. Universidad Provincial de Córdoba.

explicitaba un detalle que faltaba en 1977: el total de aspirantes había sido de 89 artistas.

Además, el SPCC se distinguía del resto de los certámenes (de afiches, manchas y murales) porque desde su primera edición reiteró operaciones de distinción más numerosas y complejas. Un jurado integrado por agentes con posiciones *notables* dentro del campo artístico (o la función gubernativa) aplicaba dos filtros de selección: mientras el primer filtro permitía que de todas las obras aspirantes solo fuera aceptado un número limitado para concursar, el segundo asignaba escuetas premiaciones dentro del subgrupo de las obras seleccionadas para el concurso. De este modo, se construía y consagraba una pirámide jerárquica de posiciones. Frecuentemente, se conformaba una estructura de productores artísticos que reservaba la cúspide para las obras de los sujetos "mayores", masculinos y de reconocida trayectoria, mientras en el mismo movimiento iba posibilitando y restringiendo tanto el ingreso como el ascenso de otros participantes considerados *menores, jóvenes* y *nuevos*.

En efecto, en la IV edición del SPCC observamos que los dos primeros premios fueron adjudicados a obras de pintores "mayores" que superaban los 40 años de edad: Antonio Monteiro y Oscar Curtino; quienes, respectivamente, habían nacido en 1934 y 1938, detentando para el año 1980 una visible antigüedad en el campo plástico local e (inter)nacional[331]. Por su parte, las dos *menciones con opción a compra* fueron otorgadas a productores que estaban transitando entre los veinte y treinta años de edad: Sergio Fonseca y Miguel Ángel Guerreiro, quienes habían nacido en la década de 1950 y para el año 80 estaban disputando su reconocimiento en el ámbito artístico[332]. A la vez, dentro de las cuatro *menciones honoríficas* se

[331] Recordemos que Monteiro, cuya trayectoria artística fue sintetizada en notas precedentes, también ganó el primer premio del I SPCC (1977) dedicado a pintura. En cuanto a Curtino, (Moyano, 2010: 178) subraya que estudia en la academia universitaria, obteniendo en 1961 una beca del FNA para artistas del interior del país. Entre 1967 y 1968 permanece en París becado por la misma institución. "Su destacada trayectoria lo hace merecedor en 1976 del 'Gran Premio Julio E. Payró' para la difusión de la cultura argentina en el exterior".

[332] Solo uno de esos agentes adquiere un lugar en las páginas del *Diccionario* dirigido por Moyano (2010: 213). Según ese texto, en 1978 Fonseca egresó como 'Profesor en Pintura y Dibujo' de la EPBA, realizó exposiciones colectivas desde 1972 e individuales desde 1979, mientras en 1980 obtuvo la 1ª Mención de Honor en el Salón de Pintura 'Historiando a Córdoba' (del Banco Provincia de Córdoba). Por su parte, encontramos datos sobre Guerreiro en la página web de una galería cordobesa: "Nacido en 1957 en Río Tercero, Córdoba. Licenciado en pintura por la Escuela de Artes de la UNC.
Desde 1982 reside en Madrid (…) Desde 1977 realiza diez exposiciones individuales en la Ciudad de Córdoba (…) Premios [en Córdoba, Argentina]: 1974 Mención de Honor - Salón para Adolescentes, Río Tercero, 1978 2° Premio Salón Juvenil de A.P.A.C., 1979 3° Premio Concurso de Manchas,

registraba la presencia de dos mujeres (Rosa Tinti y Beatriz Rodríguez Tarragó)[333]. De este modo, de un total de 70 cuadros concursantes, menos del 12% resultaron distinguidos económica, cultural y simbólicamente. Las dos obras que recibieron el primer y segundo premio tenían asegurado su ingreso y preservación dentro de la colección del MMGP. A la vez, sus imágenes eran reproducidas en el catálogo y en la GCC N° 3 (fig. 27 y 28):

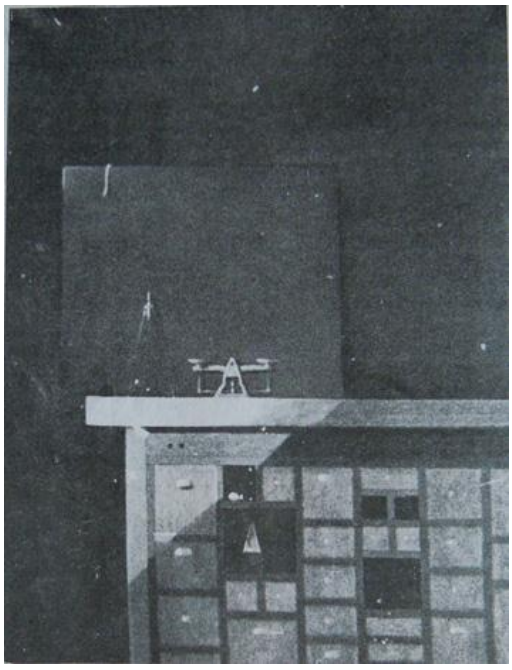




Fig. 27: Antonio Monteiro, *Ritmos Necesarios,* acrílico-óleo. Colección del MMGP, 1er. Premio del SPCC 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Cat. de exp., p.11-ss)
Fig. 28: Oscar Curtino, *Antes del Alba,* óleo. Colección del MMGP, 2º Premio del SPCC 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Cat. de exp., p.13-ss)

En los catálogos y en la prensa era frecuente que no se aportaran detalles completos sobre medidas, materiales y técnicas de las obras. Tampoco se señalaba si la fecha de ejecución coincidía con el año del salón. Atendiendo a la escasa información de datos formales respecto a las obras de 1980, nuestra lectura hace

Facultad de Arquitectura, 1980 Mención Especial - Concurso de Manchas de A.P.A.C., Córdoba, Argentina" (http://www.galeriacerrito.com/artista.php?lang=es&id=34&cat=2, consultado el 19-10-2011).

[333] Esos 6 artistas cuyas obras habían sido distinguidas, formaban parte del listado de 35 participantes cuyas obras habían sido seleccionadas para competir. La lista se completaba con 29 nombres enumerados alfabéticamente: *Francisco O. Basaldúa, Alejandro Bonome, Juan J. Bruno Lasalle, Pablo Canedo, Roque Calafell, José Cárrega Núñez, Carlos Cárrega O'Dena, Oscar Castello, Egidio Cerrito, Carlos M. Crespo, Cándido Churquina, Daniel Del Prato, Carlos A. Di Rienzo, Agustín Guggia, Ángel L. Herrera, Carlos Leone, José R. Medina, Marcela Merida, Tito Miravet, Nora Montes, Armando Molina Rosa, Nelson M. Oliva, Esteban Olocco, Dalmacio Rojas, Dante Silva, Mario Simpson, Martiniano Scieppaquercia, Luis Sosa Luna, Luis J. Videla* (Catálogo, 1980).

foco en una interpretación personal de algunos caracteres temático-estilísticos. En principio, se advierte que en ambos casos se trató de pinturas figurativas, aunque, según el catálogo, Monteiro había mixturado *acrílico-óleo*, mientras Curtino había utilizado solo el segundo material. En el trabajo de Monteiro, emergen objetos geométricos en una atmósfera metafórica e intimista que suele asociarse con rasgos del realismo mágico: en primer plano, una cajonera con compartimientos cerrados y huecos que contiene unidades esféricas y piramidales tanto en su parte interna como en su base superior; en segundo plano, un atril con un lienzo en blanco. En ese marco, es posible que los motivos y los títulos tanto del trabajo premiado (*Ritmos necesarios*) como de su segundo envío (*Memoria*) entren en diálogo con las estructuras de sentimiento (Williams, 2000) de incertidumbre, (in)visibilidad, silencio y olvido que rodeaban al proceso de producción pictórico en aquel contexto dictatorial[334].

Por su parte, en la obra de Curtino irrumpen figuras antropomorfas y zoomorfas, con un personaje principal masculino que posee un brazo híbrido cuya extremidad reitera las garras de las seis aves que lo acompañan; un hombre que parece dirigir la manipulación de los dos cuerpos humanos ubicados en el segundo plano. Este conjunto presenta elementos surrealistas que se insertan en un escenario ritual sugerido por las disposiciones, los atavíos humanos y la cruz inferior; unas experiencias que, según indica el título, tendrían lugar *Antes del Alba* [335]. Según el discurso oficial, estos trabajos pasarían a integrar obligatoriamente la colección del Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez", un patrimonio que sería complementado opcionalmente por las dos *menciones con opción a compra* adjudicadas a los trabajos de *los jóvenes artistas* Fonseca y Guerreiro. En relación a las obras de estos últimos, la GCC solo informaba sus nombres: *Mañana en Córdoba* y *De la tierra en profundidad*. En cambio, el catálogo aportaba reproducciones visuales (fig. 29 y 30):

[334] Para Moyano (2010: 328): "sus acrílicos y oleos se hallan repletos de fantasías e indagaciones que tiñen los objetos de un halo mágico (…) Imágenes emparentadas al realismo mágico y al surrealismo de Magritte". En esa clave también puede leerse la pintura con la que obtuvo el primer premio en 1977: *Los habitantes olvidados.*

[335] Respecto de su obra, Moyano (2010: 178) señala: "En sus óleos y acrílicos desarrolla una imagen de corte fantástico y línea surrealista (…) Combina elementos de la naturaleza con una particular representación de la figura humana y recupera también personajes y simbología del arte colonial latinoamericano".

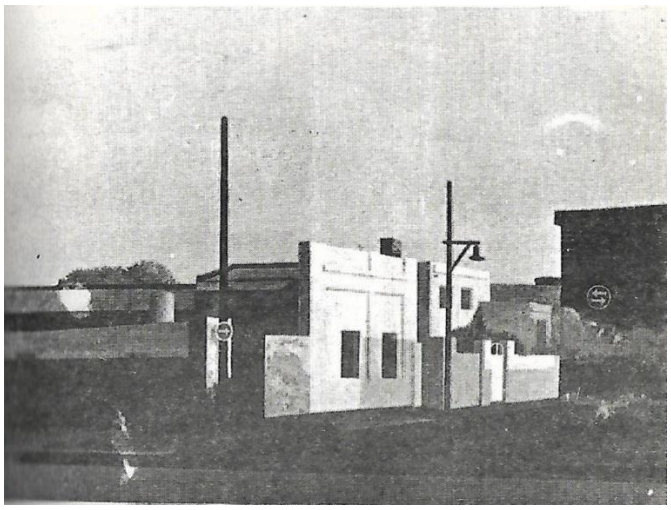


Fig. 29: Sergio Fonseca, *Mañana en Córdoba,* acrílico. 1ra. Mención en el SPCC 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Cat. de exp., p.15-ss)

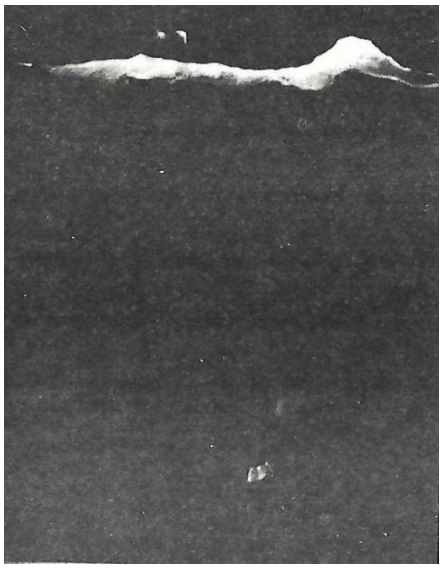


Fig. 30: Miguel A. Guerreiro, *De la tierra en profundidad,* acrílico-óleo. 2da. Mención en el SPCC 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Cat. de exp., p.17-ss)

El primer cuadro ofrece un género y un material que fue recurrente en las obras de Fonseca de los años 70 y 80: paisaje urbano y acrílico. En cambio, el cuadro de Guerreiro, propone un paisaje más cercano al medio rural, mientras mixtura acrílico y óleo. En las obras contemporáneas de ambos autores, el género paisaje devino reiterado; a la vez, los títulos de sus segundos envíos al SPCC 1980 insertan palabras que invitan a entablar asociaciones entre texto y contexto: *El silencio del tiempo* (Fonseca) y *No hay misteriosas sombras* (Guerreiro)[336].

[336] Fuentes: a) Municipalidad de Córdoba, *Ana Luisa Bondone- Sergio Fonseca, 20 Años no es nada*, Exposición retrospectiva en el Cabildo Histórico de Córdoba. 1998; b) las cuatro decenas de obras

Mientras estos cuadros serían resguardados en el interior del MMGP (reduciendo su difusión al restringido público museográfico de las artes plásticas), los murales "juveniles" que, también celebraban el aniversario de la fundación citadina, se habían instalado en muros callejeros. De ese modo, posibilitaban su interrelación con transeúntes urbanos que no necesariamente poseían los habitus estéticos necesarios para devenir receptores activos de piezas pictóricas. Quizás, esa fue una de las razones que condicionaron la premiación del paisajismo urbano en el muralismo; aunque consideramos que esa preferencia estuvo especialmente condicionada por las representaciones de Córdoba que se reafirmaban en los festejos fundacionales. Paralelamente, el hecho de que esas pinturas hayan sido filmadas por el Noticiero de Canal 10 y exhibidas a la audiencia televisiva abre preguntas sobre la importancia mediática asignada a tales concursos artísticos. En cuanto a las características temático-estilísticas de esos murales, podemos decir que en ambos casos se trataba de paisajes urbanos, aunque la premiación diferencial podría radicar en que mientras el primer puesto fue asignado a un mural (fig. 31) donde se proponían motivos arquitectónicos que recitaban la celebración oficial del origen colonial de la ciudad, el segundo premio (fig. 32) fue adjudicado a una obra que ofrecía imágenes mixtas, heterogéneas y truncadas, las cuales brindaban un recorrido fragmentado por una colorida historia citadina.



Fig. 31: Felipe Torillo, s/t, Mural en espacio público, 1er. Premio en el concurso *Semana de Córdoba*, 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Imagen del Archivo Fílmico de Canal 10. Procesada en el Centro de Conservación y Documentación Audiovisual. UNC. Cassette 142)

pertenencientes a Miguel Guerreiro que comercializa una galería local vía web (http://www.galeriacerrito.com/artista.php?lang=es&id=34&cat=2, consultado el 31-10-2011)



Fig. 32: Domingo Navarro y Gustavo Tresca, s/t, Mural en espacio público, 2º Premio en el concurso *Semana de Córdoba*, 1980, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Imagen del Archivo Fílmico de Canal 10. Procesada en el CDA-UNC. Cassette 142)

Así, el trabajo de Torillo mostraría, en una paleta reducida de colores tierra, una preponderancia de edificios eclesiásticos que podría asociarse con las construcciones barrocas que albergaba la "Ciudad de las campanas"; por su parte, la producción de Navarro & Tresca construiría, con una gama amplia de colores, formas edilicias naif, sintéticas y geometrizadas, en las que es posible visualizar fragmentos de una carreta, el cabildo, un frontón neoclásico y usinas industriales. Emergen varios interrogantes respecto a la cantidad de participantes y las características de los estudiantes ganadores, los lugares donde efectivamente se instalaron los murales y sus permanencias o cambios. Ese conjunto de incertidumbres deviene amplificado para los concursos de manchas y afiches, cuyas imágenes y concursantes fueron invisibilizados por los documentos oficiales y la prensa epocal. No obstante, el nombre del concurso de manchas (*Mi ciudad y su historia*) nos invita a pensar que tanto los temas como los estilos promocionados también revistieron un carácter figurativo y conservador.

5.c) (Dis)continuidades festivas en 1981

> *El público recibió con alegría la presencia de los artistas en las calles de nuestra ciudad que resulta así hermoseada por esta actitud de homenaje de sus hijos* (Concurso Juvenil de Murales por la Semana de Córdoba, CBA, 4-7-81, p5)

-De la *Semana de Córdoba* 1981 y los concursos *juveniles* de pintura

Algunas de las prácticas artístico-plásticas de 1980 se reiteraron, aunque de modo divergente, en la programación de performances gubernativas que celebraron la *Semana de Córdoba* en 1981; un año en que si bien se evidenciaba una creciente crisis económica, el gobierno cordobés continuó dedicando fondos para ceremonias espectaculares. Entre el jueves 2 y el miércoles 8 de julio emergieron variadas conmemoraciones, destacándose como acto inicial la *inauguración de Talleres Abiertos de Artes Plásticas en el Paseo de las Artes*. Esa acción contó con la asistencia de, entre otros, la esposa del gobernador (Carmen Laguzzi de Sigwald), el Secretario de Gobierno municipal (Dr. Aguirre) y el Subsecretario de Cultura (Dr. Bustos Argañaraz). En ese marco, la prensa informaba: *el Prof. Raúl Pecker ilustró a los presentes sobre trabajos pictóricos realizados por alumnos de la EPBA que se exponen en distintos locales del Paseo* (LVI, 3-7-81). El programa de ese jueves era completado con la apertura *de la sala de exposiciones del Centro Cultural San Vicente* (en adelante CCSV), donde se montaba *una muestra de Francisco Vidal y José Malanca*. Esas acciones mostraban el lugar jerárquico asignado por la comuna a los pintores consagrados: mientras en el PLA docentes universitarios podían actuar de nexo entre los "jóvenes estudiantes" y las autoridades, renombrados creadores difuntos (y, en especial, sus paisajes) eran objeto de una retrospectiva peculiar que fomentaba su ubicación en el panteón de los genios/precursores del *Arte Cordobés*[337]. El día era cerrado con un evento que asignaba protagonismo a otra de las *Bellas Artes*: un concierto por el *25º aniversario de la Orquesta Municipal de Cuerdas* en el Aula Magna de la Facultad de Arquitectura.

La mañana del 3 de julio volvía a colocar en el centro de la escena a las artes pictóricas con un *concurso de murales en distintos puntos de la ciudad.* Esa jornada

[337] Raúl Pecker (Córdoba, 1931-1985) emergía en los años '60 como productor reconocido (por ejemplo, con una beca del FNA) y docente de las dos academias cordobesas de artes plásticas locales (la EPBA y la escuela de la UNC). En el caso de Malanca (1897-1967) y Vidal (1897-1980), cabe recordar que ambos habían nacido a finales del siglo XIX en el barrio San Vicente de la ciudad de Córdoba (Cf. Moyano, 2010).

era clausurada con una velada nocturna que visibilizaba una tercera disciplina artística: *la inauguración del Teatro de la República* en el CCSV con la actuación del grupo dirigido por Miguel Iriarte, cuya obra se titulaba *San Vicente Super Star*. Así, era la propia apertura del CCSV la que era concretada, en el contexto semanal de los festejos fundacionales, mediante dos performances que reconstruían la difundida distinción epocal entre artes "mayores y menores" (Dondis, 1998). Efectivamente, la exposición de *pintura* de dos *artistas reconocidos* (Malanca y Vidal) había precedido en día e importancia oficial a la puesta de *teatro popular*[338]. El sábado 4, en la tercera jornada de festividades, el epicentro ceremonial ya no era ocupado por las artes sino por los deportes: un *campeonato de fútbol infantil entre centros vecinales en el Estadio Córdoba,* que quizás buscaba recitar la gloria mundialista y nacionalista como un modo de hacer frente a los crecientes conflictos del año '81.

Antes de adentrarnos en la performance del domingo 5 que tuvo al SPCC como protagonista, cabe detenernos en los *actos centrales* desarrollados por el gobierno en el simbólico 6 de julio. Aquella mañana, el Gobernador Sigwald, el nuevo intendente Dr. Rubén Pellanda (abril del '81-enero del '82) y el Jefe de la Guarnición Aérea Córdoba y Director de la Escuela de Aviación (brigadier Sigfrido Plessi) asistieron al izamiento de la bandera en Plaza San Martín y a una *Misa de acción de gracias en la Iglesia Catedral* oficiada por el Cardenal de Córdoba, monseñor Primatesta (LVI, 7-7-81). Otros sectores presentes representaban a instituciones diversas: Arzobispado, Cuerpo Consular, Tribunal de Justicia e Instituto Argentino de Cultura Hispánica. Con una noticia de primera plana, la prensa del día posterior resumía la consecución de los eventos celebratorios: un Mensaje del Subsecretario de Gobierno municipal (Dr. Barbará) aportó una reseña histórica de la ciudad y su fundador, quien también era homenajeado mediante una *ofrenda floral* en el monumento respectivo, el cual se erguía en la plazoleta homónima*, Jerónimo Luis de Cabrera,* ubicada en la parte posterior del templo catedralicio. Posteriormente, las autoridades fueron *agasajadas en el Cabildo por parte del Jefe de Policía* y procedieron a una caminata por el área peatonal[339]. Poco después, los funcionarios recibieron en el Paseo Sobremonte a los participantes de la *Maratón Ciudad de*

[338] GCC Nº 9, 8-1981, p. 4-5.

[339] En la Semana de Córdoba de 1980 se había proclamado la devolución, por parte de las autoridades provinciales, del Cabildo a la Municipalidad, con el consiguiente traslado de la Jefatura de Policía y la instalación en el edificio colonial del Museo Histórico de la Ciudad. Así, los festejos de julio de 1981 estarían indicando que, en esa fecha, las anunciadas modificaciones no se habían concretado.

Córdoba y de la *Vuelta Ciclística*. Esta procesión alcanzó un momento final de esplendor en horas de la tarde, cuando se concretó *la escenificación de la fundación por actores cordobeses en el predio Coniferal*.

En paralelo a estos actos principales desarrollados en el centro histórico y en el Parque Sarmiento, se desplegaban por los barrios singulares performances artísticas y deportivas dedicadas a los estudiantes cordobeses: *concursos de manchas y murales* que venían desarrollándose desde comienzos de la semana festiva*, competencias deportivas y una fiesta infantil con exposición de trabajos de artes plásticas de los alumnos en dependencias del Córdoba Atletic.* Es posible pensar que estas acciones gubernativas formaban parte del sistema educativo (in)formal que buscaba domesticar a los sujetos desde su niñez en base a los tradicionales *valores espirituales* del régimen[340].

Respecto de los actos de los días subsiguientes, que clausurarían la *Semana de Córdoba*, las fuentes aportan escasos datos: como culminación de los festejos, el martes 7 se plasmaría *el descubrimiento de un busto del almirante Browm en el Palacio 6 de julio* (obra donada por la Región Naval Centro). Esa misma mañana, y en la citada sede de las autoridades comunales, también se entregarían *los premios de los concursos de murales y manchas*. Por la tarde, se exhibiría *la muestra fotográfica 'Casas vigentes de Córdoba de antaño' en el hall del futuro Teatro Municipal ubicado en San Jerónimo 66*, cuyas refacciones también eran promocionadas dentro de la política cultural dictatorial de los primeros años '80[341].

[340] De acuerdo con las fuentes relevadas, si comparamos los actos centrales de los años '80 y '81, advertimos que el número de eventos en el segundo caso ha disminuido; situación que podría corresponderse con la crisis económica de dicho ciclo. En 1981 han desaparecido tres actos: el Mundial de Bochas, el desfile y los fuegos artificiales, mientras el ciclismo y la exposición infantil de artes plásticas aparecen como novedad.

[341] Al respecto, cabe reproducir una reseña gubernativa reciente: "*Teatro Real. 80 años de historia* Ubicado frente a la Plaza San Martín, sobre calle San Jerónimo N° 66, el Teatro nace a partir del impulso de Francisco Espinosa Amespil, empresario cordobés residente en Buenos Aires y que, en la década del 20 adquiere la propiedad para convertirla en uno de los más importantes teatros de Argentina. El arquitecto Gustavo Gómez Molina comenzó las obras en 1925 (…) La fachada, de cuatro pisos, fue decorada con relieves y molduras por el destacado artista plástico Carlos Camilloni. El 30 de junio de 1927, luego de casi dos años de trabajos fue inaugurado el Real Cine Theatre (…) El 'palacio del cine y de la música' –como lo llamaban- (…) en la década del 60 adoptó el nombre de Cine Brunino, viéndose reducida la programación sólo a lo cinematográfico. En 1977 el inmueble fue adquirido por el Banco de los Andes, de vida efímera, ya que la entidad bancaria fue liquidada y el edificio se deterioró tras varios años de abandono. En la década del 80 lo recuperó la Secretaría de Cultura de la provincia, al cabo de un litigio de varios años, siendo acondicionados el primero y segundo piso y el amplio hall de ingreso (http://www.cba.gov.ar/vercanal.jsp?idCanal=2114, consultado el 1-11-2011).

Finalmente, deteniéndonos en los eventos artísticos desplegados por la comuna para festejar el *cumpleaños de la ciudad* podemos acercarnos a las funciones sociales prioritarias asignadas por el gobierno a esas actividades. En efecto, más allá de la crisis financiera, las artes plásticas del año ’81 reiteraban tres certámenes del año ’80 (los concursos de manchas y murales junto a la V edición del SPCC), mientras desaparecía la competencia de afiches. Sobre el evento manchístico, las fuentes solo especifican que se repitió tanto la circunscripción a institutos de educación secundaria como el nombre adjudicado el año precedente (*Mi ciudad y su historia*). El jurado respectivo estuvo integrado por los *profesores Atanasio Alexandri, por la Escuela de Bellas Artes de la UNC, y el arquitecto Mario López Feit*, en representación de la Dirección de Promoción Cultural de la Municipalidad[342]. En cuanto al muralismo la escasa información existente nos permite conocer que esta acción se desarrolló en varios días de la semana festiva convocando la participación, individual y colectiva, de estudiantes de academias artísticas tanto provinciales (de Bellas Artes y Artes Aplicadas) como universitarias (la Escuela de Artes de la FFYH y la Facultad de Arquitectura). El sitio elegido había sido *la nueva ruta Panamericana frente a la Terminal de ómnibus*. De este modo, se recitaban las acciones pictóricas, los agentes y los lugares emergentes en septiembre de 1980 en el marco de otra efeméride oficial: la *Estudiantina*. El pie de foto de una imagen reproducida en la prensa agregaba: *el público recibió con alegría la presencia de los artistas en las calles de nuestra ciudad que resulta así hermoseada por esta actitud de homenaje de sus hijos*.



Fig. 33: CBA (4-7-81, p5).

[342] GCC Nº 9, 8-1981, p.42.

En este caso, el jurado estuvo conformado por profesores representantes de la UNC (Mario Aman), de la EPBA (Miguel Sahade) y de la Municipalidad (María de Ramaciotti), actuando como veedora la Sra. María Luisa Febre Lanza (Jefa de la División de Artes Visuales de la Dirección de Promoción Cultural municipal). Respecto de este concurso muralístico surgen cifras que eran desconocidas para la edición del año 1980, la GCC detallaba: *entre los 75 trabajos presentados fueron seleccionados 20 bocetos*. A su vez, dentro de este subgrupo, se asignaron dos premios y dos menciones, en una ceremonia presidida por el intendente Pellanda en el *Palacio 6 de julio*[343]. Los recuerdos de una de aquellas *jóvenes muralistas* que participó tanto en algunos concursos de la *Estudiantina* como de la *Semana de Córdoba* (y que al momento de la entrevista se desempeñaba como artista plástica y docente de la EPBA), pueden ayudarnos a comprender la complejidad de esas vivencias:

> SG: ¿Qué te acordás de esos concursos?
> RG: Me acuerdo que me divertía, que hacía frío y que eran épocas tristes… A muchos amigos míos los metieron presos, gente desaparecida … Era una mezcla de sensaciones. Y uno decía ¿qué pasa acá? (…)
> En el mural de la Mención la imagen era como una pictografía, donde predominaban los colores amarillo, blanco y rojo. Era una imagen bien planimétrica, bien esquemática, onda Paul Klee.
> SG: ¿Y la técnica? ¿Me describirías brevemente los pasos?
> RG: Sí. La técnica era así: ellos nos daban la medida del mural, a veces había tema o no, pero yo te digo: el tema no me condiciona para nada, no le llevo el apunte, después le ponés el título y chau. Luego hacías el boceto y el problema era cómo lo ampliabas; yo de acuerdo a mi forma de trabajo nunca puedo hacer el boceto y pasarlo de un modo igual. Poníamos unos clavitos en las esquinas para nivelar, con hilitos, dábamos toda una mano de blancos (pintura al agua creo que era) y después con tiza yo dibujaba más o menos el boceto que habíamos previo presentado a la municipalidad. Pero otra gente hacía como una cuadrícula y entonces iba respetando el boceto (…)
> Nos daban la pintura y yo llevaba amigos que me ayudaban a pintar. Era divertido porque nos ponían por grupo, en una zona había 2 o 3 muralistas juntos, en otra zona igual. Y teníamos que pedir a algún vecino que nos guardara las cosas, porque al otro día tenías que volver y estábamos con los tarros de pintura, el mate, el termo, los pinceles. Y andábamos en colectivo o bicicleta. (Entrevista con Rosa González; 6-08-2011)

El testimonio de Rosa permite observar una experiencia personal que deviene recurrente en los recuerdos de otros entrevistados: el contexto socio-político tanto de aquellos concursos artísticos "juveniles" como de la dictadura en general era

[343] Estas distinciones recayeron en alumnos de las academias provinciales (GCC Nº 9, 8-1981, p42): Primer premio a Tulio Romano; segundo premio a Patricia Maluf (ambos de la EPBA); Primera mención al grupo integrado por Isabel Argüello, Daniela Andrada, Silvia Torres y Marcelo Escudero (de la EAA 'Lino E. Spilimbergo'); Segunda mención a Rosa González (de la EPBA).

vivenciado como una *mezcla de sensaciones* contradictorias, donde la pregunta *¿qué pasa acá?* daba cuenta de incertidumbres y confusiones. En su caso, emergía la tristeza por la ausencia de seres queridos y conocidos que fueron apresados o desaparecidos. Pero, conjuntamente, hay recuerdos de diversión, compañerismo y colaboración propiciados por la producción de los murales: por un lado, el trabajo creativo en grupo de amigos; por otro lado, la ayuda de los vecinos, quienes guardaban el equipo de mate y las herramientas pictóricas durante las dos jornadas que duraba la confección de las imágenes (frecuentemente, un fin de semana). A la vez, este relato deja percibir una economía estudiantil austera donde el transporte disponible era el *colectivo* o la *bicicleta*, mientras los tarros de pintura eran proporcionados por la Municipalidad.

En cuanto a las técnicas muralísticas y a los condicionantes oficiales, los jóvenes estudiantes debían presentar a las autoridades un boceto en papel de su propuesta que respetara las medidas y temáticas estipuladas para el concurso. No obstante, surgían estrategias creativas para enfrentar las restricciones: por una parte, era posible preservar cierta libertad de expresión creando formas que no necesariamente tenían que ver con el tema pedido, sino que simulaban (a través de un título descriptivo) su sujeción a las normas del certamen. Por otra parte, al momento de trasladar los bocetos (aprobados por la Subsecretaría de Cultura) a las paredes citadinas, la técnica de "mano alzada" ofrecía mayor autonomía y posibilidades de variaciones que el trabajo con cuadrícula. Ambos resquicios de independencia habrían sido utilizados en el proyecto que Rosa presentó en la Semana de Córdoba 1981: *Cerro Colorado* (ver fig. 19, reproducida en caratula del capítulo 5). En esta imagen convergían dos reapropiaciones diferentes: las formas *esquemáticas onda Paul Klee* (uno de los consagrados representantes de vanguardias históricas como el surrealismo y el expresionismo abstracto) y las *pictografías* rupestres que eran vestigios de los pueblos originarios que habitaban la zona donde se fundó Córdoba (comechingones y sanavirones). Si bien estas disidencias habían sido permitidas, este mural no estuvo dentro de los dos primeros premios sino que solo accedió a la segunda mención en el concurso Semana de Córdoba '81. Quizás, porque rememoraba otras presencias-ausencias del proceso

de conquista español que podían poner en tensión a la celebración oficial donde se evocaba una fundación citadina supuestamente pacífica[344].

-Del V Salón y Premio Ciudad de Córdoba: 1981, *Dibujo-Grabado*

> *Nos resistimos tenazmente a la drástica opción libertad-seguridad. No son términos necesariamente incompatibles entre sí. Y precisamente en la búsqueda de esa compatibilidad tiene cabida la intervención del Estado mediante la implementación de políticas de apoyo al artista y de estímulo y difusión de su obra* (Dr. Bustos Argañaraz, Subsecretario de Cultura, Inauguración del V Salón Ciudad de Córdoba, 5-7-1981).

La inauguración y la premiación del V SPCC (una edición dedicada a *Dibujo* y *Grabado*) fueron concretadas el domingo 5 de julio, contando con la presencia de destacadas autoridades municipales: el Secretario de Gobierno, Dr. Oscar Aguirre; el Subsecretario de Cultura, Dr. Carlos P. Bustos Argañaraz; el Director de Promoción Cultual, Sr. Oscar Frávega; el Director del MMGP, Arq. Mario López Feit; y la Jefa de la División de Artes Visuales de la Dirección de Promoción Cultural, Sra. María Luisa Febre Lanza[345]. Adentrándonos en las características del salón advertimos que la *Guía de Córdoba Cultural* registra en una foto un momento de contemplación del flamante jefe comunal (el Dr. Pellanda), en compañía del ex intendente Latella Frías, frente al cuadro que obtuvo el primer premio de *Dibujo*[346]. Entre los propósitos del respectivo concurso, la revista oficial explicitaba dos intereses centrales: *promover y difundir el quehacer plástico de Córdoba*, *a la par que reunir en un común fervor artístico a los valores consagrados con aquellos que inician su itinerario*. El primer objetivo se consideraba cumplido, ya que: *este certamen, el más importante en la provincia, se ha ganado un lugar prominente en el orden nacional a través de las muestras itinerantes*. En algunas ediciones, luego de la exposición inaugural, las

[344] Lamentablemente, las fuentes relevadas no aportan información visual sobre los 19 bocetos restantes que completaban el conjunto de proyectos seleccionados por la Municipalidad, ni sobre los 3 trabajos que fueron distinguidos con los primeros premios.

[345] Además de este salón de artes plásticas, la prensa anunciaba un segundo evento para ese domingo que convocaba a otra de las Bellas Artes locales: "a las 22 horas, una velada de gala en el Teatro del Libertador General San Martín" (CBA, 4-7-80, p5).

[346] GCC Nº 9 (8-1981, p.24-ss). Latella Frías pertenecía a la UCR y había ejercido dos gestiones consecutivas como intendente de Córdoba (1936-1943), en el marco de las cuales se instituyó la celebración de la *Semana de Córdoba*. Este agente era recordado como un funcionario que jugó un rol central en la creación del Museo Municipal de Bellas Artes 'Dr. Genaro Pérez'.

obras seleccionadas circulaban luego por otras sedes provinciales. Por ejemplo, un certificado del salón 1978 (resguardado en el archivo personal de Ángel Herrera y visibilizado en nuestra entrevista de 2017) registraba que sus dibujos habían integrado la exhibición colectiva del SPCC tanto en museos de otras ciudades (Santa Fe, Paraná y Rosario) como en la *Casa de Córdoba* ubicada en Buenos Aires.

La segunda finalidad daba cuenta tanto del intento gubernativo de congregar-disociar a los artistas reconocidos y a los nuevos creadores, como de los conceptos religiosos con los cuales se apreciaba a las *Bellas Artes* en tanto instancias de *consagración* y *fervor*. Además, la reproducción del discurso del Subsecretario de Cultura (Dr. Bustos Argañaraz) mostraba singulares concepciones gubernativas sobre la *función social* asignada al arte en aquella etapa:

> Por tercer año consecutivo me cabe el honor de inaugurar el SPCC, destinado esta vez a las especialidades de Dibujo y Grabado. Al alcanzar su V edición (…) la respuesta de los artistas no podría haber sido más elocuente: 96 participantes con 192 obras, de las cuales 82 han sido seleccionadas por el jurado. Guarismos que expresan que el arte de Córdoba lejos de decaer, muestra signos de franco crecimiento. Esto se presenta prima fascie como algo paradójico en el contexto de las dificultades económicas que atraviesa la Nación. Sin embargo, un análisis más detenido nos permite hallar una respuesta: '**el arte no reconoce su origen en el bienestar que disfruta el artista sino en su libertad**. (…) **Nos resistimos tenazmente a la drástica opción libertad-seguridad**. No son términos necesariamente incompatibles entre sí. Y **precisamente en la búsqueda de esa compatibilidad tiene cabida la intervención del Estado** mediante la implementación de políticas de apoyo al artista y de estímulo y difusión de su obra (…) Intervención [estatal] subsidiaria en la producción de bienes culturales, cuando la insuficiencia de los medios privados lo hagan necesario. Aporte incondicional de sus instituciones para defender y propiciar la libertad creadora**,** estrechar vínculos que unen al artista con la sociedad y resaltar la función social del arte. Para ello, es menester que quienes asumimos la responsabilidad de la conducción del Estado contribuyamos a desterrar el principio de la rentabilidad de la inversión pública. Porque la cultura, así como la educación, la salud, la justicia, no rinden utilidades económicas, pero propenden al bienestar general, que es el fin último del Estado (GCC Nº 9, 8-1981, p.29).

Un primer elemento a remarcar en esas expresiones es que el funcionario destaca a 1981 como la tercera ocasión en que tuvo a su cargo la inauguración del SPCC, una acción que él considera *un honor*. Esa valoración aludiría a una virtud con la cual el agente vincula estética y ética. A su vez, no es un dato menor que en ese mismo año, Bustos Argañaraz haya sido distinguido como *Joven Sobresaliente* por la Bolsa de Comercio de Córdoba, un certamen que subrayaba su rol como *Promotor Cultural*. En esas ideas y premiaciones es posible advertir la circulación de capitales simbólicos relacionados a las áreas artístico-culturales en aquel contexto,

unos recursos que se trasmutaban en bienes materiales, como acceder y permanecer en el cargo de Subsecretario de Cultura[347].

En segundo término, este agente procura explicar el *crecimiento* en el número de participantes y obras mediante una peculiar lectura del entorno social: más allá *de las dificultades económicas que atraviesa la Nación*, el movimiento artístico se habría ampliado debido a la *compatibilidad entre libertad y seguridad* lograda con la *intervención del Estado* (un régimen del cual él formaba parte activa). Este discurso puede ser leído, desde los aportes de Silvestre & Gorelik (2005: 476), como un ejemplo de la "apariencia de libertad" con la cual operaba simbólicamente el régimen. A la par, la supuesta defensa de la *libertad creadora* en el marco de un gobierno autoritario caracterizado por una censura de amplio alcance (Avellaneda, 1986), encontraba en Córdoba una contraparte que la limitaba. Como se establecía en el *plan cultural* promocionado por el gobierno cordobés en 1978, la idea oficial de *orden* implicaba: la "apertura a grandes corrientes del pensamiento universal cuando no afecten los valores trascendentales del hombre (…) objetivos que tenían como garantía última la presencia de Dios, *fuente potenciadora de toda manifestación del espíritu*" (Philp, 2009: 210). Conjuntamente, se proclamaba que la acción gubernamental debía *subsidiar la producción de bienes culturales* ante *la insuficiencia de los medios privados*, a la vez que *desterrar el principio de la rentabilidad de la inversión pública*, pues materias como *cultura, salud y justicia no rinden utilidades económicas, pero propenden al bienestar general*. Además, desde la visión de Bustos Argañaraz, el gobierno tenía que *estrechar los vínculos que unen al artista con la sociedad y resaltar la función social del arte*. Podemos pensar que, dentro del imaginario oficial, la misión asignada a las artes implicaba el resguardo y el desarrollo *espiritual,* tanto a nivel individual como colectivo, de la trilogía de valores prescripta por el régimen (*Dios, Patria, Familia*).

A diferencia de lo que sucedía con la edición de 1980, el MMGP sí conserva en su archivo el catálogo del salón 1981; un documento que nos permite explorar importantes datos sobre los criterios de distinción oficial. Un primer eje a analizar corresponde al jurado. El catálogo informaba que el mismo se reunió el 27 de junio

[347] Según reseña Sueldo (2016: 26), bajo la gestión de Bustos Argañaraz, la Sub-Secretaría de Cultura fue un actor clave y contaba con tres direcciones internas: Dir. de Promoción Cultural, Dir. de Patrimonio Cultural y Dir. de Turismo. "A su vez, la Dirección de Promoción Cultural estaba integrada por el Departamento de Artes Visuales, El Departamento de Música y el Departamento de Letras, y era la encargada de impartir las disposiciones respecto al uso de espacios artístico-culturales".

(entre las 14 y las 22 horas), estando conformado por nueve integrantes en representación de distintas instituciones: los profesores Ana Moncalvo (Municipalidad), Luis Squire (Gobierno de la Provincia), César Miranda (UNC), Rubén De la Colina (FNA, ausente con aviso), Armando Sica (MNBA), Héctor Bianchi Domínguez (APAC), Carlos Peiteado (por los participantes), el crítico Guillermo Withelow (designado municipal) y el Director del MMGP, Arq. Mario López Feit, como veedor y voto de desempate (*Art. 7º y 10º del reglamento*)[348]. En ese conjunto podemos observar representantes locales y nacionales tanto del macrocosmos político como del microcosmos artístico[349]. Ese grupo de agentes reconocidos habría condicionado la selección de participantes para las especialidades de *Dibujo y Grabado*, aceptando a 28 y 12 productores respectivamente (cada uno de los cuales presentó dos obras de su autoría). De este modo, deducimos que del total de 96 aspirantes referidos por Bustos Argañaraz, el SPCC sólo admitió a un 41%. A su vez, de esos 39 artistas solo 8 devinieron distinguidos, ya que en cada disciplina se adjudicaron dos premios y dos menciones.

El acta respectiva permite advertir (des)acuerdos que se resolvieron por voto mayoritario: mientras 6 jurados se inclinaban por otorgar el 1er premio de *Dibujo* a la obra *Memoria II* (de Beatriz Rodríguez Tarragó), los 2 restantes votaban por *Vinieron a quedarse* (de José Ledda). Este último dibujante recibirá el 2º premio con 7 votos, pero no por la pieza antes mencionada sino por su segundo envío (*Llegaron y cayeron*). Por su parte, una posición disidente se inclinaba por *Figura durmiente* de Julio Ojeda. La diferencia numérica de 7 a 1 se reiteraba en el caso de la 1ª mención, galardonando a *Barrio Inundado* (de Enrique Gandolfo) por sobre la citada propuesta de Ojeda. En cuanto a la 2ª mención, 5 jurados impulsaban a *El espacio exterior* (de Sergio Fonseca), 1 a *Puerta del recuerdo* (de Martiniano Scieppaquercia), 1 a *Gravitación* (de Nora Montes) y el restante a la nombrada obra de Ojeda. Las distinciones en el área *Grabado* repitieron algunas de esas pujas: 7 votantes quisieron asignar el primer premio al trabajo *El inquisidor* (de Ricardo Geri),

[348] Nótese que el representante de APAC aparece como nota distintiva en 1981, no emergiendo en la edición 1980. Respecto del reglamento cabe señalar que el resto de artículos nos es desconocido ya que el mismo no se conserva actualmente en el archivo del MMGP.

[349] Dentro del jurado observamos la emergencia de una única mujer que la Municipalidad había convocado como su representante: Ana María Moncalvo "(Buenos Aires, 1921-2009) Egresada de la Esc. Sup de Bellas Artes de la Nac. 'Ernesto de la Cárcova' con Medalla de oro, 1944" Grabadora reconocida (inter)nacionalmente desde los años '50. En 1985 es nombrada Académica de Número por la ANBA. (http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo50/files/catalogos-desplegables/19_artistas_academicos_cat.pdf, consultado el 26-1-2012)

mientras el restante prefirió a *Pablo, pablo* (de Dalmacio Rojas). Esta última obra recibió finalmente el 2º premio al ser elegida por 6 jurados. Otro candidato a ese galardón, con dos votos, fue la pieza *Un Ícaro ve a Febo* (de Jorge Walter Galetto); la cual recibió la 1ª mención por unanimidad. La misma decisión unánime adjudicó la 2ª mención a *Monobloques*, de Hugo Bastos.

En cuanto a los artistas, el catálogo registraba alfabéticamente al total de participantes en el SPCC 1981. En la lista de los 28 *Dibujantes*, además de los 4 artistas cuyas obras habían sido distinguidas, se encontraban: Alberti, Pedro; Amuchástegui, Raúl; Cáceres, Anahí; Canedo, Pablo; Carranza, Alejandro; Chuljak, Juan; Da Porta, Abel; De la Colina, María; Echevarrieta, Alfredo; Fraticelli, Onofre; Garciulo, Emma; Grinberg, Mario; Hepp, Marcelo; Herrera, L. Ángel; Leone, Carlos; Menas, Rubén; Montes, Nora; Moreno Villafuerte, Ricardo; Ojeda, Julio; Pinto, Juan C.; Rojas, Dalmacio; Scieppaquercia, Martiniano; Sosa Luna, Luis; Tinti, Rosa. Seguidamente, En la lista de los *12 Grabadores*, además de los 4 artistas cuyas obras habían sido distinguidas, se hallaban: Beltrán, Beatriz; Candiani, María A.; Caturelli, Celia; Décima, Rubén; Fasah, María C.; Juárez, Nina; Lalubie, Ana Bettini de; Simes, Jorge. Un único agente (D. Rojas) surgía concursando en las dos disciplinas; así, con un total de 4 envíos superaba en un 50% las posibilidades de premiación que tuvieron el resto de los productores aceptados por el jurado. El catálogo solo aportaba un breve currículum vitae de cada uno de los agentes distinguidos: mientras cada premiado poseía dos páginas (una para su CV y otra para su obra), los productores que habían obtenido *mención* eran reseñados a continuación y se agrupaban en pares (compartiendo el protagonismo de una misma página).

> *DIBUJO*
> *Beatriz Rodríguez Tarragó*
> Egresada como Prof. Sup. de Dibujo y Pintura de la UNC.
> Desde 1961 ha participado en numerosos salones y muestras colectivas: (…) Salón Juvenil de Artes Plásticas 1966/68/69. Salón Nacional de Buenos Aires 1977/78. Premio 'Dr. Genaro Pérez' 1980. Exposiciones: 1969 'Plásticos Cordobeses', MPBA (…). 1978 '12 pintores de Córdoba', Casa de Córdoba, Bs As. 1979 Galería Ele, Córdoba.
> Premios: 1er. Premio de Pintura Salón de Artes de la UNC, 1962 (…). Mención de Honor en el IV SPCC 1980.
> *José Ledda*
> Egresado de la EPBA y de la Escuela de Artes de la UNC, donde actualmente dicta las cátedras de Dibujo y Pintura III.
> Becado por el Instituto de Cultura Hispánica realizó estudios de restauración en Madrid. Ha expuesto colectivamente en Argentina, Francia y Suiza. Colecciones privadas de Argentina [y el

exterior] cuentan con sus obras. En 1981 obtiene el 1er. Premio del Salón Provincial de Artes Plásticas de Corral de Bustos.
Enrique Gandolfo
(Córdoba, 1924-). Realizó estudios con Pettoruti.
Desde 1951 participa en muestras individuales, colectivas y Salones, obteniendo entre otras las siguientes recompensas: 1er. Premio Adquisición (Dibujo) en el XXXVIII Salón de Rosario, 1959 (…) LX Salón Nacional de Artes Plásticas, Bs As.
Sus obras se encuentran en museos oficiales y colecciones privadas del país y del extranjero.
Sergio Fonseca
Prof. de Dibujo y Pintura, egresado de la EPBA
Se presentó en numerosas muestras individuales, colectivas y Salones, obteniendo las siguientes recompensas: Mención de Honor en el Salón 'Luis Gonzaga Cony', 1977 (…) y en el Salón Juvenil de APAC, 1978 y 1979. 2º Premio adquisición XII Salón Anual de APAC, 1979.
Becado para perfeccionarse en el Brooklyn Museum Art School, 1981.

GRABADO
Ricardo Geri
(Córdoba, 1946-). Participa en salones desde 1969.
Sus obras se encuentran en colecciones oficiales y privadas (…)
Premios: 1969, 2º premio Salón Regional de Córdoba; 1970, 1er Premio V Salón Provincial de Córdoba (…) 1980, Premio XI Salón de Egresados y Ex Alumnos de la Esc. de Artes 'Emilio Caraffa' de Cosquín.
Dalmacio Oscar Rojas
(Córdoba, 1930-). Egresó de la EPBA.
Expone desde 1958 en muestras individuales, colectivas y salones, obteniendo entre otras las siguientes distinciones: Premio medalla de Oro, I concurso Anual de Artes Visuales Contemporáneas de Córdoba, IKA, 1958 (…). Gran premio Adquisición Pintura, XVIII Salón de Artes Plásticas de Córdoba, 1970. I Premio Grabado Salón Nacional 'Dr. Genaro Pérez', 1975.
Sus obras se encuentran en museos oficiales y colecciones privadas del país y del extranjero.
Jorge Walter Galetto
Lic. en Grabado egresado de la UNC en 1978.
Muestras: IX Galería y Feria de los Desconocidos, Córdoba 1976 (…)
2º Premio en el II SPCC, 1978.
Hugo Bastos
(Corrientes, 1946-). Egresó como Prof. de Dibujo y Grabado de la EPBA.
Expuso en numerosas oportunidades en el interior y exterior del país. Actualmente es Prof. titular de las cátedras Dibujo y Grabado en la Escuela de Artes de la UNC y en la EPBA.
(Municipalidad de Córdoba, MMGP: *V SPCC Dibujo-Grabado*. Catálogo, 1981, Córdoba. p. 5-15)
(las abreviaturas son mías)

La comparación de esos datos nos permite extraer algunas características distintivas. En relación con las edades, cinco de los laureados eran mayores de 40 años y los otros tres se encontraban en la década de los 30[350]. En cuanto a variables genéricas, se observa que siete distinciones habían recaído en obras de productores masculinos, mientras solo una se había adjudicado a una mujer. Otras notas recurrentes: los artistas laureados eran identificados como *cordobeses* (principalmente por nacimiento), poseían una *trayectoria de muestras y salones* que

[350] Así, en 1981, Gandolfo (1924-) tendría 57 años, Rojas (1930-) 51, Ledda (1932-) 49, Beatriz Rodríguez (1941-) 41, Geri (1946-) 35, Bastos (1946-) 35 y Fonseca (1951-) 30. Si bien no encontramos precisiones respecto a la edad de Galetto, su invitación a la muestra Arte Joven 1982 (organizada por el MPBA) nos permite pensar que, posiblemente, se encontraba entre las décadas de los 20 o 30 años (Fuentes: catálogo del V SPCC 1981 y GCC Nº 9, agosto de 1981).

se remontaba a un mínimo de 10 años, eran reconocidos (inter)nacionalmente y/o se distinguían por ser "discípulos" de algún artista consagrado. A su vez, la mayoría detentaba la posición de *egresados* o *docentes* académicos (Bourdieu, 2003).

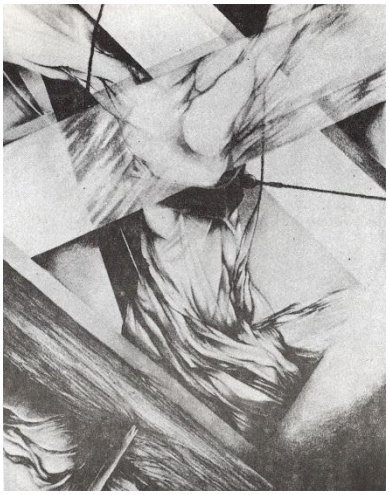
Además, los currículos aportan datos que nos ayudan a mitigar la supuesta novedad y excepcionalidad promocionadas por la política cultural del autodenominado PRN y conectan sus invenciones con procesos de décadas anteriores: por un lado, se evidencian concursos *juveniles* desde los años '60[351]; por otro lado, emergen otros salones *cordobeses* que, desde el gobierno provincial o municipal, homenajeaban a la ciudad (al menos desde sus títulos)[352]. A su vez, no es un dato menor que dentro de los cinco productores "mayores" laureados por el SPCC de 1981, dos de ellos (Bastos y Rojas) sean señalados por Moyano (2005: 26) como *jóvenes pintores y grabadores* emergentes en Córdoba durante los años 70. Así, el salón evidenciaría un recambio generacional de "jóvenes", ya que dentro de los ocho productores premiados, solo dos de ellos (Fonseca y Geri) serán invitados a las muestras de *Arte Joven* (MAJ) diagramadas por el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" en el bienio siguiente (1982-1983).

En cuanto a las 80 obras concursantes, el catálogo registraba los nombres de ese total, pero solo aportaba reproducciones de las ocho premiadas, visibilizando primero a los dibujos y después a los grabados. Al igual que sucedía con la edición de 1980, las reproducciones en blanco y negro, junto a la inexistencia de especificaciones formales, limitan nuestra interpretación de los objetos plásticos laureados, mientras multiplican nuestras preguntas sobre el resto de las piezas participantes (72 imágenes que devienen invisibilizadas tanto en el catálogo como en la prensa epocal). Teniendo en cuenta esas limitaciones, arriesgaremos algunas lecturas que nos permitan problematizar posibles sentidos de esas producciones culturales y de su contexto de emergencia. Cotejando las fuentes, podemos pensar que los dos

[351] Un caso particular lo constituye la Galería y Feria de los Desconocidos, tópico remarcado por el catálogo del SPCC 1981 en los antecedentes de *Galetto*. Como explicamos en un trabajo anterior (González, 2005: 162): "Este concurso anual fue organizado por la Dirección de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba y alcanzó trece ediciones interrumpidas entre los años 1967 y 1982. No fue posible acceder a los catálogos respectivos ya que, los agentes actuales del área artística de la Secretaría de Extensión me comentaron que los archivos no conservan documentación que exceda los diez años de antigüedad".

[352] Por ejemplo, sobre Geri se señala que obtuvo distinciones en "1969, 2º premio Salón Regional de Córdoba; 1970, 1er Premio V Salón Provincial de Córdoba"; mientras sobre Rojas se expresa que ganó el "Gran premio Adquisición, XVIII Salón de Artes Plásticas de Córdoba, 1970". Futuras investigaciones podrán decirnos que construcciones sobre la *identidad cultural cordobesa* fueron propiciadas por las políticas culturales de esos salones anteriores a la última dictadura.

primeros premios de dibujo encuentran una correspondencia con sus equivalentes de grabado: las cuatro obras estarían proponiendo títulos, estilos y temáticas que aportaban críticas y tensiones respecto al contexto de producción artístico-social del año '81. Así, con el nombre de *Memoria II* (fig. 34), Rodríguez Tarragó planteaba un dibujo, laureado con el primer premio, que podríamos relacionar con el expresionismo abstracto y con una invitación a la reflexión sobre los recuerdos y los olvidos que se estaban escuchando y callando en esa coyuntura (el título de su segundo trabajo era *Silencio I)*[353]. Por su parte, podríamos pensar que la obra de Ledda (fig. 35), distinguida con el segundo lugar, recurría a la temática del juego de ajedrez -metáfora de enfrentamientos bélicos- para plantear, desde una clave simbólica, la crisis creciente que estaba vivenciando el régimen. Esta idea estaría sugerida por el título tanto del trabajo premiado (*Llegaron y cayeron*) como de su segundo envío (*Vinieron a quedarse*)[354].



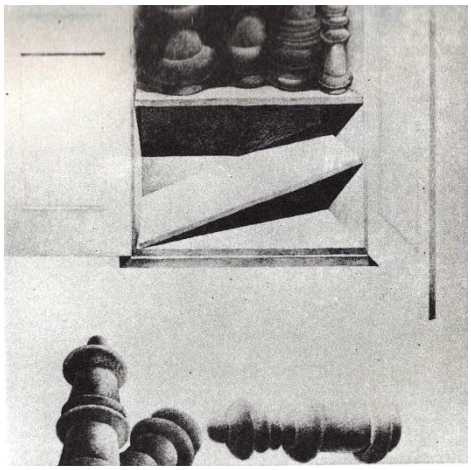


Fig. 34: Beatriz Rodríguez Tarragó, *Memoria II,* Colección del MMGP, 1er. Premio de Dibujo, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1981. Catálogo de exp., p.6)

Fig. 35: José Ledda, *Llegaron y cayeron,* Colección del MMGP, 2º Premio de Dibujo, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Ibíd., p.8)

El caso de la obra *Inquisidor*, primer premio de grabado (fig. 36), retiene particularmente nuestra atención ya que su autor -Ricardo Geri- es catalogado por la

[353] En el diccionario de Moyano (2010: 407, 487), Rodríguez Tarragó obtiene visibilidad como productora dentro del listado de los *Artistas en preparación* que serán reseñados en un futuro tomo 2.

[354] A modo de situar la poética de Ledda, cabe agregar algunos datos aportados por Moyano (2010: 288-289): "nacido en 1932 (…) pintor y escenógrafo, alumno de la EPBA y egresado de la UNC, son constantes, a lo largo de sus etapas pictóricas, lo enigmático y poético, la mixtura entre hiperrealismo y surrealismo".

política cultural dictatorial como *joven artista* (ver cuadro 1). Elegí esta imagen como motivo de tapa para la tesis doctoral, pues considero que es uno de los casos donde confluyen metáforas densas sobre el período dictatorial, las cuales inquietaron mi mirada mediante "vibraciones intensivas" (Nelly Richard, 2007). El trabajo expone un personaje principal masculino e híbrido que mixtura elementos distintos y múltiples. En la parte superior, sobresalen marcados rasgos recios en un rostro humano, masculino y "avejentado", que culmina en una cabeza de pez; una sección donde también irrumpen tres extremidades: un brazo con un guante negro que sostiene una carta donde se representa una carcajada y dos manos que, mediante hilos, digitan las escenas de la parte inferior de la obra. En esta última sección, emerge un organismo vacuno con extremos equinos, donde los objetos controlados manualmente remiten a tres cuerpos desfigurados que parecen ubicarse de espaldas, desnudos y atados. Otras imágenes que acompañan ese cuadro general son: un desnudo femenino decapitado y una figura varonil armada con uniforme militar. De este modo, los motivos antro y zoomorfos, así como la estructura formal del trabajo, son construidos desde aportes surrealistas y neoexpresionistas que podrían estar reflexionando sobre los abusos corporales, explícitos y ocultos, perpetrados por la dictadura[355]. En cuanto al trabajo de Rojas (fig. 37), mientras el título -*Pablo, Pablo*- podría remitir a cuestiones auto-referenciales, el tema presentaría la mitad superior de una cabeza humana en cuyo pensamiento se multiplican fragmentos antropomorfos y maquinales que se interpenetran caóticamente, un conjunto complementado con letras disgregadas, las cuales, mediante su articulación, permiten la lectura de, al menos, dos palabras: *grabado* y *Córdoba*[356].

[355] En una retrospectiva de dibujantes cordobeses del año 2011, parecen reiterarse algunas características que nosotros advertimos en este grabado. La curadora Cecilia Irazusta expresaba: "Ricardo Geri explora las atmósferas de un imaginario fantástico tan próximo como el realismo mágico está presente en nuestra cotidianeidad. Grabador, dibujante, recoge la tradición de ambos para potenciar la imagen gráfica y lograr sutilezas que ocultan, detrás de la escena principal otros personajes y símbolos" (Muestra *Geri – Herrera – Simpson / Dibujos*; MMGP, marzo de 2011 (http://museogenaroperez.wordpress.com/2011/03/04/curadores-al-museo/, consultado el 15-11-2011). En el diccionario de Moyano (2010: 487) Geri solo figura dentro de los *Artistas en preparación* que serán reseñados en un futuro tomo 2 del texto.

[356] Sobre Rojas, además de señalar su participación en la producción y comercialización artística de los años '70 en Córdoba, Moyano (2010: 406-407) agrega: nace en Córdoba en 1930, egresa de la EPBA, donde ejerce la docencia desde 1961, "simultáneamente se desempeña como técnico en el Museo Emilio Caraffa. Es cesanteado en 1973 por razones políticas (…). Existen en su obra épocas y temáticas diversas [aunque] es uno de los pocos artistas de Córdoba que presenta un trabajo de resistencia explícito durante la época del proceso militar". En un libro anterior, Moyano (2005: 101) reproduce la obra *Nuevo proyecto para…* (xilografía, 0,76 x 1,55mts. Adquisición del XIX Salón de

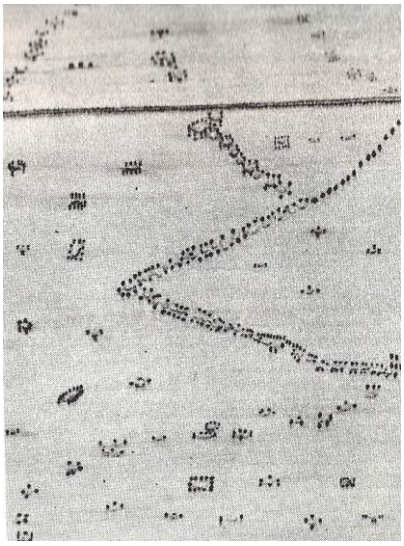


Fig. 36: Ricardo Geri*, Inquisidor,* Colección del MMGP, 1er. Premio de Grabado, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Ibíd., p.12)
Fig. 37: Dalmacio Rojas*, Pablo, Pablo,* Colección del MMGP, 2º Premio de Grabado, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Ibíd., p.14)

En cuanto a las piezas plásticas galardonadas con *menciones*, también es posible detectar obras artísticas que se distanciaban de los motivos y estilos tradicionales. Así, el dibujo de Gandolfo, *Barrio inundado*, presentaba un tema que se alejaba de las visiones oficiales de una Córdoba progresista y de sus apacibles serranías, para sugerir, desde un lenguaje esquemático y abstractizante, uno de los problemas de la urbe contemporánea: los sitios anegados (fig. 38). Por su parte, el dibujo de un paisaje urbano correspondiente al "joven" Fonseca (fig. 39), quien también había participado del SPCC de 1980 pero con una pintura*,* nos invita a pensar en otras estructuras de sentimiento que estaban emergiendo en esos años. En 1981 su dibujo, titulado *Espacio exterior,* resignificaba al paisajismo: en lugar de las recurrentes sierras y barriadas de los *precursores-maestros* proponía fragmentos de un paisaje urbano (escalera, casa, faro). Estos elementos eran constituidos desde una perspectiva subterránea y una clave realista que los analistas asocian con sensaciones de marginalidad, aislamiento y ausencia[357].

Córdoba. 1972). Atendiendo a esa pieza, podemos pensar que la obra de 1981 recita algunos formatos anteriores: en esa pieza del '72 ya aparecían dos personajes (de medio torso) que desde sus actitudes, atuendos e intrincados pensamientos, fueron leídos por la crítica como un cuestionamiento al Onganiato.

[357] Según Moyano (2010: 213) "Fonseca nace en Córdoba en 1951 (…) sus acrílicos y acuarelas, de manera realista y detallista, presentan como pretextos plásticos escenografías urbanas, espacios



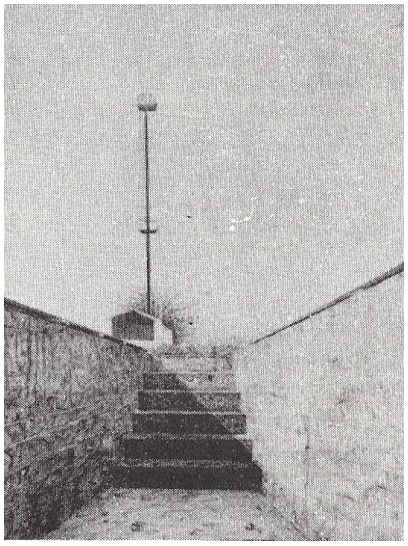


Fig. 38: Enrique Gandolfo, *Barrio inundado,* 1ª Mención de Dibujo, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos (Ibíd., p.10)
Fg. 39: Sergio Fonseca, *Espacio exterior,* 2ª Mención de Dibujo, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos (Ibíd., p.10)

Por su parte, la primera mención del área grabado fue adjudicada al trabajo de Jorge Walter Galetto, un agente que para la política cultural dictatorial era catalogado como *joven artista* (ver cuadro 1)[358]. Su obra (fig. 40) proponía figuras abstractas con enérgicos trazos en un estilo que se acercaba al neoexpresionismo. A su vez, el tema anunciado en el título (*Un Ícaro ve a Febo*) recitaba un mito griego cuyas circunstancias y emociones podrían trasladarse al contexto de producción del artista: anhelo de libertad, limitaciones humanas, muerte. En cuanto al trabajo de Bastos distinguido con la segunda mención (fig. 41), es posible visualizar dos altos edificios en un escenario de mesetas y sierras, elementos planteados desde un lenguaje que retomaba claves del realismo mágico. El nombre de *Monobloques*, podría estar refiriendo a los emprendimientos urbanísticos de la Córdoba de aquellos años, donde, por ejemplo, la prensa anunciaba con entusiasmo la construcción de la *Torre Ángela* (una edificación de 30 pisos que era reconocida como la más alta de la ciudad en ese entonces)[359]. Según explica Malecki (2015: 81-82) el proceso de

marginales, solitarios (…) en las que la figura humana se hace presente a través de su ausencia (…) donde el tiempo parece detenido, una nueva generación de la pintura metafísica-paisajística de los maestros Butler, Farina, De Monte, De Chirico, Morandi".

[358] En el diccionario de Moyano (2010) este agente no adquiere visibilidad, en cambio, emergen otros dos sujetos de apellido Galetto (Héctor Benildes y Carlos).

[359] Los edificios respectivos presentaban sinuosos dibujos en sus paredes, no obstante la escasa calidad de la fuente no nos permite reconocer con precisión esos diseños. Quizás podamos trasladar a este grabado algunas de las explicaciones aportadas por Moyano (2010: 88) respecto a ciertas constantes en la obra Bastos: "aborda, desde un realismo mágico, diversas temáticas en las que

transformación de esta ciudad, sintetizado en el pasaje de *las campanas* a *las avenidas*, ya había alcanzado un ritmo vertiginoso a mediados de los años 60:

> No sólo se evidenciaba en la proliferación de barriadas obreras en la periferia, sino también en el surgimiento de numerosos edificios en el centro (…) Allí donde anteriormente se observaba una ciudad en la que sobresalían cúpulas de iglesias y campanarios, ahora novedosos edificios "modernos" las ocultaban (…). La ciudad trastocó su imagen de iglesias y casas bajas por un conjunto cada vez más denso de edificios en altura, industrias y obreros.



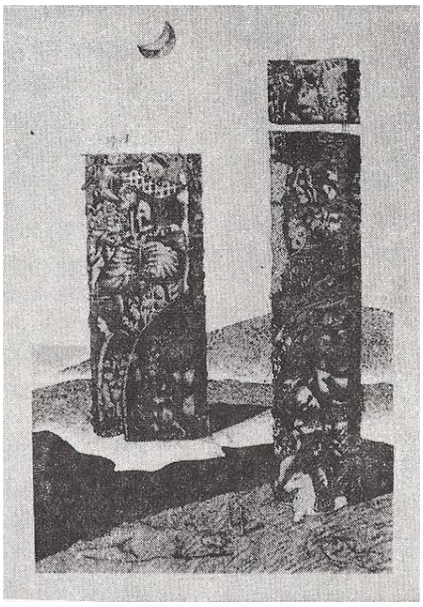


Fig. 40: Jorge Galetto*, Un Ícaro ve a Febo,* 1ª Mención de Grabado, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos (Ibíd., p.16)
Fig. 41: Hugo Bastos*, Monobloques,* 2ª Mención de Grabado, SPCC 1981, Córdoba. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos (Ibíd., p.16)

-Otras huellas difusas sobre dibujo y grabado

Finalmente, cabe agregar algunas reflexiones acerca de la situación de ambas disciplinas a comienzos de los años '80, un conjunto de problemas de jerarquías e (in)visibilizaciones que esperamos sean profundizados por otras investigaciones. En relación a la especialidad dibujo logré relevar unas *palabras de artista* fechadas en

---

siempre prima la importancia por lo gráfico, la línea espontánea y la repetición de elementos, creando tramas y texturas en blancos, grises y negros que se mueven en un espacio ilusorio en constante mutación (…) donde la valoración de lo autóctono y de lo americano es recalcada a través de símbolos recreados y de una impronta propia en la metamorfosis de las imágenes." Paralelamente, nuestras fuentes nos permiten observar que fue uno de los invitados a la muestra colectiva de *Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78* organizada por el Colegio de Escribanos y APAC en 1978.

1981 y expresadas en formato de poesía por uno de los participantes seleccionados para el V SPCC de dicho año (Pablo Canedo)[360]:

El dibujo me sirve
para desarrollar una idea
o desenrollar una línea.
Sirve para hacerme una máquina
una silla una casa o una manzana
(Sirve para poder captar el misterio
que tienen las paredes blancas)
¿El dibujo me sirve o no me sirve?
El dibujo, querido amigo,
Sirve para hacer un plano
de la calle donde vivo.
El dibujo no es lo último
simplemente lo primero.
Puede ser desde una palabra
línea, punto raya o mancha
y pasar por ellos el Universo
(Pablo Canedo, junio de 1981).

En este texto, si bien se valorizan distintas potencialidades ofrecidas por esta rama de las artes plásticas, podemos interpretar la afirmación '*no es lo último sino simplemente lo primero'* como señalamiento del rol secundario e inconcluso que jugaba el dibujo para muchos productores en aquella coyuntura. Frecuentemente era relegado a ser solo boceto; es decir, el primer paso en la producción de pinturas o esculturas, unas "Artes Mayores" que eran preponderantes tanto en la política cultural dictatorial como en las elecciones de los "jóvenes artistas" (entre ellos, el propio Canedo; cuya obra mayoritaria se abocará desde entonces a la disciplina pictórica).

En cuanto a *grabado*, el trabajo de María José Herrera (1999: 142-143) da cuenta del desarrollo (inter)nacional de esta disciplina durante aquellos años. Explica que el mismo adquiere un especial empuje en el circuito porteño de los años 60-70 mediante la fundación de un museo particular y el Club de la Estampa (luego convertido en Cooperativa de Trabajo Limitada). Sostiene que iniciativas como esas fueron usadas por algunos artistas para "democratizar el acceso al arte y desbaratar el fetichismo de la obra caracterizada por su unicidad"; paralelamente, además de

[360] Este documento es rescatado por una monografía universitaria que se hizo sobre dicho agente en 1985, situación que nos advierte sobre el reconocimiento de Canedo por la institución artística de la UNC en aquellos años: Ghilino, Susana et al. 1985: *Pablo Canedo*. Monografía para la cátedra Las Artes Plásticas en la Historia III, FFYH-UNC. p. 29. El título *Palabras de artista* es colocado por los autores de la citada monografía.

favorecer su difusión, estos medios propiciaron la experimentación. A su vez, eventos (inter)nacionales durante toda la década del ’70 (como las Bienales de Artes Gráficas de Cali, Puerto Rico y Tokio, el Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en la Argentina), dan cuenta de la importancia y difusión que obtuvo. Esos procesos entrarían en diálogo con las vivencias cordobesas. Según Moyano (2005: 27), en el clima de asociacionismo epocal y siguiendo el ejemplo porteño, artistas como Bastos y Rojas habían combinado la producción con la venta (especialmente de grabados) mediante la instalación de galerías con círculos de suscriptores que ellos mismos administraban, destacándose tres casos: *Tizatlán, Ele* y *TAGI*.

Otra arista analítica emerge si observamos las titulaciones académicas del campo artístico-plástico cordobés de aquellos años. Un recorrido frecuente en los entrevistados que estudiaron en el nivel superior provincial, también llamado “terciario”, permite observar el cursado de dos carreras: primero, *Maestro de Artes Plásticas* de cuatro años de duración (en escuelas públicas capitalinas, como la EPBA “Figueroa Alcorta”, o del interior cordobés como la “Emilio Caraffa” de Cosquín o la “Fernando Fader” de Bell Ville); después, *Perito y Profesor* (*en Dibujo y Pintura, Dibujo y Escultura* o *Dibujo y Grabado*) de tres años de duración en la EPBA. Ese itinerario era recurrente entre las décadas de 1960 y 1980; aunque también podía observarse una asistencia dual: tanto a instituciones provinciales como universitarias[361]. Según el testimonio de una de aquellas *jóvenes estudiantes,* que se desempeñaba en 2012 como artista plástica y docente de la EPBA:

> El Profesorado de Dibujo y Grabado fue iniciado con el profesor Armando Sica, aproximadamente en 1963. Sica fue traído a Córdoba con ese fin, el primer egresado fue Horacio Silva en 1965. El Director era Viola. La especialidad Grabado fue discontinua por falta de alumnos (…). El Decreto Ley Nacional 19988/72 (del año 1972), fija una carrera de 7 años con un título intermedio de cuatro años y las especialidades en los siguientes tres años.
> (Picconi, Sara “Respuesta por e-mail para González, A.S.”, 1-3-2012, Archivo personal de la autora)

En cuanto al Departamento de Plástica de la, por entonces, Escuela de Artes de la UNC, cabe destacar que el plan de estudios de 1972 fue modificado en 1978: de

[361] Una fuente donde puede explorarse la complementariedad de ambos ciclos es el Decreto 1336/64, Gobernador de Córdoba: *Planes de Estudios para los Establecimientos de Educación Artística de la Provincia*. 1964. Una reglamentación que recién será levemente modificada con el Decreto 5458/88 de 1988 (Archivo de la EPBA consultado en 2010).

tres carreras con cuatro años de duración cada una (*Lic. en Pintura, Lic. en Escultura, Prof. en Artes Plásticas*), se pasó a cuatro titulaciones de cinco años de duración (donde se reiteraron las tres opciones precedentes y se agregó la *Lic. en Grabado*)[362]. Así, advertimos que el *Dibujo* aparece en el título otorgado entre los años 60-80 por la EPBA como un elemento primario y común a otras tres disciplinas (pintura, escultura o grabado); mientras en la academia universitaria no es explicitado en los títulos, solo alcanza visibilidad como materia troncal en la mayoría de años de cursado que abarcaban la carreras. Por su parte, *Grabado* aparece como una opción de especialización y titulación en el nivel terciario ya en el plan de estudios de los años 60, mientras en la Escuela de Artes de la UNC recién será incorporado en las reformas curriculares de 1978.

Futuros estudios podrán decirnos si esas jerarquizaciones disciplinares también alcanzaron a las dos distinciones máximas otorgadas por las academias en aquel tiempo: el *Premio Universidad al Mejor Promedio* y la *Medalla de Oro-Rotary Club Córdoba al egresado de la EPBA*. Esos casos (junto al *Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes* instaurado por la Bolsa de Comercio local en 1978) abren un espectro de inquietudes que ameritarían otras investigaciones sobre los procesos de distinción de "jóvenes" en Córdoba. Por ahora, baste señalar algunas referencias descriptivas. La Resolución 304 de la Dirección de Enseñanza Media, Especial y Superior, firmada por su Director -Prof. Hugo Alem- en 1983 (Archivo de la EPBA consultado en 2010), reseñaba que "El Rotary Club Córdoba, atendiendo a sus nobles fines de estimular e incentivar a los nuevos valores artísticos en los temas Plástica y Música, adjudica desde 1957 un Premio anual homónimo" a la EPBA y al Conservatorio Provincial, consistente en una medalla de oro a "los mejores egresados que resultan favorecidos por veredicto del jurado". El jurado era conformado por docentes de la EPBA y un representante del club rotario que evaluaban tanto el promedio general del estudiante como el capital cultural objetivado en obras plásticas. Podían participar los alumnos regulares egresados con el título máximo en ambas especialidades. Entre los *jóvenes artistas* que adquirieron visibilidad en la política cultural de los primeros años '80 se destacan

[362] Informe de la Comisión de Autoevaluación de la Escuela de Artes integrada por Patricia Ávila (Dpto. Plástica), Oscar Moreschi (Dpto. Cine y TV), Myriam Kitroser (Dpto. Música) y Dardo Alzogaray (Dpto. Teatro).1999. Inédito. Punto 1-5. Una exploración sobre la institucionalización de las artes en la UNC y el proceso de su transformación en facultad desde los años 90, puede encontrarse en Bruno (2013).

cinco casos de agentes que habían distinguidos con la medalla Rotary: en Escultura Marcelo Hepp y Miguel Sahade (1969 y 1972, respectivamente); en Pintura, Ana Luisa Bondone (1978) y en Grabado Lucía Torres (1982).

En cuanto al *Premio Universidad*, la página web de la UNC especifica que "la distinción reconoce el desempeño académico de los graduados que tengan el promedio de calificaciones más alto de su promoción, superior a 8 puntos, que hayan cursado una carrera de cinco años de duración y en el plazo dispuesto por el plan de estudios". Mientras el premio recae habitualmente en un único estudiante, suelen otorgarse *menciones de honor* al resto de los más altos promedios de cada facultad o carrera[363]. En el caso de la Escuela de Artes, las fuentes relevadas para los años de nuestro interés permiten visualizar que María Teresa Belloni recibió este premio en 1980 al graduarse como Lic. en Escultura (un título que se sumaba a sus anteriores titulaciones en artes plásticas otorgadas por la EPBA en 1973).

5.d) A modo de síntesis

Durante el bienio de agotamiento dictatorial (1980-1981) emergieron en Córdoba singulares procesos de politización de la estética y de estetización de la política (Cf. Benjamin, 1989 [1936]) que se desarrollaron sobre la sociedad en general y sobre *la juventud* en particular. Esas políticas culturales estuvieron dedicadas tanto a la construcción de agentes *juveniles* relacionados a los campos artísticos profesionales (fue el caso de las *Bellas Artes* plásticas) como a la formación de la población *joven* en su totalidad. El discurso oficial intentaba socializar a dicho grupo poblacional, en su dimensión *espiritual,* a través de instrumentos como el *Arte*. En este capítulo exploramos algunas aristas de esos procesos complejos donde el régimen desplegó su poder simbólico y material, pero también quedaron pequeños reductos para estrategias que permitieron, a algunos sectores, desarrollar sus vidas refugiándose en actividades creativas. A la vez, subrayamos que la reconstrucción histórica de las prácticas de los mundos del arte (cine, música, plástica, teatro…), conformadas en Córdoba durante la última dictadura, es un terreno de múltiples vacancias que amerita otras indagaciones.

[363] Fuente: http://www.unc.edu.ar/seccion/novedades/2010/noviembre/se-entrego-el-premio-universidad-a-los-mejores-promedios-del-ano-2009/?searchterm=premio%20universidad, consultada el 1-3-2012.

Desde nuestra hipótesis de investigación, la proliferación de políticas culturales (que inauguraron instituciones y eventos artísticos donde los *jóvenes creadores* adquirieron una visibilidad destacada), cobra sentido en el marco de un imaginario oficial que defendía la existencia de una *guerra integral*, material y espiritual, contra *la subversión*. Así, con un diagnóstico bélico de *victoria armada* sobre *el marxismo*, es entendible que desde 1980 (si bien el régimen comenzaba a dar signos de decadencia) se amplificaran las estrategias de *batalla cultural* que tenían por "trofeo" a *las mentes y los corazones* de los argentinos en general y de *los jóvenes* en especial.

En la primera sección de este capítulo pudimos observar que las representaciones del gobierno dictatorial (así como las de importantes sectores sociales) entablaban puentes de contacto entre las inquietudes sobre *juventud, cultura* y *arte*. La *juventud* era pensada como una franja poblacional acechada por *el terrorismo, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos*; así, la *sana recreación y formación cultural de los jóvenes* devino uno de los objetos de preocupación y control administrativo. Por su parte, el discurso oficial de la provincia asignaba dos significados distintos a la palabra *cultura*: en sentido amplio, un modo de vida singular que definía a la *identidad cultural cordobesa (y argentina)*; en sentido restringido, las obras y las prácticas que surgían como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (particularmente el *Arte*). Así, desde un imaginario oficial bélico que decía defenderse de un enemigo ateo cuyo acecho *enfermaba las almas* (no solo) *juveniles*, a las *Bellas Artes* se les otorgó sentidos espirituales. A la plástica, y en especial a la pintura, se le adjudicó dos funciones sociales interconectadas: una estética (aspirar y lograr *belleza*) y otra ética (*elevar el espíritu y acercarlo a Dios*). De este modo, la promoción de *nuevos artistas* plásticos puede pensarse como una de las estrategias de conformación de *juventudes virtuosas*. Esas representaciones se mantuvieron constantes durante todo el período dictatorial, pero el año 1980 implicó el comienzo de una fase peculiar en nuestra ciudad: la materialización de esas ideas en nuevos Centros Culturales (como el *Paseo de las Artes*), los cuales eran presentados como una *irradiación* que procuraba llevar *alimentos espirituales* a los barrios.

A la vez, las secciones segunda y tercera de este capítulo nos permitieron conocer una singular fiesta oficial donde las artes plásticas obtuvieron una visibilidad destacada: la *Semana de Córdoba.* Esos homenajes, que rememoraban la

fundación de la ciudad, adquirieron en esta coyuntura un esplendor mayor que los anteriores aniversarios de la ciudad donde los homenajes se concentraban en un día (6 de julio)[364]. Si desde los festejos fundacionales de 1977 se había instaurado un nuevo concurso artístico para promover la *identidad cultural cordobesa* (el Salón y Premio Ciudad de Córdoba), desde 1980 se sumaron otros eventos artístico-plásticos que propiciaban la participación exclusiva de *jóvenes creadores*: los *concursos de manchas* y *murales* dirigidos a estudiantes de nivel secundario y terciario-universitario, respectivamente. Las fuentes sobre esos certámenes posibilitan visualizar que los premios de 1980 se restringieron a pinturas donde se recitaban tradiciones centenarias de la ciudad o se proponían metáforas surrealistas que no entraban en fuerte tensión con los valores oficiales.

En cambio, las distinciones del SPCC 1981 permiten observar imágenes disruptivas, donde algunos creadores *mayores* y *jóvenes*, encontraron intersticios para realizar críticas estéticas y éticas a los cánones vigentes: como los grabados neoexpresionistas que presentaban figuras humanas descentradas y fragmentarias en ambientes también inestables. Esa liberalización también se evidenció en el concurso de murales, aunque de modo más tenue: allí, la última distinción fue asignada a una obra que se reapropiaba de pictografías locales que traían a escena a los pueblos originarios sometidos en la conquista española. Sin embargo, otros murales, así como los concursos *juveniles* de manchas, continuaban abocados a tópicos ancestrales: paisajes urbanos que (re)inventaban la tradición de la urbe y sus habitantes mediante un tema que devenía lema: *Mi ciudad y su historia*. Así, parecía sostenerse el discurso hegemónico sobre el *equilibrio entre libertad y seguridad* (proclamado por el Subsecretario de Cultura, y *joven sobresaliente,* Bustos Argañaraz).

Conjuntamente, el año 1981 favoreció, en el contexto del ensayo aperturista de Viola, la rearticulación de canales de resistencia donde algunos artistas e intelectuales cordobeses visibilizaron públicamente una *Declaración contra la censura*.... En ese documento autodenominado como *juvenil* (y también en testimonios recientes) se explicitaba un peculiar conflicto generacional que percibía

[364] No obstante sus diferencias en temporalidades y objetos rememorados, las ceremonias oficiales por el Aniversario de la Fundación de Córdoba y por el Día del Estudiante-la Juventud pueden ser pensadas como performances que compartieron algunos lazos durante la dictadura local: en ambas el gobierno demarcaba los cuerpos, valores y emociones, permitidos y celebrados, para los cordobeses en general y para los jóvenes en particular.

a aquellos años dictatoriales como el choque de dos grupos: por un lado, los productores culturales de *50 a 70 años* que habrían concentrado la predilección del gusto oficial logrando su consagración; por otro lado, los *jóvenes creadores* que, encontrándose en una franja etaria de entre *20 y 40 años*, intentaban ingresar, permanecer o ascender en el campo artístico profesional. En el ámbito de las artes plásticas esa brecha remitía especialmente a la oposición entre los pintores paisajistas y las nuevas tendencias (no solo) pictóricas que se reapropiaban de distintas vanguardias del siglo XX.

Este espectro de prácticas artísticas obtendrá (dis)continuidades en el bienio de descomposición 1982-1983, donde las políticas culturales hacia los *jóvenes creadores* se amplificaron, pero paralelamente, también se incrementaron los intersticios de crítica (simbólica y material) que discutían al modelo cultural gubernativo. Un conjunto de procesos que exploraremos en el siguiente capítulo.

Capítulo 6. Las artes plásticas en el bienio de descomposición: redefiniciones oficiales entre la Guerra de Malvinas y las elecciones democráticas (1982-1983)



Fig. 42: Marta Bersano, *El grito*. Piedra reconstituida. 2ª Mención del SPCC 1982, Córdoba. Colección de la artista. Estado de conservación: existente (Archivo fotográfico de la escultora)

> *Conscientes del papel decisivo que el arte tiene en el desarrollo educativo, perceptual, sensible e imaginativo, esta propuesta será germinadora de fuerzas culturales y civilizadoras* (Ministerio de Educación y Cultura, Inauguración de *Centros de Educación Artística Integral para niños y jóvenes*, LVI, 29-5-82)

La etapa final del régimen, situada entre la derrota de Malvinas y las elecciones fundacionales (Quiroga, 2004), es una coyuntura especialmente rica en cuanto a redefiniciones oficiales sobre la categoría *juventud*: las efervescentes presencias-ausencias de los ex combatientes, los *desaparecidos*, los estudiantes y los militantes partidarios, pusieron en tensión, entre otras cosas, a la trilogía de representaciones con las cuales el régimen dividía a *los jóvenes* precedentemente en *heroicos, enemigos* y *desorientados*. En estos procesos del macrocosmos social, las políticas culturales también evidenciaron resignificaciones que comprendieron desde (dis)continuidades en las performances por el Aniversario Fundacional de Córdoba hasta ampliaciones en la promoción de los *jóvenes artistas*. Con esas herramientas la dictadura procuraba conservar el poder simbólico que había detentado en etapas anteriores; sin embargo, esas estrategias gubernativas devinieron insuficientes ante una ebullición de acciones sociales que se rebelaban contra el sistema dictatorial y denunciaban sus abusos. Entre esos "intersticios de resistencia" (Cf. Foucault, 1992; Calveiro, 2004), las propuestas de muchos *jóvenes artistas* plásticos (a veces en red con otras generaciones) fueron un surco propicio para preservar y acrecentar la libertad de expresión.

Formalmente, este capítulo se divide en tres secciones: 6.a) De *jóvenes* y artes entre los homenajes citadinos y los duelos (post)bélicos de 1982. Aquí podremos observar que los rituales cívicos por la Semana de Córdoba se concretaron en la inmediata postguerra de Malvinas; así, es entendible que la solemnidad de homenajes (con irrupción de múltiples figuras mortuorias) desplazara a las fiestas oficiales "relajadas" del bienio anterior. En estas prácticas de estetización de la política era la propia *identidad cultural cordobesa* la que estaba en juego. En ese contexto, el gobierno continuó desarrollando concursos de manchas y murales para *jóvenes estudiantes,* buscando la socialización a través de instrumentos como las artes pictóricos, a la vez, amplificó el alcance de sus políticas hacia otras áreas artísticas y hacia otra población etaria (*los niños*). No obstante esta avanzada en los

proyectos de control, el propio Salón y Premio Ciudad de Córdoba patentó la irrupción de obras disruptivas dentro del concurso oficial, donde muchos escultores (no solo jóvenes) pusieron en tensión a los cánones estético-éticos del régimen. 6.b) De conmemoraciones y balances en 1983. En este apartado analizaremos cómo, en el último ciclo anual de la dictadura en nuestra provincia, continuaron emergiendo espectaculares performances culturales. Por un lado, el 40º aniversario del Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" fue una ocasión propicia para que el gobierno realizara un balance de su gestión en políticas artísticas. Por otro lado, los festejos por la Semana de Córdoba siguieron siendo un terreno oportuno para el despliegue de un modelo cultural dictatorial que, aún en retirada, continuó fundando novedosas políticas para artistas *jóvenes* y *mayores*. 6.c) De la excepcionalidad del VII Salón y Premio Ciudad de Córdoba en el año transicional: 1983, Pintura. Aquí podremos detectar cómo mientras el SPCC alcanzó su apoteosis al ser declarado *de interés público y de carácter permanente* por ordenanza municipal; mostró curiosos desplazamientos al no concretarse dentro de las performances por el Aniversario Fundacional de Córdoba y al proyectar la incorporación de las "artes menores" para futuras ediciones. A la par, se afirmaba la potencia de ese salón en las prácticas de consagración que delimitaban la posición de los creadores como una estructura piramidal (donde la base era ocupada por numerosos *jóvenes artistas*, pero los escalones superiores eran reservados para una escueta minoría donde prevalecían los plásticos "mayores"). Sin embargo, más allá de los intentos del gobierno saliente para preservar su poder simbólico, ese salón del '83 evidenció que las críticas hacia el microcosmos y el macrocosmos estaban floreciendo hasta en el reducto más jerárquico de una de las Bellas Artes preferidas por el gusto oficial: la pintura.

6.a) De *jóvenes* y artes entre los homenajes citadinos y los duelos (post)bélicos de 1982

> *No es la primera vez que a esta ciudad le toca dar prueba de su temple, tan vibrante en la victoria como rotundo y firme en la adversidad* (Mensaje del intendente Cafferata en el aniversario de la fundación de Córdoba, 6-7-1982)

En 1982 el Salón y Premio Ciudad de Córdoba (SPCC), y los concursos *juveniles* acompañantes, volvieron a emerger en el marco de los homenajes oficiales de julio que rememoraban la fundación de la ciudad. No obstante, irrumpía una discontinuidad central que distanciaba estos actos de los anteriores festejos: en las semanas previas la nación había sido derrotada por Inglaterra en la única guerra convencional librada durante el siglo XX, un acontecimiento donde 12.000 *jóvenes virtuosos* (los conscriptos) alcanzaron una participación protagónica. Esa inmediata postguerra significaba, para algunos, una posibilidad esperanzadora (comenzar a pensar en la caída del régimen militar y en la transición democrática); sin embargo, los argentinos en general, tanto los detractores como los aliados del gobierno, estaban imbuidos en emociones de decepción, traición y estupor (Cf. Quiroga, 2004: 300; Lorenz, 2006: 141). Esas estructuras de sentimiento eran observables en distintos ámbitos sociales; entre ellos, las ceremonias que (re)inventaban el origen colonial de nuestra ciudad mostraron resignificaciones de prácticas anteriores y emergencias de nuevas performances que daban cuenta del clima de luto y replanteo vivenciado tras el conflicto de las Islas Malvinas.

-Una Semana de Córdoba enlutada: nuevas políticas culturales y continuidad de concursos pictóricos *juveniles*

> *Rindiendo homenaje a su fundador rendimos homenaje a todos los ciudadanos virtuosos que contribuyeron a realizar esta Córdoba a la cual amamos* (Discurso del Secretario de Gobierno, Dr. Barbará, 6-7-1982)

La conmemoración del cumpleaños de la ciudad reiteró su duración: una *Semana de Córdoba* congregó distintos actos que se sucedieron entre el 2 y el 8 de julio. Para el día inicial se notificaba la presencia de un nuevo intendente, el Dr. Pedro Cafferata (enero del 82-diciembre del 83), en la *inauguración del Centro Cultural de barrio General Paz* (CCGP)[365]. En este ex mercado, que había sido refuncionalizado en una institución destinada a prácticas culturales, la prensa anunciaba tres

[365] El recambio de autoridades de ese año había traído modificaciones desde el cargo presidencial (donde, desde el 1º de julio, el teniente general Leopoldo Galtieri fue sucedido por el general de división Reynaldo Bignone) hasta el puesto del gobernador de Córdoba (donde el general Adolfo Sigwald había sido reemplazado en enero del 82 por el Dr. Rubén Pellanda, un funcionario que hasta ese momento se había desempeñado como intendente de dicha ciudad y que acompañaría todo el bienio transicional.

actividades. Por un lado, se publicitaba la apertura de la exposición *La poesía a través de la materia, la luz y el movimiento*, *un aporte del Instituto de Relaciones Culturales con el Exterior Stuttgart,* en la cual se exhibían esculturas y objetos artísticos de 26 autores de la República Federal de Alemania. Por otro lado, se convocaba a la comunidad tanto a una *muestra de trabajos de Artesanos del Paseo de las Artes*, como a un *Encuentro de Música Latinoamericana con la presentación de la obra coreográfica-musical 'Así nació mi ciudad'*. Para los tres eventos, se explicitaba que *el público* poseería *libre acceso* (LVI, 2-7-1982). A su vez, se invitaba a dos actos que se concretarían durante el sábado 3 de julio: la inauguración de la *Exposición de Promoción Turística de Villa General Belgrano* en el Centro de Información Obispo Mercadillo y otro *encuentro de música latinoamericana* en el CCGP. Si bien las fuentes no aportan mayores datos sobre ello, es posible pensar que este segundo evento era una reiteración de la puesta en escena desarrollada en esa misma locación el día anterior[366].

En cuanto al domingo 4 de julio, la prensa no especificaba invitaciones oficiales para esa jornada; pero publicaba una nota cuya información nos permite problematizar otras facetas de las políticas culturales y *juveniles* epocales: una reseña histórica, titulada *Penumbras de la fundación*, cuyo autor (Efraín Bischoff) se desempeñaba como *coordinador de la Guía de Córdoba Cultural*[367]. Ese escrito era ilustrado con dos imágenes que reproducían algunos de los *bajorrelieves del escultor Horacio Suárez,* unas obras cuyas temáticas recitaban visualmente el discurso gubernativo verbal que explicaba a la conquista como gestas heroicas fundacionales y programas de evangelización. Esas piezas escultóricas estaban ubicadas en las columnas de la *plaza-monumento España*, una construcción erigida en 1980 donde,

[366] Esta puesta de *música latinoamericana* es otra novedad de 1982, los actos oficiales anteriores por la Semana de Córdoba se habían centrado en géneros musicales religiosos y clásicos (como la Misa de Zipoli y los conciertos de la Orquesta Municipal de Cuerdas). Además del avance de este género latinoamericano en el campo artístico de Córdoba (Bruno, 2011), su presencia en los actos oficiales puede relacionarse con el marco de sensibilidades postbélicas que, como analizaremos en fuentes siguientes, llevaba a afianzar lazos con los países latinoamericanos que habían manifestado su apoyo a *la causa argentina* en las Islas Malvinas. Por su parte, la presencia de la cultura alemana (especialmente de los inmigrantes asentados en Villa General Belgrano) en performances de la Semana de Córdoba, ya se había observado en otras fiestas oficiales como la Estudiantina de 1980.

[367] En esa nota, se reproducía un documento colonial donde se expresaba que en Córdoba había *30.000 ánimas sin bautizar*, unos *indígenas* que debieron enfrentar *algunos desenfrenos*. No obstante, la reseña dominical de Bischoff no se explayaba sobre las vivencias de esos habitantes originarios, sino que solo se detenía en las desventuras y *penumbras* vitales del fundador (Jerónimo Luis de Cabrera). Así, este relato contribuía a presentar a Cabrera como un héroe-mártir (el primero de los *muertos honorables* que tendría Córdoba), mientras reproducía la invisibilización del genocidio perpetrado por esos españoles contra los *infieles* nativos.

según una de nuestras entrevistadas, habían sido convocados, entre otros, dos sectores *juveniles* locales: estudiantes de Bellas Artes y conscriptos (LVI, 4-7-82). Esta actual escultora, que llamaremos *Belén Magenta*, se encontraba en aquellos años cursando sus estudios en la EPBA y recuerda haber sido invitada por uno de sus profesores (Horacio Suárez) a un equipo de trabajo del *proyecto Plaza España*. En palabras de la productora:

> BM: el arquitecto encargado de eso era Miguel Ángel Roca. [Él] es un poco el que transformó la cara de Córdoba, con las pérgolas… Criticado, no criticado, no sé (…). Eso debe haber pasado en el '80, '81. Sí, porque estaban los militares todavía. Pero se trabajaron como tres o cuatro años ahí, intensamente.
> SG: ¿Y la temática de los relieves que hicieron allí fue libre o tenían algún tema en especial?
> BM: Yo no sé, porque allí invitaron… Yo lo que se del tema de la Plaza España es que estaba concebida por un damero [audición confusa] y que todos esos cubos que hay iban a ser ocupados primero por esta generación de escultores que eran Budini, Suárez y Peiteado (…) Y también estuvo otro escultor, que lo estoy viendo y no me acuerdo ahora cómo se llama, riojano, ya me va a salir el nombre. Hubo otro escultor que hizo una parte pero mucho más pequeña que éstos tres (…) Luego, las próximas generaciones de escultores iban a ir completando la plaza con otras obras.
> (…) se consideraba que todo el aspecto verde estaba atrás en el Parque Sarmiento y que ahí [en la plaza] iba a ser cemento y agua. Las grandes cortinas de agua, que funcionaron. Alguna vez funcionaron, la mayoría del tiempo no. Eso era lo que yo escuchaba decir ahí en el Taller.
> SG: En cada bloque ¿estaban ocupadas todas las caras?
> BM: Estaban ocupadas todas las caras. Yo no sé qué paso con los relieves, a dónde los han llevado. Yo no sé qué pasó, pero nunca se terminó, por empezar. Se pusieron los bloques centrales, que allí, bueno, Suárez tenía un equipo de gente permanente, muchas personas. No sólo yo trabajaba ahí, trabajábamos muchos y era un ritmo de trabajo demoledor. (…)
> SG: *Belén*, ¿y los gobiernos te parece que influían en las cuestiones artísticas?
> BM: Sí, claro que influían.
> E: ¿En qué sentido?
> BM: Sí, han influido muy mucho. Yo de la época militar me acuerdo cuando fuimos a emplazar los relieves, por ejemplo, que los pusieron los soldados del batallón no sé cuánto. Y pobrecitos ellos ni sabían qué tenían que hacer. Hicieron un encofrado, el relieve tenía más o menos 60 centímetros, y le quitaron 40 y quedó 20 en realidad afuera, porque le hicieron un encofrado así [señala desproporción con un gesto], ¡no sabían! En esa época se hicieron todas estas cosas de los monumentos que están allá en el camino a La Calera, el monumento a Deán Funes y el monumento a Jerónimo Luis de Cabrera, lo hizo Suárez también. El monumento a San Pedro Nolasco de la Iglesia de la Merced también lo hizo en esa época. (Entrevista con *Belén Magenta*, 2010)

Relacionando los recuerdos de la entrevistada con la destellante visibilidad que obtuvieron los bajorrelieves de Suárez en el suplemento dominical de LVI, podemos pensar que las obras escultóricas de Plaza España se desarrollaron, al menos, entre 1980 y 1982. Conjuntamente, su testimonio posibilita conocer algunos detalles sobre las redes de contactos, de aquel período, entre agentes gubernativos y docentes de

las academias de Bellas Artes locales[368]. A la vez, sus palabras permiten advertir el capital simbólico y económico que significó para su formación aquella primera propuesta de trabajo artístico: por una parte, estaba siendo convocada como *ayudante "de"* uno de sus reconocidos maestros; por otra parte, debido a que se encontraba condicionada económicamente a desempeñar el doble rol de estudiante y obrera, aquella proposición implicó la posibilidad de reemplazar un puesto de empleada de comercio por otro más afín a su inclinación vocacional. Más allá de su motivos personales (y de las razones que habrán tenido los demás estudiantes de Bellas Artes que integraban los equipos de los consagrados escultores Budini, Peiteado, Suárez y Zárate), sus expresiones rememoran con compasión la presencia de otros cuerpos *juveniles* cuya participación en el proyecto oficial de Plaza España fue obligada: *los soldados del batallón no sé cuánto… que ¡no sabían¡* de tareas escultóricas.

Luego de esa nota dominical que (in)visibilizaba *penumbras de la fundación* y de la plaza-monumento que homenajeaba a España, advertimos una proliferación de performances durante el lunes 5 de julio. Por la mañana se concretó *una ceremonia recordatoria en el atrio de la Iglesia San Francisco, donde funcionarios provinciales y municipales depositaron una ofrenda floral en la tumba simbólica de los fundadores*. Un periódico del día posterior reproducía una fotografía que captaba el momento en que las autoridades realizaban el gesto de homenaje ante un sepulcro de mármol blanco (LVI, 6-7-82)[369]. Esa figura mortuoria no había aparecido en las ceremonias de los años dictatoriales anteriores; consideramos que su emergencia en julio de

[368] En sus recuerdos emerge una tríada de escultores que habrían trabajado bajo dirección del arquitecto Roca (Secretario de Obras Públicas): Miguel Ángel Budini, Carlos Peiteado y Horacio Suárez. Uno de estos datos entra en tensión con la información oficial de aquellos años: donde dicha tríada era compuesta por Armando Ruiz y no por Carlos Peiteado (GCC Nº 4, 10-1980, p. 47). No obstante, el texto de Moyano (2010) reitera la visibilización de los tres escultores que remarca el testimonio de *Magenta* como hacedores de los murales de Plaza España. Ese diccionario subraya además otras notas compartidas: Budini (1911-1993), Peiteado (1935-) y Suárez Serral (1917) eran escultores consagrados en los años '80, eran egresados de la EPBA y se desempeñaron como docentes tanto de ese establecimiento provincial como de la Escuela de Artes de la UNC (Moyano, 2010: 125, 368, 448). En ese compendio de plásticos cordobeses, Armando Ruiz aparece dentro del listado de los *Artistas en preparación* que serán incluidos en un futuro tomo 2. Cabe agregar que los bajorrelieves de Plaza España conservados en 2012 muestran la firma de tres escultores: *Suárez, Peiteado y Zárate* (quizás este último sea el productor *riojano* recordado por Magenta).

[369] Fuentes periodísticas posteriores nos informan que esa tumba había sido erigida en el 400º aniversario de la fundación: "La gran lápida recuerda los nombres de aquellos pioneros que secundaron a Cabrera en la génesis de nuestra ciudad. Fue colocada en una ceremonia realizada en la tarde del 5 de julio de 1973" (LVI. 2000: *Nuestra Historia*, capítulo 2, p.30). A su vez, no nos parece un dato casual, sino parte del festejo, que ese mismo año se publique uno de los escasos libros de Historia del Arte local: Lo Celso, 1973: *50 Años de Arte Plástico en Córdoba*, Banco de la Provincia de Córdoba.

1982 entra en diálogo con el telón de fondo postbélico donde se multiplicaban los homenajes y preguntas respecto a *los héroes caídos* en la Guerra de Malvinas.

Aquel lunes también se desplegaron otras actividades que mixturaban los festejos culturales tradicionales con las preocupaciones coyunturales: un *concurso de manchas para niños en los centros vecinales de los barrios 25 de Mayo y San Martín*, la exposición de *Las actas de la libertad* en el Centro de Información Obispo Mercadillo y una conferencia del profesor Pío del Corro sobre *Las Malvinas y la Patria Grande* en el Centro Cultural de Alta Córdoba[370]. Cerrando la jornada irrumpían dos acciones que reiteraban la predilección oficial por las *Bellas Artes* plásticas y musicales: por una parte, la inauguración de la VI edición del SPCC, dedicado a *Escultura*, en el Museo Municipal "Genaro Pérez" (un evento que analizaremos en la siguiente sección); por otra parte, la actuación de la Orquesta Municipal de Cuerdas en el Teatro San Martín.

Antes de adentraremos en los detalles del citado salón escultórico, terminemos de reseñar el resto de las ceremonias que irrumpieron en esa Semana de Córdoba. El día 6 de julio continuó concentrando el máximo esplendor de actos gubernativos. Como venía sucediendo desde, al menos, 1978, la prensa informaba que ese 6 de julio sería: *Día no laborable para administración pública y optativo para comercio y actividades civiles.* Las performances (Schechner, 2000) comenzaron desde las 00.00 horas de ese martes, con un mensaje del intendente Cafferata por cadena local de radio y TV. La prensa escrita del día posterior reproducía algunos fragmentos del mismo:

> 'No es la primera vez que a esta ciudad le toca dar prueba de su temple, tan vibrante en la victoria como rotundo y firme en la adversidad (…) Sabemos que los vecinos esperan mucho de las autoridades que los gobiernan, pero no siempre los medios materiales acompañan los anhelos generales de prosperidad. De ahí que sea necesario emplear la prudencia, la moderación y la sensatez.' Tras resaltar la historia de la ciudad desde su fundación, señaló: 'Hagamos honor a este recuerdo trabajando todos en unidad de esfuerzos para hacer una Córdoba ejemplar' (LVI, 7-7-82)

[370] El Dr. Pío del Corro había ejercido como decano de la FFYH-UNC entre mayo de 1972 y mayo 1973 (http://www.ffyh.unc.edu.ar/informacion-institucional/historia-de-la-facultad, consultado el 22-11-2011). A su vez, cabe destacar que las conferencias dentro del programa de la Semana de Córdoba emergían como otra novedad de 1982. Se desarrollaron en tres centros culturales prioritarios (de los barrios Alta Córdoba, General Paz y San Vicente), abarcando una diversidad de temáticas cuyo listado era reproducido en la GCC (Nº 15, 8-1982, 16): *Grupo Laure; La poesía en Córdoba; Las Malvinas y la Patria Grande; La literatura infantil; La narrativa en Córdoba; El teatro en Córdoba; El Humor con cordobeses; Muralla, un cordobés en América.*

Así, apelando al *temple* que supuestamente definía a la tradición identitaria cordobesa, el Intendente planteaba, en esa hora 0 del 6 de julio del 82, la necesidad del autocontrol de emociones para enfrentar *la adversidad* de aquel presente. Luego, durante la mañana de aquel martes, se sucedieron los rituales *de izamiento de la bandera en plaza San Martín*, misa en la iglesia Santa Catalina y traslado a la plazoleta donde se levantaba la estatua del fundador. Según la GCC esas acciones habían contado con la presencia de numeroso público, autoridades militares y civiles (como el decano de la FFYH, Prof. Luque Colombres, y representantes del Tribunal de Justicia)[371]. Los diarios explicitaban que en la plazoleta Jerónimo Luis de Cabrera *se encontraban haciendo guardia efectivos de las tres Fuerzas Armadas, cuyos abanderados asistieron a la misa.* Seguidamente, *la banda de música de la policía de Córdoba ejecutó el himno nacional*, se depositaron ofrendas florales a los pies del monumento y hubo *un minuto de silencio*. Tanto los guardianes militares como el tiempo de mutismo emergían como novedad en 1982; posiblemente, ambas irrupciones daban cuenta del contexto que enlutaba al régimen. Continuando con las puestas en escena de aquel martes 6, el Secretario de Gobierno (Dr. Barbará) pronunció un discurso que, según decían las fuentes, comenzaba recitando las palabras de Cabrera en el acta fundacional:

> 'Las cosas que tienen fundamento en Dios Nuestro Señor permanecen y se aumentan y las que no son principiadas en su santo nombre se acaban y deshacen'. (…) Córdoba es uno de los más importantes eslabones de la conquista española, y esta conquista significó la creación de una nueva cultura, de un hombre nuevo. Nuestro pasado no es el pasado de Europa, sin negar nuestras raíces más profundas en la universalidad cristiana, tiene su propia individualidad que no necesita de genios extraños. La latinoamericanidad es una sustancia viva que solo nosotros podemos continuar (…) Si Latinoamérica nos comprendió en el reciente conflicto de las Malvinas fue porque desde el Río Bravo hasta el extremo sur de América, la conquista ibérica anticipó un continente de proezas y osadía, una isla de libertad que habría de llamar a su seno a todos los hombres de la tierra bajo el signo de la fraternidad cristiana. Creemos que esa es la real proyección del sentido de la conquista, que ese espíritu de grandeza es el que se compadece con el camino trazado hace 409 años en esta ciudad, porque es cuna de tradiciones y libertades, de industrias y trabajo, de digno linaje, de orgullosos académicos, de síntesis confesional y reformista, de espíritu crítico y hasta levantisco (…) Rindiendo homenaje a su fundador rendimos homenaje a todos los ciudadanos virtuosos que contribuyeron a realizar esta Córdoba a la cual amamos'. (LVI, 7-7-82)

[371] GCC Nº 15 (8-1982, p.6). Durante la intervención de las universidades en la última dictadura, la nómina de autoridades de la FFYH reitera en 2 oportunidades la presencia de Colombres: Mayor Ricardo Manuel Romero (Abril 1976 a Febrero 1977 - Interventor Militar); Prof. Luque Colombres (Marzo 1977 - A cargo del decanato); Dr. Alfredo Poviña (Marzo 1977 a Mayo 1981 – Decano); Prof. Luque Colombres (a cargo del gobierno de la FFYH entre junio y septiembre de 1981, momento en que fue nombrado decano de dicha institución, un puesto que ejercerá hasta finales de la dictadura. Esas funciones también encontraban antecedentes en la década de 1950). (http://www.ffyh.unc.edu.ar/informacion-institucional/historia-de-la-facultad, consultado el 22-11-2011)

Desde Philp (2009), podemos leer estas acciones como usos del pasado que buscan legitimar situaciones presentes. Algunos tópicos del mensaje reiteraban el imaginario general de la dictadura que en cada 6 de julio reinventaba el origen hispánico cordobés y resignificaba el cruento proceso de conquista y colonización como *una obra espiritual* fundante de *una nueva cultura.* Sin embargo, en 1982 emergen dos discontinuidades en esas representaciones que consideramos explicables dentro del marco de la postguerra de Malvinas: por un lado, la diferenciación de España del resto de Europa, un continente que albergaba a la potencia inglesa que recientemente había derrotado a la Argentina. Por otro lado, la inclusión de Córdoba en particular, y de la nación en general, dentro de una *latinoamericanidad* que, desde México hasta la Patagonia, poseía huellas hispánicas. Así, en un contexto donde se multiplicaban las dictaduras, era paradójico (pero funcional) que gobernantes argentinos se refirieran a Latinoamérica como *una isla de libertad, de proezas y osadía.* A su vez, desde los aportes de Aricó (1989), podemos pensar que la estructura de sentimiento que (auto)definía a los cordobeses como habitantes de una "ciudad de frontera" (una comunidad imaginada cuya función histórica habría sido la preservación del equilibrio entre opuestos), era sentida y usada por el Secretario de Gobierno: *cuna de tradiciones y libertades, de industrias y trabajo, de digno linaje, de orgullosos académicos, de síntesis confesional y reformista, de espíritu crítico y hasta levantisco*. No obstante, si bien el discurso de este funcionario rendía homenaje y (re)construía una peculiar identidad cordobesa, el Intendente (en su discurso de medianoche de ese mismo día) reiteraba el llamado al orden indicando la necesidad de *prudencia, moderación y sensatez*.

Durante la tarde de ese paradigmático 6 de julio, mientras el CCAC ofrecía una exhibición de películas para niños y una conferencia del Grupo Taller Sol Urbano, el CCSV proponía la actuación del Teatro de Títeres de la provincia. De este modo, la diversidad de actividades *culturales* parecía querer integrar en las conmemoraciones fundacionales tanto al público infantil como al adulto. Al final del día, las autoridades asistieron a la *inauguración de la plaza Vuelta de Obligado en barrio Los Plátanos*[372].

[372] En el contexto de estupor y decepción de la inmediata postguerra der Malvinas (Lorenz, 2006: 141) podemos pensar que la evocación oficial de una batalla del siglo XIX que había enfrentado a la Confederación Rosista con la escuadra anglo-francesa y había culminado con el éxito argentino, quizás buscaba devenir un consuelo esperanzador.

Algunas de esas acciones que mixturaban el pasado colonial con el presente postbélico se reiteraron durante el miércoles 7 de julio; por ejemplo, cuando se concretó *en barrio Rosedal la imposición del nombre 'República de Venezuela' a la plaza del lugar*, un acto que contó con la asistencia de autoridades provinciales y del embajador venezolano. Ese acontecimiento entra en relación con otras dos (re)invenciones que, además de autoridades locales y extranjeras, contaron con bendición religiosa: la inauguración de la *Plaza República del Perú* y el cambio en la denominación de la 'Plaza de los Inmigrantes' por *Plaza Italia*. El objetivo oficial era explicado con la siguiente sentencia: "Porque en la reciente encrucijada en que se encontró la Argentina por la prepotencia del colonialismo, supieron esos tres países, impulsar la adhesión a la causa Argentina"[373].

Otras actividades de los días previos continuaron en esa jornada, como los concursos de manchas para niños en los barrios Newbery y Don Bosco o las conferencias en el CCAC y CCSV. A su vez, durante el atardecer una nueva institución se sumaba a los proyectos de refuncionalización de antiguos edificios en Centros Culturales: *la inauguración del Museo de la Ciudad* (MDC), un ente que emergía en pleno centro cordobés (calle Entre Ríos 40)[374]. Si bien algunas fuentes argumentan que dicho establecimiento recién abriría sus puertas en diciembre de 1983, la GCC Nº 15 registra tres exposiciones que se habían dearrollado, durante los homenajes de julio del '82, como "bautismo" del MDC: *Política oficial de preservación del patrimonio cultural; Los que aquí vivieron* y *Córdoba, un mundo por descubrir*. La

[373] GCC Nº 15 (8-1982, p. 11)

[374] Respecto a las mutaciones y paradojas históricas que rodearon a la casa de Entre Ríos 40, cabe reproducir algunos fragmentos de la reseña aportada por su reciente ocupante, el Centro Cultural España-Córdoba: "Conocida como la casa Garzón Maceda, es uno de los principales exponentes de la arquitectura doméstica cordobesa del siglo XIX, y uno de los pocos que se conservan hasta el día de hoy (…).La primera edificación que se conoce en el terreno que hoy ocupa la casa data del año 1587 y fue ocupada por el capitán Francisco López Correa (1573-1630), cofundador de Córdoba. (…) La casa pasa luego por distintos dueños hasta llegar en 1799-1800 a Juan de Saráchaga y Salcedo, quién la vende a Vázquez y Maceda. La casa actual, de autor desconocido, fue mandada a construir entre 1871 y 1876 por sus propietarios, los Garzón Maceda. (…) A fines de 1979 es expropiada a María Florinda Castellano de Boero por la Municipalidad de Córdoba y sometida a un arduo proceso de restauración, como consecuencia del estado avanzado de deterioro en que se encontraba. Para esto se contrata a miembros del instituto de Historia y Preservación del Patrimonio de la Universidad Católica de Córdoba. El equipo estaba integrado por los arquitectos Marina Waissman, Freddy Guidi y M. Teresa Sassi (…) Luego, en diciembre de 1983 comienza a funcionar el Museo de la Ciudad, cuyo director fue el arquitecto Juan Manuel Bergallo. (…) Esta institución permaneció hasta 1991, año en que se funda el Centro Municipal de Exposiciones José Malanca, rindiendo homenaje a uno de los artistas plásticos cordobeses más reconocidos del siglo XX. En 1997, la municipalidad de Córdoba y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, junto con sus representantes locales y el Consulado de España en Córdoba, firman la carta de intención que da paso a la conformación del Centro Cultural España-Córdoba" (*La casa*, Investigación realizada por Federico Álvarez. Disponible en: http://ccec.org.ar/lacasa/ , consultado el 22-11-2011)

publicación oficial agrega que mientras las dos primeras exhibiciones fueron organizadas por la Dirección de Patrimonio Cultural municipal, la tercera fue coordinada por el *atelier fotográfico del Paseo de las Artes con auspicio de la Sociedad de Arquitectos de Córdoba*.

Paralelamente, ese miércoles 7 la presencia de las artes plásticas también ocupó un lugar destacado, la prensa anunciaba: *en la sede de San Jerónimo 66 será inaugurada la exposición del concurso de manchas 'Mi Ciudad y su Historia',* reservado a alumnos de escuelas secundarias. Los documentos no especifican si para esa fecha, las refacciones arquitectónicas del *Teatro Municipal* ya se encontraban concluidas[375]. Sólo se señalaba que allí, además de la mencionada muestra, serían entregados los premios de los concursos de manchas (*infantiles* y *juveniles*) y del certamen de murales dedicado a *jóvenes estudiantes de arte y arquitectura* del nivel superior (quienes pertenecían tanto a las escuelas terciarias provinciales como a la UNC y la Universidad Católica[376]).

Como sucedió en años anteriores, el desarrollo de estos eventos "juveniles" se extendía en el tiempo superando la semana festiva oficial. La convocatoria a los concursos se había lanzado el mes anterior y la concreción de los trabajos se había cristalizado con antelación al 6 de julio: el certamen de manchas se anunció para el 28 y 29 de junio, mientras el de murales recibió bocetos hasta el día 22 y comenzaría la ejecución el día 24 del mismo mes (LVI, 14-6-82). La fuente periodística especificaba algunos datos más sobre las experiencias manchísticas y muralísticas. En principio, ambos eran calificados como *juveniles*, de tal modo que los umbrales etarios comprendidos bajo esa denominación abarcaban, generalmente, desde los 13 hasta los 25 años, un período vital que era asociado con una modélica escolarización secundaria y superior. Adviértase que mientras en ediciones precedentes el concurso de manchas *Mi ciudad y su historia* estuvo restringido a alumnos de tercer año de la escuela media (que rondarían los 15 años), esa restricción no era especificada en 1982. En cuanto a los requisitos, solo se señalaba que las inscripciones para ambos certámenes se receptaban en el Museo Municipal

[375] En el entramado de invención de tradiciones cordobesas no es un dato menor que en la calle *San Jerónimo* (nombre que evoca al fundador y al santo patrono de la ciudad) se erija la sede de un *Teatro Municipal* que había sido anunciado en la Semana de Córdoba de 1981: el actual *Teatro Real*.
[376] Además de la tradicional invitación a los alumnos de la EPBA, en esta edición también se invitaba a los estudiantes de la Escuela de Artes Aplicadas (Lino Spilimbergo) y de la Escuela de Cerámica (Fernando Arranz). Por su parte, los estudiantes universitarios convocados correspondían a las carreras de Artes y Arquitectura.

de Bellas Artes y que los proyectos de murales podían presentarse de modo individual o colectivo (con un máximo de 4 alumnos).

En relación a los premios se recitaban distinciones de años anteriores: los agentes de la escuela media podían aspirar a *libros de arte, menciones y diplomas*, mientras las premiaciones económicas estaban limitadas a los estudiantes provenientes del nivel educativo superior ($3.000.000, $2.500.000 y $ 2.000.000 para los tres primeros ganadores, respectivamente). Fue la entrega de esos galardones la que alcanzó brillo ceremonial durante los actos oficiales que conmemoraban la Semana de Córdoba. Sin embargo, las fuentes relevadas no permiten conocer más detalles de los sujetos participantes ni posibilitan nuestra percepción de las piezas visuales emergentes; así se multiplican los vacíos sobre esos agentes y esas imágenes epocales[377].

Si bien esas y otras incógnitas se agudizan, es posible pensar que la constancia de los concursos plásticos *juveniles*, junto con la irrupción de los certámenes *infantiles*, denotan un intento oficial de utilizar a las Bellas Artes (y en especial a la plástica) como estrategias de domesticación *espiritual*. Consideramos que estas socializaciones (in)formales entraban en diálogo con otras políticas culturales inauguradas en el bimestre anterior en el marco de un conflicto bélico que tenía entre sus principales protagonistas a los *jóvenes soldados*. En mayo del ’82 la prensa comunicaba dos nuevas medidas implantadas desde el Ministerio de Cultura y Educación de la provincia. Respecto a esta institución, cabe señalar una peculiaridad que informa sobre disparidades de políticas culturales en el organigrama del Gobierno Provincial de Córdoba durante la dictadura: distintas fuentes sincrónicas del bienio 82-83 presentaron al rubro *Cultura y Educación* a veces como *Secretaría*, en otras oportunidades como *Secretaría-Ministerio* y en otros casos (por ejemplo, periódicos y catálogos del Museo ‘Emilio Caraffa’) como *Ministerio*. La primera medida se ubicaba dentro del *Programa Cultura para todos* y disponía que toda actividad desarrollada en el Teatro San Martín ofrecería, gratuitamente *para menores de 21 años*, la locación del *‘Paraíso’* (LVI, 23-5-82.)[378]. Como una metáfora, esta ubicación material recitaba simbólicamente al “cielo” católico donde el discurso oficial

[377] Cabe especificar que las fuentes relevadas tampoco aportan detalles sobre los actos oficiales desarrollados el día 8 de julio, sólo se explayan en las acciones de las seis jornadas previas.

[378] Se especificaba que se buscaba *ampliar el espectro de jóvenes que puedan acceder a los espectáculos.* A la vez, se señalaba que esta medida representaba una ampliación dentro de las políticas culturales juveniles, ya que antes ese acceso gratuito solo regía para las funciones dependientes de la Dirección de Actividades Artísticas de la provincia.

situaba las almas de los muertos *virtuosos* (como aquellos *jóvenes* que perecieron en la Guerra de Malvinas o en la *batalla contra la subversión*). La segunda novedad refería a una resolución que habilitaba *Centros de Educación Artística Integral donde niños y jóvenes de 6 a 18 años* podrían realizar, los días sábado, *actividades de plástica, música, teatro, expresión corporal y danza*[379]. La enumeración no alfabética de esas *artes*, vuelve a ratificar la preeminencia otorgada por la política cultural dictatorial a la creación plástica por sobre los demás disciplinas artísticas. Al respecto, el discurso oficial señalaba: *conscientes del papel decisivo que el arte tiene en el desarrollo educativo (…) perceptual, sensible e imaginativo, esta propuesta será germinadora de fuerzas culturales y civilizadoras* (LVI, 29-5-82).

Atendiendo a estas políticas y a su contexto de emergencia, podemos pensar que el imaginario gubernativo asignaba una función central a la educación artística (in)formal de *niños y jóvenes* que se mixturaba con dos tópicos bélicos: por una parte, la conformación de habitus *espirituales* que posibilitaran la preservación de la *fuerza cultural* de la *civilización occidental y cristiana*. A su vez, erigiéndose como custodios de la marcha hacia la democracia se preocupaban por su descendencia: una nueva generación de *jóvenes* que heredaría los ideales del PRN y los haría trascender en el tiempo (Cf. Philp, 2010: 425-ss). Esas representaciones pervivían en el año 1982, aunque fueron complejizadas con los acontecimientos de la Guerra de Malvinas. En ese marco, las nuevas políticas artísticas del ’82 también pueden pensarse como “válvulas de escape” que desde el entretenimiento buscaban eclipsar al conjunto de biopolíticas que desde el comienzo del régimen habían manipulado a los cuerpos *juveniles*: su aniquilación en el caso de considerarlos *enemigos* y su ofrenda como *sacrificio patrio* en el caso de los *soldados virtuosos.* Respecto a las políticas artísticas dedicadas a la infancia, si bien exceden nuestros objetos de estudio, es importante destacar que su presencia se multiplica en 1982, cuando, además de los concursos de manchas, se realizaron *proyecciones de películas* y *Teatro de Títeres para niños*. Consideramos que esas medidas constituyen una avanzada en las biopolíticas poblacionales de la dictadura: a la socialización (in)formal de los *jóvenes*, que venía incrementándose en los últimos años en fiestas

[379] Algunas instituciones que incorporaban estas actividades extracurriculares eran: la Esc. Normal Superior “Dr. Garzón Agulla”, las escuelas primarias “Ramón Cárcano”, “República de Siria”, “República de Chile”, los Institutos provinciales de Educación Técnica (IPET) Nº 1 y 10. Dichos establecimientos se ubicaban en distintos barrios, como Ayacucho; General Paz o Parque Atlántida. Se señalaba como requisito de inscripción*: presentar certificado de escolaridad primaria o secundaria*, mientras se aclaraba que los cursos durarían desde el 12 junio al 30 octubre (LVI, 29-5-82).

oficiales como el *Día del Estudiante* o la *Semana de Córdoba*, se sumaba entonces el intento de domesticación *espiritual* de los cuerpos infantiles.

-El VI Salón y Premio Ciudad de Córdoba, *Escultura*

Como había sucedido en años anteriores, los homenajes por la Semana de Córdoba fueron un marco propicio para el despliegue de políticas artístico-plásticas: no solo las dedicadas a la población *joven* en general y a los *jóvenes artistas* en particular, sino también aquellas circunscriptas a distintas generaciones de productores creativos. En efecto, el SPCC volvía a irrumpir como un concurso paradigmático que (re)asignaba posiciones dentro del campo estético respectivo, a la vez que las obras allí emergentes eran promocionadas por el discurso gubernativo como *máximos exponentes del Arte local*. La indagación de sus (dis)continuidades en relación a ediciones anteriores, así como de sus espacios, tiempos, jurados, participantes, productos y públicos, permitirá nuestro acercamiento a sugerentes aristas de la política cultural oficial.

El VI SPCC estuvo abocado a la especialidad *Escultura*. A modo de situar el lugar de la escultura en aquella coyuntura, cabe señalar que las cifras generales de los distintos SPCC nos muestran una jerarquización recurrente donde la pintura congregaba una mayoría de productores, seguida por el dibujo, la escultura y el grabado. Recordemos que en el SPCC 1980 habían sido aceptados 89 pintores, en 1981 habían sido seleccionados 28 dibujantes y 12 grabadores, mientras en 1982 habían sido admitidos 15 escultores concursantes. Otra arista de problemas (que por cuestiones de recorte no abordaremos aquí) se abre si advertimos que algunos agentes se presentaban, y eran aceptados, como participantes en distintas disciplinas.

La exhibición de las obras seleccionadas y premiadas se inauguró el lunes 5 de julio a las 19,30 horas en el Museo Municipal “Genaro Pérez”. El catálogo respectivo informaba que allí permanecería hasta mediados del mes de agosto, cuando la exposición sería trasladada a los *centros culturales periféricos* por el lapso de un mes. Este desplazamiento por los barrios capitalinos emerge como novedad del año 82 y puede ser interpretada como un intento de conformación y ampliación de públicos. No obstante, las fuentes relevadas no permiten dar cuenta del número o composición de los posibles asistentes en esos dos meses de difusión de las obras, solo aportan algunos datos sobre los funcionarios que concurrieron a la

inauguración[380]. La presencia de esas autoridades en la apertura era un indicador de la importancia oficial asignada a este evento: del ámbito provincial, el gobernador Pellanda y el Director de Actividades artísticas (Sr. Oscar Frávega); del sector municipal, el Intendente Cafferata, el Secretario de Gobierno (Dr. Barbará), la Subsecretaria de Cultura (Arq. Marta Deltrozzo) y el Director de Promoción Cultural, Sr. Manuel Solís[381]. Un diario dominical celebraba la iniciativa:

> (…) Esta plausible inquietud del ente comunal, que se viene realizando en forma continuada desde 1977, tiende a promover un importante movimiento renovador al tiempo que nos brinda un amplio panorama del quehacer actual de los artistas cordobeses.
> Este año el salón estuvo dedicado a la técnica de la escultura, una actividad plástica algo relegada de los salones locales y lo suficientemente costosa para que no abunden sus cultores.
> Para este salón fueron presentadas 50 obras de las que se aceptaron 35 (…) (LVI, 4-7-82)

Este periódico nos aporta un dato importante que no suele adquirir visibilidad en documentos internos del campo artístico, donde generalmente se (re)produce la práctica de una economía denegada (Cf. Bourdieu, 2003): dentro del conjunto de las artes plásticas, la escultura aparece como una *actividad costosa y relegada de los salones locales*, condicionantes que explicarían la escasez de sus *cultores*. Al respecto, no es un dato menor que el importe monetario de los premios sólo adquiera explicitación en las fuentes periodísticas que convocaban al concurso, mientras fue invisibilizado en los catálogos de la inauguración, quizás para reafirmar su (in)valorable costo en tanto *bienes espirituales*. Así, solo los diarios del bimestre anterior (LVI, 24-5-82) informaban que los premios ascendían a $ 8.000.000 y $ 5.000.000 para el primer y segundo puesto, respectivamente; mientras se adjudicarían *dos menciones con opción a compra*. Paralelamente, se reiteraba que todas las piezas galardonadas pasarían a integrar la colección del Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genero Pérez”. A nivel de requisitos, se señalaban algunos parámetros: el concurso estaba restringido a escultores radicados en la provincia con un mínimo de 2 años de residencia, el tamaño mayor de las obras no podía exceder los 2 mts, la recepción de las piezas cerraría el 24 de junio y el reglamento podía ser

[380] El proyecto de que la exhibición inaugural del SPCC (concretada desde sus inicios en el Museo Municipal) deviniera *muestra itinerante*, ya estaba presente en los objetivos del primer salón en 1977, aunque los destinos planificados eran los museos de otras provincias. Las fuentes locales relevadas no aportan información que nos permita conocer sobre las concreciones de esos planes; así, las prácticas de circulación (inter)provincial irrumpen como objetos de estudio para futuras investigaciones.
[381] GCC Nº 15 (8-1982, p. 12-14).

consultado en cualquier sede comunal del interior o en la locación capitalina del MMGP[382].

En cuanto a la composición del jurado, el catálogo muestra la persistencia de representantes de varias instituciones culturales emergentes en ediciones anteriores, las cuales daban cuenta de sugerentes redes entre entidades locales y nacionales, públicas y privadas: Prof. Vicente Caride (Asociación Argentina de Críticos de Arte), Prof. Jorge Zerdá (MNBA), Sr. Noé Nojechowiz (FNA), Prof. Carlos M. Funes (Municipalidad de Córdoba), Prof. Víctor M. Infante (Gobierno de la Provincia), Prof. Giraudo de Fabián (UNC), Prof. Horacio Suárez (APAC), Prof. Miguel A. Budini (por los participantes) y el Sr. Manuel Solís (Director de Promoción Cultural municipal) como veedor y jurado de desempate[383]. En ese conjunto no es un dato menor observar que dos de sus integrantes (Budini y Suárez) habían irrumpido recientemente dentro de la trilogía de escultores consagrados que junto al arquitecto Roca desarrollaron la *plaza-monumento España*.

El *acta* respectiva informaba que este conjunto de agentes institucionales se había reunido el 26 de junio a las 16 horas en dependencias del MMGP. Como en ediciones previas el jurado tuvo a su cargo dos filtros de selección en relación a los artistas y sus obras: por un lado, la aceptación de 15 participantes (con 2 esculturas cada uno) dentro de un conjunto de 25 aspirantes; por otro lado, la distinción de 4 piezas premiadas dentro las 30 obras concursantes[384]. El documento registraba algunos desacuerdos: mientras 6 jurados nacionales y provinciales (Zerdá, Nojechowiz, Infante, Fabián, Funes y Caride) elegían adjudicar el *primer premio a Miguel A. Bondone por su obra 'Comunicación'*; dos opiniones locales disidentes (Budini y Suárez) se inclinaban hacia *Carlos Zárate por su obra 'Éxtasis'.* Esta disputa se resolvió por voto mayoritario; no obstante, la posición ante el 2º premio presentó una paridad: 4 agentes de instituciones de la provincia (Budini, Suárez,

[382] En el MMGP no fue posible acceder a copias de dichos reglamentos, ya que, según informan los funcionarios recientes, el archivo está incompleto y escasamente sistematizado.

[383] A su vez, la presencia de la Asociación Argentina de Críticos de Arte emergía como novedad en la edición 1982. Paralelamente, cabe señalar que el representante elegido por los participantes solía resultar de una votación que solo en algunas oportunidades era registrada en los catálogos. En este caso, se explicitaba que el número de votos había sido: 12 para Budini, 8 para Horacio Suárez, 4 para Ricardo Musso y 1 para Luis Sosa Luna. El acta de ese recuento efectuado el 25-06-82 era reproducida en la página 30 del respetivo catálogo (Municipalidad de Córdoba, *VI SPCC 1982 Escultura*). Ese recuento de 25 votos se correspondería con los 25 escultores postulantes al concurso.

[384] Adviértase que mientras el periódico anunciaba la aceptación de 35 obras, el catálogo respectivo solo documenta 30 piezas (que se corresponderían con los dos envíos permitidos a cada uno de los 15 concursantes).

Infante y Fabián) votaban por *'Éxtasis' de Zárate*; mientras tres representantes porteños y uno municipal (Zerdá, Nojechowiz, Caride y Funes) lo hacían por el trabajo de *Oscar Páez*. En este caso, el voto del *jurado de desempate, Sr. Solís*, ratificó la decisión de sus colegas mediterráneos, premiando a *Éxtasis*. Paralelamente, el acta explicitaba que por unanimidad de votos la 1ª mención había recaído en el citado *Páez por su obra 'Péndulo V'*. Por su parte, respecto de la segunda mención volvía a emerger una disparidad resuelta por mayoría: Suárez, Fabián, Budini, Nojechowiz y Caride optaban por entregarla a *Martha Bersano por su obra 'El grito'*, mientras Funes, Zerdá e Infante preferían a *Carmen Raurich-Saba* con su pieza *'Vino una paloma…'*

Sobre los cuatro escultores finalmente distinguidos, el catálogo aportaba una presentación sintética de sus currículos que puede aportar pistas sobre los criterios de premiación con los cuales fueron evaluados por el jurado:

> *Miguel Ángel Bondone*. Nació en Bell Ville. En 1963 comenzó su tarea como escultor, abocándose definitivamente a la misma desde 1970. Es autodidacta. Ha realizado diversas exposiciones individuales y colectivas en Bs. As. y en Córdoba. En 1978 obtuvo el Primer Premio del Salón de Escultura de APAC.
> *Carlos Hipólito Zárate*. Nació en Olpas, La Rioja en 1928 (…) Egresó como Profesor de Dibujo y Escultura de la EPBA. Distinciones obtenidas: 1er. Premio de Escultura: tema religioso, 1952 ACA; 1964, Salón de Córdoba; 1974 APAC (…) Exposiciones: desde 1966 en Buenos Aires y Córdoba. Sus obras se encuentran en colecciones privadas del país y el extranjero. Obras públicas: Busto de Jerónimo Luis de Cabrera (piedra), Córdoba, 1969; Monumento a la Madre (mármol), La Rioja, 1965 (…) Publicaciones: Primera Plana, 1969.
> *Oscar Enrique Páez*. Autodidacta; comienza su obra en 1977. En 1978 gana el 1er. Premio en el Salón Juvenil de Artes Plásticas. En 1979, mención honorífica del jurado en el SPCC. En 1980 gana el premio Fundación Alejandro Shaw en la Academia Nacional de Bellas Artes (…) En 1981: 1er. Premio en el V Salón Anual de Artes Plásticas de Constitución. Ha participado en numerosas muestras colectivas en provincia de Córdoba y en Buenos Aires.
> *Marta Bersano*. Profesora de Dibujo y Escultura, egresada de la EPBA en 1978. Formó parte del equipo de Horacio Suárez para la realización del Monumento al General Manuel Belgrano y a Pedro Nolasco (…). Participó en muestra colectiva de egresados de la EPBA y colectiva de APAC. Actualmente ejerce la docencia en institutos de Bell Ville
> (*VI SPCC, Escultura*, cat. exp. Córdoba, Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genero Pérez", 1982. p. 4-10) (las abreviaturas son de mi autoría)

Las edades biológicas de los cuatro escultores distinguidos ascendían en 1982 a: 43 años, Bondone (1939-); 54 años, Zárate (1928-); 29 años, Páez (1953-) y 30 años, Bersano (1952-). Adentrémonos en los significados sociales (y en especial, artísticos) que se entrelazaban con los datos vitales. Según este documento, los dos premiados compartían una característica importante: precedentemente habían obtenido el primer premio en concursos escultóricos organizados por APAC, una asociación que poseía representación en el jurado del SPCC del 82. A su vez, entre

las notas disonantes se destaca que mientras Zárate (1928-) evidenciaba tres décadas de trayectoria (con muestras tanto en el ámbito nacional como en el extranjero) y titulación profesional[385], el primer galardón recayó en Bondone (1939-), un agente que presentaba una antigüedad de 20 años en el medio escultórico y una condición de *autodidacta*[386].

Esta última calificación nos introduce en una de las peculiaridades del campo plástico: el reconocimiento de un productor como *artista* y de sus productos como *obras de arte* depende frecuentemente de la certificación académica; pero, a veces, suelen emerger capitales culturales objetivados que carecen de esa formación y nos acercan al plano de la ideología carismática. En efecto, la figura del *autodidacta* puede remitir a destrezas artísticas adquiridas mediante un proceso de aprendizaje individual o informal (por ejemplo, en talleres particulares libres), pero también suele asociarse a la posesión de un *don*, una aptitud sobrenatural que es "descubierta por el gusto innato" (Cf. Bourdieu, 2003: 32) de ciertos agentes hegemónicos del campo, como aquellos convocados a integrar el jurado de un salón oficial, dando vida, de ese modo, a un círculo simbólico de distinciones.

La predilección de la obra de un *autodidacta* por sobre un egresado académico vuelve a emerger en las menciones, condecorando a Páez con el primer lugar y a Bersano con el segundo. En esta ocasión estamos frente a dos sujetos de la misma

[385] Podemos pensar que si bien Zárate era de procedencia riojana, se domiciliaba en Córdoba, al menos, desde 1980 (ya que uno de los requisitos del SPCC era una antigüedad mínima de dos años de residencia). A su vez, este agente no es reconocido por Moyano (2010) dentro del conjunto de *artistas plásticos de Córdoba*, ni siquiera anunciado para el futuro tomo 2. No obstante, podríamos pensar que éste es el cuarto escultor, *riojano*, que habría participado en los relieves de la Plaza España, y es recordado por una de las *jóvenes ayudantes* de aquel proyecto. Ese apellido puede advertirse en 2012 entre las firmas de algunas esculturas conservadas en ese predio. Por otra parte, el currículo de Zárate, reproducido en el catálogo del SPCC 1982, nos informa sobre premiaciones que en los años 60 recibían el nombre de *Salón de Córdoba*. En nuestro relevamiento documental no existen datos que conecten ambos concursos. Futuras investigaciones podrán decir qué tipo de construcciones identitarias *cordobesas* ayudó a conformar aquella competencia sesentista.

[386] Moyano (2010: 113, 487) tampoco incluye a Miguel Ángel Bondone dentro del diccionario de *artistas cordobeses*, pero sí visibiliza a otros dos agentes con ese apellido: Ana Luisa Bondone forma parte de este primer volumen, mientras Tomás Ezequiel Bondone es anunciado dentro de los *Artistas en preparación* que serán incluidos en el segundo tomo. A su vez, el testimonio de Ana Luisa identifica a Miguel como su tío (Entrevista con la pintora, 21-9-2009). Una página web educativa del año 2001 puede dar cuenta de la complejidad de la clasificación de un productor como *artista, artesano* o *autodidacta*: "Miguel Angel Bondone es artesano. Su pasión, la escultura en cerámica y arcilla, le consume la mayor parte del día. Su tiempo, es el tiempo de un hombre de 62 años que, ya jubilado, pasa sin apuros la mitad del año en Los Hornillos y la otra mitad en Bell Ville (…) Estrictamente cierto es aquello que dice que quien trabaja con sus manos es un trabajador manual, el que lo hace con sus manos y su cabeza es un artesano, pero el que trabaja con manos, cabeza y corazón es un artista. Miguel Angel Bondone es además de un reconocido y verdadero artista, un excelente ser humano" (http://www.oni.escuelas.edu.ar/2001/cordoba/bellville/cult/bondone.htm, consultado el 17-1-2012).

generación, Oscar nace en 1953 y Martha en 1952, que cuentan con exposiciones en el lustro precedente y que son calificados por la política cultural oficial como *jóvenes artistas* (ver cuadros 1 y 2)[387]*.* Sin embargo, si bien compartían el linde de los 30 años, los currículos del SPCC diferenciaban que desde 1978 Páez había recibido premios locales y nacionales, públicos y privados (entre los cuales cabe remarcar el *Salón Juvenil de APAC*), mientras ese año mundialista marcaba para Bersano su egreso académico, luego de siete años de estudio, como *Profesora de Dibujo y Escultura*. Un antecedente de esta creadora que nos habla de las políticas artístico-juveniles de la época fue su selección, por parte de la EPBA, *para desarrollar tareas de Investigación en el Paseo de las Artes, local 9, durante un año, 1981/1982*[388].

A su vez, de los otros once escultores, cuyos trabajos habían sido seleccionados para concursar en el SPCC 1982 (pero no obtuvieron ninguna distinción), el catálogo aportaba sus patronímicos junto a los nombres y la reproducción de sus obras. Cotejando otras fuentes de aquellos años con estudios actuales podemos divisar sugerentes (in)visibilizaciones. Cinco de esos agentes poseen dos particularidades compartidas: ser clasificados por la política cultural dictatorial como *jóvenes artistas* (ver cuadros 1y 2) y ser reconocidos por la historia del arte reciente dentro del conjunto de los *artistas plásticos de Córdoba* (Moyano, 2010). Nos referimos a: *María T. Belloni, Sara Galiasso, Marcelo I. Hepp*, *Miguel Sahade* y *Leonardo Kilstein*. Otros dos productores (*Carlos Díaz Navarro* y *Leopoldo Garrone*) también detentan visibilidad en el citado diccionario, aunque su ausencia en las muestras y salones *juveniles* que organizaba el gobierno autoritario, nos lleva a pensar que en aquel período ya se encontraban posicionados en otro escalón de la pirámide de creadores: el de los reconocidos. En cuanto a *Carmen Raurich-Saba* solo la prensa internacional nos informa que era una escultora española que se había radicado en Córdoba en la década de 1950[389]. Por su parte, las dudas se multiplican en torno a

[387] Moyano (2011: 101 y 355) sí incluye a Páez y Bersano dentro del conjunto de los *artistas cordobeses*.

[388] Dato extraído de la página web de esta escultora: http://marthabersano.com.ar/?page_id=8, consultada el 16-1-2011. Esta práctica del PLA no figuraba en el catálogo del SPCC 82, donde sólo se agregaba una segunda referencia: integrante en el equipo de trabajo dirigido por un "consagrado artista", que conformaba el jurado respectivo e irrumpía como aglutinador de varios encargos oficiales.

[389] Su reconocimiento en Barcelona y en Buenos Aires, podría explicar que tres miembros del jurado se inclinaran por la distinción de una de sus obras en 1982: "Notas porteñas (crónica por correo aéreo). Expone en galerías Peusser 22 obras suyas (…) Carmen Raurich se trasladó a la Argentina hace tres años e instaló su estudio en la apartada y docta ciudad de Córdoba (…) inspiración fértil y

Roberto C. Álvarez, Ismael Criado y *Guillermo Lotz*, ninguno de los tres aparece como participante en las objetivaciones artístico-juveniles del proceso dictatorial ni es rescatado por el discurso historiográfico reciente[390].

Estas presencias y ausencias invitan a esgrimir explicaciones distintas y polares que van desde el alejamiento voluntario del quehacer escultórico hasta los procesos de exclusión propiciados por la propia dinámica del campo, donde solamente una minoría consigue permanecer o ascender en la carrera artística. En ese ámbito profesional la posición de *joven artista* podía ser ocupada por un tiempo limitado: la misma "provisionalidad de la juventud" (Levi & Schmitt, 1996) la hacía una situación transitoria, donde los límites de la edad biológica lindaban entre los 18 y 35 años (pudiendo extenderse hasta los 40 años). Así, de una mayoría de *jóvenes creadores* (también llamados *nuevos valores*) que participaban en salones y muestras colectivas, solo un escasísimo número de sujetos logrará ser reconocido y perdurar como un *artista consagrado* que detentará, entre otras distinciones, premios y exposiciones individuales durante su edad *adulta*.

Conjuntamente, cabe bosquejar un alerta respecto a las (in)visibilzaciones femeninas en el salón escultórico[391]. La adjudicación de la *Segunda Mención* (es decir, el cuarto puesto) a una *joven* mujer se correspondía con la escasa participación femenina en el SPCC 1982: donde dentro del conjunto de los 15 escultores aceptados, ellas solo ascendían a 4 autoras: *María Teresa Belloni* (1951-)*, Martha Bersano* (1952-)*, Sara Galiasso* (1946-) *y Carmen Raurich-Saba* (s/d)*.* La historia del arte local permite saber que las tres primeras se encontraban en 1982 transitando los 30 años de edad y habían adquirido titulaciones académicas, mientras la prensa ibérica de la década de 1950 informa que Carmen pertenecía a

clásica en esculturas y bajorrelieves con los que continúa una obra anterior ya elogiada en Barcelona" (Fuente: *La vanguardia española*, 30-11-1958, p. 19, disponible en: http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1958/11/30/pagina-19/32761739/pdf.html, consultado el 13-1-2012)

[390] Una nota periodística del año 2001 permite suponer que Álvarez y Lotz continuaban dedicándose a la escultura a comienzos del siglo XXI y mantenían un lazo social suficiente como para presentar una muestra colectiva, propiciada por una galería de la capital cordobesa, en Villa Carlos Paz. A su vez, entre el conjunto de los demás expositores (Rosa Bustos de Cabral, Cristina Figueroa, Roxana Serra y Manuel Solís), el último nombre podría referir al Director de Promoción Cultural municipal que en aquel SPCC 1982 ofició como jurado de desempate (http://vos.lavoz.com.ar/node/292042, consultado el 13-1-2012).

[391] Una profundización de este tema, mediante herramientas de Historia de las mujeres y Estudios de Género se ofreció en un trabajo posterior a la tesis (González, 2018a).

una generación mayor y era española[392]. El testimonio actual de Bersano, la productora galardonada en aquel VI salón, aporta una interesante mirada crítica sobre la situación de las mujeres en el campo escultórico:

> MB: Mucha gente tan talentosa que he visto pasar por la Escuela, en veintiséis años [de docencia] he visto gente increíble, y que después no existe más. Creo que es porque se necesita como de una fortaleza especial para estar en el arte. No sé, será sobre todo por la escultura, la condición de mujer, que influye mucho también…
> SG: ¿A favor o en contra para la escultura?
> MB: Yo creo que siempre es en contra. Yo creo que la sociedad por más que digamos 'esto o aquello', 'liberación de la mujer'…
> SG: Hay estructuras que continúan...
> MB: Hay estructuras que están ahí muy solidificadas. Entonces ser mujer y ser escultora pareciera que no es muy compatible. También está el tema físico. La escultura necesita de un estado físico. Necesitás fuerza. Si no tendrías que tener un… Bueno tendríamos que partir desde una economía fantástica, entonces vos tenés muchos ayudantes, los ayudantes te hacen las cosas bajo tu supervisión. Esa es otra situación que no es la mía, por ejemplo. Totalmente… Lola Mora sin todos sus ayudantes no hubiera hecho nada. Ella no se pasó puliendo el mármol, porque hubiera hecho 'una' escultura en su vida. Miguel Ángel tampoco. Eso de tener ayudantes a mí no me parece para nada peyorativo, ni desmerecedor de quién es el genio creador. (Entrevista con Martha Bersano, 6-9-2010)

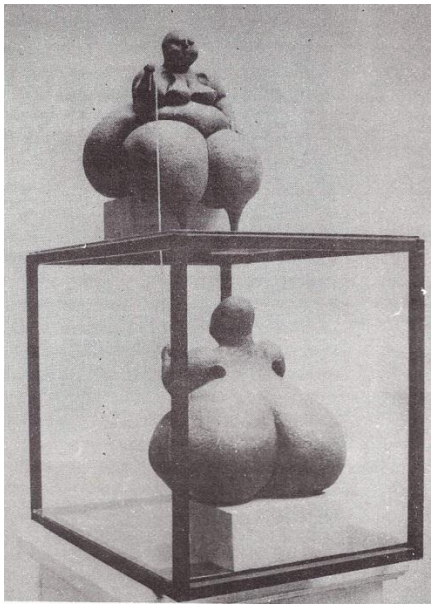
Así, su reflexión nos invita a pensar en cierto androcentrismo en el área de la escultura, condicionado por la supuesta *fuerza física* necesaria para trabajar con los distintos materiales y grandes formatos (una capacidad generalmente atribuida a los varones). A su vez, llama la atención sobre las limitaciones económicas que se mixturaban con las genéricas y etarias, restringiendo la contratación de ayudantes, una posibilidad que la entrevistada considera determinante en la mítica figura de Lola Mora. Este alerta respecto de los altos costos del trabajo escultórico y de la escasez de sus cultores también era señalado por un cronista epocal (LVI, 4-7-82), aunque sin especificaciones de género. La minoritaria presencia femenina (tanto en el conjunto de premiados como en los participantes seleccionados) también irrumpía en los criterios de otras ediciones del SPCC, como la de 1981, donde entre los 28 dibujantes y 12 grabadores, fueron aceptadas 6 mujeres en cada rubro y fue distinguida solo 1 obra de su autoría[393].

[392] En 1973, Belloni finaliza sus estudios en la EPBA y en 1980 obtiene el título de Licenciada en Escultura por la Escuela de Artes de la UNC con Premio Universidad al mejor promedio de su promoción. Bersano había egresado de la EPBA en 1978. Galiasso, por su parte, se había graduado en la UNC: como Abogada en 1970 y como Licenciada en Escultura en 1980 (Moyano, 2010: 91, 101, 223).

[393] Reconocidas como *dibujantes*: Cáceres, Anahí; De la Colina, María; Gargiulo, Emma; Montes Nora; Rodríguez Tarragó, Beatriz; Tinti, Rosa. De ese grupo, fue Rodríguez Tarragó quién recibió el Primer Premio. Por su parte, entre las *grabadoras* se encontraban: Beltrán, Beatriz; Candiani, María; Caturelli, Celia; Fasah, María; Juárez, Nina; Lalubie, Ana Bettini de.

-De la proliferación de imágenes escultóricas en el SPCC

Cómo último eje de análisis del salón 1982, cabe adentrarnos en las obras escultóricas que adquirieron visibilidad. El catálogo del concurso 1982 presenta, excepcionalmente, una valiosa información: no solo reproduce las cuatro piezas premiadas sino que también aporta fotografías sobre el total de objetos aceptados en el concurso (treinta esculturas correspondientes al doble envío de los quince agentes participantes)[394]. De ese conjunto nos detendremos ante quince imágenes (Cf. Didi-Huberman, 2008) con el objetivo de acercarnos a las propuestas de los distintos concursantes , problematizando posibles (dis)continuidades y discursos de resistencia respecto a los cánones imperantes tanto en el microcosmos artístico como en el macrocosmos social (Cf. Foucault, 1992, Bourdieu, 2003).

43) 

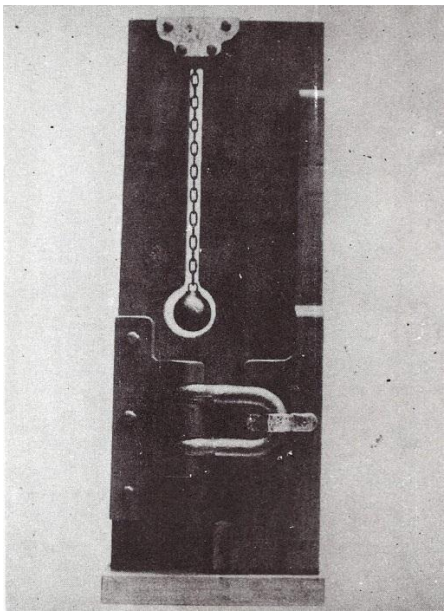
44) 

43) Miguel Ángel Bondone, *Comunicación*, terracota. 1er. Premio del SPCC 1982, Córdoba. Colección del MMGP. Estado de conservación: Desconocido (Municipalidad de Córdoba, *SPCC 1982*, catálogo de exp, p.5)
44) Carlos Hipólito Zárate, *Éxtasis*, chapa batida. 2º Premio del SPCC 1982, Córdoba. Colección del MMGP. Estado de conservación: Desconocido (Ibíd., p.7)

Comenzando con la obra de Miguel Ángel Bondone que obtuvo el primer premio, *Comunicación* (fig. 43), nuestra lectura detecta dos desnudos femeninos que se alejan de la representación renacentista para proponer unas figuras esféricas cercanas a la Venus paleolítica. El material elegido (terracota) también se distancia

[394] Respecto de las reproducciones cabe agregar que eran en blanco y negro. A su vez, la información que acompañaba cada ilustración era escasa: nombres del artista y de la obra junto a mínimos datos sobre los materiales usados (en algunos casos, también se indicaba la técnica).

del “noble” mármol, mientras los temas presentados podrían sugerir una reflexión sobre el lugar de objeto visual-sensual asignado a la mujer en la tradición artística occidental (Cf. Berger, 1980). Su segundo envío se tituló *Mujer con espejo* y proponía una figura similar, pero sosteniendo un espejo en su mano izquierda. En cuanto al trabajo de Zárate congratulado con el segundo puesto, *Éxtasis* (fig. 44), advertimos el protagonismo de dos antebrazos que se alzan verticalmente culminando en enérgicos puños cerrados. Relacionando esta pieza con su segundo envío (*Guerrero*), donde plantea una figura masculina con brazos amputados, consideramos que sus propuestas entran en diálogo con el contexto de reciente derrota en la Guerra de Malvinas, donde emergieron cuerpos heridos y deseos de victoria truncados. Conjuntamente, mientras los premios recayeron en obras de productores “mayores” (tanto en edad como en capitales acumulados), las menciones fueron asignadas a las piezas de dos *jóvenes* escultores: *Péndulo V* de Oscar Páez y *El grito* de Martha Bersano.

45) 

46) 

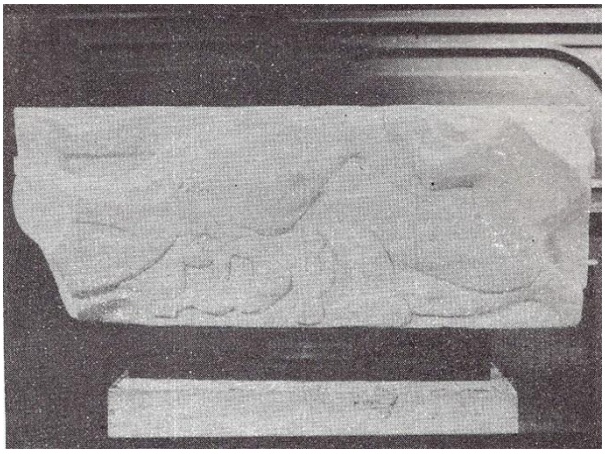
45) Oscar Páez, *Péndulo V,* técnica mixta. 1ª Mención del SPCC 1982, Córdoba. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos (Ibíd., p.9)
46) Martha Bersano, *El grito*, piedra reconstituida. 2ª Mención del SPCC 1982, Córdoba. Colección de la artista. Estado de conservación: existente (Archivo fotográfico de la escultora)

El primero (fig. 45) presentaba una composición inquietante donde alcanzan a percibirse dos elementos: un cerrojo en la parte inferior y una cadena que culmina en una esfera en la parte superior. Esta última figura podría leerse, atendiendo al título, como un dispositivo pendular; no obstante, la sensación de movimiento es

inmediatamente limitada por los elementos que integran la obra. A la vez, en su segundo envío (*Memorias de una civilización*), la presencia de la cadena se reitera y deviene protagónica. Es posible suponer que desde un lenguaje simbólico, los temas elegidos por Páez invitaban a reflexionar sobre la presencia de sujeciones y cautiverios en la historia la *cultura occidental y cristiana* (un tópico recurrente en el discurso oficial de aquellos años). Además, las estructuras de sentimiento (Cf. Williams, 2000) que aquí emergen, incitarían a recordar los condicionantes del tiempo que transcurre y del contexto dictatorial del salón, donde las *cadenas* (de aliados y opositores del régimen) se multiplicaban y se reacomodaban en la posguerra de Malvinas.

Esta clave interpretativa también podría aplicarse a la obra de Bersano (fig. 46), donde se presenta un medio torso con elementos desfigurados que se alejan de la representación realista y se acercan a un universo simbólico: dos brazos en actitud de plegaria complementados con una cabeza ciclópea que mira al cielo y una boca abierta de donde parecen emerger alaridos desesperados. El título y el tema de la obra nos permiten pensar en posibles reapropiaciones de la clásica pintura de Edvard Munch (*El grito*, 1893) considerada precursora del expresionismo. Su apropiación y resignificación podría sustentarse en dos factores: por un lado, tanto el testimonio de Bersano como el de otros alumnos que cursaron en la EPBA durante los años 70 coinciden en afirmar que las vanguardias históricas eran movimientos enseñados en esa academia; por otro lado, ese sonido estridente (a medio camino entre la palabra humana y el aullido animal) adquiría presencia material y simbólica en aquel contexto donde los abusos dictatoriales hacia los cuerpos (no solo) *juveniles* adquirían visibilidad y sonoridad creciente en los medios de comunicación.

A su vez, no nos parece un dato casual que, el tópico de angustia vuelva a irrumpir en una pieza que había sido votada para la segunda mención por tres de los ocho jurados: *Vino una paloma que comenzó un tal rumor de lamentos* (fig. 47), de Carmen Raurich-Saba. Si bien la reproducción no permite percibir con nitidez el tema presentado, podemos inferir, en base al título, que el símbolo internacional de la paz era portador aqllí de murmullos de llantos, quejas y súplicas; probablemente, en alusión a su entorno contemporáneo. Así, se teje una coincidencia entre las sensaciones auditivas de dolor propuestas por Martha y Carmen, más allá de las divergencias en cuanto a (no solo), edades, técnicas y materiales: *piedra reconstituida* y *talla directa en mármol*, respectivamente.

47) 

47) Carmen Raurich-Saba, *Vino una paloma que comenzó un tal rumor de lamentos*, talla directa en mármol. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. Obra concursante en el SPCC 1982 (Municipalidad de Córdoba, *SPCC 1982*, catálogo de exp, p.25).

Un segundo conjunto de obras nos permite acercarnos a cinco escultores que no recibieron premiaciones y que, al no emerger en ninguno de los eventos oficiales de *arte joven*, podríamos ubicar en una generación de "mayores" (aunque con distintos grados de consagración). Sus creaciones nos posibilitan transitar desde la representación tradicional hasta la abstracción moderna.

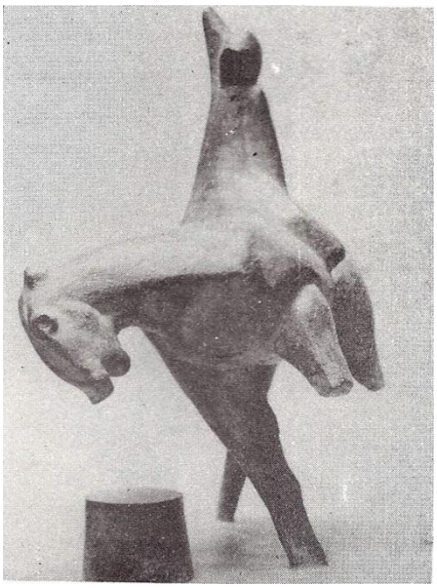
48) 

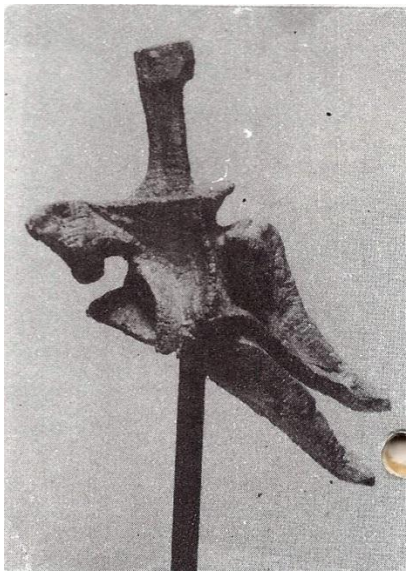
49) 

48) Leopoldo Garrone, *El lírico,* cemento. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Municipalidad de Córdoba, *SPCC 1982*, catálogo de exp, p. 20)
49) Guillermo Lotz, *El burgués*, hierro. Estado de conservación y ubicación: desconocidos. (Ibíd., p. 23)

La pieza *El lírico* (fig. 48), de Leopoldo Garrone, propone una cabeza de cemento en clave neoclásica, tanto en la simetría de sus formas como en la impasibilidad de

su expresión. Atendiendo a que los tópicos de orden y equilibrio eran compartidos tanto por esta obra como por la mentalidad oficial, puede sorprender que las producciones de Garrone no hayan sido distinguidas[395]. Por su parte, la escultura *El burgués* (fig. 49), de Guillermo Lotz, presenta un retrato masculino de cuerpo entero cuyos contornos se alejan de la figura humana neoclásica desproporcionando dos zonas: una testa oval con ojos acentuados y un vientre obeso que se alza como centro de la composición. Desde una estética mixta, con rasgos realistas y humorísticos, remitiría a una crítica de la clase burguesa por su acumulación de bienes alimenticios. Este discurso podría relacionarse tanto con las ideologías socialistas circulantes como con el marco de aguda crisis económica que estalló en 1981, donde escasearon (entre otras cosas) los alimentos[396].

50) 

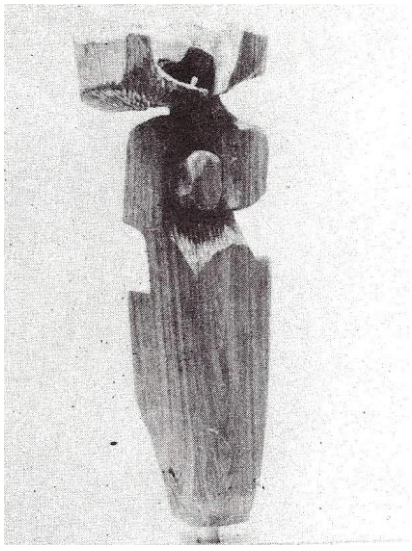
51) 

50) Ismael Criado, *Ecuestre II*, cemento patinado. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 17)
51) Roberto César Álvarez, *Pájaro fósil*, cemento. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 13)

En cuanto al trabajo de Ismael Criado, *Ecuestre II* (fig. 50), consideramos que un clásico género de la estatuaria, cuyo tema remite frecuentemente a la idea de un

[395] El segundo envío de Garrone, *Y seréis como dioses*, proponía una estética similar: el desnudo naturalista de una pareja heterosexual que parecía recitar uno de los íconos de la historia del arte, la díada *Adán y Eva*. El diccionario de Moyano (2010: 232) informa que este agente había nacido en 1916 y había egresado de la EPBA en 1946: "escultor de fuerte garra constructiva, da prioridad a esta disciplina realizando una importante cantidad de monumentos, cabezas, bustos, sellos y medallones (…) en cemento, yeso, bronce (…) con neta influencia clásica".
[396] Su segunda obra, *La Oceánida*, presenta líneas ondulantes y abstractizantes más pronunciadas, conservando como similitud sola la forma de la cabeza. Es posible que remita a la mitología griega, donde los Oceánidas son dioses fluviales masculinos, y sus hermanas, las Oceánides, son ninfas.

soldado a caballo, es aquí tensionado en sus dos componentes protagónicos: por un lado, un equino en movimiento, asentado en sus patas derechas, posee sus extremidades izquierdas en gran parte mutiladas; por otro lado, la posición de jinete es ocupada por un ser espectral cuya humanidad no deviene certera. Ante esta imagen, irrumpen en nosotros sensaciones de violencia, temor y combate que podrían estar dando cuenta de las vivencias epocales. Su otro envío, *Ecuestre I*, reiteraba ambas figuras, aunque el caballo se asentaba en sus patas traseras mientras eran las delanteras las que estaban mutiladas. La representación zoomorfa emerge también en la propuesta de Roberto Álvarez, *Pájaro fósil* (fig. 51), pero aquí la síntesis de la figura adquiere preponderancia complejizando la identificación del ave que es anunciada en el título. De este modo, mientras la *paloma* de Raurich-Saba portaba *rumores de lamentos*, el ave de Álvarez podría invitarnos a reflexionar sobre los vestigios de vuelos libres que se sensibilizaban en aquellos años[397].

52) 

52) Carlos Díaz Navarro, *Náyade*, palo santo. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 18)

Por su parte, en el caso de la obra de Carlos Díaz Navarro, *Náyade* (fig. 52), observamos una (dis)continuidad sugerente: si bien se distancia de los estilos figurativos ofreciendo una forma de contundente abstracción, el nombre del trabajo lo conecta inmediatamente con la canónica apropiación de temas mitológicos griegos. A su vez, esa “ninfa de los pozos, fuentes y manantiales”, podría interpretarse como

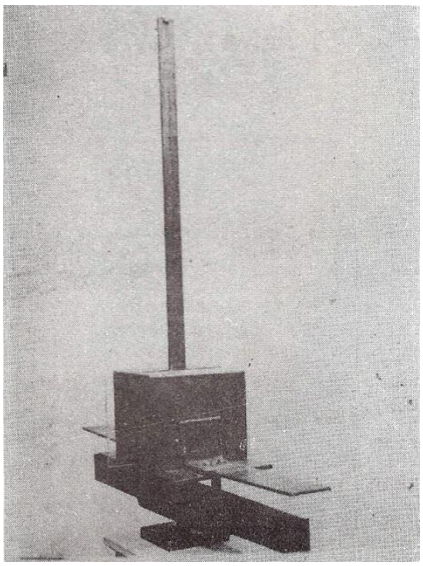
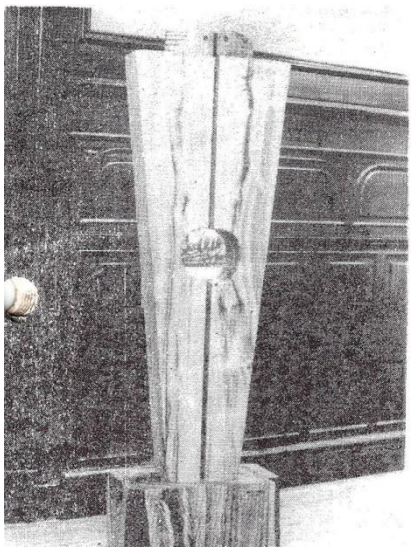
[397] La segunda obra de Álvarez, *Pareja*, se distancia de esta figura abstracta, ofreciendo un retrato realista, de cuerpo completo, con una mujer y un hombre sentados.

una recurrente asociación de lo femenino con la fecundidad, es decir, con el rol tradicional adjudicado a la *mujer virtuosa*[398].

Finalmente, las cinco obras restantes pertenecen a productores que en aquellos años eran definidos como *jóvenes artistas*, una calificación que indicaba, generalmente, su reciente ingreso al campo plástico profesional. En ese conjunto, volvía a emerger una diferencia ya constatada en el grupo de los premiados por el salón (ver cuadros 1 y 2): mientras cuatro de ellos poseían titulaciones académicas -María Teresa Belloni (1951-); Sara Galiasso (1946-); Marcelo Ignacio Hepp (1946-) y Miguel Sahade (1940-2010)-, el quinto era reconocido como *artista autodidacta* -Leonardo Kilstein (1942-2004)-. Pero adentrémonos en las obras a fin de acercarnos a posibles características compartidas entre estas poéticas *juveniles* y de indagar sus (dis)continuidades en relación al entorno estético-social. Comenzando con el trabajo de Kilstein, *Tótem* (fig. 53), observamos una propuesta abstracta marcada que sin embargo, desde su nombre, propone una reflexión sobre las prácticas metafísicas donde algunos objetos alcanzan funciones comunitarias y sobrenaturales (unas acciones que, desde la lectura de *la civilización occidental y cristiana,* eran adjudicadas a las culturas *primitivas*). En cuanto a su segundo envío, *Homenaje a Da Vinci (máquina de volar)*, podemos pensar que se trataba de una reapropiación, ya que la cita del maestro renacentista se realizaba desde corrientes estilísticas objetuales y cinéticas[399].

[398] La reseña de Moyano (2010: 195) sobre este escultor, abonaría nuestra lectura: "Su obra no oscila entre grandes cambios, se caracteriza por una búsqueda intuitiva de formas y espacios (…) Podemos distinguir un período en el cual incorpora los vacíos para alivianar los volúmenes y donde la épico juega un papel activo. Luego regresa al bloque, simplificando formas hasta rayar casi la abstracción con planos cerrados, cóncavos y convexos, de predominio vertical (…) La temática constante es la mujer, los hijos y la maternidad". Esta autora sitúa su nacimiento en 1944 e indica que cursó estudios en la EPBA.

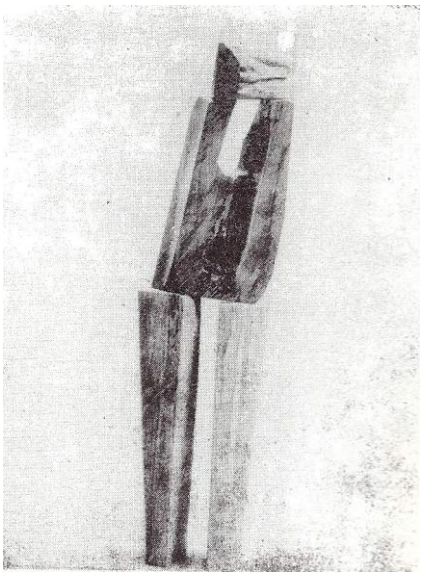
[399] Los aportes de Bondone, Tomás (2008c: 78) nos ayudan a situar la emergencia de Kilstein en concursos *juveniles* de la década del 60, a la vez que permiten detectar su ascenso durante el año 1982: "Escultor y dibujante autodidacta. Radicado en Córdoba, participó de los Salones Juveniles organizados por la Caja Popular de Ahorro a mediados de los años sesenta (…) Gran Premio de Honor en el XV Salón Anual de APAC y una Mención en el Salón Municipal de Escultura de Córdoba, ambos en 1982". En cuanto al diccionario de Moyano (2010: 487), el abordaje de Kilstein es anunciado para su futuro tomo 2. Por su parte, el trabajo de Beltramini Zubiri (2011) nos muestra una complejidad de la figura del *autodidacta* que ya había emergido en el caso de algunos premiados por el SPCC 1982: su calificación como *artista* pero también como *artesano*. A su vez, agrega: "imbuido de la filosofía del japonés Mokichi Okada (Akimaro), de quien toma, para la producción de sus obras, el sentido altruista de utilizar remanentes de la naturaleza (…) síntesis novedosa en la que se funde lo material con lo espiritual, que promueve el espiritualismo y la unión de oriente y occidente, dejando de lado el materialismo capitalista (…) Por esa necesidad de comunicar y acercarse al prójimo, se insertó en el Paseo de las Artes como un artesano más".

53)  54) 

53) Leonardo Kilstein, *Tótem*, técnica mixta. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 22)
54) María T Belloni, *Intip-Churi*, ensamble en quebracho. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 14)

Continuando con la escultura de Belloni, *Intip-Churi* (fig. 54), podemos decir que ponía en tensión una arista sugerente del discurso oficial: si el SPCC emergía en el marco de los homenajes por la Fundación de Córdoba (donde el proceso de conquista y colonización era redefinido como una *obra de evangelización*), el título de su obra (que en quechua significa *hijo del sol*) invitaba a pensar en uno de los pueblos arrasados por aquella política del imperio español, los Incas. Esta recuperación del pasado latinoamericano mediante lenguajes sintéticos y abstractizantes, podría pensarse como una constante en la producción de Belloni y de otros artistas durante los años 80[400].

[400] Moyano (2010: 91-ss) sitúa una primera etapa creativa de Belloni entre 1981-1990, donde "piedra, bronce y madera, hierro y plomo son los materiales utilizados. Grandes volúmenes representan una figura humana sintetizada y fusionada a la arquitectura, con características de primitivismo megalítico (…)". Por su parte, la investigación de Usubiaga (2002: 157-ss) sobre los artistas emergentes en el terreno de Capital Federal durante los años '80, afirma que, ya desde los años '70, algunos creadores se inclinan por "la recuperación de la imaginería indígena latinoamericana dentro del lenguaje abstracto". Piénsese, por ejemplo, en la obra *Quipu* (1971) de Alejandro Puente (disponible en: Etcheverry María. 2003: Alejandro Puente. Tesis del IUNA, p.27. http://www.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/DT/DT36-M.pdf, consultado el 19-1-2012).

55) 

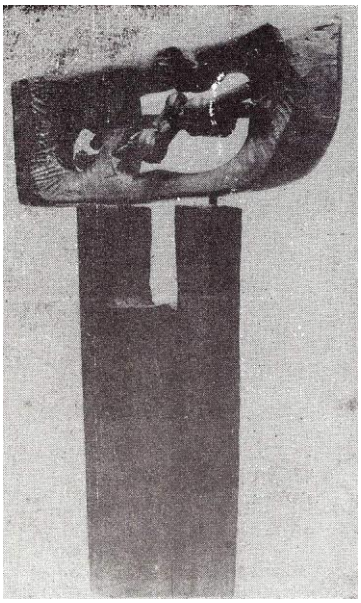
55) Sara Galiasso, Socavón, madera ensamblada. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 19)

En cuanto a la escultura de Galiasso, *Socavón* (fig. 55), no solo la forma plástica sino también su título plantea disrupciones en relación a las tradiciones escultóricas: aquí, el motivo (re)presentado concentra nuestras preguntas en torno a lo hueco, hundido, vacío…, quizás, las ausencias[401]. Paralelamente, encontramos puntos de contacto en los segundos envíos de esas dos escultoras: *Maternidad y Prehistoria* (de Belloni) y *Teresita Batista* (de Galiasso). Ambas temáticas no son abordadas desde la figuración sino desde tendencias abstractas; a su vez, los materiales elegidos se distancian del clasicismo del mármol o del bronce para proponer *madera* trabajada en técnica de *ensamblado*. Así, tanto sus propuestas formales como su condición femenina aportarían tensión a una tradición cimentada en la representación mimética, los materiales "nobles" y el androcentrismo. En esas costumbres centenarias del campo artístico occidental, la posición de objeto visual correspondía a la mujer y la de sujeto activo a un creador masculino, quien mediante retratos realistas o naturalistas (re)construía una imagen femenina *virtuosa* (anclada en el rol materno) o *pecaminosa* (donde sexualidad desnuda era ofrecida a la mirada varonil). Distanciándose de esos mandatos, estas *jóvenes* escultoras estarían

[401] Sobre la obra general de Galiasso, Moyano (2010: 223) señala: "En su vasta producción, encontramos la presencia de lo antropomórfico, primitivo, totémico y ritual, tanto en los materiales que usa como en la verticalidad preponderante y la estilización de las formas. Se aprecia una clara tendencia a re-editar el valor de la naturaleza, los signos, los mitos, las raíces y lo telúrico en el sugerente juego de espacios y materias que penetra, perfora y yuxtapone".

reafirmando su posición de agentes mediante reflexiones simbólicas sobre temas (no solo) femeninos.

Por su parte, la obra de Sahade, *Figura* (fig. 56), también presenta una abstracción contundente; es más, podríamos pensar que la supuesta figuración anunciada por los rótulos homónimos de sus dos envíos era solo una estrategia de competencia (para poder entrar en salones oficiales más habituados a aceptar y premiar obras representativas que reproducían realidades externas al mundo del arte). Así, esta propuesta entraría en diálogo con las tendencias artísticas que, desde el siglo XX, defienden a la producción plástica como una tarea experimental que puede inventar nuevas formas y no solo "reflejar" las ya existentes.[402]

56) 

57) 

56) Miguel Sahade, Figura, madera y forja. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 26)

[402] En este marco, no nos parece un dato menor que entre sus obras posteriores se reitere el nombre *Sin título*. En la retrospectiva de 2006, que se hizo sobre las esculturas de este artista, se expusieron 47 piezas donde predominaban los motivos abstractos, a su vez, en ese conjunto, 11 trabajos estaban rotulados con la indicación: *Sin título* (Catálogo de exp. *Miguel Carlos Sahade, esculturas latentes*, Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes Córdoba, 2006. p. 33).El texto de la escultura Martha Bersano (2006: 37-ss), incluido en ese catálogo, aporta un análisis de la obra general de Sahade que puede ayudarnos a posicionarnos ante esta pieza presentada en 1982: "Su primera escultura fue un 'Centauro' (1968) realizada con recortes, uniendo cobre de los cables, soldando. Se iniciará aquí su carrera como 'escultor de reciclaje' (…) Propuestas 'latentes' del autor, como una madeja de sorpresas, para revivir la magia, el asombro, el misterio que encierran sus obras (…) Es un dual entre el construir y el deconstruir. En la madera talla, acumula, ensambla; limando o puliendo superficies o dejando a la naturaleza misma completar su obra (…) Sus obras son orgánicas y abstractas. Secuenciación, metamorfosis, interpenetración, repetición, serían las palabras que condensan un poco la organización plástica de sus esculturas". Por su parte, el trabajo de Moyano (2010: 417) aporta una breve reseña sobre este escultor y funcionario cultural con algunas imprecisiones: como expresar que "desde el regreso de la democracia en 1983 ejerce la función pública" cuando comienza dos décadas antes.

57) Marcelo I. Hepp, Imagen en reposo, bronce batido. Estado de conservación y ubicación actual: desconocidos. (Ibíd., p. 21)

Por último, la propuesta de Marcelo Hepp, *Imagen en reposo* (fig. 57) nos muestra un objeto de la vida cotidiana (una silla) que se metamorfosea en elementos antropomorfos: por una parte, el lugar del espaldar es ocupado por un torso femenino (desnudo, decapitado y con brazos truncados) cuyo tratamiento plástico da sensación de apertura; por otra parte, oficiando como patas delanteras son propuestas dos botas que parecen remitir a un uniforme masculino. Así, esta imagen nos remite a contradicciones: si bien la mixtura de géneros artísticos podría leerse como un rasgo rupturista de los cánones escultóricos, el material elegido (bronce), y el abordaje formal de los fragmentos femeninos, lo conectan rápidamente con las tradiciones falocéntricas de aquellos años dictatoriales. Consideramos que la propuesta androcéntrica de esta obra (pechos ofrecidos a la mirada masculina) se refuerza en su segundo envío: *Sensación de costumbre*. Aquí, una mesa con volados es asentada sobre patas que presentan dedos con uñas largas, una imagen donde vemos emerger el mito de la "madre nutricia"[403].

Como síntesis sobre esta sección, es posible decir que ante estas 15 esculturas del VI SPCC 1982 irrumpen múltiples interrogantes, pero también algunas posibles lecturas: una heterogeneidad de materiales, temas y estilos donde predominaban las propuestas abstractizantes y disruptivas, especialmente entre los productores caratulados como *jóvenes artistas*. Esa diversidad puede apreciarse tanto en las obras galardonadas como en el conjunto de envíos aceptados en el concurso. Al respecto, podemos pensar que la adjudicación de premios a obras rupturistas era una acción permitida y propiciada desde la política municipal para demostrar que la

[403] Sobre el reconocimiento que obtuvo este *joven escultor* durante el Onganiato 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* (*Muestra de obras de artistas egresados de la EPBA premiados por el Rotary Club.* 1983). 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 (http://www.bolsacba.com.ar/certamen/index.htm, consultado e 11-1-2012). 4) En 1983, una escultura de su autoría (el *Monumento a los Caídos en Malvinas*) fue auspiciada por el gobierno y emplazada en Plaza de la Intendencia (LVI, 6-10-83). El diccionario de Moyano (2010: 263) aporta otros datos sobre Hepp. En principio, sus distinciones permiten visibilizar otros concursos *juveniles* y *cordobeses* en décadas anteriores a la de 1980: "1966, Segundo Premio en Escultura, Concurso Semana de Córdoba; 1969, Primer Premio en Escultura, IV Salón Juvenil de Artes Plásticas, Córdoba; 1979, Primera Mención en Escultura, Premio Ciudad de Córdoba". Respecto de su formación, expresa que "egresa de la EPBA como Profesor de Dibujo y Escultura [y] es discípulo de Horacio Suárez Serral". En cuanto a su producción, agrega: "Trabaja piedra, chapa, madera y resina. En su obra a pequeña escala produce una síntesis de la figura humana, llegando casi a la abstracción, sin limitarse a una técnica o material en particular".

compatibilidad entre libertad y seguridad (proclamada por el Subscretario de Cultura) era posible, al menos en el microcosmos de la creación plástica. Si bien las fuentes relevadas no nos permiten avanzar en el análisis de los criterios curatoriales que guiaron el montaje de la exposición, la mayoría de las imágenes del catálogo muestran esculturas sobre pedestales. La recurrencia y predilección por esta convención puede entenderse si recordamos que el imaginario oficial defendía los parámetros de *orden y equilibrio*. A su vez, más allá de las restricciones operantes, consideramos que la participación en el salón devino para muchos artistas (*jóvenes* y *mayores*) una oportunidad de tensionar a los cánones estéticos y éticos imperantes. De este modo, varias propuestas plásticas contribuyeron, desde la resistencia simbólica, al amplio espectro de críticas hacia la dictadura abierto tras la derrota de la Guerra de Malvinas. El espectro de esas imágenes fue amplificado en el último SPCC efectuado durante el proceso dictatorial, un concurso dedicado a *Pintura* que exploraremos en la sección final de este capítulo.

6.b) De conmemoraciones y balances en 1983

Después de seis años consecutivos en los cuales el SPCC había formado parte activa de los homenajes por el aniversario de la Fundación de Córdoba, su VII edición se distanció unos meses de esas performances de julio. En esta ocasión, la exposición de las obras premiadas y del resto de las participantes se realizó entre el 14 de octubre y el 13 de noviembre; es decir que precedió y prosiguió al acontecimiento de las *elecciones fundacionales* (Quiroga, 2004). Una nota compartida con 1982 es que su catálogo volvió a congregar a la totalidad de las obras concursantes; así, se hace posible un abordaje en profundidad de las imágenes pictóricas emergentes en esa coyuntura. Antes de detenernos ante esas pinturas y sus autores, nos adentraremos en dos procesos artístico-plásticos desplegados en el semestre anterior y que conformaron el telón de fondo de este salón provincial: el aniversario del MMGP y los festejos por la Semana de Córdoba.

-40 años del Museo Municipal de Bellas Artes

Un primer conjunto de factores contextuales que nos ayudan a entender el marco de emergencia del SPCC 1983, irrumpe si atendemos a la sede que albergó siempre sus exposiciones inaugurales: el Museo Municipal de Bellas Artes “Dr. Genaro

Pérez". El 10 de mayo del 83 la comuna conmemoró el 40º aniversario de esta entidad museográfica con una *celebración evocativa* que consistió en sumar a las exhibiciones permanentes una muestra temporaria singular: una retrospectiva de pinturas del *ilustre precursor de la pintura cordobesa* con cuyo nombre se había bautizado a la institución en 1943, *Genaro Pérez* (1839-1900). Esta retrospectiva incluía 47 obras, cuyas referencias daban cuenta de su pertenencia a colecciones oficiales y privadas, artísticas y sociales. Entre los propietarios se encontraban: el MPBA, el Dr. Nores Martínez, Jaime Conci y la Iglesia Santo Domingo[404].

La ceremonia contó con la asistencia de, entre otros, el Intendente (Dr. Pedro Cafferata), el Secretario de Gobierno Municipal (Dr. Jorge Barbará), los Subsecretarios de Cultura y Educación de la Provincia (escribano Roberto Boqué Miró e ingeniero Antonio López, respectivamente) y el teniente coronel Antonio Cáceres en representación del Tercer Cuerpo de Ejército. La GCC Nº 20 (que si bien no era anunciado fue la última edición de esa fuente oficial), ofreció una crónica de ese evento y, como era costumbre bajo la coordinación de Bischoff, agregó sugerentes datos históricos[405]. Esa revista publicaba el extenso discurso de apertura de la exposición pronunciado por la Subsecretaria de Cultura de la Municipalidad, Arq. Marta Estela Deltrozzo. Este documento puede ser considerado como un balance de gestión de la política cultural de la comuna, en un momento en que el régimen vislumbraba su ocaso[406], y resulta importante en cuatro ejes analísitcos. En principio porque rescata, como acontecimiento en la historia del MMGP, que su sede definitiva solo se alcanzó en 1967, conectando de este modo la política cultural de la última dictadura con el Onganiato. Al respecto, no nos parece casual que la inauguración de la sede definitiva fuera el día 6 de julio. Otras investigaciones podrán decir qué sentidos adquirió la celebración de la Fundación de Córdoba (y dentro de ella, las artes plásticas) durante los convulsionados años 60. En segundo

[404] Municipalidad de Córdoba, MMGP: 40 Años del Museo, catálogo de exposición. Mayo de 1983.
[405] GCC N° 20 (6-1983, p.37-40). Esa fuente especificaba como ente organizador de la ceremonia a la *Dirección de Promoción Cultural*, dependiente de la *Subsecretaría de Cultura Municipal*. A su vez, aportaba un listado de los directores que habían presidido el MMGP *a lo largo de estos años: prof. Roberto Viola; arq. Rafael Rodríguez Brizuela; profs. Armando Ruiz y Nicolás Lobos Porto; Dr. Domingo Biffarella; profs. Víctor Manuel Infante, César Miranda, Luis Saavedra, Héctor Galetto, lic. Oscar Brandán y arq. Mario López Feit.*
[406] Mientras en febrero de ese año el presidente Bignone había confirmado que las elecciones se concretarían el 30 de octubre, el descongelamiento de la esfera pública nacional (Cf. Oszlak, 1987: 20) había devenido en efervescentes movilizaciones que, especialmente en 1983, daban cuenta de críticas profundas con las cuales la mayoría de la población se distanciaba del gobierno de facto y solicitaba el inmediato retorno democrático.

término, porque el homenaje a Genaro Pérez permite percibir cómo era concebido "el artista modelo" por el régimen: una combinación de capitales culturales (que exceden la destreza plástica) con bienes simbólicos, donde sus *obras de arte*, y su vida en general, son evaluadas tanto con criterios estéticos como en base a cánones éticos. Así, desde los aportes de Bourdieu (1992), consideramos que Pérez (teólogo, jurista y pintor) representa para la mirada oficial la figura del *genio*, cuya originalidad e intuición (casi) innatas deben ser *conservadas* y *presentadas* por el museo.

En tercer lugar, las concepciones esgrimidas sobre el ente museográfico (en tanto institución gubernamental que articulaba la intervención política en el campo artístico), permiten divisar las funciones oficiales adjudicadas al arte y al gobierno. El discurso de Deltrozzo asigna al Museo de Bellas Artes dos tareas sociales importantes: por un lado, la educación, memoria y promoción de *los auténticos valores culturales*; por otro lado, el acceso al *deleite*, la "experiencia estética", en términos de Tatarkiewicz (2002). La noción de *cultura* era usada, en ese contexto, tanto en su sentido restringido (obras artístico-plásticas) como en su sentido amplio (valores y modo de vida que definirían a la identidad cordobesa). Así, el MMGP desempeñaría un rol central en la preservación y la continuidad de ambas *culturas*. En correspondencia con ello, la función social del Estado era expresada en términos éticos y estéticos que enlazaban los tópicos de bondad y belleza: *propender al bien común*, que *consiste en crear las condiciones que permitan a todos los hombres el disfrute de los bienes culturales*.

En ese marco, el *Plan de acción* contenía varias medidas que tendían a la formación y ampliación de públicos: el incremento del número de salas de exposición internas, el *Patio de Esculturas* que podía ser visibilizado desde la cotidianeidad de un caminante que se encontraba afuera del museo (en la céntrica Av. General Paz), las campañas de difusión en escuelas y centros periféricos que decían procurar el acercamiento *a un más vasto sector de la población y despertar su interés hacia el conocimiento de la obra de arte original*. Desde los aportes de Benjamin (1989 [1936]) y Bourdieu (2003), podemos decir que se trataba de construir, y a la vez naturalizar, el "buen gusto por las obras auráticas". Esas políticas culturales pueden ser leídas como intentos de gerenciamiento de la población a través de conductas sugeridas, permitidas y reprobadas (Miller & Yúdice, 2004). Paralelamente, la fuente daba cuenta del proyecto de *anulación del sistema de ingreso pago*, una política que estaba *en vías de concreción* durante mayo de 1983; situación que nos informa

sobre la existencia de una entrada rentada al MMGP en los años precedentes. Al respecto emergen interrogantes que no pueden ser contestados desde las fuentes disponibles: ¿cuánto era el monto de la entrada?, ¿esta situación era compartida por el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"?, ¿las tasas del MMGP seguían funcionando durante los homenajes por la Fundación de Córdoba, donde recurrentemente se invitaba *a toda la población* para la inauguración del SPCC y se especificaba el *acceso libre*? Ante estas lagunas, esperamos que futuras investigaciones puedan adentrarse en los complejos procesos de formación de públicos y en los condicionantes de las prácticas de recepción que, generalmente, restringen el contacto con las artes plásticas a una minoría poblacional.

Una cuarta contribución de la fuente, es que posibilita nuestro acercamiento al número y distribución tanto de las producciones plásticas como de los autores preservados por la comuna en aquellos años. Mientras el inventario arroja un saldo de *660 obras* que conformaban la colección, los nombres de diez salas sugerían que las piezas atesoradas eran ordenadas en base a criterios diversos: cronológicos, regionales, generacionales, institucionales y personalistas. En primer lugar se nombraba a la *Sala de los precursores*, que albergaba pinturas producidas desde el siglo XIX hasta la década de 1920[407]. A continuación se enumeraba a las salas *Malanca* (1897-1967) y *Viola* (1908-1966), dedicadas a *obras de pintores cordobeses de la década del '30* y *del '40*, respectivamente. Nótese que, como sucedía en otros eventos epocales, la referencia de décadas aludía al nacimiento "simbólico" de Malanca y Viola, es decir a su reconocimiento como *artistas* por parte del campo plástico. Al respecto, no es un dato menor que dicha irrupción sea datada, para sendos casos, en el período de sus 30 años de edad (una franja etaria que desde la visión de 1983 podía leerse como *juvenil*). Para la década de 1980 ambos ocupaban la posición de consagrados.

Un cuarto espacio ya no era dedicado a los artistas cordobeses (la *Sala Fondo Nacional de las Artes*) reiterando las fluidas interacciones, existentes durante la dictadura, entre las instituciones municipales y nacionales. Una quinta sala (denominada *Jorge Horacio Córdoba*) estaba destinada a muestras rotativas, mientras otras tres (las salas *Pinto, Puccio Posse* y *Caraffa*) expondrían trabajos de

[407] Un abordaje genealógico de la construcción de la figura de Genaro Pérez como *precursor del arte y la sociedad cordobesa* puede encontrarse en Nusenovich (2001). Este autor sostiene que la *Sala de los Precursores* (perteneciente al MMGP) se conformó en la década de 1980.

los *pintores contemporáneos y las nuevas generaciones nacionales*. Podría pensarse que en estos últimos espacios tendrían cabida un espectro de agentes que abarcaría artistas activos de los últimos 30 años (es decir, desde la década de 1950 hasta el presente de aquella coyuntura: 1983). No obstante, los nombres elegidos para las salas -Octavio Pinto (1890-1941), Raúl Puccio Posse (1889-1952) y Emilio Caraffa (1862-1939)- nos hacen pensar en presencias que dejaron de existir entre los años 1939 y 1952. Así, ante los términos *contemporáneo* y *nuevo* que emergen en esta situación, cabe recordar, como alerta epistemológico, que, lejos de ser términos unívocos, pueden ubicarse en la categoría de *shifters*: "los vehículos vacíos de la 'deixis' o referencia al contexto de la enunciación, cuyo significado y contenido varían de hablante en hablante a lo largo del tiempo" (Jameson, 2004: 27)[408].

Ese conjunto era completado por otras dos salas (*Spilimbergo* y *Camilloni*) que albergaban a las obras premiadas en los dos concursos que organizaba el MMGP: el *Salón Genaro Pérez* y el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*, de alcance nacional y provincial, respectivamente. Entre estos últimos, se establecía una diferencia importante: mientras las piezas distinguidas por ambos certámenes pasaban a formar parte de su *colección permanente*, las obras galardonadas por el SPCC podían abandonar el "templo" municipal visitando otras instituciones y provincias bajo el formato de *muestra itinerante.* Paralelamente, se establecía una jerarquía dentro de las disciplinas plásticas: por un lado, se reiteraba la preponderancia de la *pintura* sobre la *escultura* (a la vez que el grabado y el dibujo eran invisibilizados en ese discurso); por otro lado, dentro de la especialidad pictórica se reafirmaba la preeminencia del género paisajístico. Al respecto, resulta sintomático que si bien la arquitecta Deltrozzo subrayaba a los *retratos* como *la manifestación más lograda* de Pérez, se eligió como ilustración de la nota publicada en la GCC a su *Paisaje de las afueras de Córdoba*. A la vez, con la incorporación de la Biblioteca Capdevila al edificio del museo, se advierte que tanto las piezas plásticas como *las letras*, eran calificadas como *patrimonio cultural cordobés*.

[408] Futuras investigaciones abocadas a pensar las prácticas artísticas cordobesas en la larga duración del siglo XX, podrán informarnos si, en relación al contexto vital de esos tres pintores, *contemporáneo* y *nuevo* eran sinónimos de *juvenil*.

-Las artes plásticas y *los jóvenes* en la Semana de Córdoba

Un segundo conjunto de factores contextuales que nos permiten entender las prácticas coyunturales en que emergió el SPCC del '83, lo encontramos al explorar la presencia de las artes plásticas en los tradicionales festejos por la *Semana de Córdoba*. Una primera visibilidad, en ese *410º aniversario*, sucedió el domingo 3 de julio, cuando se concretó el traslado de la *Feria de Artesanías del Paseo de las Artes al Centro Cultural Alta Córdoba*, donde permaneció hasta el viernes 8. Paralelamente, en el *Centro Cultural General Paz* se inauguraba una muestra colectiva con las *Obras Premiadas* en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba entre 1977 y 1982 (LVI, 3-7-83). Así, si bien la VII edición de ese concurso se concretó recién en el segundo semestre de 1983 su peso simbólico continuaba formando parte de los homenajes citadinos de julio. Otras actividades del domingo fueron: largada de la VII Maratón Ciudad de Córdoba, *partiendo los veteranos y mayores desde el parque Sarmiento y la categoría damas desde el parque Las Heras*. El punto de llegada era el Paseo Sobremonte, donde se entregaron premios a los triunfadores. Por la tarde, funciones de títeres en Centros Vecinales barriales; actuación de la *Banda Juvenil Municipal* en plaza Rivadavia (Bº Alta Córdoba) y *Recital del Coro Municipal* en el Centro Obispo Mercadillo.

El martes 5, las *Bellas Artes* pictóricas volvían a irrumpir en la política cultural con dos estrategias diferentes: por un lado, los *concursos de pintura infantil* en los Centro Vecinales daban muestra de la utilización del arte como herramienta socializadora de los niños; por otro lado, la apertura de *una muestra homenaje al pintor Francisco Vidal* (1897-1980) en el MMGP, proponía al público la contemplación de las creaciones *espirituales* de un consagrado precursor, cuya vida y obra era celebrada como uno de los modelos de *la identidad cultural cordobesa* (LVI, 5-7-83). Ese día también reservó un lugar especial para otra de las Bellas Artes: a las 21,30hs se concretó un concierto de la Orquesta Sinfónica de la Provincia en el Teatro San Martín.

De modo similar a lo sucedido el año precedente, el tópico de "muerte" adquiría protagonismo en las performances de 1983 bajo la forma de homenajes a figuras difuntas. Así, además de la exposición plástica sobre trabajos de Vidal, se realizaron dos actos centrales durante el paradigmático día 6 que rememoraba la jornada fundacional: la *ofrenda floral ante la tumba simbólica de los fundadores* en el atrio de la Iglesia San Francisco y la *inauguración del mausoleo donde descansarán los*

restos de Arturo Capdevila en el Cementerio San Jerónimo[409]. Consideramos que estos eventos del microcosmos cultural entraban en diálogo con las estructuras de sentimientos epocales circulantes en el macrocosmos, donde reiterados titulares de la prensa daban cuenta de la multiplicación de preguntas y angustias sobre miles de ausencias-presencias, como los *jóvenes soldados de Malvinas* y los *desaparecidos*.

Continuando con las irrupciones de las artes plásticas en la Semana de Córdoba de 1983, detectamos una cuarta y una quinta visibilidad: como en las conmemoraciones de años precedentes, se realizaron *concursos juveniles de manchas y murales*. En cuanto al concurso de manchas, una fuente periodística (LVI, 7-7-83) indicaba que el jurado estuvo conformado por los profesores: *Selva Gallegos, José Medina y Eduardo Setrakián*[410]. Recitando el tema de anteriores competencias (*Mi ciudad y su historia*), sus destinatarios continuaban siendo los estudiantes de colegios secundarios de la capital. En este caso se habían asignado tres premios y cuatro menciones, aunque el documento no detalla en qué consistieron esos galardones, solo informa que su entrega se desarrolló en el mismo acto donde se adjudicaron las distinciones del certamen de murales.

Respecto de los concursos muralísticos ese mismo diario informaba que se habían desarrollado en el mes de junio, durante los días *viernes y sábado*, en

[409] Arturo Capdevila (1889-1967) fue un poeta y escritor nacido en Córdoba, quien egresó de la UNC y alcanzó reconocimiento en el campo literario nacional (trasladándose a Buenos Aires). En el mediodía de aquel miércoles, expresaron palabras alusivas *el intendente Cafferata y distinguidos profesores*: como el presidente de la Comisión de Homenaje a Capdevila (Adelmo Montenegro) y el presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (Dardo Cúneo). Por su parte, el Secretario de la Academia Argentina de Letras (Juan Guiano) ofreció una conferencia en el Centro Ob. Mercadillo sobre el tema: 'Significado Nacional de la obra de Capdevila'. A su vez, en su posición de Director del diario LVI, Montenegro aportaba una nota editorial alusiva: *Homenaje de Córdoba a su hijo poeta* (LVI, 6-7-83). Recordemos que en el bienio anterior, Montenegro también irrumpía como figura destacada del campo cultural cordobés: la GCC Nº 10 (10-1981, p.25) lo visibiliza como *presidente de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), filial Córdoba,* mientras la GCC Nº 16 (10-1982, p.6-7) lo señala como el *presidente de la Comisión permanente de homenaje a José Malanca* (1897 y 1967), un renombrado paisajista cordobés contemporáneo de Capdevila. Estas fuentes nos informan sobre ciertas similitudes de la política cultural entre el mundo de la plástica y el de las letras, unos procesos que ameritarían otras investigaciones.

[410] Sobre Gallegos (1943), Moyano (2010: 224) señala que egresa de la EPBA como Prof. de Dibujo y Pintura, y de la UNC con tres títulos: Prof. Superior en Artes Plásticas, Lic. en Pintura y Lic. en Escultura. "En 1967-68 estudia grabado en L'Ecole de Beaux Arts, París (…) Toma un curso de perfeccionamiento en la Escuela De la Cárcova de Buenos Aires. Inicia su actividad docente en 1973 en la EPBA". Realiza exposiciones individuales desde 1971 y recibe premiaciones desde 1970", como en el V Salón Juvenil de Artes Plásticas, Córdoba. En cuanto a Setrakián, reseña que nace en Turquía en 1926 y "se radica en Córdoba con su familia a los cuatro años, quienes emigran huyendo del genocidio al que fue sometido el pueblo armenio (…) En 1948 ingresa a la EPBA egresando con el título de Prof. de Dibujo y Pintura. Entre 1959 y 1982 se desempeña como docente de la escuela, retirándose con el cargo de Vicedirector". Realiza exposiciones individuales desde 1952 y participa en salones nacionales desde 1956. Por su parte, José R. Medina es anunciado para el tomo 2 del Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba (Moyano, 2010: 429,487) (las abreviaturas son mías).

distintos barrios cordobeses. Ese periódico indicaba que el jurado respectivo (integrado por *el profesor Antonio Monteiro y los arquitectos Alberto Ruiz y Mario López Feit*[411]), había aceptado la participación de 14 candidatos: *Buede, Aníbal; Monro's, Isabel; Torres, Francisco; Humérez, Viviana; Bonini, Mónica; Cisterna, Daniel; Abarca, Ana; Mercado, Silvia; Escudero, Pedro; Britos, Pablo; Collias, Argyria; Francesia, Sandra; Constable, María y Alexandri, María*. La fuente no aportaba mayores datos sobre estos concursantes o sobre las razones del orden no alfabético en que los enumeraba; solo explicitaba que se habían adjudicado tres premios (el 1º para Torres, el 2º para Buede, el 3º para Collias) y dos menciones (la 1ª para Alexandri y la 2ª para Francesia). La entrega de esas distinciones era la que había alcanzado brillo ceremonial el día 7 de julio, en locaciones del *Centro Cultural San Vicente*[412]. Es posible pensar que este concurso de murales estuvo restringido, como en ediciones anteriores, a los alumnos de la Facultad de Arquitectura y de las escuelas de Bellas Artes (de la provincia y de la universidad). La noticia del diario era acompañada con la siguiente fotografía:



Fig. 58: Concurso de murales (LVI, 7-7-83, 2s, 9)

[411] Recordemos que Monteiro (1934-) ganó el primer premio del I SPCC (1977) y del IV salón (1980), ambos dedicados a la especialidad pintura. El catálogo del '77 indicaba que había estudiado en la Escuela de Artes de la UNC, realizaba exposiciones colectivas e individuales desde 1966 y había obtenido distinciones: 1º Premio en el 1º Salón Juvenil de Córdoba 1966 y Premio FNA en el XVI Salón Nacional de Córdoba 1967. Por su parte, López Feit se había desempeñado desde 1977 como *Subdirector de Cultura* y había ascendido a Director de Promoción Cultural Municipal en 1981. A su vez, durante todo el período dictatorial fue *Director del Museo Municipal de Bellas Artes 'Dr. Genaro Pérez'* (GCC Nº 9, agosto de 1981). En cuanto al arquitecto Ruiz, no encontramos más datos sobre él en nuestras fuentes.

[412] Nótese que, en anteriores ocasiones, la ceremonia de entrega de premios se había concretado en el *Palacio Municipal 6 de julio*.

La escasa nitidez de la foto solo permite suponer algunas características: hubo instancias de trabajo grupal, las piezas medían aproximadamente 1 x 1,60 mts y uno de los temas representados (en el primer caso de la izquierda) pudo ser una de las fachadas del Paseo de las Artes, una sede oficial que desde julio de 1980 albergaba *ateliers* para jóvenes estudiantes de artes. Paralelamente, los recuerdos de uno de los *muralistas* premiados (Aníbal Buede) nos ayudan a entender algunas aristas de aquellos concursos oficiales y de las motivaciones *juveniles* que condicionaban su participación. En un intercambio por mail efectuado cuatro años después de la entrevista personal mantenida en 2008, pudimos reconstruir la siguiente información:

> SG: Hola Aníbal. ¿Cómo estás?
> Yo estoy analizando unos Concursos de Murales para jóvenes artistas que organizó la Municipalidad de Córdoba a principios de los '80s. En los diarios figura que Vos ganaste el 2º premio en un Concurso por la Semana de Córdoba (julio de 1983).
> De ser así: ¿me contarías por mail tus recuerdos de ese concurso (requisitos, características de tu mural, otros participantes...)?
> Gracias desde ya. Saludos, Soledad.
> (González, A.S. "E-Mail para Anibal Buede", 4-3-2012, Archivo personal de la autora)

> AB: Hola querida. Ahí va más o menos lo que recuerdo de esos concursos (…) Solicitaban un boceto a escala, de todos los envíos seleccionaban aproximadamente 10, los cuales serían pintados en distintos muros de la ciudad previamente acondicionados (otorgaban dos o tres días para pintarlos), finalmente cuando ya estaban listos, el jurado dictaminaba los premios y menciones (…) En esa época yo no quería trabajar [en rubros extra-artísticos], quería dedicarme solamente a producir arte. Así que esos premios siempre venían bien. Por otro lado, y como detalle que con el tiempo se convirtió en vital para mi producción, en esos concursos nos daban la pintura (esmalte sintético), yo trataba de usar lo menos posible así me quedaba mucha para mi producción en pintura, ya que no teníamos dinero para óleos ni acrílicos (…)
> De los participantes no recuerdo mucho, porque es gente que no ha seguido produciendo, pero eran en su mayoría alumnos de la Figueroa o de la Escuela de Artes.
> Con respecto a la imagen de los murales que pintaba, en esos momentos yo todavía estudiaba arquitectura, así que eran bastante geométricos con alusiones a distintos hitos de la ciudad. Con el tiempo fueron transformándose en terrenos mucho más gestuales y a los que iba incorporando otros materiales: el mural con el que gané el concurso del Concejo Deliberante, en 1985, tenía esmalte, carbón y hasta papel metalizado pegado.
> Bueno querida, cualquier duda me volvés a escribir. Espero que te sirva.
> Cariños para ti y un abrazo. Aníbal
> (Buede, Anibal "Respuesta por e-mail para González, A.S.", 6-3-2012, Archivo personal de la autora)

El testimonio de este artista nos permite divisar, entre otras cosas, dos vivencias subjetivas significativas que dan cuenta de procesos sociales más amplios, como las limitaciones económicas que constreñían a muchos *jóvenes estudiantes* de artes y arquitectura a comienzos de los años 80[413]. En ese marco, el concurso de murales

[413] Moyano (2010: 126) reseña algunos detalles sobre una trayectoria de varias décadas, en la cual sólo nos detenemos en sus recorridos en tiempos dictatoriales: "Nace en Entre Ríos en 1959. Desde 1974 reside y trabaja en Córdoba. Egresa de la EPBA como Profesor de Dibujo, Pintura y Grabado. Realiza además estudios de arquitectura entre 1978 y 1983 (…) Desde 1981 a 1983 asiste a talleres

podía devenir un paliativo en dos sentidos: mientras la sola participación les daba la posibilidad de acceder a pintura gratuita, ganar un premio podía significar vivir varios meses abocado a la producción artística sin tener que conseguir el sustento mediante trabajos extra-artísticos. No obstante, considero que el olvido respecto a sus compañeros muralistas (ya que *es gente que no ha seguido produciendo*) da cuenta de la estructura piramidal que condicionaba la posición de los productores artísticos en Córdoba: una amplia base *juvenil* de la cual solo una minoría logrará permanecer y ascender en el campo profesional. En segundo término, su relato nos adentra en algunas (dis)continuidades de la política cultural emprendida primero por el gobierno dictatorial y luego por el democrático: si en 1983 las temáticas permitidas y promocionadas eran *formas arquitectónicas con hitos de la ciudad*, en 1985 el abanico de opciones se había diversificado: *hacia terrenos mucho más gestuales* con materiales como *esmalte, carbón y hasta papel metalizado pegado*[414]*.*

Finalmente, irrumpía, dentro de los actos por la Semana de Córdoba, una sexta práctica cuya visibilidad alcanzó niveles descollantes: el día 6 de julio, con asistencia de autoridades provinciales y municipales, se inauguró una *Feria* denominada *El Arte en Córdoba*. La misma se realizó en el Complejo Ferial Córdoba (FECOR), el cual era presidido por el contador Roberto Pereyra Livetti. Allí permaneció hasta el 24 de julio, pudiendo ser visitada de jueves a domingos. Si bien, durante los festejos fundacionales del 83, fue promocionada como *vidriera de la multifacética actividad artística cordobesa*, la muestra plástica concentró el protagonismo, siendo complementada con *ciclos de cine, conferencias, audiovisuales, debates* y una *Feria Internacional del Libro* que *era una extensión de la realizada en Buenos Aires* (LVI, 5 y 6-7-83). La prensa del mes anterior invitaba a *los artistas cordobeses* a exponer gratuitamente sus obras con la posibilidad de venderlas (LVI, 21-6-83). Una fuente posterior a la clausura aportaba un balance, cuyos números permiten advertir la envergadura que había alcanzado el evento: los *7000 mts* del predio Ferial habían albergado *1337 obras de 120 artistas*. En ese conjunto se congregaban: *pinturas, esculturas, dibujos y grabados*, tanto de creadores *célebres* como de *las nuevas*

libres en la UNC. Su obra: hasta 1998 el lenguaje por el que transita va desde la geometría en sus composiciones, la influencia de las estampas japonesas, de Dubuffet y la pintura ingenua, hasta las formas más desestructuradas y los elementos formales de los fauvistas y expresionistas".

[414] Queda mucho por investigar sobre las (dis)continuidades culturales durante la llamada transición democrática. Respecto a la permanencia de las políticas muralísticas podemos suponer que esa era una de las prácticas propiciadas dentro del amplio predominio que tuvo la pintura durante la década de 1980.

generaciones (LVI, 3-8-83). Diversos testimonios coinciden en afirmar que estas ferias, *organizadas por el escultor Miguel Sahade*, continuarán siendo promocionadas por la política cultural del gobierno democrático angelocista y diversificarán su convocatoria hacia otras artes locales. Consideramos que la magnitud de este objeto de estudio amerita otras investigaciones específicas[415].

6.c) De la excepcionalidad del VII Salón y Premio Ciudad de Córdoba: 1983, *Pintura*

La prensa del mes de agosto informaba que el Salón y Premio Ciudad de Córdoba había llegado a su apoteosis oficial: la Municipalidad respectiva había dictado una ordenanza declarándolo *de interés público y con carácter permanente* (LVI, 13-8-83). Los objetivos de esta norma recitaban tópicos presentes en ediciones anteriores: por una parte, *destacar y alentar la actividad artística cordobesa;* paralelamente, *promover y difundir las obras en todo el ámbito del país*. Otros ejes de la ordenanza reafirmaban prácticas precedentes:

> El Departamento Ejecutivo, a propuesta de la Dirección de Promoción Cultural, dispondrá anualmente las disciplinas que intervendrán en el salón así como los montos de los premios a otorgar. Podrán participar en el mismo los artistas plásticos argentinos o naturalizados residentes en la provincia y los extranjeros con más de dos años de residencia. El SPCC estará destinado a la exposición de todos los trabajos admitidos y será habilitado al público en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes 'Dr. Genaro Pérez'. Para las obras distinguidas se otorgarán una plaqueta dorada al primer premio y una plaqueta plateada al segundo, más la adquisición de las obras que pasarán a formar parte del MMGP" (LVI, 13-8-83) (las abreviaturas son de mi autoría).

Paralelamente, emergía una novedad respecto a las disciplinas que serían promocionadas por este concurso provincial: *pintura, grabado, escultura, cerámica, artes aplicadas, fotografía*. Una primera diferencia es que ese listado invisibilizaba a la especialidad *dibujo* convocada anteriormente junto a grabado (dos disciplinas que ocupaban un lugar temporal intermedio antecedido por el certamen pictórico y proseguido por el escultórico). El análisis de las fuentes dictatoriales sobre esas cuatro áreas, nos permitieron detectar una predilección oficial hacia la pintura (y en menor grado hacia la escultura), la cual era valorada como "arte aurático", es decir, una obra única y original que posibilita la experiencia estética contemplativa de recogimiento religioso, una manifestación irrepetible e inaccesible de la genialidad de

[415] La reconstrucción histórica de las diversas ediciones de estas ferias está siendo abordada como objeto de estudio en el marco del proyecto que estoy desarrollando como Investigadora de CONICET. Un avance de este trabajo puede encontrarse en González (2016).

su creador (Benjamin, 1986 [1936]; Tatarkiewicz, 2002). En esa tradición, la incorporación de *cerámica, artes aplicadas y fotografía*, ponía en tensión al panteón de las *Bellas Artes Cordobesas*, admitiendo prácticas generalmente descalificadas como "menores" por su supuesta relación con la reproducción masiva, la tecnología y lo utilitario[416]. Más allá de esta política aparentemente "aperturista" las paradojas de la historia muestran que tanto la primera edición del SPCC como la última (celebradas durante el proceso dictatorial) estuvieron abocadas a la disciplina pictórica.

En el transicional año 83 el número de productores y obras aceptados había disminuido considerablemente respecto a períodos anteriores del SPCC: 29 pintores que con sus dobles envíos sumaron un total de 58 obras. Así, las tres ediciones del salón abocadas a pintura mostraban un desarrollo curvado: que había comenzado en el año 1977 con 42 artistas y 84 obras, había duplicado esas cifras alcanzando su momento cúlmine durante 1980 (con 89 productores y 178 pinturas) y descendía casi un 70% en 1983. En la presentación del catálogo respectivo, el Director del MMGP y del área de Promoción Cultural Municipal daba cuenta de esta merma, pero ratificaba la *excelencia* de los creadores y el *valor* de sus obras:

> (…) Creemos que aun cuando la respuesta a nuestra convocatoria no ha sido de la magnitud de anteriores ocasiones, estamos convencidos que la selección realizada por el jurado, nos muestra un conjunto de obras que evidencia que nuestros artistas han alcanzado un excelente nivel que los sitúa entre las más destacadas expresiones del quehacer nacional (…)
> La incorporación a la colección del Museo de las obras premiadas, es un valioso aporte al patrimonio artístico de nuestra Ciudad. (Arq. Mario López Feit, Municipalidad de Córdoba, *VII SPCC, Pintura*. MMGP, 1983. Catálogo de exp. Córdoba. p.3)

-Del salón y sus agentes

Cotejando el catálogo con la prensa detectamos que el jurado se había reunido el 24 de septiembre, entre las 10 y las 13,30 horas, en la sede museográfica municipal,

[416] Siguiendo a Ibarlucía (2007) estamos pensando la *dialéctica sin resolución* que existiría entre el arte aurático y el no aurático: el primero remite al terreno de las Bellas Artes y a unos modos constructivos que reverencian los criterios de autenticidad, originalidad, unicidad y apariencia; a su vez, implica una experiencia estética contemplativa de recogimiento y se vincula con la crítica tradicional. Paralelamente, entraña un fundamento teológico (interpreta el mundo), posee un valor de culto, y propone como concepto central la categoría *aura*. El arte no aurático, por su parte, alude a la esfera del cine y la fotografía, donde los modos constructivos priorizan las categorías de reproductibilidad, montaje y juego; conjuntamente, facilita una experiencia estética de distracción/dispersión y se relaciona con la praxis. Finalmente, involucra un fundamento político (transforma el mundo), posee un valor expositivo, y plantea como idea medular el tópico *huella* (manifestación de una cercanía, por lejos que esté lo que abandona).

mientras la exposición fue inaugurada allí el 14 de octubre y perduró por el lapso de un mes. El acto inaugural comenzó a las 20 horas y fue entonces cuando se entregaron las premiaciones (LVI, 14 y 21-10-83). El acta respectiva informaba que el jurado había estado conformado por: tres integrantes designados por la Municipalidad (los *profesores Guillermo Whitelow y José De Monte* junto al *señor Hugo De Santis*), uno elegido por los participantes (la *profesora Susana Metzadour*) y un veedor con voto de desempate (el *arquitecto López Feit*). En ese grupo, se observa que ya no aparece, como sí sucedía en certámenes anteriores, la figura de instituciones nacionales hegemónicas (AACA, FNA o MNBA), a su vez, además de la disminución del número se evidencia que una agente ha sido reconocida y elegida por los pintores concursantes[417]. Metzadour obtuvo 20 votos; le seguían: Luis Squirre (17 votos), Héctor Bianchi Domínguez (15), Matías Funes (1), Carlos Alonso (1) y 3 votos en blanco. Debido a que ese recuento arroja la cifra de 37 votos (un número que es menor a los 57 artistas aspirantes y mayor a los 29 aceptados), consideramos que posiblemente la votación del representante de los participantes fue abierta a todos los postulantes pero revistió carácter optativo.

El jurado tuvo a su cargo un primer filtro de selección: de los 57 pintores postulantes (que sumaban un total de 114 obras), sólo aceptaron 29 concursantes; es decir, apenas un poco más del 50%. Tal como sucedió en salones anteriores, los criterios de esa elección no eran visibilizados por el catálogo; a la vez, se reiteraba el hecho de que la aceptación de un productor implicaba la admisión de sus dos envíos. Resta saber, por ejemplo, si las obras enviadas eran acompañadas por el currículo de cada autor. Al respecto, se observa que solo en el caso de los agentes premiados el catálogo suele reproducir breves notas biográficas que informan sobre la trayectoria del artista distinguido.

Paralelamente, dentro del conjunto de postulantes aprobados la distinción se restringió a 5 productores, un proceso que evidenció discrepancias y acuerdos: mientras Metzadour y De Monte se inclinaban por adjudicar el primer premio a la

[417] Nótese que en la coyuntura 1980-1982 la presencia femenina en el jurado había emergido solo en dos oportunidades y en representación de la Municipalidad de Córdoba: Nelly Perazzo (en 1980) y Ana Moncalvo (en 1981), en ambos casos se trataba de agentes del campo plástico porteño reconocidas (inter)nacionalmente. Así, la novedad de 1983 sería que luego de tres años consecutivos en que el voto de los participantes había elegido a representantes masculinos (César Miranda en 1980, Carlos Peiteado en 1981 y Miguel Budini en 1982), ahora se inclinen por Susana Metzadur. Las fuentes relevadas solo permiten suponer que Susana sería egresada de la Escuela de Artes de la UNC y la autora de un libro publicado posteriormente: *Pintores de Córdoba: las vanguardias de la década del 50*, Ediciones del Copista, Córdoba, 1996.

obra *Día Domingo* de Onofre Fraticelli, Whitelow y De Santis votaban por *Los gritos* de José Ledda. Esta puja la resolvió López Feit, apoyando la premiación de Ledda. En cuanto al segundo premio, Metzadour y De Monte volvían a elegir la citada obra de Fraticelli, pero la otra dupla de jurados nominaban el cuadro *Hijos de la madre naturaleza* de Carlos Crespo. En este caso, el voto de desempate apoyó la moción de los primeros y eligió a Fraticelli. Respecto de las menciones, el acta explicitaba que, por unanimidad, la primera había recaído en la mencionada obra de Crespo, mientras *El estadio* (de Jorge Córdoba) había recibido la segunda mención. Quizás por el acuerdo respecto a esos dos casos, el jurado peticionaba *por unanimidad*:

> Solicitar a las autoridades de la Municipalidad de Córdoba se arbitren los medios necesarios para que las obras distinguidas con la Primera y Segunda Mención sean adquiridas para ser incorporadas a la colección del MMGP, tal como está previsto en el artículo 7, Inc. b, de la Ordenanza que crea el SPCC" (Acta del SPCC 1983, catálogo respectivo, p.37) (las abreviaturas son mías).

Así, este documento nos aporta otro dato importante sobre el reglamento del salón (un documento que no está resguardado en el archivo actual del museo): la política de incorporar los primeros premios al patrimonio cultural municipal podía hacerse extensiva hacia las obras distinguidas por menciones, siempre y cuando el jurado llegara a decisiones unánimes y así lo peticionara. Finalmente, se señalaba que el jurado había decidido otorgar una Mención Honorífica a la pieza *El binomio*, de Dalmacio Rojas.

Los 29 pintores aceptados emergían en el catálogo con sus patronímicos, el nombre de las dos obras enviadas y reproducciones en blanco y negro de las mismas. Ellos eran: *Euclides Bernasconi Castellano, Olga Cabello, Pablo Canedo, José Carrega Núñez, Carlos Crespo, Julio Córdoba, Cándido Churquina, Daniel Delprato, Onofre Fraticelli, Luis Galán Núñez, Selva Gallegos, Silvia Germán, Carlos Gómez, Mario Grinberg, José Ledda, Roger Mantegani, Eduardo M. Martínez, Rubén Menas, Esteban Olocco, Juan Pino, Ángela Protto de Rojo, Dalmacio Rojas, Rafael Roldán, Beatriz Rodríguez Tarragó, Martiniano Scieppaquercia, Jorge Seguí, Luis Sosa Luna, Rosa Ana Tinti, Luis Joaquín Videla*. Además, las cinco obras distinguidas obtenían una segunda reproducción que ocupaba las primeras páginas del catálogo, mientras el currículo de sus cinco autores era sintetizado y nos permite acceder a algunos sugerentes criterios de diferenciación.

José Ledda
(Córdoba, 1932-). Egresa de la EPBA en 1955, y en 1970 como Profesor Superior en Pintura de la UNC, donde actualmente dicta cátedras (…) En 1971 gana una beca para realizar estudios de restauración en España. Además ha realizado numerosos viajes por Europa, el Cercano Oriente y Latinoamérica. Entre los numerosos premios obtenidos podemos mencionar: 1er Premio en Pintura en el Certamen Interuniversitario del Colegio Médico (1965, MPBA); 2º Premio de Dibujo en el V SPCC (1981). Ha expuesto repetidas veces en el país y en el extranjero (…).
Onofre Roque Fraticelli
(Córdoba, 1951-). Realizo numerosas exposiciones colectivas: 'Pintores jóvenes de Córdoba' en CCSV, en Galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella, en 'Arte Joven' en el Museo Caraffa en el '82 y '83. Desde 1977 participa en los salones más importantes de nuestro país. Ha sido distinguido con los siguientes premios: 2ª Mención Especial en el SPCC 1977 (…). 2º Premio en el XIV Salón Anual de APAC (1981). En 1982 2º Premios en: I Salón Pro Arte Córdoba y Premio 'Dr. Genaro Pérez'.
Carlos Manuel Crespo
(Córdoba, 1940-) En 1973 ganó una beca del FNA. En 1976 fue seleccionado en concurso nacional para el premio 'Julio E. Payró', y viaja a Madrid, Roma, París y Londres. Obtuvo las siguientes distinciones: Mención I Salón de Art. Voc. De Córdoba, 1963 (…). Mención 'V Salón Deleg. Gob. De Córdoba', Casa de Córdoba, Buenos Aires, 1972. Realizó numerosas muestras individuales entre las que podemos mencionar: Sociedad de Arquitectos, Córdoba, 1963 (…). Además participó en diversas muestras colectivas tales como: 'Plástica Joven de Córdoba', en adhesión a la Bienal Americana de Arte Kaiser, Córdoba, 1966 (…). En 1983: 'El Arte en Córdoba', FECOR, y 'Arte Joven '83', Museo Caraffa. Córdoba. Poseen obras suyas museos y colecciones privadas [provinciales e (inter)nacionales].
Julio Córdoba
Recompensas: 2º Premio Mural Semana de Córdoba, 1969. 2º Premio Pintura V Salón Juvenil, 1970 (…). 1ª Mención Pintura Salón Pro-Arte, 1982. Obras en: MPBA, Museo Municipal de Bell Ville. Pinacoteca del Instituto Superior de Arte de La Habana. Colecciones privadas del país, Italia, México, Canadá, Perú y Brasil.
Dalmacio Rojas
(Córdoba, 1930-)[418] (…) Distinciones: Premio Mórtola de Bianchi, en grabado, Salón Nacional de Grabado y Dibujo de Buenos Aires, 1981; 2º Premio en Grabado, SPCC 1981; 1er. Premio Pintura, Salón Ciudad de Las Varillas, 1982; 2º Premio Salón de Santa Fe, grabado, 1983.
(Municipalidad de Córdoba, *VII SPCC, Pintura*, 1983. MMGP, Córdoba) (las abreviaturas son mías)

Esta información nos permite detectar elementos significativos. En principio, parecería que estamos ante diferentes generaciones de productores cuyas edades, en 1983, ascendían a 51, 32, 43 y 53 años, respectivamente. En la mayoría de los casos, esos ciclos vitales se correspondían con una trayectoria diferencial en el campo plástico que podía abarcar desde un lustro a tres décadas de antigüedad en su reconocimiento como *artistas*. Conjuntamente, su clasificación como *jóvenes creadores* remitía a distintas temporalidades y eventos que informan sobre la arbitrariedad de las calificaciones etarias: Crespo había participado en la muestra *Plástica Joven* en 1966[419], Córdoba había sido premiado en el *V Salón Juvenil* de

[418] Sobre este productor se reiteraba la información aportada en el SPCC 1981. Por lo cual sólo reproducimos los datos agregados para 1983.
[419] La especificación de que esa exposición se realizó *en adhesión a la Bienal Americana de Arte Kaiser, Córdoba*, cobra más fuerza si recordamos que esta última recibió el calificativo de *Bienal*

1970 y Fraticelli había formado parte tanto de la exposición *Pintores jóvenes* en el CCSV durante 1981 como del *Salón Juvenil* municipal de 1982. A su vez, los tres compartían la invitación a la exhibición de *Arte Joven* desarrollada en el MPBA entre el 22 de septiembre y el 9 de octubre de 1983 (ver cuadro 1), una muestra que analizaremos en el próximo capítulo[420].

Una segunda nota recurrente en los currículos de los cinco premiados es la explicitación de sus vinculaciones con importantes instituciones del campo plástico de Córdoba y el país: su circulación por los ámbitos museográficos provinciales y nacionales (con especial énfasis en los centros de Buenos Aires)[421], su participación y/o premiación en salones no solo gubernativos sino también privados (como los concursos organizados por *APAC* o la *Fundación Pro Arte Córdoba*), su exposición en galerías hegemónicas cordobesas como *Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella*[422]. Conjuntamente, los CV detallaban viajes de los artistas y presencia de sus obras en colecciones extranjeras, un conjunto de desplazamientos y redes internacionales que los conectaban con otros países de América y Europa.

Respecto del proceso de aprendizaje de destrezas pictóricas, el catálogo no expone precisiones para todos los casos, aunque podemos completar algunos

---

Joven, ya que la misma habría contado con una mayoría de invitados *menores de 35 años* (Rocca, 2010: 223-ss).

[420] Cabe señalar que, si bien en el CV de Córdoba (aportado por el catalogo del VII SPCC, 1983) no se especifica su participación en la muestra de Arte Joven del Museo Caraffa, el folleto de esta última sí informa sobre la participación de un Julio Córdoba en su edición del 83. Consideramos que se trata de la misma persona. Además, si bien no se explicita su nacimiento biológico, su participación en eventos *juveniles* tanto en 1970 como en 1983 podría indicar que había nacido entre 1940 y 1950, encontrándose en el '83 entre la década de los 30 y 40 años de edad.

[421] Un dato que nos habla de las estrategias de circulación de productores en el campo plástico cordobés y de la flexibilidad de los premios de aquellos años, es constatar que Rojas no solo se presentaba a competencias pictóricas (como en el SPCC de 1980 o 1983) sino también a certámenes de dibujo y grabado (como el SPCC de 1981). En todos los casos, este agente había recibido distinciones. Por su parte, Ledda había sido distinguido previamente con el 2º premio de Dibujo en el citado salón provincial de Córdoba.

[422] Como expliqué en un trabajo anterior (González, 2008: 94-95): la galería GA&DB era una entidad hegemónica del campo plástico de la década de 1980. Su antigüedad devenía una nota diferencial, ya que su presencia se había mantenido constante desde que fue inaugurada en los años sesenta como un ente derivado de la *tradicional Casa Gutiérrez y Aguad* (LVI, 16-9-83). La incorporación de Domingo Biffarella a esa sociedad comercial se presenta como una mutación posterior que le aportaría una segunda característica distintiva: el mencionado agente concentraba tres posiciones privilegiadas dentro del campo respectivo, ya que, además de ser accionista de la galería, se había desempeñado como director del Museo Municipal Genero Pérez. Por otra parte, era –junto a Mercedes Morra- uno de los dos representantes de la incipiente crítica de arte local, cuyos escritos se difundían en el principal diario capitalino cordobés (LVI). Futuras investigaciones, abocadas a las prácticas artístico-mercantiles de las galerías cordobesas, podrán informarnos sobre las peculiaridades de una economía frecuentemente denegada (Bourdieu, 2003) y sus interrelaciones con la política cultural epocal.

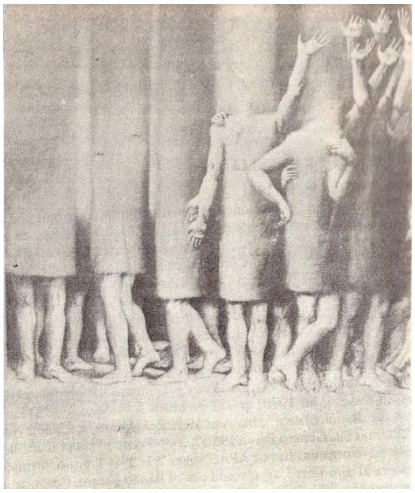
fragmentos de esa información con los aportes de Moyano (2010)[423]: Ledda y Rojas serían *egresados* de las escuelas de plástica de Córdoba (provincial y/o universitaria), mientras Fraticelli y Crespo habrían *cursado estudios* en la EPBA y en la Facultad de Arquitectura (respectivamente), además la beca del FNA le habría permitido al último "trabajar con Raúl Russo en la Capital Federal"[424]. En cuanto a Córdoba, el testimonio de Ricardo Castiglia lo recuerda como un "pintor autodidacta" (Entrevista con Castiglia, 16-06-2009). Atendiendo a esos datos, no es un elemento menor observar que no solo los graduados académicos, sino también algunos estudiantes que no completaron sus carreras (como Crespo), se desempeñaron como docentes en las escuelas artísticas de la provincia y de la UNC, mientras las obras de varios *autodidactas* varones fueron aceptadas en el SPCC.

-Del salón y sus pinturas

Deteniéndonos ante las pinturas premiadas en 1983 podemos reflexionar sobre las posibles (dis)continuidades de esas imágenes en relación a los cánones artísticos y sociales de la época en que fueron distinguidas y expuestas en un salón museográfico. Sobre ellas, el catálogo aporta datos de cuatro variables: autores, títulos, soportes y reproducciones en blanco y negro. Como sucedió en ediciones anteriores, el catálogo del VII SPCC no precisa las fechas de ejecución de las obras. Así, a nivel de temporalidades nos centramos en el año en que se efectuó el salón, cuando los cuadros fueron evaluados, distinguidos y exhibidos en el MMGP. La obra que recibió el primer premio fue *Los gritos* de José Ledda (fig. 59). Este acrílico presenta más de una decena de figuras humanas abigarradas, fantasmales y surrealistas, cuya vestimenta uniformada podría remitir a túnicas de algún presidio u hospital: en la mitad inferior del cuadro se perciben las piernas, mientras los torsos de la parte superior van aumentando la desaparición de los brazos (de derecha a izquierda). A su vez, los alaridos anunciados en el título devienen extremamente silenciados y nos interpelan, ya que todos los rostros son invisibles en la

[423] Cabe señalar que *Julio Córdoba* no aparece en el diccionario de Moyano, ni en el tomo 1 ni dentro del listado de artistas cordobeses *en preparación* anunciado para el tomo 2.
[424] El dato aportado por Moyano (2010: 170) es importante si agregamos que Russo (Buenos Aires, 1912- París, 1984) era desde la década de 1940 un pintor reconocido (inter)nacionalmente. Podemos pensar que el trabajo 'tutelado' de Crespo duró, a lo sumo, 3 años, ya que Russo de traslada a Francia en 1976 (http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/04biografias/russo_r.php, consultado el 31-1-2012).

composición[425]. Consideramos que esta pintura entraba en diálogo con el problema de los *desaparecidos*, cuya presencia-ausente había adquirido especial notoriedad desde finales del 82 (tanto con el descubrimiento de tumbas NN como con los testimonios de algunos sobrevivientes de centros clandestinos de detención) y obtenía como última respuesta del régimen la ley de autoamnistía sancionada el 23 de septiembre del '83 (justamente, el mismo día en que el jurado del SPCC asignaba las distinciones).

59)  60) 

59) José Ledda, *Los gritos*, acrílico. Colección del MMGP, 1er. Premio del SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.5)
60) Onofre R. Fraticelli, *Día domingo*, acrílico. 2º Premio del SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Domínguez, Marcos et al. 2004: *Onofre Roque Fraticelli.* Monografía para la cátedra Arte Argentino y Latinoamericano, Prof. Dolores Moyano, Escuela de Artes, UNC. Anexos)

Respecto de la pintura distinguida con el segundo premio, *Día domingo* (fig. 60) del *joven* Onofre Fraticelli (1951-), logré acceder a una reproducción en color de este acrílico que nos permite profundizar en su análisis. Desde nuestra lectura, la imagen

[425] Nótese que el título ya había emergido, en forma de sustantivo singular, en una obra distinguida en el SPCC del año anterior: la escultura *El Grito*, de Martha Bersano. En ambos casos, podríamos pensar en una reapropiación de la pintura de Munch, considerada precursora de la vanguardia expresionista. A la vez, el segundo envío de Ledda, *La demanda*, reiteraba las imágenes descarnadas: un cuerpo horizontal, en actitud desfalleciente, estaba siendo violentado por tres figuras masculinas con sus genitales expuestos. En los cuatro personajes los rostros repetían su invisibilidad, mientras el fondo presentaba arquitecturas metafísicas. Respecto de Ledda, Moyano (2010: 288) expresa que nace en 1932 y desde 1955 trabaja como escenógrafo teatral. También señala que: cursa estudios en la EPBA y en la UNC (egresando de esta última en 1970 como Prof. Sup en Pintura), se desempeña como Docente universitario entre 1973-1986, entre 1966-1968 realiza trabajos de investigación en Europa. Sobre su obra agrega: "tiene influencias renacentistas de Tiziano, del barroco francés de Rubens y de los artistas anónimos pompeyanos. Son constantes, a través de sus diversas etapas pictóricas, lo enigmático y lo poético, los colores limpios y exactos, sus conocimientos arquitectónicos y escenográficos, como su interés por la mixtura entre hiperrealismo y surrealismo. Sus influencias clásicas se expresan en lenguaje contemporáneo y construcción volumétrica".

propone como personajes protagónicos a una familia integrada por una pareja heterosexual con un bebé. Este último, sostenido por los brazos maternos, presenta una inquietante diferencia con respecto a sus padres: es el único de la tríada que tiene los ojos abiertos, con una mirada que se dirige hacia la derecha y parece trascender los límites del cuadro. En ese lado diestro, en segundo plano, emergen tres animales en acecho: grandes perros negros que portan collares con distintivos blancos y homogéneos, quizás una metáfora del triángulo hegemónico de la Junta militar. En el lado izquierdo, y por delante de la ceguera parental, irrumpen otras figuras zoomorfas amenazantes (entre las cuales alcanza a percibirse una especie de mono) que se van acercando al niño. Ni siquiera en el cielo hay tranquilidad: ese fondo convulsionado muestra seres blancos y rojos en disputa, que estarían recitando la tradicional lucha católica entre ángeles y demonios. Relacionando esta idea religiosa con el título de la obra y el ropaje formal del grupo (donde la gargantilla de la madre bien podría ser un rosario) podríamos pensar que la pintura pone en tensión una costumbre dominical de la *civilización occidental y cristiana*: la asistencia familiar a misa. La reflexión de esta pieza artística también podría proponer una mirada atenta a las interrelaciones entre la iglesia, la sociedad y el gobierno dictatorial. En cuanto a corrientes estilísticas, cabe destacar que el neoexpresionismo de *Día domingo*, se aleja de la pintura surrealista *La derrota,* la cual Fraticelli había presentado en el I SPCC (1977) y había sido distinguida con la 2ª mención[426].

La primera mención del VII SPCC recayó sobre *Hijos de la madre naturaleza* del *joven* Carlos Crespo (1940-2010). Este óleo (fig. 61) presenta cerca de un centenar de sujetos desnudos, contenidos por un fondo de figuras arbóreas en un lenguaje que permite leer algunas reapropiaciones naif. Los distintos colores de piel de los cuerpos podrían remitir a las diferentes etnias de la especie humana, quienes, más allá de sus divergencias epidérmicas estarían "hermanados" por su procedencia. Relacionando esta propuesta con su segundo envío (*Tiempo de elecciones*)

[426] En el salón del 77 su pintura mostraba seres zoomorfos y objetos al estilo de El Bosco, en un ambiente también surrealista. En cambio, el segundo envío de 1983 se asemeja a *Día Domingo*: con el título de *Figura,* propone un cuerpo desnudo masculino, no estilizado y tendido en una cama. Sobre la obra de Fraticelli, el diccionario de Moyano (2010: 217) explica: "con procedimientos informales, su obra adopta recursos de la neofiguración. Figuras representadas en diferentes grados de iconicidad engendran el espacio pictórico como prolongaciones de sí mismas (…) con abundantes relaciones deformantes. En su obra realizada en la época de la dictadura del '76, la temporalidad de lo acontecido está presente. El estilo de sus figuras discurre en paralelo a los significativos contenidos de terror, violencia, angustia y aislamiento, imprimiendo a las obras un clima extraño y opresivo."

consideramos que su poética daba cuenta de algunas estructuras de sentimiento epocales, donde la cercanía del acontecimiento eleccionario implicaba para muchos la recuperación de valores democráticos como libertad, igualdad y fraternidad. Esos derechos eran reclamados, por ejemplo, en las crecientes movilizaciones sociales que estaban recuperando la esfera pública desde 1982 (manifestaciones masivas y heterogéneas que podríamos emparentar con las imágenes creadas por Crespo)[427].

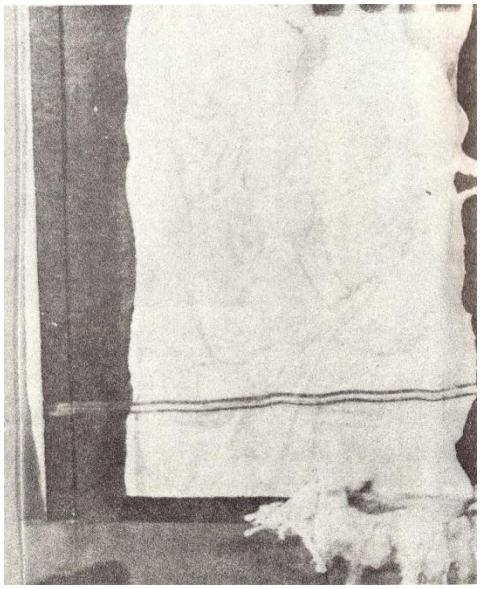
61)  62) 

61) Carlos M. Crespo, *Hijos de la madre naturaleza*, óleo. 1ª mención del SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.9).
62) Julio Córdoba, *El estadio*, técnica mixta. 2ª mención del SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.11).

Por su parte, la segunda mención del salón provincial del 83 fue adjudicada a una pintura en técnica mixta: *El estadio* (fig. 62) del *joven* Julio Córdoba. Allí irrumpen dos personajes humanos con rostros grotescos, dientes voraces y expresiones violentas, que se ubican en un ambiente perturbador. Quizás, una reflexión plástica sobre el recinto futbolístico instaurado en Córdoba durante el Mundial de 1978. Tanto esta imagen como la de Fraticelli podrían leerse, desde los aportes de Usubiaga (2006), como trabajos individuales que formaban parte de un proceso artístico mayor: la proliferación del neoexpresionismo pictórico durante los años 80 en el campo plástico argentino. Este lenguaje con figuras y fondos distorsionados,

[427] Su segunda pintura volvía a proponer una multitud de personas con torsos desnudos agrupados alrededor de una mesa que solo contenía una maceta con tres flores casi marchitas. Respecto de su obra, Moyano (2010:170) señala: "En su comienzo, los años '60, parte de un acercamiento ingenuo a las figuras y los rostros, pero poco a poco su trabajo se vuelve más oscuro, predominando los violentos contrastes y el negro. La pincelada es gestual, suelta y evidente, cercana al informalismo, acentuando el uso del color expresivo (…) Practica cierto ingenuismo o 'primitivismo' simplificando la figura humana. En 1980 retoma un marcado neoexpresionismo".

pincelada gestual y colores estridentes (donde el protagonismo colorístico no estaba supeditado a las formas “reales”) habría posibilitado una condensación del trauma dictatorial: donde los cuerpos y espacios confusos, alterados, frágiles e inestables, dialogaban con la conflictividad social epocal.

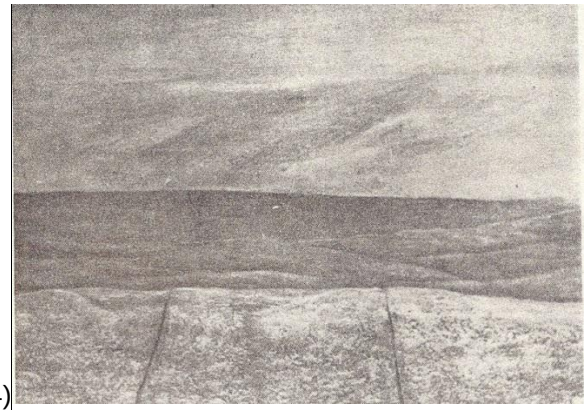


63) Dalmacio Rojas, *El binomio*, acrílico. Mención honorífica del jurado. SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.13).

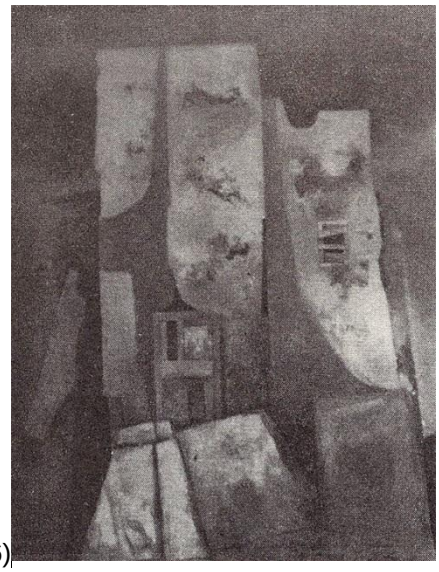
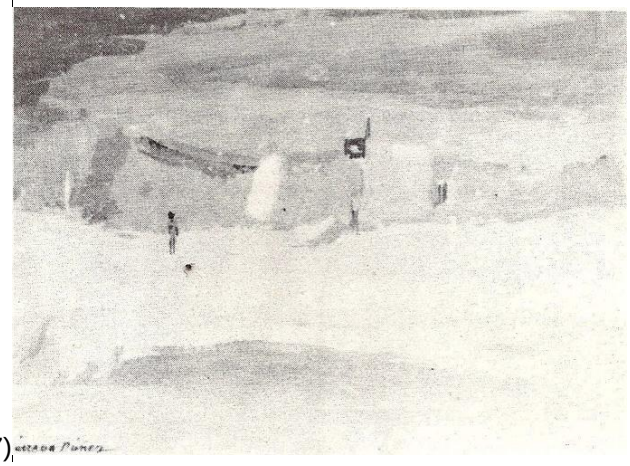
La última distinción del VII SPCC fue asignada al acrílico *El binomio* de Dalmacio Rojas (fig. 63). Esta pintura se aleja un poco de sus obras precedentes: en lugar de “la resistencia explícita” (Moyano, 2010: 406) del grabado premiado en 1981 (fig. 37), donde se mixturaban elementos realistas y humorísticos, la pieza de 1983 está más cercana a las tensiones y enigmas del surrealismo. En efecto, a la díada anunciada por el título la podríamos encontrar en los dos paños superpuestos (uno claro y otro oscuro) que concentran el protagonismo del cuadro. Entre ambos se esconden figuras que devienen casi imperceptibles para el espectador, de las cuales solo alcanzan a advertirse tenues trazos. Esa inquietud también es duplicada con el objeto informe que se encuentra en la esquina derecha inferior de la composición.

Además de las cinco obras distinguidas, el catálogo también reproducía el resto de las piezas aceptadas en el concurso (un total de 48 cuadros correspondientes a los demás 24 participantes). Ante este conjunto de pinturas proponemos un recorrido visual de 24 imágenes agrupadas en cuatro bloques, de diferentes autorías, que intentan poner en tensión las frecuentes clasificaciones de la política cultural dictatorial: maestros consagrados, mujeres artistas, pintores (in)visibilizados y *jóvenes creadores.* En el primer segmento podemos observar 8 cuadros cuyos

productores se encontraban para el año 1983 entre las franjas etarias de los 50 y los 72 años, detentando una *trayectoria reconocida* por las instituciones del campo plástico. Además, esos pintores poseen la particularidad de ser ubicados por el discurso histórico reciente dentro del *Diccionario de artistas plásticos de Córdoba*, aunque con distintas visibilidades (Moyano, 2010)[428].

64) 
65) 

64) Cándido Churquina, *La tarde triste.* Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.23)
65) Luis Joaquín Videla, *La casa de Juan*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.39)

66) 
67) 

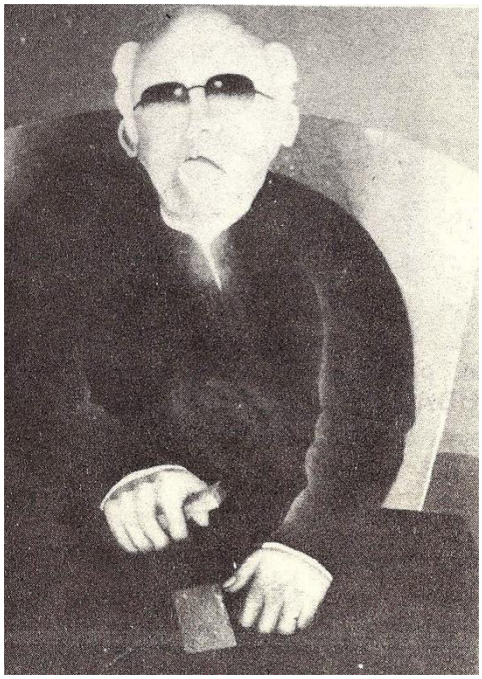
66) Rafael Roldán, *Equilibrio inestable*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.32)
67) José Cárrega Núñez, *Anochecer en las Barrancas.* Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.20)

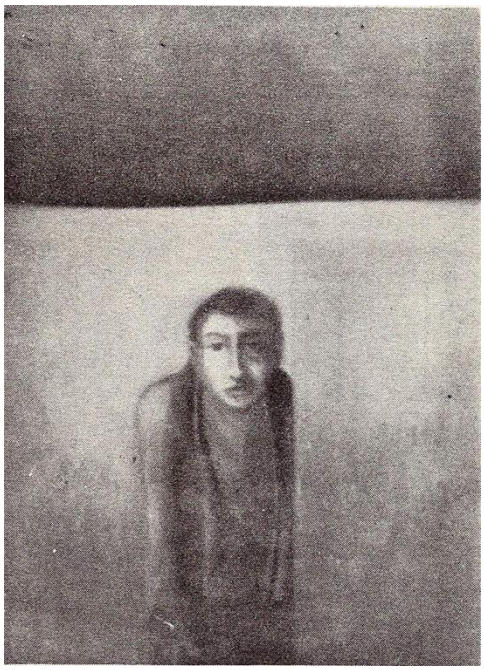
[428] Mientras José Carrega Núñez (1911-), Cándido Churquina (1923-), Martiniano Scieppaquercia (1919-1989) y Luis Sosa Luna (1932-), ocupan un espacio en el reciente diccionario de Moyano (2010: 155; 166; 422; 441; 487); Luis Galán Núñez, Esteban Olocco, Rafael Roldán y Luis Joaquín Videla, son anunciados como *artistas en preparación* para un futuro tomo 2.

Ante este primer segmento de imágenes podemos decir que predominan en ellas tres géneros tradicionales: paisaje, naturaleza muerta y retrato. Sin embargo, en algunas ocasiones, emergen disrupciones que parecen cuestionar los *habitus* figurativos canónicos. Así, los cuatro paisajes reproducidos (fig. 64 a 67) se alejan de los temas serranos en clave impresionista para proponer: reapropiaciones románticas (*La tarde triste* de Churquina), arquitecturas humildes y destruidas (*La casa de Juan* y *Equilibrio inestable* de Videla y Roldán, respectivamente) y formas abstractas (*Anochecer en las Barrancas* de Cárrega Núñez).

68) 

68) Martiniano Scieppaquercia, *Después del concierto I* o *El violín de Gabriela I,* Premio Adquisición FPAC 1983. [Fundación Pro Arte Córdoba, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. p.54].

69) 

70) 

69) Luis Galán Núñez, *Vae victis*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.27)

70) Esteban Olocco, *Desocupado I*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.30)

71) 

71) Luis Sosa Luna, *Figura inquieta*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.38)

En la imagen 68 podemos observar una naturaleza muerta (*Después del concierto I* de Scieppaquercia) que se separa de los bodegones armónicos para presentar figuras y fondos confusos cercanos a creaciones de vanguardias históricas como el fauvismo[429]. Finalmente, los tres retratos (fig. 69 a 71) se distancian de la idealización naturalista de *precursores* como Genaro Pérez y ofrecen figuras humanas enigmáticas (*Vae victis* de Galán Núñez), pertenecientes a clases sociales subalternas (*Desocupado I* de Olocco) o distorsionadas (*Figura inquieta* de Sosa Luna).

En un segundo bloque (fig. 72 a 77) agrupamos las pinturas de 6 agentes cuya participación y premiación en los SPCC devino frecuentemente minoritaria: las *mujeres artistas*. En 1983, de los 29 postulantes aceptados solo el 21% correspondió a envíos femeninos, a su vez, ninguno de ellos recibió distinciones en esta VII edición del salón provincial. Este hecho reiteraba situaciones de ediciones anteriores del SPCC que también se abocaron a pintura. Por ejemplo, en 1977, en la I edición del salón, de los 42 artistas aceptados solo emergieron 7 presencias femeninas: Silvina Bottaro, Anahí Cáceres; María Inés Oviedo, Ángela Rojo, Susana Rotta, Elba Torres de Torres y Moira Wieland. A su vez, de las cinco distinciones asignadas solo

[429] No nos parece un dato menor, destacar que esta obra (*Después del concierto I*) será presentada en el II Salón de Pintura de la FPAC en 1983 con otro título (*El violín de Gabriela I*); ocasión en que fue distinguido con el Premio Adquisición FPAC. [Fundación Pro Arte Córdoba, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. p.54].

una recayó sobre una pintora: el trabajo de Bottaro recibió el Premio FNA[430]. La recurrencia de estas (in)visibilidades femeninas y (des)jerarquizaciones de sus obras abre un abanico de problemas que ameritarían un específico Estudio de Género sobre el espacio artístico de Córdoba en aquella coyuntura. Al respecto, cabe hipotetizar que la denuncia efectuada por Méndez (1995), respecto al androcentrismo reinante en el campo artístico internacional del siglo XX, también se evidenciaba en el terreno cordobés de los años 80. Al cotejar la carrera de los artistas contemporáneos, según la división genérica, Lourdes Méndez (1995) observa que los ámbitos profesionales exitosos aparecen monopolizados por los hombres; aunque la mayoría de las egresadas en las academias sean mujeres[431]. Sobre ese tema, una *joven pintora* de la década de 1980 y actual docente de la carrera universitaria de Artes Plásticas, expresa:

> A finales de la dictadura ingresaban a la Escuela de Artes de la UNC 40-50 personas por año; a diferencia de ahora que son 500. Pero mientras la mayoría de estudiantes y egresados eran mujeres, el género triunfante –tanto en la carrera artística como en la docente- era el masculino, los emergentes eran varones. (Entrevista con Miriam Santaularia, mayo de 2004).

La información que pude relevar sobre las pintoras aceptadas en el SPCC 1983 es disímil: tres de ellas (Selva Gallegos, Silvia Germán y Rosa Tinti) son incluidas dentro del reciente *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba* (Moyano, 2010), mientras una cuarta (Beatriz Rodríguez Tarragó) es anunciada dentro de los *artistas en preparación* que integrarán un futuro tomo de ese compendio de Historia del Arte local. Las reseñas de las tres primeras agentes nos permiten saber que, para 1983, tenían entre 40 y 56 años de edad, poseían titulaciones académicas y eran reconocidas (inter)nacionalmente[432]. Sobre Rodríguez Tarragó, las fuentes

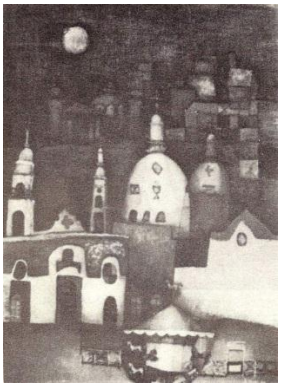
[430] (Municipalidad de Córdoba, *I SPCC, Pintura*, 1977, MMGP, Córdoba). Por su parte, la no conservación del catálogo de 1980 en el MMGP, solamente nos permite decir (en base a la prensa) que dentro de los 8 agentes distinguidos irrumpieron 2 mujeres cuyas obras recibieron *menciones honoríficas*: Rosa Tinti y Beatriz Rodríguez Tarragó.

[431] Para el caso de Buenos Aires contamos con una tesis doctoral (María Laura Rosa, 2011) que reconstruye algunos casos tanto de artistas como de obras de los años 70 y 80 que formaron parte de la corriente de *arte feminista*. Entre sus hipótesis, la autora corroboró que los trabajos de arte feminista asumieron a la creación como una práctica de concienciación para las mujeres, respecto a la dominación que experimentaban en diversas esferas sociales. Paralelamente, detectó que la última dictadura argentina llevó al silenciamiento y/o exilio de varias feministas.

[432] Sobre Gallegos, se informa que nace en 1943 y obtuvo cuatro titulaciones: "egresada de la EPBA como Profesora en Dibujo y Pintura; Prof. Superior en Artes Plásticas, Lic en Pintura y en Escultura por la UNC. Becada por el FNA. En 1967-68 estudia grabado en L' Ecole de Beux Arts de París (…) Inicia su actividad docente en 1973 en la EPBA. Tercer Premio en el V Salón Juvenil de Artes

museográficas y testimoniales informan que se desempeñó como Directora del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” durante la concreción de las tres primeras ediciones de la muestra *Arte Joven* (1982-1984)[433]. De las dos pintoras restantes solo encontramos tenues referencias en los folletos-catálogos de los años 70 y 80: Ángela Protto de Rojo había sido aceptada dentro de los 42 pintores que concursaron en el I SPCC (1977); mientras Olga Cabello participó en la competencia pictórica del Salón Juvenil municipal de 1982. Analizaremos ambos eventos juveniles en el próximo capítulo.

Deteniéndonos ahora ante sus pinturas emergen algunas (dis)continuidades en relación al primer bloque (de ocho cuadros pertenecientes a *maestros reconocidos*): una permanencia recurrente es el predominio del género paisajístico en cinco de las seis obras femeninas. No es un dato menor subrayar que, tanto en los casos de autoras femeninas como en aquellos masculinos, los segundos envíos de esos pintores duplicaban los paisajes. Recordemos que el paisajismo como símbolo de identidad artística cordobesa (en especial su variante de serranía) adquirió fuerza de tradición en el contexto del primer centenario argentino y mantendrá su preponderancia oficial en el transcurso de todo el siglo XX (Cf. Bondone, 2008a; Zablosky, 2008).

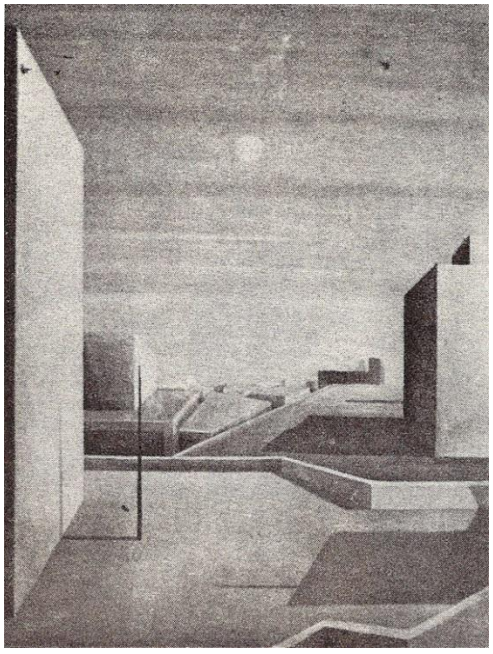
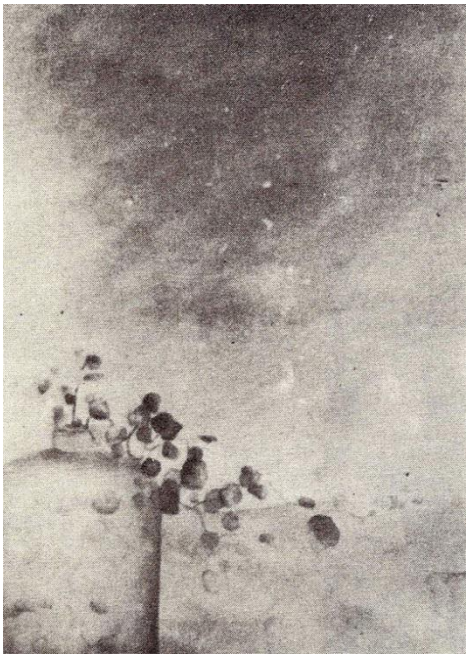
72)  73) 

72) Silvia Germán, *Paisaje I.* Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.29)
73) Rosa Ana Tinti, *En la ciudad*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.45)

Plásticas, Córdoba 1970”. En cuanto a Germán, se destaca que nace en 1943 y egresa como Profesora Superior de Pintura de la Escuela de Artes de la UNC en 1967. “Luego reside en Europa tres años, en 1969 estudia en París con Arno Stern, asistiendo a su curso sobre ‘arte infantil’. Profesora de Pintura en la UNC desde 1971”. Sobre Tinti, se detalla que nace en 1927, siendo hija de un ebanista italiano, y egresa en 1971 de la UNC. “En 1974 recibe un ‘Premio de Estímulo’ otorgado por el Gobierno Italiano en la Universidad de Roma para realizar investigaciones sobre educación”. (Moyano, 2010: 224; 235; 453) (Las abreviaturas son mías).

[433] Fuentes: Reseña Histórica, Folleto. Archivo del MPBA. s/f (circa 1990) y Entrevistas con Ricardo Castiglia (15-5-2009) y con Pablo Baena (28-3-2011).

Paisaje I de Germán (fig. 72) y *En la ciudad* de Tinti (fig. 73) compartían una reapropiación de la corriente naif aunque con distintas temáticas: rurales y urbanas, respectivamente[434]. En relación a estos dos casos irrumpe una tensión: mientras ese estilo "ingenuo" era, para algunos de sus contemporáneos, asociado a la espontaneidad producto del autodidactismo, ambas creadoras eran egresadas académicas.

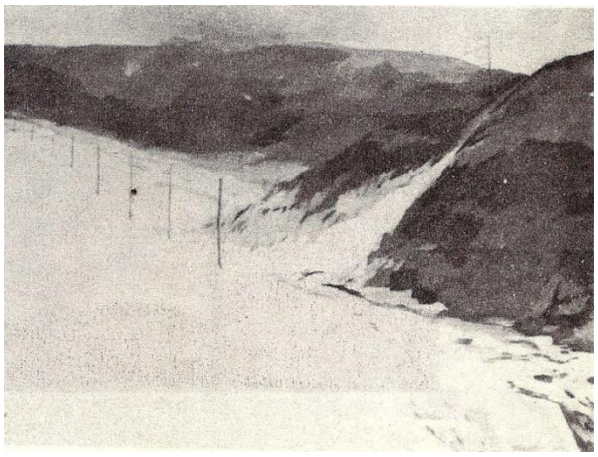
74)  75) 

74) Ángela Protto de Rojo, *Sombras en la terraza*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.39)
75) Olga Cabello, *Necesitamos oxígeno*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.16)

Un tercer tipo de paisaje era presentado por el cuadro *Sombras en la terraza* de Rojo (fig. 74), donde una arquitectura en clave metafísica aparecía deshabitada de personas y carente de puertas y ventanas[435]. En cuanto al trabajo *Necesitamos oxígeno* de *la joven* Cabello (fig. 75), podemos decir que mixturaba el género

[434] Sobre la obra de Germán, Moyano (2010: 235) expresa: "la simplicidad casi infantil de las representaciones, el esquematismo y la falta de sometimiento a las reglas de la perspectiva tradicional, así como el uso del color, podrían evidenciar una influencia Naif". En cuanto al trabajo de Tinti, señala: "durante el período 1978-1983 pinta al óleo series de temas florales, paisajes serranos y naturalezas muertas. Ya por entonces inicia el desarrollo de lo que será su imagen preferida en años posteriores: un juego compositivo de líneas, simplificaciones formales, articulaciones rítmicas de planos yuxtapuestos y superpuestos, que recuerdan, especialmente en el caso de los paisajes urbanos, algunas de las obras de Paul Klee, a quien la artista considera su punto de apoyo inicial" (Moyano, 2010: 453).
[435] Estos temas y estilo habían emergido previamente en su envío al I SPCC en 1977 (*Una tarde de noviembre*), aunque el clima de opresión era más agudo en aquel primer salón.

paisajístico con una naturaleza muerta: múltiples flores parecen emerger y caer desde un alto peñasco-envase. Su segundo envío, *Basta de envases*, reiteraba elementos que nos ayudan a una lectura conjunta de las obras: un frasco de contornos definidos ocupaba el mismo lugar del frasco-peñasco de su primera pintura. Pero en este caso, el botellón contenía otro envase pequeño en su interior, desde los cuales volvían a brotar pétalos florales (acompañados con figuras similares a aves).

76)  77) 

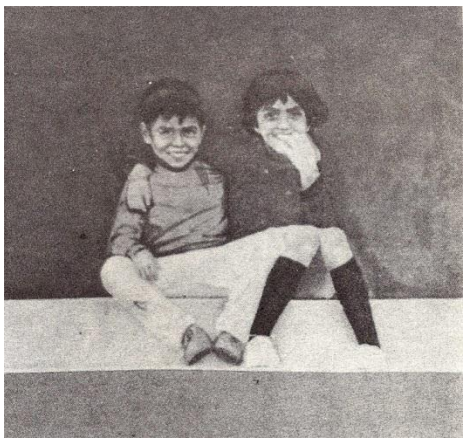
76) Selva Gallegos, Suceso. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.28)
77) Beatriz Rodríguez Tarragó, La reina. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.38)

Un quinto tipo de paisajismo se construye en los cuadros de Selva Gallegos. En *Suceso* (fig. 76) se muestran figuras de la naturaleza que se alejan de las escenas impresionistas tradicionales y armónicas, para proponer una serranía de tonos oscuros que divide su protagonismo con una planicie extremadamente clara, dos sectores temáticos que están separados por un alambrado diagonal inquietante. Su segundo envío se titulaba *Paisaje blanco* y, en base al testimonio reciente de la artista (Entrevista, 2016) podemos ubicar ambos cuadros dentro de una serie denominada *Pinturas blancas sobre la Guerra de Malvinas*[436]. Finalmente, la sexta

[436] Esa serie de Gallegos mixturaba pinturas con una poesía que criticaba al conflicto bélico y había sido expuesta, entre mayo y junio de 1983 en el Centro Cultural Alta Córdoba, en el marco de la exposición fundacional de la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales. Una reconstrucción de este grupo y de esa muestra colectiva fue ofrecida en un trabajo reciente (González, 2018b) donde se profundiza en el caso de Gallegos y sus ocho compañeros. En el

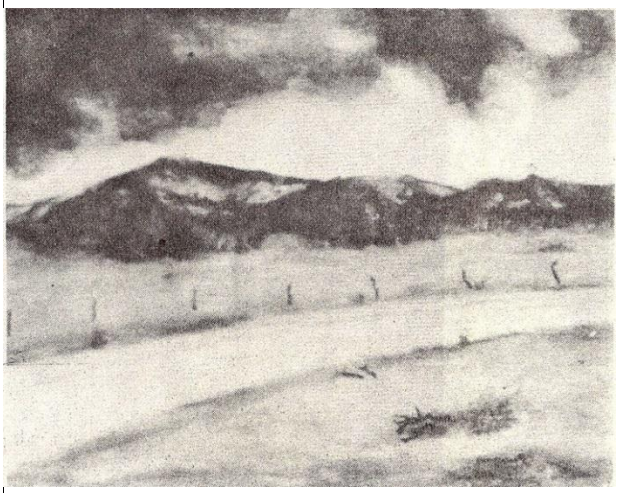
obra, *La reina* de Beatriz Rodríguez Tarragó (fig. 77), se distancia de los paisajes y no se encuadra fácilmente dentro de géneros pictóricos clásicos. Esta pieza ofrece una imagen que cuestiona la tradición figurativa de la representación femenina (en retratos y desnudos) para exponer un cuerpo fantasmagórico y distorsionado en una atmósfera opresiva. A modo de síntesis, podemos decir que varias de las producciones visuales pertenecientes al bloque de las pintoras podrían estar reflexionando simbólicamente sobre las estructuras de sentimiento epocales, donde proliferaban sensaciones de incertidumbre, angustia, ausencia, asfixia y confusión.

En un tercer bloque de pinturas ubicamos a cuatro piezas de cuyos productores no encontramos otra información, ni en fuentes de los años dictatoriales ni en los discursos actuales relevados. De este modo, consideramos que devienen imágenes y autores (in)visibilizados por la dinámica del campo plástico cuya presencia en un salón oficial de 1983 revistió un carácter efímero (fig. 78 a 81).

78) 

79) 

diccionario de Moyano (2010: 224) no encontramos explicaciones sobre sus pinturas de los años 70 y 80, sino sobre sus producciones de décadas más recientes.

80)  81) 

78) Juan Pino, *Los niños nos miran*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.37)
79) Eduardo M. Martínez, *Luxor motel*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.33)
80) Carlos Gómez, *La tormenta*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.30)
81) Euclides Bernasconi Castellano, *Argentina*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.15)

Ante las obras podemos decir que abarcaban desde la figuración hasta la abstracción: un retrato de dos infantes donde la frontalidad de sus rostros interpelan al espectador (*Los niños nos miran* de Juan Pino); una composición inquietante que, en un ambiente opresivo tensionado con múltiples vallados y alambrados, presenta tres personajes de espaldas y un cuarto sujeto sentado cuya fisonomía también deviene incierta (*Luxor motel* de Eduardo Martínez); un paisaje con posibles apropiaciones románticas (*La tormenta* de Carlos Gómez). Por último, una alegoría de la nación (*Argentina* de Euclides Bernasconi Castellano), donde una figura protagónica con gestos apesadumbrados y vestiduras rasgadas parece derretirse mientras es coronada por una especie de gorro frigio, un símbolo de libertad y republicanismo desde el siglo XVIII. Cabe agregar que los segundos envíos de estos cuatro pintores reiteraban las temáticas y claves estilísticas de las obras analizadas.

Finalmente, nos detendremos particularmente en un cuarto bloque de las pinturas concursantes en el SPCC 1983, el cual nos permite visualizar obras de agentes que eran catalogados por la política cultural dictatorial como *jóvenes artistas* masculinos. En los seis casos los productores fueron invitados a las muestras *Arte Joven*

organizadas en el MPBA entre 1982 y 1985 (ver cuadro 1). Nos referimos a: Pablo Canedo (1955-), Daniel Delprato, Mario Grinberg (1946-), Roger Mantegani (1957-), Rubén Menas (1956-) y Jorge Seguí. El diccionario de Moyano (2010) aporta datos sobre la mayoría, excepto sobre Delprato y Seguí. Cotejando la información de ese texto, podemos conocer que, en 1983, los cuatro sujetos reseñados compartían algunas características: tenían entre 26 y 37 años de edad, eran egresados académicos (de la EPBA y de la UNC) y habían realizado exposiciones de sus obras[437]. Mixturando esos datos con las fuentes primarias relevadas, podemos extraer algunas notas diferenciales: Canedo había recibido en 1981 una beca de perfeccionamiento en pintura por parte de la Universidad Nacional de Córdoba; Grinberg había concretado muestras individuales en 1983 en entes locales como la Galería de Arte del CIDAM[438]; Mantegani había recibido dos distinciones importantes en 1978 (fue declarado *Joven Sobresaliente* -rubro *Artista Pintor*- por la Bolsa de Comercio provincial y fue invitado a la *Exposición colectiva de Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78* coordinada por la Galería de Arte del Colegio de Escribanos y por APAC[439]); Menas había recibido en 1982 el Primer Premio (sección Dibujo) en el *Salón Juvenil* de Córdoba, mientras en 1983 habría realizado su primera exposición individual en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia). Delprato solo vuelve a emerger en nuestras fuentes en 1985 como ganador de una Mención en el IV Salón de la Fundación Pro Arte Córdoba[440]. Finalmente, mientras algunos

[437] Respecto de Canedo, Moyano señala que asiste al Colegio Nacional de Monserrat y en 1980 egresa como Licenciado en Pintura de la Escuela de Artes de la UNC. "Desde 1975 ha participado en exposiciones individuales y colectivas, en museos y galerías (inter)nacionales". En cuanto a Grinberg indica que en los primeros años de la década del '70 incursiona en la Escuela de Cine de la UNC pero no finaliza sus estudios, mientras en 1980 egresa de la EPBA con el título de Maestro en Artes Plásticas. Sobre Mantegani, explica que egresa de la EPBA con el título de Maestro en Artes Plásticas, a su vez, "en su adolescencia concurre al taller de Francisco Vidal, cuya impronta queda grabada tanto en su espíritu como en su obra. En 1981 estudia con el Prof. Lucio Loubet en París, Francia". En relación a Menas, comenta que egresa de la Escuela de Artes de la UNC como Lic. en Pintura en 1982 y pinta desde 1976. (Moyano, 2010: 146; 247; 307; 315) (las abreviaturas son mías).

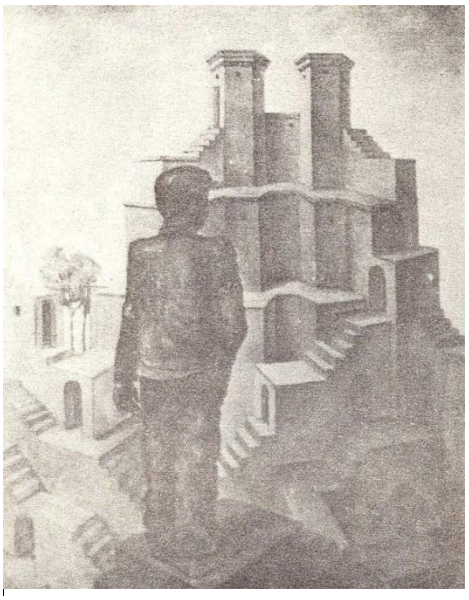
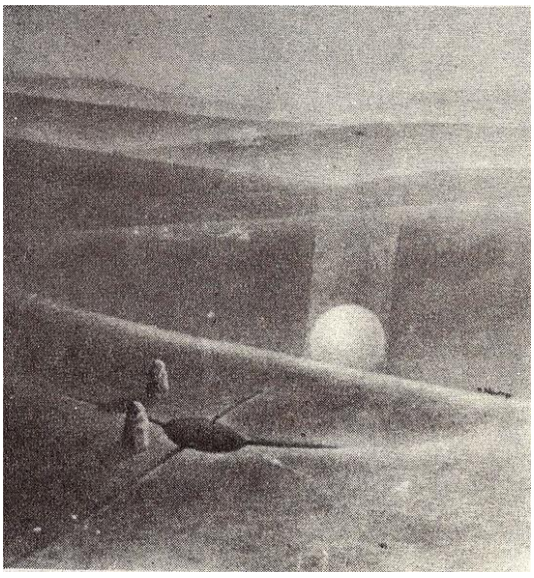
[438] El CIDAM (Centro de Instrumentación en la Danza y el Movimiento) fue un ente cultural independiente con especial visibilidad durante los años '80, fue creado por el bailarín Marcelo Gradassi y en su gestión contó con la colaboración del artista plástico Juan Canavesi. Este último recuerda: "Al CIDAM lo crea Marcelo Gradassi cuando regresa de su estadía en Londres (él se va a estudiar a Londres, entra en una compañía de danza, esta 2 años trabajando ahí, … y trabajaba en dos escuelas de danza). Terminó siendo su sede en Hipólito Irigoyen, era como lo único del lugar con danza contemporánea y él siempre tuvo una relación con la plástica" (Entrevista con Juan Canavesi, 16-06-2008).

[439] Fuentes: http://www.bolsacba.com.ar/certamen/index.htm (consultado e 11-1-2012) y Galería de Arte del Colegio de Escribanos y Artistas Plásticos Asociados de Córdoba, *Exposición colectiva de artistas cordobeses en adhesión al Mundial '78*, catálogo de exp. Córdoba, 1978. p. 17.

[440] Sobre esta segunda pintura solo se detalla su título: *Recuerdo del viaje a las fronteras*. *Ladera norte* (FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. p.94).

testimonios ubican a Jorge Seguí como hijo de Antonio -el pintor (inter)nacionalmente reconocido-, el catálogo de la MAJ 1985 lo distingue entre los *jóvenes artistas* invitados, pero con el nombre de *Octavio*.

Ante las seis pinturas de estos productores nuestra lectura detecta dos características compartidas: por una parte, sus propuestas formales (reiteradas en sus dos envíos) ponen en tensión a los géneros pictóricos tradicionales; paralelamente, los temas presentados se distancian de la "experiencia estética" (Tatarkiewicz, 2002) del tranquilo *deleite* del público, descripto y prescripto por el gusto oficial; en cambio proponen imágenes que podían habilitar recepciones perturbadoras del *statu quo*.

82)  83) 

82) Pablo Canedo, *Fantasma de niño llegando al país del sueño*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.21)
83) Daniel Delprato, *De los mundos III*. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.25)

La obra de Canedo, *Fantasma de niño llegando al país del sueño* (fig. 82), presentaba, como único personaje, a un infante que está de espaldas al espectador y parece invitarnos a mirar, junto con él, un país peculiar, donde las arquitecturas muestran grandes paredones, escaleras que culminan en puertas oscuras e inciertas y ventanas diminutas o ausentes. Así, desde una reapropiación del surrealismo podría estar reflexionando sobre la situación coyuntural de aquella Argentina en crisis[441]. Delprato, por su parte, proponía dos piezas (*De los mundos II* y *De los*

[441] Mientras esta obra recita en nuestros imaginarios el libro *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll (cuyas versiones cinematográficas se multiplicaron a lo largo del siglo XX); su segundo envío (*Paisaje imaginario para Joaquín Torres García*) hace pensar en un posible homenaje

mundos III) que podrían pensarse como un díptico narrativo (o quizás un tríptico cuya primera parte no es visibilizada en el SPCC). En el primer cuadro tres figuras humanas empequeñecidas dan la sensación de estar caminando, por un desierto bajo la puesta del sol, alejadas de una gran fisura que quiebra ese paisaje (una diagonal irregular que ocupa un plano protagónico). En la segunda escena (fig. 83) el ocaso se hace más pronunciado e irrumpen dos modificaciones respecto al *mundo* precedente: la fractura se ha engrosado en un tenebroso pozo esférico y uno de los personajes ha desaparecido. Consideramos que con estas piezas de rasgos románticos y surrealistas el *joven pintor* estaría participando de las estructuras de sentimiento epocales, donde los diarios cordobeses del bienio 1982-1983 daban cuenta de la multiplicación de preguntas y silencios sobre la represión ilegal y la Guerra de Malvinas (sucesos en que otros *jóvenes* emergían como presencias-ausencias recurrentes).

84) 

84) Roger Mantegani, Sin título. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p. 35)

A su vez, los dos trabajos de Mantegani, denominados *Sin título*, propondrían dos tensiones con respecto a los cánones estético-éticos imperantes: por un lado, es uno

hacia el famoso artista uruguayo del siglo XX que mixturó las vanguardias históricas con elementos de la cultura latinoamericana. Sobre la obra de Canedo, Moyano (2010: 147) destaca el tono surrealista y agrega: “Se lo puede inscribir en la línea de los paisajistas emparentados a la pintura metafísica como Palamara, Farina, José de Monte. Sus pinturas de paisajes urbanos nocturnos se caracterizan por la proyección de sombras azuladas. Acrílico, pastel y óleo sobre tela son los materiales que más ha utilizado. Incursiona además en el grabado”.

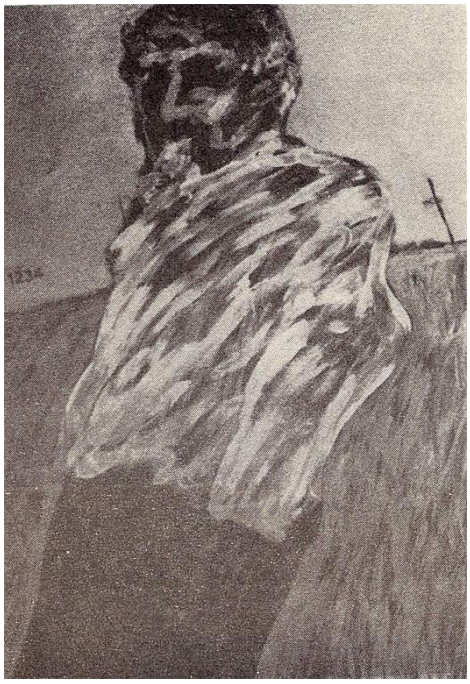
de los casos excepcionales en que el SPCC aceptó dentro de las obras concursantes a dos piezas cuya rotulación discutía la tradición representacional de colocar nombres que sirvieran de guía para la interpretación de los productos. Por otro lado, ambos cuadros proponían como tema a cuerpos masculinos cuyas apariencias, gestos y tratamiento plástico se alejaban de las convenciones oficiales: en su primer envío, un retrato que contraponía extremidades y musculatura varonil con un rostro andrógino que interpelaba al espectador mediante una mirada frontal; en su segundo envío (fig. 84), el semi-desnudo de un hombre con una boca abierta, pinceladas enérgicas que distorsionan su contorno uniendo la figura al fondo y dos sectores tapados mediante trazos oscuros (sus genitales y sus ojos). Es posible pensar que estas imágenes invitaban a reflexionar sobre las masculinidades (in)visibilizadas, permitas y prohibidas, en un régimen militar donde (no solo) *los jóvenes* eran evaluados en base al modelo del *soldado heroico*, un sujeto del cual se esperaba un aspecto y una actitud de recia heterosexualidad[442]. Una investigación desarrollada por Laura Reches (2014) en el marco de su tesina de Licenciatura en Historia, reconstruyó algunas prácticas de un sector *juvenil* masculino cuya estigmatización había tenido (dis)continuidades entre la última dictadura y el gobierno democrático posterior: los *jóvenes homosexuales*[443].

La reapropiación de elementos neoexpresionistas, que podemos visualizar en el cuerpo masculino construido por Mantegani, también emergía, aunque con resignificaciones particulares, en las obras de los restantes tres pintores (Grinberg, Menas y Seguí). En ellas se combinaban elementos figurativos y abstractos con signos, mientras la pincelada evidenciaba trazos amplios y potentes. Paralelamente, se reiteraba el predominio de figuras humanas distorsionadas con ambientes

[442] Sobre sus obras, Moyano (2010: 307) expresa: "amante del Barroco, lo representativo, lo teatral, la pintura está cargada de alusiones. Todo su mundo es puesto en un espacio escenográfico en el cual, hombres y objetos se sitúan frontalmente en una marcada pose fotográfica (…) La figura humana ocupa el rol principal, son generalmente hombres expuestos a la plena luz del primer plano que acentúa su condición de protagonistas. Máscaras sombreros, antifaces, anteojos, mobiliarios de diversos estilos, destacan sus estructuras corpóreas notablemente plásticas (…) Utilizando los recursos más tradicionales del arte pictórico desde una percepción actual". Las pinturas de Mantegani del SPCC 1983 se distanciaban de la naturaleza muerta con la cual era presentado el artista en el marco de la muestra colectiva de *Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78*. A su vez, los dos cuadros del '83 presentan (dis)continuidades en relación a su *Figura V*, un retrato masculino cuyas vestiduras y disposiciones eran más cercanas a los modelos convencionales; quizás por ello, logró ser distinguida en 1982 con el Primer Premio en el I Salón de Pintura de la Fundación Pro Arte Córdoba [FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. p.53].

[443] Si bien los campos artísticos no constituyen su objeto de investigación, el trabajo de Reches analiza algunas de las posibilidades de existencia y resistencia de las subjetividades masculinas cordobesas que, a finales del siglo XX, se distanciaban del patrón de sexo/género/deseo que dominaba en el macrocosmos social.

inciertos y perturbadores, lo cual abre preguntas respecto a posibles puentes de contacto con un neoexpresionismo que en el inicio de los años 80 era practicado tanto en Buenos Aires como en otras latitudes. En cuanto a la capital de Argentina, cabe recordar el alerta epistemológico aportado por Usubiaga (2012) respecto a las "imágenes inestables": la explicación de la preferencia estilística por el neoexpresionismo supera la acusación de "internacionalismo mimético irreflexivo" para dar cuenta de las potencialidades culturales propias que adquiría ese lenguaje en el terreno argentino de la llamada transición democrática, por ejemplo, articular discursos simbólicos de memoria sobre los abusos dictatoriales.

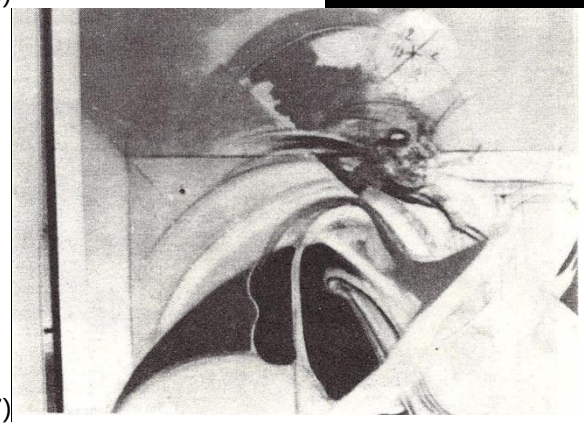
85) 

85) Mario Grinberg, Breve y ajustado conjunto. Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.31)

En *Breve y ajustado conjunto* (fig. 85) Mario Grinberg proponía un retrato masculino de perfil trabajado con pinceladas enérgicas, tanto en su ropaje que se torna confuso como en su rostro, cuyas facciones exageradas parecen involucrar al espectador desde una mirada inquietante. Ese personaje era ubicado en un ambiente desolado, quizás rural, donde, en la parte superior, emergían dos elementos que suscitan incertidumbre: el número *1234* en el extremo izquierdo y una cruz a la derecha que podría aludir a un poste de luz, una referencia de una iglesia o la indicación de una tumba. En su segundo envío, *Experiencias sintetizadas*, la presencia matemática se multiplicaba sobre una pizarra negra con 22 rótulos: 17 de ellos contenían números de tres dígitos, 4 mostraban espacios vacíos y 1 estaba

tachado con una X. Este panel situado en el sector izquierdo del cuadro era señalado por un personaje femenino semi-desnudo, de rostro esquemático y contornos dibujísticos, que irrumpía desde el lado derecho y parecía mirar al espectador proponiéndole que centre su atención en la pizarra. Por delante de ese conjunto, una figura masculina vestida, con facciones marcadas y manchísticas, ampliaría la interpelación hacia el público desde su frontalidad. Atendiendo al clima de época podríamos pensar que las presencias y ausencias presentadas en el panel, entraban en diálogo con la práctica de convocatoria para el servicio militar obligatorio, un "sorteo" numérico de tres dígitos cuyos resultados definían (al menos) un año de la vida de numerosos *jóvenes* varones[444].

86) 

87) 

86) Rubén Menas, *La próxima.* Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.37)
87) Jorge Seguí, *En la playa Nº 2.* Pintura concursante en el SPCC 1983, Córdoba. Estado de conservación: desconocido (Municipalidad de Córdoba. SPCC 1983. Catálogo de exp., p.43)

[444] Respecto a la obra de Grinberg, Moyano (2010: 248) señala: "es una constante búsqueda con fuerte connotación simbólica, mezcla de objetos reales y fantásticos. Lo que percibe emocionalmente del mundo exterior, lo imprime en sus obras y lo trasmite de modo violento a los espectadores. Utiliza contraste de color y valor para generar dramatismo, sobre soportes de gran tamaño con pinceladas evidentes y gestuales. Una constante en su obra es la tendencia expresiva, que es una cuestión generacional en la Córdoba de los años 80."

Los dos trabajos de Rubén Menas podrían leerse de modo conjunto. Su primer envío, *Los van*, presentaba la parte trasera de una camioneta o furgoneta de cuya puerta sobresalían tres piernas con tres pies desnudos; de este modo, otorgaba protagonismo a elementos desvalorizados en la tradición pictórica, donde los fragmentos humanos generalmente jerarquizados eran las cabezas o los torsos. A la vez, el tratamiento de esas extremidades inferiores nos inquieta ya que no nos permite visualizar si se trata de un reposo voluntario o de un desfallecimiento forzado. Su segundo envío, *La próxima* (fig. 86), también proponía una escena perturbadora: dos personajes con caras inestables y distorsionadas que parecían ubicarse en el sector posterior de un ómnibus. Estas composiciones podrían invitar a reflexionar tanto sobre la manipulación de los cuerpos como sobre la multiplicidad y metamorfosis de las personas en un contexto de movimientos desconcertantes como la dictadura[445]. Por último, las pinturas de Jorge Seguí mostrarían dos propuestas complementarias (*En la playa* y *En la playa nº 2*) que recurrían a dos posibilidades del expresionismo: abstracción y figuración, respectivamente. A su vez, mientras la pincelada enérgico-gestual y la mancha negra emergían en ambas piezas, la distorsión de las imágenes era mayor en el primer caso (donde el tema anunciado en el título devenía irreconocible). En su segunda obra (fig. 87) los escenarios y objetos presentaban el interior de una habitación (o de una carpa playera) ocupada por un torso humano desfigurado y, sobre esa cabeza, una especie de reloj cuyas coordenadas y ritmos resultaban inciertos. Así, las imágenes producidas por *pintores jóvenes* y aceptadas en el salón de 1983, visualizaban un conjunto de desequilibrios, dudas, confusiones, temores y estupores que proliferaban en la coyuntura de crisis dictatorial.

6.d) A modo de síntesis

Focalizando nuestra síntesis en los sentidos adjudicados a la díada edad biológica-edad social, en el ámbito de las artes plásticas oficiales, podemos divisar sugerentes procesos de estetización de la política y de politización de la estética con

[445] En relación a su obra, Moyano (2010: 315) señala: “Menas trabaja con una imagen tradicional occidental pero en el marco de su propio espacio, al margen entre la ciudad y el campo o las sierras cordobesas (…) En su imagen se encuentran referencias al neoexpresionismo de la década del 80, e influencias de la transvanguardia italiana (la expresión de la subjetividad individual y el retorno al paisaje). Sus obras colindan entre el dibujo (carbonilla, crayones y tintas) y la pintura (óleos, acrílicos, acuarelas y pintura industrial). Convencido de que el dibujo es la base de la pintura, el grabado y la escultura, en sus trabajos teoriza [al respecto]. Caracterizan su obra la espontaneidad, la expresividad, el ensueño, la incógnita y la sutileza en una amplia gama de colores”.

los cuales el régimen buscaba desplegar y preservar su poder simbólico sobre (no solo) *los jóvenes* cordobeses. En uno de nuestros ejes de análisis, observamos que dos competencias pictóricas *juveniles* continuaron ocupando un lugar importante dentro de las performances gubernativas por la Semana de Córdoba: por un lado, el concurso de manchas *Mi ciudad y su historia* estuvo dedicado a *jóvenes estudiantes secundarios* cuyas edades modélicas lindaban entre los 13 y 18 años. Por otro lado, el certamen de murales convocaba a *jóvenes estudiantes* del nivel educativo superior, cuyas edades ideales se limitaban entre los 18 y 25 años, para pintar *hitos de la ciudad*[446].

Si bien las fuentes históricas sobre estos eventos son escasas, podemos decir que en ambos concursos se procuraba (re)construir imágenes conservadoras de Córdoba, que iban desde la (re)fundación del origen hispánico colonial hasta la representación de la ciudad del siglo XX como una *cuna de tradiciones y libertades (…) de síntesis confesional y reformista* (según sentenciaba el Secretario de Gobierno el 6 de julio del '82). Sin embargo, en esa idea de "Córdoba como ciudad de frontera" (Aricó, 1989), el discurso oficial seguía adjudicando, aún en su fase de decadencia, un rol directriz a la trilogía de valores dictatoriales: *Dios, Patria y Familia*. No obstante, en esos eventos de socialización también hubo intersticios de resistencia *juvenil*, como por ejemplo, guardar parte de la pintura (que les daba la Municipalidad para los murales) para otras obras de temática libre que se distanciaran de los íconos citadinos solicitados por las autoridades.

Otro eje de estudio en este capítulo fue el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, un certamen que también formó parte activa en las performances oficiales que reconstruían anualmente *la identidad cultural cordobesa*. Este concurso, restringido a los artistas locales, devino un caso paradigmático al momento de observar la dinámica de consagración de un certamen oficial que reunía distintas generaciones de productores: *artistas jóvenes* que se encontraban principalmente alrededor de los 30 años de edad frente a *artistas reconocidos* que se ubicaban especialmente en la década de los 50 años. Si bien este salón, con sus filtros de admisión y premiación, permite ver la conformación de una estructura piramidal de productores, la

[446] Principalmente se convocaba a los alumnos de las academias de formación en artes plásticas (como la EPBA "Figueroa Alcorta" o la Escuela de Artes de la UNC), aunque también emergieron otras entidades nacionales (como la Facultad de Arquitectura de la UNC y la Universidad Católica) y provinciales (la Escuela de Artes Aplicadas "Lino Spilimbergo" y la Escuela de Cerámica "Fernando Arranz").

particularidad de la coyuntura 1982-1983 es que los agentes *juveniles* accedieron casi a la mitad de los premios otorgados por el gobierno (particularmente, los segundos puestos y menciones). Consideramos que esta política cultural de paridad puede pensarse como una estrategia paliativa del régimen ante un contexto social donde se multiplicaban las voces de (no solo) *jóvenes* estudiantes y militantes partidarios, quienes reclamaban explicaciones sobre las biopolíticas aplicadas hacia otros sectores *juveniles*: los *desaparecidos* y los soldados de Malvinas.

Entre los criterios de distinción del SPCC pudimos advertir una práctica circular donde se privilegiaba a los creadores vinculados con importantes instituciones del campo plástico provincial y nacional, los cuales: habían concretado exposiciones en museos, poseían participación o premiación en otros salones, habían logrado insertar sus obras en galerías hegemónicas, y tenían formación académica. Sin embargo, este último requisito era manipulable: si bien en la minoría de mujeres aceptadas en el certamen prevalecía su condición de graduadas, en los varones (que eran mayoría tanto entre los concursantes como entre los ganadores) hubo premiaciones para *autodidactas*. Esta situación ejemplifica tanto el androcentrismo reinante como la circulación de la ideología carismática en este peculiar mundo del arte.

En cuanto a las obras artísticas emergentes en los salones del 82 y 83 fue posible visualizar que los intersticios de resistencia al canon estético-ético de la dictadura fueron ampliándose, aún en disciplinas plásticas tradicionales como escultura y pintura.

Ante estas obras, que eran adjudicadas a autores individuales, detectamos no obstante dos redes colectivas. Por un lado, algunas de las piezas se habían producido en el contexto de diálogo propiciado por talleres grupales como los *ateliers del Paseo de las Artes*. Por otro lado, en ciertos objetos escultóricos y pictóricos pudimos detectar estructuras de sentimiento entrelazadas con las vivencias del macrocosmos social de aquella coyuntura de apertura política y reactivación de críticas sociales. Así, en 1982, en el VI SPCC (dedicado a escultura), irrumpieron algunas creaciones figurativas que proponían reflexionar sobre tópicos diversos: un grito desesperado, una burla hacia la burguesía, una estatua ecuestre con un jinete fantasmagórico y patas amputadas. A la par, emergieron obras abstractas especialmente en escultores *jóvenes,* quienes, distanciándose de la clásica función representacional asignada a su labor, presentaron dos replanteos: por una parte,

sobre los roles pasivos adjudicados tradicionalmente a la mujer; por otra, sobre los pueblos originarios de América que eran reiteradamente invisibilizados en homenajes oficiales como la Semana de Córdoba (donde los funcionarios autoritarios trasmutaban la conquista española en una *obra de evangelización pacífica*).

Por su parte, en 1983, en el VII SPCC (abocado a pintura), volvieron a emerger obras disruptivas que tensionaban el gusto dominante por géneros pictóricos tradicionales como el paisaje. En las premiaciones, por ejemplo, visualizamos una pieza surrealista que anunciaba gritos de personajes decapitados y un cuadro neoexpresionista que ponía en tensión costumbres dominicales como la asistencia familiar a misa. Las disidencias también se presentaban en el resto de las pinturas aceptadas; allí, adquirían densidad singulares propuestas *juveniles*: como un desnudo masculino (cuyo autor era un varón) que en clave expresionista contradecía el ideal del *soldado heroico* o una reapropiación naif con la cual una creadora proclamaba títulos pictóricos que dialogaban con las demandas sociales epocales (*Necesitamos oxígeno* y *Basta de envases*).

Esas prácticas evidencian complejas políticas culturales. Los concursos artísticos de la Semana de Córdoba servían para que el gobierno municipal y provincial reafirmara el "origen" *occidental y cristiano* propiciado por la fundación española de Córdoba. A la par, en esas performances, la promoción de las Bellas Artes (entendidas como herramientas de socialización *espiritual*) fue un tipo de estrategia con la cual el régimen intentaba, demagógicamente, mostrarse como artífice de la *compatibilidad entre libertad y seguridad*. De este modo, se propiciaron tolerancias (y hasta premiaciones) de algunas obras artísticas con las cuales ciertos productores (*mayores* y *jóvenes*) criticaban no solo a los cánones estéticos sino también al modelo político-social imperante. Este espectro de políticas gubernamentales que condicionaban al trabajo creativo y a la coexistencia de distintas generaciones de artistas plásticos, fue complejizado en el bienio 1982-1983 por otros eventos que estuvieron dedicados exclusivamente a los *jóvenes creadores*. Un conjunto de experiencias que exploraremos en el próximo capítulo.

Capítulo 7: *Jóvenes artistas* entre políticas culturales reinventadas y reductos para la libertad de expresión (1982-1983)



Miércoles 22 de Setiembre de 1982

PLASTICA

ARTE JOVEN '82: LAS NUEVAS EXPERIENCIAS

Un grupo de artistas que pertenecen a la nueva generación de creadores jóvenes que exponen actualmente en el Caraffa.

Fig. 88: Muestra Arte Joven en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (LVI, 22-09-1982)

Todo gesto creador inscribe en sus formas y en sus temas una relación con las estructuras fundamentales que, en un momento y en un sitio dados, conforman la distribución del poder, la organización de la sociedad o la economía de la personalidad.
Roger Chartier, *La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas*, 1996.

En cuanto al marco [de la pintura], la idea era tratar de mostrar que se podía hacer algo en ese gran marco de posibilidades que no era nada, o sea, en el marco de posibilidades de lo que era la realidad, que era más bien una basura, una cosa sucia, una cosa violenta, pobre… (Recuerdos de Pablo Baena sobre sus obras de 1982. Entrevista con el pintor, 28-3-2011).

Desde 1980 los *jóvenes artistas* plásticos adquirieron una visibilidad especial, dentro de las políticas culturales del régimen, mediante muestras provinciales museográficas, asignación de ateliers en el Paseo de las Artes, concursos de manchas y murales tanto en la *Semana de Córdoba* como en la *Estudiantina*, y premiaciones en salones hegemónicos como el SPCC. Estas prácticas se vieron amplificadas en la coyuntura 1982-1983 con la fundación de dos eventos paradigmáticos: por una parte, el *Salón Juvenil* (SAJ) diagramado desde la Municipalidad cordobesa y montado en el Centro Cultural "General Paz"; por otra parte, la muestra *Arte Joven* (MAJ), coordinada desde el gobierno provincial y expuesta en el MPBA "Emilio Caraffa". En ambos casos, se trató de irrupciones publicitadas como instauraciones de larga duración; no obstante, en el marco de descomposición del régimen esos anhelos se dificultaron y alcanzaron itinerarios diferentes: el SAJ solo concretó una edición (en 1982), mientras las MAJ no solo se desarrollaron durante los últimos años dictatoriales (1982 y 1983) sino que continuaron realizándose en el próximo gobierno democrático (1984-1985). En este capítulo nos abocaremos a explorar las particularidades que tuvieron esas emergencias "artístico-juveniles" en el bienio final del Estado autoritario[447].

[447] En la reconstrucción de ambos eventos estamos recuperando algunos análisis desarrollados en el capítulo 4 de nuestro Trabajo Final de Lic. en Historia (González, 2005). Los mismos han sido revisados y complementados durante la investigación doctoral tanto con nuevas fuentes (escritas, testimoniales y visuales) como con otros enfoques conceptuales. Si bien en este capítulo nos centraremos solo en los eventos desarrollados durante la dictadura, otros trabajos personales se detuvieron en sus (dis)continuidades democráticas (González, 2011b).

7.a) Del *Salón Juvenil* municipal en 1982

El *Salón Juvenil* de Córdoba fue un concurso plástico instituido en el tercer trimestre del año 82 y su escenario fue el Centro Cultural General Paz (una sede inaugurada recientemente en el marco de los homenajes de julio por la fundación de la ciudad). En ese lugar se receptaron las obras concursantes, se reunió el jurado para dirimir las premiaciones y se montó la muestra respectiva convocando al *público cordobés*. Silvina Becerra, productora participante del SAJ (y, a comienzos del siglo XXI, funcionaria municipal del área *Cultura*), recuerda que el mencionado certamen fue inaugurado por la comuna como un evento anual con aspiraciones de trascendencia que no se cumplieron, ya que el mismo sólo logró materializar una edición. Cuando solicité a Becerra el acceso a la documentación de dicho concurso expresó: "los catálogos respectivos se conservaron hasta finales de los años noventa, momento en que un nuevo encargado de la administración comunal decidió eliminar toda papelería que excediera los diez años de antigüedad" (Entrevista con la productora, abril de 2004)[448]. El vacío de tales fuentes perjudica la reconstrucción histórica del salón; sin embargo, podemos conocer algunos detalles del mismo mediante ciertas noticias publicadas en la prensa (LVI, 8-10 y 9-11, 1982).

El análisis de los avisos periodísticos nos permite profundizar en cuatro características prioritarias En primer lugar, podemos observar que el *Salón Juvenil* era uno de los certámenes epocales en que se estipulaba explícitamente un límite etario de participación: sólo podían acceder al concurso los *plásticos jóvenes menores de 35 años*. Esta frontera biológica elaborada por la municipalidad presentaba semejanzas y diferencias con las prácticas divisorias que se estaban realizando paralelamente en otros sectores del microcosmos artístico y del macrocosmos social. Por ejemplo, respecto del concurso homónimo organizado, a nivel local, por APAC entre 1977 y 1981, no he relevado fuentes que detallen barreras etarias explícitas[449]. Sin embargo, eventos nacionales importantes de los

[448] Esto nos introduce en uno de los mayores problemas que presenta la investigación histórica (no solo) de las artes: no se observa a nivel oficial una política eficaz para conservar los documentos públicos. Por el contrario, es frecuente encontrar casos de olvidos, pérdidas y destrucciones de las fuentes respectivas.

[449] Futuras investigaciones podrán informarnos sobre las similitudes y diferencias que presentaron los *salones juveniles* de APAC, respecto a este SAJ municipal de 1982. Las fuentes consultadas nos permiten decir que esos salones privados también estuvieron abocados a las cuatro disciplinas plásticas tradicionales, cuya enumeración no alfabética sugería una jerarquía similar a la de la política cultural dictatorial: "pintura, escultura, grabado y dibujo" (apac_cba@yahoo.com-www.geocities.com/apac_cba, consultada el 4-2004).

años 70 -como el Premio Marcelo de Ridder o el concurso Benson & Hedges- sí demarcaban expresamente que los convocados eran *jóvenes artistas menores de 35 años* (Herrera, 1999: 135)[450]. Esa circunscripción también era visibilizada por el Premio Braque, un certamen hegemónico durante los años 80 que implicaba un galardón internacional (la estadía de un año de estudio en Francia con todos los gastos solventados) y que, en aquella década, recayó sobre dos creadores cordobeses[451].

Paralelamente, esa barrera etaria encontraba (dis)continuidades en otras instituciones locales que durante la apertura política otorgaron preponderancia a *los jóvenes*: los partidos políticos. Tanto en las entidades partidarias como en los concursos artísticos era habitual que se estableciera a los *35 años* como linde culminatorio de *la juventud*; sin embargo existían divergencias en cuanto al límite de ingreso en dicha fase[452]. En el ámbito partidario quedaba explicitado legalmente que la ciudadanía se obtenía al cumplir los 18 años de edad; pero ¿en qué momento y por cuáles motivos se comenzaba a ser un *artista joven* en el campo plástico? La información contenida en las fuentes del *Salón Juvenil de Córdoba* no es suficiente para contestar a ese interrogante. Algunas posibles respuestas emergen si extrapolamos las reglas estipuladas para otros concursos del período dictatorial: por un lado, el *Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes de Córdoba* instituido desde 1978 estipulaba como franja etaria de límites a los 18 y 35 años[453]; por otro lado, los concursos de manchas realizados desde 1980 en el marco de la Semana de Córdoba estaban dedicados a *jóvenes estudiantes secundarios* cuyas edades modélicas lindaban entre los 13 y 18 años. A su vez, podemos inferir que los aspirantes a concursar en el SAJ debían poseer cierto capital cultural incorporado y objetivado ya que el requisito de participación era presentar *obras originales e*

[450] Al respecto, Herrera (1999: 135) agrega: "Los codiciados premios De Ridder –ser seleccionado implicaba exponer en el Museo Nacional de Bellas Artes con la consecuente visibilidad en el medio- se otorgaron entre 1973 y 1977 (…). De estos salones salieron nombres de pintores, dibujantes y escultores, una generación de artistas marcadamente figurativos que practicaron distintas aproximaciones al realismo".

[451] De acuerdo con las fuentes relevadas y con el texto de Moyano (2010), dos *jóvenes artistas* cordobeses accedieron al Premio Braque durante los años '80: Daniel Capardi en 1983 en el rubro escultura (LVI, 25-7-83) y Fabián Liguori en 1989 en grabado.

[452] Cabe recordar que durante las campañas de afiliación lanzadas por la UCR un objetivo prioritario era "incorporar a las filas partidarias a 35 mil ciudadanos menores de 35 años" (LVI, 19-10-82).

[453] Recordemos que dicho certamen fue instituido por la Bolsa de Comercio de Córdoba en 1978 y en la decena de premiados era frecuente la distinción de algún *artista* (http://www.bolsacba.com.ar/certamen/index.htm, consultado e 11-1-2012).

inéditas dentro de las cuatro especialidades tradicionales: *pintura, escultura, grabado y dibujo*.

Lo anterior nos adentra en una segunda característica del Salón Juvenil municipal: los criterios de distinción (Bourdieu, 1995, 2003). Al respecto, observamos que la enumeración no alfabética de las disciplinas plásticas reiteraba una acción frecuente en el discurso de la política cultural epocal, donde se (re)producía la hegemonía de las destrezas pictóricas y escultóricas sobre las dos áreas restantes. En ese marco, es entendible que las cifras monetarias de los premios para escultura y pintura *($ 5.000.000 y $ 3.000.000 para el primer y segundo puesto*) fueran casi el doble de los montos asignados a dibujo y grabado *($3.000.000 y $1.500.000*, respectivamente). En correspondencia con esas distinciones, la fuente periodística solo nombraba los títulos de las obras pictóricas y escultóricas (así como sus autores), mientras sobre el resto de premiaciones solo aportaba el nombre del creador:

> En la selección de pintura resultaron galardonados 1er. Premio para María E. De Aguirre, por su obra "Disimulando apariencias"; 2° para Fabián Liguori, por "Rápido cielo". Menciones: 1ª para Hernán Avendaño, por "Buen día"; y 2ª para Luis Montenegro, por "Pablito y la calle". En la sección Escultura el jurado resolvió por unanimidad declarar al 1er. Premio desierto; en cuanto el 2° fue otorgado a Oscar Páez, por "Figura II"; y la 1ª mención, también por unanimidad, se declaró desierta. En la técnica de Grabado los premios recayeron en: Lucía Torres, Mónica Stewart Harris, Patricia Maluf, María G. Zambelli, para el 1º y 2º premio y la 1ª y 2ª mención respectivamente. En Dibujo fueron premiados: Rubén Menas, Hilda Zagaglia, María de la Torre, para la 1ª y 2ª mención. (LVI, 9-11-82).

A su vez, el jurado encargado de la distinción estaba conformado por tres agentes cuyo orden de citación tampoco respondía a criterios alfabéticos sino más bien a jerarquías disciplinares, etarias e institucionales: el pintor *Martiniano Scieppaquercia* (1919-1989)*,* el escultor *Carlos Peiteado* (1935-) y el grabador *Hugo Bastos* (1946-); quienes representaban a la Subsecretaría de Cultura de la provincia, a la Escuela de Artes de la UNC y a la Municipalidad, respectivamente[454]. De este modo, adquirían visibilidad dos posiciones de productores diferentes: por un lado, una mayoría de

[454] Recordemos que estos agentes ya habían emergido en nuestras fuentes: Bastos había recibido la 2ª mención (área Grabado) en el V SPCC durante 1981. Peiteado había sido jurado en ese V SPCC, mientras en 1982 figuraba como receptor (junto a Budini y Suárez) del encargo oficial de las esculturas de la Plaza España. *Scieppaquercia* había concursado en el SPCC de 1981 y 1983. Conjuntamente, Bastos y Scieppaquercia habían sido invitados a la muestra colectiva de *Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78* organizada por APAC y el Colegio de Escribanos. A su vez, Moyano (2010: 88; 368; 426) detalla otros datos importantes: Bastos realiza exposiciones desde 1969, Peiteado gana una beca del FNA en 1963 y ejerce la docencia durante los años 70-80 tanto en la EPBA como en la UNC, Scieppaquercia concretó muestras individuales desde 1947 y recibió premiaciones desde 1952.

jóvenes artistas que luchaban por obtener una premiación que ayudara a su ingreso y reconocimiento dentro del campo plástico local; por otro lado, una minoría de creadores consagrados en la producción artística, la docencia y/o en la administración estatal. Así, la dinámica de este salón artístico, entre otras prácticas estéticas, resulta paradigmática al momento de construir una jerarquía piramidal entre los productores. Paralelamente, no es un dato menor observar que *el titular del área Cultura* de esa coyuntura era el *escultor Manuel Solís* (1936-), un agente que en 1982 rondaba los 46 años de edad y, según muestra la fotografía reproducida en la prensa (fig. 89) disponía de signos que en aquellos años eran asociados con una "madura adultez": el traje y la incipiente calvicie[455]. Como contrapartida de esa posición hegemónica, la foto mostraba a una *joven artista* mujer que (con una cabellera suelta y portando un vestido floreado con cartera) recibía su distinción en una caja cerrada. Esa escena de premiación tenía como telón de fondo uno de los cuadros expuestos (y posiblemente premiados) en el CCGP.

89) 

Fig. 89: *El titular del área Cultura de la comuna cordobesa, escultor Manuel E. Solís, hace entrega de uno de los galardones* (LVI, 15-11-82).

Una tercera característica emerge si atendemos a las obras y los autores participantes. Las fuentes periodísticas informan que se realizaron 15 distinciones: 6 premios, 6 menciones y 3 galardones declarados *desiertos*. Esto último sucedió en el

[455] Sobre Solís (1936-), Moyano (2010: 437) señala: "estudia Electromecánica en la Escuela Anexa a la facultad de Ingeniería. En 1955 por problemas políticos abandona la institución (…) Ingresa a la EPBA en 1967. Por consejo del profesor Mario Rosso, quién ve en él un gran talento para la escultura, envía al Salón de Buenos Aires su primer toro de metal soldado, por el que obtiene el primer premio. Entre 1974 y 1977 es presidente de APAC y en 1978 es nombrado Socio Honorario. Desde 1981 a 1983 es Director de Cultura de la Municipalidad de Córdoba" realiza exposiciones individuales desde 1972 y recibe distinciones desde 1971. (las abreviaturas son mías)

área Escultura, donde el jurado consideró que ninguna de las obras concursantes reunía los requisitos necesarios para acceder a los puestos 1º, 3º y 4º (solo se adjudicó el 2º lugar)[456]. Ese dictamen llama la atención, pues no se había observado en los SPCC; por ejemplo, en la edición de 1982, también abocada al área escultórica, fueron aceptados 15 concursantes de 25 aspirantes que representaban a distintas generaciones. A la vez, otra nota diferenciaba al SAJ del SPCC: mientras en el segundo salón las imágenes de las obras premiadas y/o los currículos de sus autores eran reproducidos en la prensa local y en catálogos (resguardados a veces en la sede que albergaba al SPCC: el Museo Municipal "Genaro Pérez"), esos datos no adquirieron visibilidad ni preservación con respecto al SAJ.

Un fragmento de esas lagunas puede ser completado en base a un folleto del Salón Juvenil guardado en el archivo personal de uno de los concursantes, Marcelo Nusenovich, quien me facilitó el material en una de nuestras entrevistas[457]. Ese documento registra como entidad organizadora a la municipalidad capitalina y como ente auspiciante a *Rubén Libros*; además, permite conocer algunos detalles sobre la competencia disciplinar en que participó el productor: *Pintura*. En esta especialidad el folleto enumera la aceptación de *31 jóvenes artistas* con *51 obras.* Veinte de los productores aparecen publicitados con el título de dos obras personales, mientras los once restantes sólo emergen con una producción:

Avendaño, Hernán. 1. Buen día. 2. El cielo en la cara
Baena, Pablo. 3. Hombres que no fueron. 4. Corcel de color azul
Borra, Zulema. 5. La mañana
Cabello, Olga. 6. Triste. 7. Incendio
Cerutti, Alicia. 8. Sin título. 9. Sin título
De Aguirre, María E. 10. Disimulando apariencias. 11. Todavía con fuerza
De la Torre, María A. 12. Más allá. 13. Umbral
Di Fini, Gabriel. 14. Langosta
Dinardo, Mónica. 15. Espacio I. 16: Espacio II
Ferreyra, Claudio. 17. Sin tiempo. 18. Sin título
Fraticelli, Onofre. 19. Je je. 20. Jo jo
Funes, María F. 21. Sin título
González, Pablo. 22. Lo rojo del pañuelo. 23. Los guantes blancos
Herrera, Ángel L. 24. Pendientes de un hilo I. 25. Pendientes de un hilo II
Liguori, Fabián. 26. Rápido cielo. 27. Ya tiene 10 años
Macías de Luque, Cristina. 28. Sin título
Míguez, Miriam. 29. Primera parte. 30. Segunda parte
Melanesio, Carlos. 31. Naturaleza muerta.

[456] Esta información aportada por el diario LVI era reiterada por la GCC Nº 17 (12-1982 p. 42), aunque en esta última se suprimían los datos sobre los ganadores del área Dibujo. En el periódico se explicitaba un premio y dos menciones para el área dibujística, así, una de las premiaciones devenía invisibilizada.
[457] Entrevistas con el artista plástico, 13-9-2002 y 29-1-2005.

Montenegro, Luis. 32. Pablito y la calle. 33. Justo frente a mí
Nusenovich, Marcelo. 34. Fin de fiesta. 35. Diálogo
Peña, Aldo. 36. Naturaleza muerta…. puesta. 37. Presa fácil
Porcel de Peralta, Alicia. 38. O.V. no D.
Revol, María. 39. Sin título. 40. Sin título
Rolandi, Liliana. 41. De la serie de las máscaras. 42. De la serie de las máscaras
Ruiz, Claudia. 43. Imagen
Sartori, Javier. 44. Yino yang a las nubes. 45. De frente, perfil y atrás
Sarria Allende, Paula. 46. Naturaleza muerta
Silva, Dante. 47. La tabla
Torres, Jorge O. 48. Personaje en negro
Zagaglia, Hilda. 49. El salto
Yane, Lilian. 50. Conversando sobre el muro. 51. Diálogo en silencio
(Municipalidad de Córdoba, *Salón Juvenil de Córdoba*, Folleto, 1982)

En los nombres de los 51 cuadros se observa una elección reiterada 6 veces en diversos artistas (*Sin título*), mientras otros rótulos podrían ser leídos como indicadores de las estructuras de sentimiento epocales, donde se mixturaban sensaciones de duelo, desconfianza, melancolía, ocultamiento y contradicción. Si bien el folleto de Pintura no aportaba ninguna imagen de las obras participantes, reseñaba datos sobre los materiales utilizados, cuyo cotejo permite observar una preeminencia de *óleo* y *acrílico*.

El folleto tampoco aportaba precisiones sobre el acta del jurado y los antecedentes de los ganadores (datos que sí aparecían registrados en los catálogos del SPCC).

Paralelamente, mientras el folleto de Pintura del *Salón Juvenil* registraba un listado completo de artistas y obras, las dudas se multiplican respecto a los agentes y los objetos aceptados en las áreas de *Dibujo, Escultura* y *Grabado*, especialidades cuyos folletos no localicé durante el relevamiento de fuentes doctorales ni en repositorios públicos ni en archivos privados. No obstante, triangulando información con otras fuentes (pasadas y actuales, escritas y orales) podemos acercarnos a un bosquejo parcial del conjunto de sujetos y obras participantes. Sistematizando esos documentos hemos confeccionado los cuadros 1 y 2 (ver Anexos), donde el lector podrá consultar, en orden alfabético, a los sujetos convocados en el SAJ así como en otros eventos artísticos *juveniles* del período dictatorial: por un lado, los concursos de murales concretados entre 1980 y 1983 en el marco de fiestas oficiales como la Semana de Córdoba en julio y la Estudiantina en septiembre; por otro, las muestras *Arte Joven* desplegadas en el MPBA durante 1982 y 1983 (un caso que analizaremos en profundidad en la próxima sección de este capítulo). Esos cuadros permiten observar a 89 nombres masculinos y 76 nombres femeninos que fueron visibilizados por políticas culturales juveniles emergentes en dictadura e invitan a

continuar la indagación de trayectorias cotejando variables de edad y género. Paralelamente, los cuadros dan cuenta de un conjunto de documentos que posibilitan detectar casos de continuidades, discontinuidades y novedades, tanto de agentes como de eventos, en el período de posdictadura: una persistencia de las muestras *Arte Joven* hasta 1985, la realización de la exposición *Arte Nueva Generación* en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" durante 1984 y, en ese mismo año de "democracia hora cero" (2015), la retrospectiva *10 años de plástica joven cordobesa* organizada por la *Secretaría de la Juventud* instaurada por el gobernador Angeloz[458].

Volviendo al caso del SAJ de 1982, los cuadros 1 y 2 permiten que observemos cómo algunos agentes de este salón también participaron en otros eventos artísticos epocales. Por ejemplo, en cuanto a las cuatro distinciones del área Pintura encontramos que María Eugenia De Aguirre, ganadora del primer premio del SAJ con *Disimulando apariencias*, solo apareció una segunda vez en nuestros documentos, como aspirante seleccionada para otro concurso pictórico que también se instituyó en 1982 pero logró trascender en el tiempo: el I Salón de la Fundación Pro Arte Córdoba[459]. Fabián Liguori (1960-), distinguido con el segundo puesto por *Rápido cielo*, vuelve a emerger en dos exposiciones *juveniles* desarrolladas en 1984 y 1985 (*Arte Nueva Generación* en el Museo Municipal "Genaro Pérez" y *Arte Joven* en el Museo Provincial "Emilio Caraffa", respectivamente)[460]. Hernán Avendaño, que obtuvo la 1ª mención por *Buen día*, fue invitado a la muestra *Arte Joven* (en adelante, MAJ) de 1983 en el MPBA, mientras una investigación reciente nos permite situarlo dentro de los miembros de la *Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales*, gestada en el bienio dictatorial final (González, 2018b). Luis Montenegro, que recibió la 2ª mención por *Pablito y la calle*, fue convocado a dos eventos *juveniles* del año '84, la MAJ y la exposición Arte Nueva Generación (en adelante ANG). A su vez, Castiglia recuerda que Montenegro era uno de sus "compañeros en la EPBA, abocado al área Pintura" (Entrevista, 13-6-2009).

[458] La profundización tanto de la variable género como de las discontinuidades en posdictadura excedió los objetivos de la tesis doctoral y remite a investigaciones abiertas cuyos primeros pasos fueron publicados en registros diversos: González (2010b; 2018a).
[459] FPAC, *20 Salones en la Historia de la Pintura Argentina (1982-2001)*. Córdoba, 2008. p.78.
[460] El diccionario de Moyano (2010: 294) lo incluye dentro de los *Artistas Plásticos de Córdoba* y nos informa que egresó en 1987 de la EPBA con el título de Profesor en Dibujo y Grabado (como esa carrera duraba 7 años, podemos pensar que en 1982 se encontraba en los primeros años de cursado).

En la sección *Escultura*, la única distinción otorgada en el SAJ 1982 fue el segundo premio y correspondió Oscar Páez (1953-) por *Figura II*. Ese año y en la misma especialidad, este *artista autodidacta* había recibido la 1ª mención en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba. Paralelamente, Páez fue uno de los integrantes de la Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales, y fue invitado, por los dos museos hegemónicos a nivel local, a tres MAJ (de 1982 a 1984) y a la muestra ANG del 84[461]. Por su parte, en la especialidad *Grabado* el jurado del SAJ 1982 concedió el primer premio a Lucía Torres. Sobre esta *joven artista* los documentos relevados solo aportan un dato más: ese mismo año obtuvo el *Premio Medalla de Oro-Rotary Club Córdoba al egresado de la EPBA*[462]. En cuanto a Mónica Stewart Harris, galardonada con el segundo premio en el SAJ, no encontramos más información en las fuentes de la coyuntura 1980-1985[463]. Patricia Maluf, distinguida con la 1ª mención de grabado en el SAJ, ya había emergido como ganadora en dos concursos *juveniles* de aquellos años pero abocados a pintura mural[464]. Las fuentes indicaban que era alumna de la EPBA; a su vez, fue convocada a dos MAJ (1983-84) y a la muestra ANG del año '84. En el caso de María Zambelli, volvió a emerger como invitada en la retrospectiva *10 años de plástica joven cordobesa*, organizada por la Secretaría de la Juventud local en 1984.

Por su parte, en el área Dibujo, se adjudicó el primer premio a Rubén Menas quién fue invitado tanto a las primeras tres MAJ como a la muestra ANG en los museos "Emilio Caraffa" y "Genaro Pérez", respectivamente[465]. La 1ª mención recayó en Hilda Zagaglia (1950-), quien también participó en la competencia pictórica del SAJ

[461] El texto de Moyano (2010: 355) informa que este agente comienza con su obra a fines de los años '70, obteniendo una importante distinción en Buenos Aires durante 1981: el primer premio en el concurso de Escultura 'Fundación Alejandro Shaw' (Academia Nacional de Bellas Artes, MAMBA).

[462] En 1983 la institución rotaria realizó en su sede cordobesa una exposición plástica retrospectiva sobre los artistas egresados distinguidos por la entidad. En el catálogo se incluía un listado de productores, ganadores de *premios o menciones*, organizados cronológicamente: "1969: Marcelo Hepp, Premio; Jorge Farah, Mención. 1972: Miguel Carlos Sahade, Premio. 1978: Ana Luisa Bondone, Premio. 1979: Beatriz Cecilia Barletta, Premio; Ana N. Pittaro, Mención. 1980: Sonia A. Mangas, Premio; Jorge Lagos y María de los Ángeles Ruíz, Menciones. 1982: Lucía Torres, Premio" (Rotary Club Distrito 4815: *Muestra de obras de artistas egresados de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" premiados por el Rotary Club*. Catálogo de exposición. 1983. Córdoba).

[463] A su vez, en fuentes recientes emerge ese nombre como ganadora del primer premio (sección Escultura) en el *Salón Multidisciplinario 2011* organizado por la Galería porteña Espacio 10 Arte (http://www.espacio10.com.ar/concursos.htm, consultado el 18-2-2012).

[464] Maluf obtuvo el 4º premio en el concurso *Estudiantina '80* (GCC Nº 4, octubre de 1980, p. 34-35) y el 2º lugar en la competencia por la *Semana de Córdoba* en 1981, (GCC Nº 9, 8-1981, p42).

[465] Sobre este agente, Moyano (2010: 316) señala que nace en 1956 y se gradúa como Lic. en Pintura en la Escuela de Artes de la UNC en 1982. "Pinta desde 1976 incansablemente y sin bajar el pincel". Además se listan distinciones desde 1982.

1982 y fue convocada a la MAJ 1985. Esta productora no es incluida en el diccionario de los *Artistas Plásticos* cordobeses que publica Moyano (2010) pero sí es reconocida como *artista* en el libro de Adriana Musitano (2011: 276) sobre poéticas de lo cadavérico a finales del siglo XX[466]. En cuanto a María de la Torre (1948-), distinguida con la 2ª mención en Dibujo del SAJ, observamos que también participó en la competencia pictórica de dicho salón. Esta agente sí alcanza visibilidad en el texto de Moyano (2010: 183), donde se indica que desde el año '82 ha participado en numerosos concursos de plástica, mientras su formación académica combinó dos Licenciaturas cursadas en la FFYH-UNC (en Pintura y en Lengua y Literatura Francesa).

Un cuarto y último eje de análisis en torno al SAJ permite que nos adentremos en un programa de conservación y museificación de obras difundido en le prensa por la política cultural: *los premios tienen carácter de adquisición, pasando a propiedad de la municipalidad, que los incorporará al futuro Museo Juvenil de Arte Moderno* (LVI, 8/10/1982). A nivel del microcosmos artístico, el proyecto de fundación de este singular museo puede pensarse como una acción culminante dentro de un proceso de concursos *juveniles*, oficiales y privados, que habían irrumpido de modo efímero en las décadas de 1930 y 1940 (como los *Salones de Alumnos* organizados por el Centro de Estudiantes de la EPBA o el *Salón de la Juventud Católica* en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez") y habían tenido un impulso discontinuo entre los años 60-70 en Córdoba: como el *Salón Juvenil* que se habría concretado en el MPBA "Emilio Caraffa, alcanzando cinco ediciones consecutivas entre 1966 y 1970 o el *Salón Juvenil* de APAC desarrollado entre 1977 y 1981. Dichos concursos también estuvieron abocados a las cuatro especialidades plásticas tradicionales[467]. Futuras investigaciones, abocadas a los procesos artístico-plásticos de larga duración en la Córdoba del siglo XX, podrán explicar las (dis)continuidades y (re)significaciones entre esos diversos salones *juveniles* y las políticas culturales

[466] Entre los ingredientes de azar que pueden favorecer las búsquedas documentales, cabe decir que conocí personalmente a Hilda Zagaglia en el marco de un seminario doctoral brindado por la Dra. Adriana Musitano en 2007 y titulado *Intervención política: performance, teatro y activismo*. En ese marco, Hilda me prestó algunos de los catálogos de sus exposiciones individuales, entre ellos: *Hilda Zagaglia. Il linguaggio dell'inconscio*. Biennale internazionale dell'arte Contemporanea, Firenze, Italia. 2001. Allí se informa que egresa en 1984 con el título de Licenciada en Pintura (Escuela de Artes de la UNC), obteniendo la Mención de Honor al Mejor Promedio. También se detalla que participa en salones desde el año 1982.

[467] Fuentes: *Muestras en el Museo, cuadro cronológico de exposiciones del período 1931-2003, Archivo del MPBA. Inédito. *apac_cba@yahoo.com-www.geocities.com/apac_cba, consultada el 4-2004.

emergentes en esa centuria: donde la organización política fue convulsionada y la presencia *juvenil* alcanzó protagonismo activo, especialmente desde los años '60

Si el museo es uno de los dispositivos importantes en la (re)construcción de una nación (Cf. Anderson, 1991), la posibilidad de fundación de un *Museo de Arte Moderno* era un acontecimiento particularmente novedoso para una ciudad que hasta ese entonces no tenía un ente museográfico dedicado a las *artes modernas*. Esa institución cultural hubiera conectado a Córdoba, por un lado, con un proceso internacional donde Estados Unidos disputaba con Europa la *idea de arte moderno* (Cf. Guilbaut, 2007) y, por otro lado, con una entidad homónima instituida en 1956 en Buenos Aires[468]. Sin embargo, en el caso cordobés la particularidad era que el nuevo ente museográfico aparecía circunscripto al sector *juvenil*. Esta focalización, podría entenderse si atendemos al proceso de resignificación que, durante la dictadura, estaba transformando los sentidos de la categoría *juventud* en el macrocosmos de la sociedad cordobesa. En ese marco, el plan municipal de inventar un *Museo Juvenil de Arte Moderno* puede pensarse como un símbolo de la metamorfosis valorativa que estaba realizando el gobierno: si para 1980 la población *joven* era dividida tajantemente, a nivel de las representaciones, en tres grandes grupos (*enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientados)*, durante la Guerra de Malvinas, se tensionó y difuminó esa trilogía. Como demostró el trabajo de Floridia (2017), con la guerra austral entró en el centro de la escena el *joven heroico*, no solo representado por *el joven soldado* sino también por *los* y las *jóvenes* que apoyaron a esa contienda en tanto *gran causa nacional*. Así, desde 1982 la representación de heroicidad empezó a apelar a las juventudes en su totalidad.

En ese contexto, las producciones plásticas de los *jóvenes artistas* (*pintura, escultura, grabado y dibujo*) devinieron algo "digno" de ser conservado como parte del patrimonio cultural oficial. Consideramos que el programa de inclusión museológica del *arte joven* dentro de la *Cultura Nacional* entró en diálogo con otras políticas culturales *juveniles* de aquella coyuntura que abarcaban tanto a los ámbitos artísticos como a los demás microcosmos sociales; por ejemplo: los *Centros de Educación Artística Integral para niños y jóvenes* instituidos por el Ministerio de Cultura y Educación de la provincia (LVI, 29-5-82); los numerosos homenajes que se rendían a la *juventud heroica* (como caso paradigmático piénsese en las ceremonias

[468] Fuente: http://www.museodeartemoderno.buenosaires.gob.ar/mam_historia.htm, consultado el 17-2-2012.

y monumentos dedicados a los *soldados de Malvinas*) y las múltiples *campañas de docencia cívica* que en el transcurso del año 1982 emprendieron variadas instituciones estatales y privadas con el fin de integrar a *todos los jóvenes* en el futuro orden democrático[469]. Al respecto, cabe señalar que la fundación del citado museo no fue concretada ni por las autoridades dictatoriales que lo anunciaron ni por los dirigentes constitucionales que los sucedieron[470].

En cuanto a las obras apropiadas por la municipalidad en calidad de *premio-adquisición*, con la finalidad de ser exhibidas en el prometido Museo Juvenil, se desconocen sus ubicaciones ulteriores. El testimonio de uno de aquellos *jóvenes artistas* cuya obra obtuvo una distinción en el SAJ, aporta sugerentes percepciones sobre tres elementos: los condicionantes del coleccionismo oficial, los sentidos que adquiría para un productor plástico la participación en un salón y las (dis)continuidades entre la política cultural de aquel pasado dictatorial y del presente democrático que ofició de contexto de diálogo para nuestra entrevista.

> FL: Yo he sido muy reticente, digamos, a los aspectos celebratorios de la cultura oficial. Pero, los salones a mí me sirvieron, primero como un modo de conocimiento del campo, porque yo lo desconocía, por mi pasado yo no sabía de qué se trataba. Los salones me sirvieron como una manera indirecta, digamos, de penetrar al mundo del arte, es más yo jamás toqué una puerta ni para pedir una muestra, ni para conocer un galerista, siempre tuve la suerte de que me vinieron a buscar (…). Los salones me ayudaron mucho también económicamente.
> SG: Por ejemplo, en este Salón Juvenil municipal, ¿el premio era en dinero?.
> FL: Eran todos en dinero los premios. Y no te olvides que para la producción de obras, para cierto tipo de producción, el dinero, es una cuestión esencial. Y como yo no tenía un tránsito universitario que me facilitara más el acceso a becas, etc., etc., sino que me manejaba por otro lugar, que era más desprovisto, entonces, los salones me posibilitaban una inyección de dinero y, entre comillas, de fama que no lo hubiera podido conseguir por otro lado. (…) Al no pertenecer al mundo académico, al no pertenecer a determinada clase social, entonces, el salón me permitió un acceso directo, a que el ambiente me conociese y a contar con un determinado dinero que yo inmediatamente lo invertía en producción, en la obra.
> (…) Yo me acuerdo que era un salón de pintura, me acuerdo de varias cosas de ese salón porque ese salón, por ejemplo, la obra de ese salón entró a formar parte del patrimonio del Museo Genaro Pérez.
> SG: Ese es un dato importante.

[469] Como explicamos en capítulos precedentes, con el ocaso del régimen dictatorial -y la consecuente apertura política- los actores estatales, civiles y partidarios comienzan a debatir sobre la *democrática socialización* que se implementará a *la juventud* en el próximo contexto, un tipo de domesticación que pretendía, entre otras cosas, "exorcizar" el peligro de las *experiencias equivocadas de los años 70*, un rótulo que en el discurso oficial era asignado principalmente a las agrupaciones *guerrilleras*.

[470] A su vez, el plan municipal cordobés de un Museo Juvenil invita a pensar en otro proyecto inconcluso lanzado en ese mismo año '82, aunque desde el terreno porteño: la propuesta de la AACA de fundar el *Museo de Bellas Artes 'Dos de Abril'*, en las Islas Malvinas una vez que finalizara la guerra austral, para alojar "el testimonio creativo de los artistas contemporáneos" (Usubiaga, 2012: 87-ss). Futuras investigaciones que aborden la política cultural dictatorial en distintas regiones del país, podrán informarnos sobre las posibles redes nacionales entre prácticas museográficas (tanto aquellas que se diluyeron como aquellas que llegaron a materializarse), las cuales tenían a su cargo la construcción de un segmento importante de la *identidad cultural argentina*.

> FL: Pero jamás se anuncia esa obra, ni sé si está, es más, yo tendría que ver si aparezco dentro de la colección de Genaro Pérez porque… el Genaro Pérez, políticamente…, el Genaro Pérez nunca hizo notar esa obra como parte de la colección.
> En el Museo Genaro Pérez, no te olvides que una franja generacional (…) que una seguidilla de gestores culturales los da la universidad. O sea, los espacios de poder cultural están ocupados, generalmente, por gente universitaria. Entonces, digamos, uno no pertenecía a esa casa.
> (…) Se inaugura en el Centro Cultural General Paz en época militar, pero no era mala la idea, en el sentido que de repente el arte penetraba en los barrios, va a General Paz, a Alta Córdoba, a San Vicente. O sea no dejaba de ser interesante. Y hoy… son centros culturales totalmente venidos abajo, edilicia y culturalmente destruidos. Y se vuelve a generar un proceso de centralización, para mí, de la cultura, donde aparecen las grandes vedettes, y las grandes estructuras, las mega estructuras pero que no tienen que ver con el afuera, sino que tienen que ver con un centro, que también tiene que ver con una impronta de imagen política, etc, etc, etc. Entonces vos tenés, qué sé yo, la Ciudad de las Artes, el Ferreyra, el Caraffa, o sea… (Entrevista con Fabián Liguori, 2011)

Así, los recuerdos de este agente permiten observar que ganar un salón podía implicar para un sujeto hacerse acreedor de tres capitales centrales en el campo plástico (no solo) de aquellos años: conocer el circuito profesional interno donde intentaba ingresar un *joven artista*, obtener dinero para la propia reproducción social tanto del creador como de su obra y lograr un reconocimiento simbólico (la *fama*) que podría transmutarse en otros bienes. A la vez, en el caso de Liguori los concursos parecían servir como una herramienta de posicionamiento para enfrentar dos condicionantes singulares: no pertenecer a las clases económicas hegemónicas de Córdoba, ni disponer de una formación universitaria. En este punto, cabe especificar una visión del entrevistado que devino reiterada en otros testimonantes egresados de la EPBA: *la discriminación* que sufrían por parte de agentes graduados en la Escuela de Artes y en la Facultad de Arquitectura, dependientes de la UNC, quienes detentaban los puestos hegemónicos en el campo cultural cordobés de aquellos años (entre ellos, los cargos directivos del Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez")[471].

[471] Liguori, egresado y actual docente de la EPBA, manifestó durante la entrevista su decisión consciente de no haber elegido la carrera universitaria por que a finales de los '70 y comienzos de los años '80 la UNC era vista como "una institución elitista" (debido a los exámenes de ingreso y el cupo restrictivo) y extremadamente controlada por las autoridades militares. Este agente, como otros egresados de la EPBA, mantendrá su posición de alejamiento respecto a la Escuela de Artes de la UNC porque recrimina la inexistencia de puentes fluidos: por ejemplo, a un graduado de la carrera de siete años de Escuela Figueroa Alcorta, la UNC no le reconocía ningún antecedente y, en caso de querer acceder a un título cuaternario (como el de licenciado) debía comenzar desde 0 y cursar todas las materias de la nueva carrera. En cambio, otros entrevistados explicitaron que eligieron hacer ese recorrido de modo voluntario, y llegaron a sumar un total de, al menos, 12 años de cursado de asignaturas artísticas. En otros casos, los testimoniantes manifiestan haber sido forzados a cursar un Postitulo Universitario por temor a perder sus trabajos docentes en el nivel terciario (en base a las modificaciones de las reformas educativas emprendidas desde el retorno democrático).

En los recuerdos del artista no emerge la idea del *Museo Juvenil de Arte Moderno*, como destino de *los premios adquisición* otorgados por el *Salón Juvenil* de 1982. Desde su mirada, las obras posiblemente pasaron a integrar la colección del MMGP; no obstante, existe incertidumbre respecto a sus ubicaciones actuales. Finalmente, sus opiniones sobre las (dis)continuidades entre la política cultural dictatorial y los proyectos democráticos aportan una reflexión inquietante: mientras los centros culturales instaurados por el régimen podrían pensarse como *una idea interesante* (*el arte penetrando en los barrios*), su descuido durante los períodos constitucionales posteriores y las recientes *megaestructuras* como el *Museo Ferreyra* podrían interpretarse como herramientas de jerarquización, con las cuales los políticos reproducen la centralización de *la cultura* en un único foco hegemónico (el sector barrial residencial de Nueva Córdoba)[472].

7.b) De las muestras *Arte Joven* en el Museo Provincial de Bellas Artes

El cotejo de fuentes históricas heterogéneas nos permitió conocer cómo, entre 1980 y 1983, proliferaron en Córdoba "políticas culturales" (Miller & Yúdice, 2004) dedicadas a las artes plásticas. En ese marco se inauguraron instituciones y eventos artísticos donde *los jóvenes* en general y los *jóvenes artistas* plásticos en particular adquirieron una visibilidad destacada. A nivel del municipio y con coordinación de la Subsecretaría de Cultura: se multiplicaron los concursos *juveniles* anuales de manchas y murales (en fiestas oficiales tanto por la *Estudiantina* como por la *Semana de Córdoba*), se asignaron ateliers gratuitos dentro del (recientemente inaugurado) *Paseo de las Artes* de barrio Güemes, aumentaron las admisiones y premiaciones en concursos hegemónicos como el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* (instaurado desde 1977) y en 1982 se estableció un *Salón Juvenil* que proyectaba la fundación de un *Museo Juvenil de Arte Moderno*. Los espacios materiales en que se desplegaron esas actividades tuvieron como foco a una institución tradicional ubicada en el centro capitalino: el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez". Desde allí, se coordinaban las *irradiaciones* hacia zonas barriales, donde edificios añejos de ex mercados habían sido refuncionalizados en tres Centros Culturales que portaban los nombres de sus barrios: *Alta Córdoba, General Paz* y *San Vicente*.

[472] Un análisis de la política cultural de comienzos del siglo XXI en Córdoba, desplegada en torno al *Museo Evita-Palacio Ferreyra* desde un gobierno justicialista puede encontrarse en Tamagnini (2010).

En el desarrollo de esas políticas el Gobierno Provincial emergía generalmente como colaborador activo: así, era frecuente que representantes del Ministerio de Cultura y Educación integraran los jurados de los concursos artísticos y auspiciaran las fiestas oficiales comunales[473]. No obstante, fue recién en el segundo semestre de 1982 cuando el, por entonces, mayor "templo" (Bourdieu, 2003) de la plástica cordobesa, el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", organizó una muestra anual titulada *Arte Joven* -en adelante MAJ- que congregó un centenar de obras. Así, la función principal de esta exposición se distanciaba de las competencias y premiaciones de los salones para adquirir valores exhibitivos, una propuesta de visibilidad masiva, equitativa y heterogénea que parecía entrar en diálogo con el clima epocal de "agotamiento" dictatorial (Quiroga, 2004) donde varios discursos se redefinían recurriendo a principios democráticos como el de *libertad*. Una primera particularidad de la MAJ deviene sugerente: logró una segunda edición en 1983 (en el marco de retirada del régimen); y perduró hasta 1985 como una de las (dis)continuidades entre la política cultural del gobierno dictatorial y del nuevo orden constitucional[474].

Para iniciar el análisis de las MAJ es pertinente situarlas en un proceso mayor que conectaba al microcosmos de las artes plásticas con el macrocosmos sociopolítico de un régimen cuyas prácticas materiales y simbólicas redefinieron, entre otras categorías, algunos sentidos interconectados para *arte*, *juventud* y *cultura*. Según nuestra hipótesis de lectura, desde una concepción oficial "espiritualista" de las *Bellas Artes*, las políticas artístico-plásticas, multiplicadas en la coyuntura 1980-1983, pueden ser pensadas dentro de las medidas de combate simbólico desplegadas por la dictadura, cuyo discurso oficial proclamaba como finalidad: *salvar*

[473] Si bien nuestra tesis se focalizó en las políticas culturales desplegadas desde el Estado municipal y provincial, conviene tener presente que existía un entramado de interrelaciones que vinculaba a los funcionarios militares y políticos con otros agentes culturales, sociales y económicos. Piénsese, por ejemplo, en el *Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes* organizado por la Bolsa de Comercio de Córdoba (en cuyo jurado convergían personalidades societales y estatales) o en la Fundación Pro Arte Córdoba (donde la sede edilicia de ese mecenazgo empresarial se ubicó desde 1980 en el naciente Paseo de las Artes). Futuras investigaciones que se centren en estos otros actores sociales (extraoficiales) podrán completar el mapa de ese tejido coyuntural.

[474] Estas cuatro muestras no presentaban antecedentes con esa intensidad (masiva, anual y consecutiva) dentro de las exposiciones anteriores del MPBA. Como casos dispersos, y menores en envergadura encontramos, en el largo trayecto que va desde 1930 a 1981, dos ejemplos en que la categoría "juventud" estuvo inscripta en el título de la exhibición: *Arte Joven* organizada en 1963 y *Seis jóvenes artistas cordobeses* concretada en 1976. A la vez, con posterioridad a las MAJ (1982-1985) tampoco emergerán muestras continuas sino eventos aislados como: *Colección Telefónica de Pintura joven* de 1999 o las *Conferencias sobre artistas jóvenes* de 2001, dentro del ciclo *24 horas de arte*. (Muestras en el Museo, cuadro cronológico de exposiciones del período 1931-2003, Archivo del MPBA. Inédito).

las almas de los argentinos, principalmente de *los jóvenes*. Ese objetivo adquiría sentido en el marco de una representación generalizada donde *la juventud* era pensada como una franja poblacional acechada por *el terrorismo, las drogas, la pornografía y los juegos electrónicos*. En base a ello, la *sana recreación* y la formación cultural de los jóvenes autorizados a seguir viviendo devino uno de los imperativos del régimen. Así, las políticas culturales estuvieron dedicadas tanto a la socialización *espiritual* de la población *joven* en sentido amplio como a la construcción de agentes *juveniles* relacionados a los campos artísticos de formación profesional, entre ellos, el microcosmos de la plástica. Paralelamente, si bien las representaciones y las biopolíticas oficiales que concebían la existencia de tres juventudes (*enemigos-subversivos, heroicos-virtuosos e indiferentes-desorientado)* coexistieron con distintos ritmos durante toda la dictadura, adquirieron especial visibilidad y resignificación en los agitados períodos de agotamiento y descomposición del régimen. Para el bienio 1982-1983 fuentes como los periódicos permiten percibir un incremento de las noticias sobre presencias y ausencias múltiples donde los sectores *juveniles* ocuparon roles protagónicos en diversos grupos sociales: *desaparecidos, soldados de Malvinas*, militantes político-partidarios, movimiento estudiantil, artistas.

El cotejo de tres fuentes de la MAJ primigenia (la gacetilla de prensa del museo, el anuncio en el diario La Voz del Interior y el folleto-catálogo) nos permiten explorar algunas características de la exposición[475]. En primer lugar, cabe detenernos en algunos datos formales del evento. Los documentos posiblitan conocer que la muestra *Arte Joven* ’82 se inauguró el 17 de septiembre, un día antes que comenzara la *Semana de la Juventud*; es decir, que durante los siete días que abarcó esa fiesta oficial compartieron escena espectacular. La MAJ se mantuvo abierta hasta el 10 de octubre, alcanzando una duración de 24 días. Si bien las fuentes no explicitan una relación directa entre ambos eventos, es posible pensarlos dentro del eje común de políticas culturales hacia *los jóvenes* que se venían desarrollando desde 1980 y se ampliaron a partir del acontecimiento de la Guerra de Malvinas. En efecto, la organización de la exposición de plástica y de la festividad

[475] El folleto-catálogo presentaba una estructura de cuatro páginas donde se distribuían los siguientes datos: nombre del evento en la tapa; fecha, lugar de exhibición, instituciones promotoras y texto de presentación en la segunda hoja; nómina de expositores ordenados alfabéticamente en la tercera página, y listado de autoridades en la contratapa (MPBA, muestra *Arte Joven ’82*, catálogo de exp. Córdoba, 1982). La gacetilla estaba resguardada en el archivo del MPBA, mientras parte de su contenido había sido publicado en LVI (17-9-1982)

juvenil contó con la coordinación del *Ministerio de Cultura y Educación* de la provincia[476]. El folleto-catálogo de la MAJ visibilizaba una jerarquía de entes y agentes dependientes de esa cartera gubernativa; sin embargo, no se manifestaba ninguna señalización sobre los cargos directivos del MPBA[477].

Esa información puede ser complementada con los datos contenidos en un folleto propagandístico del museo donde se afirma que durante el período que nos ocupa dicha dirección fue desempeñada por la *Profesora Beatriz Rodríguez Tarragó*. Esta idea también aparece cimentada por los testimonios de dos *jóvenes artistas* invitados a la MAJ 1982 y a sus ediciones posteriores: Pablo Baena y Ricardo Castiglia (Entrevistas en 2009 y 2011, respectivamente)[478]. Así, en base a datos de distintas fuentes, podemos concluir que mientras Beatriz ocupaba el escalón de *joven artista* en los años '60, para comienzos de los años '80 ya se encontraba en una posición de consagración tanto en el rol de productora (pues poseía premiaciones) como en el rol de funcionaria (ya que fue designada como directora del mayor Museo de Bellas Artes de la provincia)[479]. Paralelamente, el nombramiento de una artista mujer para dirigir el jerárquico MPBA de Córdoba en el año 82 nos invita a preguntar por posibles conexiones con una política cultural más amplia desplegada en otras zonas del país[480]. En relación al caso cordobés, uno de los *jóvenes pintores* invitados a las muestras *Arte Joven*, recuerda:

---

[476] Como analizamos en el capítulo 3, la Semana de la Juventud fue una fiesta oficial desplegada entre el 18 y el 25 de septiembre de 1982 en torno al Día del Estudiante (21 de septiembre). Su organización dependió conjuntamente de la municipalidad local y del Ministerio de Cultura y Educación de la provincia. A su vez, se presentó como un momento cúlmine de anteriores *Estudiantinas* que solo habían implicado uno o tres días de celebraciones.

[477] Al respecto señalaba: *Autoridades. Gobernador de la Provincia, Dr. Rubén Pellanda; Ministro de Cultura y Educación, Prof. Floreal Conte; Subsecretario de Cultura, Escribano Boque Miro; Director de Patrimonio Cultural, Arq. Rodolfo Gallardo* (Ministerio de Cultura y Educación. *Arte Joven '82*. MPBA "Emilio Caraffa". Folleto-catálogo, p4.).

[478] Fuentes: Reseña Histórica, Folleto. Archivo del MPBA. s/f (circa 1990). Una fuente publicada con posterioridad a la defensa de la tesis, registra que la gestión del MPBA de Carlos Matías Funes abarcó desde 1967 a 1982, mientras Rodriguez Tarragó ocupó dicho cargo desde 1982 hasta 1984 (Gobierno de la Provincia de Córdoba: *Museo Caraffa 100 años. Notas desplegables,* 2014. (http://www.museocaraffa.org.ar/blogcentenario/?page_id=1554, consultada en 1/09/ 2015).

[479] Cabe recordar el CV abreviado de esta productora, reproducido en el catálogo de exposición del SPCC 1981, cuando fue distinguida con el Primer Premio de Dibujo: "Egresada como Prof. Sup. de Dibujo y Pintura de la UNC. Desde 1961 ha participado en numerosos salones y muestras colectivas: (…) Salón Juvenil de Artes Plásticas 1966/68/69. Salón Nacional de Buenos Aires 1977/78. Premio 'Dr. Genaro Pérez' 1980. Exposiciones: 1969 'Plásticos Cordobeses', MPBA (…). 1978 '12 pintores de Córdoba', Casa de Córdoba, Bs As. 1979 Galería Ele, Córdoba. Premios: 1er. Premio de Pintura Salón de Artes de la UNC, 1962 (…). Mención de Honor en el IV SPCC 1980".

[480] Al respecto, la investigación de Usubiaga (2009: 82) explica que, en el Museo Nacional de Bellas Artes, la gestión de Adolfo Ribera (iniciada en 1977) fue interrumpida en 1982 por la intervención de Marta del Buono de Baibiene.

SG: Esto me decís que lo organiza el museo ¿Quién estaba de director en esa época? ¿Habrá sido iniciativa del director, de la provincia?
PB: Mirá, en el museo estuvo Matías Funes de director. Estuvo muchos años, muchos gobiernos. O sea, viste que cambia el gobierno y los echan a todos, pero menos a él. No sé qué hacía, era amigo de los que estaban de un lado, de los que estaban del otro, era amigo de todos.
SG: Perduraba.
PB: Perduraba. Sin hacer casi nada. Y después yo no sé si la pusieron a Beatriz Rodríguez. Pero no estoy seguro, no estoy seguro porque, por la época Beatriz Rodríguez era la mujer de…de Dalmacio [Rojas]. (Entrevista con Pablo Baena, 28-3-2011)

El testimonio de Baena nos invita a pensar que el pragmatismo político y las redes clientelares habrían permitido a Funes permanecer como director durante varias gestiones (*sin hacer casi nada*) más allá del recambio de autoridades generales que fue frecuente desde el Onganiato hasta la última dictadura. Por otro lado, es sugerente que el entrevistado no recuerde a Rodríguez Tarragó como una productora plástica sino como poseedora de un capital socio-simbólico: *ser la mujer de Dalmacio Rojas* (un consagrado artista cuyas premiaciones en los salones oficiales habían comenzado en 1958 y se mantuvieron constantes hasta finales de la década de 1980)[481].

En segundo lugar, cabe explorar los sentidos construidos alrededor del término etario *joven* que, bajo la forma de adjetivo, era colocado como título de la muestra. Un primer uso que devino prioritario fue la utilización de la citada edad para referir a un tipo de productor particular que gozaría de un privilegio profesional especial: *el artista joven tiene el valioso derecho de escoger y perseguir sus propósitos*. Esto último era significado como una *libertad* estético/civilizatoria alcanzada *sólo tras prolongada lucha*, y de cuya conservación dependía que *la sociedad* fuera *sana*. Se invitó a 39 *jóvenes artistas* cuyos nombres eran reproducidos alfabéticamente en la gacetilla de prensa del MPBA:

Allievi, Fernando; Ávila, Marina Patricia; Baena, Pablo; Belloni, María Teresa; Berra, Ernesto; Bondone, Ana Luisa; Brandi, Mónica; Cáceres, Anahí; Canedo, Pablo; Capardi, Daniel; Carranza, Alejandro; Castiglia, Ricardo; Caturelli, Celia; Cirigliano, Cristina; Chuljak, Juan Carlos; Décima, Ernesto Rubén; Delprato, Daniel; Echevarrieta, Alfredo; Fonseca, Sergio; Fraticelli, Onofre Roque; Galetto Jorge Walter; Galiasso, Sara Raquel; Geri, Ricardo; Giorgis, Carlos; Grinberg, Mario; Herrera, Ángel Leonardo; Kilstein, Leonardo; Lallana, Néstor Pablo; Longhini, Juan; Luque, María Amelia; Maletto, Carlos; Menas, Rubén Oscar; Molina, Nina;

[481] El detalle de las premiaciones de Dalmacio puede consultarse en Moyano (2010: 407-408). El diccionario reseña que Rojas "desde 1995 reside en Saldán junto a su actual pareja, la artista plástica Beatriz Rodríguez Tarragó". No obstante, "la vida y obra" de esta productora no es incluida en dicho texto, sino que es anunciada dentro de los *Artistas en preparación* que integrarán un futuro tomo 2.

Ojeda, Julio; Páez, Oscar Enrique; Sahade, Miguel Carlos; Sartori, Javier; Simes, Jorge Ricardo; Torres, Jorge Oscar.

En torno al proceso de distinción museográfico que condicionó la invitación de esos agentes, las fuentes informan que se tuvo en cuenta el criterio de *trayectoria reconocida*. El análisis de la gacetilla permite observar que ese capital simbólico era determinado por el número de exposiciones consumadas, las premiaciones obtenidas y el reconocimiento de una institución incipiente del campo, la crítica[482].

Paralelamente, la diferencia numérica entre los nombres femeninos y masculinos de los invitados (10 y 29, respectivamente) no emergía como un dato azaroso. Era una constante que se reiteraba en el resto de eventos del campo (tanto *juveniles* como abiertos a distintas generaciones) y que se mantuvo en las siguientes ediciones de la MAJ. Entre esas agentes minoritarias, el testimonio de una pintora aporta una precisión que nos permite suponer la existencia de lazos entre las autoridades culturales y dos entidades importantes del campo plástico de aquella época (una formación y una escuela): *yo había ganado el Salón Juvenil APAC* [Artistas Plásticos Asociados de Córdoba]*, primero y segundo premio, (…) todavía estudiaba…* [en la EPBA] *pienso que de ahí me habrá venido la invitación* (Entrevista con Ana Bondone, 21-9-2009). La importancia de la formación académica como uno de los requisitos frecuentes en la convocatoria, también era verbalizada por otra pintora:

El Caraffa te buscaba para registrarte como artista. Yo no sé cómo empezaba el trámite…; pero de repente estabas en tu casa y te llamaban por teléfono: 'traiga tres fotos al Caraffa', y así entrabas en la nómina de artistas. Supongo que las escuelas les deban las direcciones y teléfonos. Ser finalista, tesista, era importante, egresaban dos o tres por año. Eras 'casi artista'." (Entrevista con Miriam Santaularia, mayo de 2004).

[482] El folleto-catálogo no especificaba datos biográficos de los *jóvenes artistas* invitados, no obstante, atendiendo a los catálogos del SPCC advertimos que varios de los agentes convocados a las MAJ 1982 y 1983 habían sido aceptados como participantes en SPCC, mientras solo una escasa minoría había sido distinguido en dicho salón: Sergio Fonseca (1ª mención en SPCC 1980, Pintura y 2ª mención SPCC 1981, Dibujo); Ricardo Geri (1er premio en el SPCC 1981, Grabado); Jorge Galetto (2º premio en SPCC 1981, Grabado); Oscar Páez (1ª mención en SPCC 1982, Escultura); Marta Bersano (2ª mención en SPCC 1982, Escultura); Onofre Fraticelli (2º premio en SPCC 1983, Pintura); Carlos Crespo (1ª mención en SPCC 1983, Pintura); Julio Córdoba (2ª mención en SPCC 1983, Pintura).

Ambos testimonios permiten inferir una conexión con otra institución central del campo plástico local: la academia (que, a diferencia de la crítica y el mercado, sí se encontraba consolidada en la década de 1980). Santaularia supone que era en la Escuela de Artes de la UNC donde los funcionarios del museo extraían el listado de los alumnos egresados, lo cual significaba ser catalogado como *casi artista.* A su vez, los recuerdos de Bondone posibilitan suponer que no solo se llamaba a los graduados sino también a los estudiantes[483].

Conjuntamente, el testimonio de Miguel Sahade (1940-2010) especifica el umbral etario que delimitaba a esa *juventud*: *hasta los 35 años, la nueva generación* (Entrevista con el escultor, 10-11-2009). No obstante, irrumpe una contradicción importante: en el momento en que fue invitado a la MAJ 1982 Sahade tenía 42 años de edad. Quizás, podamos comprender esa paradoja atendiendo a una práctica de distinción que, según distintos entrevistados, era observable en aquellos años: desde sus posiciones de funcionario municipal, profesor y escultor, Sahade era un actor central y reconocido del campo plástico local desde principios de los años '70, una situación que multiplicaba su presencia en distintos eventos municipales y provinciales. A la vez, como mostraron otras fuentes escritas y testimoniales, la edad *joven* era restringida frecuentemente a una franja que comprendía desde los 18 a los 40 años, mientras la posición de *los mayores* era identificada con los agentes que superaban los 50 años. Finalmente, advertimos otra característica del discurso oficial asignada a los artistas en general (y a los creadores *jóvenes* en particular) que recorrió todo el período: *arte* y *juventud* eran palabras asociadas generalmente con las ideas de ruptura con lo establecido y originalidad. Así, era presentadas como opuestas a las prácticas de conservación de costumbres: *no reconociendo a ninguno de los símbolos tradicionales* (...) *el artista juzga, a menudo, que debe descubrir o inventar nuevos signos de la sociedad.*

Lo anterior nos conecta con un tercer eje prioritario en el análisis: los sentidos adjudicados a las obras de *arte joven*. Un elemento a destacar en las fuentes reproducidas es la valoración positiva que se realizaba sobre la supuesta heterogeneidad artística local. Por una parte, el comunicado del museo subrayaba la

[483] Como puede observarse en el cuadro 2 (ver anexo): Bondone fue invitada en 1982 a la MAJ y en 1984 a la retrospectiva *10 años de plástica joven cordobesa* organizada en la novedosa Secretaría de la Juventud del angelocismo. Por su parte, Santaularia fue convocada durante 1984 a tres eventos *juveniles*: la MAJ en el Museo Caraffa, la exposición *Arte Nueva Generación* en el Museo Genaro Pérez y la citada retrospectiva.

rica multiplicidad de disciplinas, corrientes, técnicas y contenidos que definían al *arte joven de Córdoba*. Por otra parte, el ámbito artístico del período era descripto como un abanico de opciones permitidas:

> Las posibilidades del arte abarcan hoy valores tan dispares como la autodramatización, o, cayendo en el otro extremo, un desapego totalmente objetivo y que permite estudiar las propiedades de la visión o los elementos del arte; proporciona la oportunidad de rendir homenaje a lo común o lo desusado, ser reverente o irreverente, dar expresión a lo racional o a lo sensual.

Era esa tipología de prácticas plásticas (*contemporáneas*, diversas y opuestas) la que aparecía asociada con la diada *arte joven*. A la vez, otras proclamas de la primera MAJ habilitan su lectura dentro del contexto de luto posterior a la derrota bélica en Malvinas y dentro de la ampliación de posibilidades que trajo la apertura política de 1982: *el arte puede resultar un gesto contra la muerte o un acto de amor. Puede significar resistencia al conformismo social, o un modo más satisfactorio de participar en la sociedad*. Podemos pensar que esas valorizaciones entraban en diálogo implícitamente con el horizonte de expectativas sobre el retorno democrático que empezaba a verbalizarse en aquella coyuntura de crisis dictatorial[484]. Aunque también podemos suponer que el discurso del catálogo remitía a un imaginario oficial de control social que argumentaba, demagógicamente, promover *el equilibrio entre seguridad y libertad*[485]. Quizás, de este modo, la política cultural dictatorial conseguía encapsular el potencial disruptivo (estético y ético) de un campo que a lo largo del siglo XX se había constituido en torno a la noción de ruptura, tanto en sus vínculos exteriores, donde esa idea era usada para distinguirse del mundo burgués, como en su dinámica interna, donde el quiebre formal y el anti-institucionalismo se instalaron como nomos creativos (Cf. Bourdieu, 1992).

Más allá de las motivaciones gubernativas, las fuentes escritas y testimoniales coinciden en afirmar que *todas las salas* del MPBA fueron cedidas para la concreción de la MAJ ’82. Esa concesión para la exhibición, dentro del mayor “templo” provincial de las Bellas Artes, denotaba la importancia asignada por los funcionarios a los *jóvenes creadores* y a sus obras. Paralelamente, advertimos que el museo dedicó un

[484] Recordemos que el gobierno militar formula un documento de "plena libertad para la actividad política"; anunciado el 1-7-82 al asumir Bignone y publicitado el 16-7-82 en el diario LVI (1s. p7); es decir, dos meses antes que emergiera la MAJ.

[485] Así lo proclamaba, como hemos analizado en páginas precedentes, el mensaje del Dr. Prudencio Bustos Argañaraz, Subsecretario de Cultura municipal, en el marco de la inauguración del V Salón Ciudad de Córdoba, en junio de 1981.

espacio singular a la innovación estética, ya que dentro de las áreas publicitadas se encontraban tanto las cuatro disciplinas tradicionales (*pintura, escultura, grabado, dibujo*) como un terreno específico para la invención: *experiencias.* Sin embargo, la reiteración en los textos museográficos provinciales y municipales del orden no alfabético en el listado de disciplinas, permite pensar en la asignación de valores jerárquicos disímiles, donde las destrezas pictóricas y escultóricas conservaban los primeros puestos[486]. Otro dato que deviene recurrente en las distintas entrevistas es que cada *joven artista* participó con dos o tres productos; así, se entiende el número de *117 obras* promocionado en la gacetilla del museo de la primera MAJ.

Un cuarto eje de analítico emerge si intentamos explorar las (dis)continuidades entre las dos ediciones anuales de la MAJ concretadas durante la crisis dictatorial en 1982 y 1983. Mientras la sede de la muestra del 83 siguió siendo la misma (el Museo Provincial de Bellas Artes), su temporalidad experimentó leves variaciones: con una inauguración concretada en la jornada posterior al *Día del Estudiante-de la Juventud*, se desarrolló entre el 22 de septiembre y el 9 de octubre, alcanzando una duración de 17 días; es decir que se redujo una semana respecto de la primera muestra que perduró 24 días. Para la reconstrucción de esta segunda MAJ las fuentes son aún más escasas que para la primera: un folleto-catálogo aportaba los mismos datos excepto que ya no contenía un texto de presentación; el archivo del MPBA no resguardaba una gacetilla de prensa sobre la exhibición y la prensa epocal aportaba un anuncio minúsculo sobre el tema.

En este último caso, la escasa visibilidad periodística concedida al evento artístico puede radicar en que durante aquellas semanas, las noticias de los diarios estaban abocadas a los acontecimientos de otras esferas sociales, donde estallaban agitadas manifestaciones de crítica hacia la dictadura que cristalizaban su decadencia: los reclamos del movimiento estudiantil cordobés que eclosionaron con incidentes y represión federal; el auto-acuartelamiento de las fuerzas policiales provinciales durante 13 días; el paro nacional de 24 horas decretado por los gremios y sindicatos nacionales para el 22 de septiembre, donde se destacó la adhesión de los empleados cordobeses; la *Marcha de la resistencia* realizada en la porteña Plaza de Mayo en vísperas de la sanción de la ley de auto-amnistía, donde las *Madres…*

[486] Nótese que en los concursos artísticos municipales las posibilidades de participación estaban restringidas a las cuatro disciplinas tradicionales, no observándose diferencialmente el rubro *experiencias*.

recibieron la solidaridad de organismos defensores de DDHH, partidos políticos, CGT, artistas y grupos estudiantiles[487]. En ese contexto, es entendible que la prensa local solo publicara un anuncio pequeño sobre la muestra *Arte Joven '83*. Paralelamente, podemos pensar que esta política cultural revestía la suficiente importancia como para realizarse aún en ese marco de agitada caída del régimen.

> ARTE JOVEN EN EL CARAFFA.
> Mañana a las 19,30 hs. se producirá la apertura de la muestra Arte Joven '83, integrada por 40 trabajos de artistas jóvenes cordobeses. Gran variedad de corrientes conforman esta exposición que puede verse en el museo y en donde se patentizan las diferentes búsquedas y planteos técnicos de las nuevas generaciones. (LVI, 23-9-83).

Corroborando esa fuente con el catálogo respectivo se observan dos divergencias: en principio, la fecha de apertura promocionada por el periódico (24 de septiembre) es dos días posterior a la que consta en el documento del museo. Quizás, debió posponerse ante el paro nacional que coincidió con la fecha inaugural proyectada en el catálogo. En segundo término, el número de *40 trabajos* promocionados por la prensa es menor a los 54 nombres listados alfabéticamente en el folleto del MPBA. Ellos eran:

> **Allievi, Fernando**; Arévalo, Gustavo; Avendaño, Hernán; **Ávila, Marina P**.; Blas, Rodolfo Daniel; **Baena, Pablo; Belloni, María T.; Berra, Ernesto**; **Brandi, Mónica**; Borga, Roberto Luis; **Cáceres, Anahí; Canedo, Pablo**; **Carranza, Alejandro; Castiglia, Ricardo; Caturelli, Celia**; Córdoba, Julio; Crespo, Carlos Manuel; **Delprato, Daniel**; Di Rienzo, Carlos; **Echevarrieta, Alfredo**; Eiras, Raúl; **Fonseca, Sergio**; **Fraticelli, Onofre**; **Galiasso, Sara; Geri, Ricardo; Giorgis, Carlos; Grinberg, Mario**; González Padilla, Pablo; Isaia, Liliana; Jachymiak, Juan Carlos; **Kilstein, Leonardo**; Lares, Ricardo Eloy; La Serna, Malena; **Lallana, Néstor P; Longhini, Juan**; López Huens, Héctor; **Maletto, Carlos**; Mantegani, Roger; Massafra, Juan José; Maza, Nelson Daniel; **Menas, Rubén; Molina, Nina**; Maluf, Patricia; Nusenovich, Marcelo; **Ojeda, Julio; Páez, Oscar E**.; Piotti, Graciela; Romano, Tulio; Rotta, Susana; Reinaudo, Guillermo Luis; **Sahade, Miguel; Sartori, Javier; Simes, Jorge; Torres, Jorge** (MPBA, *Arte Joven '83*, catálogo de exp. Córdoba, 1983. p.3) (el remarcado en letra negrita me pertenece e indica nombres reiterados en ambas MAJ))

Si comparamos esta nómina de 54 productores con aquella confeccionada sobre 39 creadores en la MAJ 82, encontramos sugerentes cambios y permanencias. Si bien el número general de convocados ha crecido, 8 agentes convocados a la primera MAJ desaparecieron en la segunda edición[488]. A la vez, mientras 31 artistas

[487] Sobre estos temas ya nos explayamos en una sección anterior de esta tesis, titulada: *De la (re)organización del movimiento estudiantil y el declive de las fiestas oficiales.*

[488] Ellos son: Bondone, Ana; Capardi, Daniel; Cirigliano, Cristina; Chuljak, Juan; Décima, Ernesto; Galetto Jorge; Herrera, Ángel L; Luque, María Amelia.

eran nuevamente llamados (los que remarcamos con letra negrita en la fuente), emergieron 23 nuevas presencias. Coincidiendo con Miller & Yúdice (2004: 12), cuando argumentan que la política –no solo- cultural involucra tanto prácticas deliberadas como involuntarias y se hace frecuentemente "sobre la marcha" en respuesta a imprevistos, consideramos que distintos factores pueden haber influido en los procesos de (in)visibilización de *jóvenes artistas* por parte del MPBA.

Una de esas variables podría remitir al "carácter provisional de la juventud" (Levi & Schmitt, 1996: 9), cuya existencia transitoria regulaba (de acuerdo a las barreras etarias construidas por el imaginario oficial) la entrada, permanencia y salida de los creadores invitados a una muestra *joven*. No obstante, más allá que una costumbre extendida en los concursos *juveniles* del campo artístico era limitar la franja etaria entre los 18 y 35 años, las fechas de nacimiento de los artistas invitados ponen en tensión la rigurosidad de este criterio. Por ejemplo, las *jóvenes mujeres* invitadas a las MAJ 1982 y 1983 habían nacido entre 1943 y 1958; es decir que para el año 82 tenían entre 39 y 24 años edad (ver cuadro 2). En cuanto a los *jóvenes varones* convocados por el MPBA, habían nacido entre 1940 y 1960; es decir que para 1982 tenían entre 42 y 22 años de edad (ver cuadro 1). Conjuntamente, mientras podemos suponer que algunos de esos productores habían ascendido al escalón de los *consagrados* (y en lugar de ser convocados a una muestra colectiva *juvenil* ya eran invitados a exposiciones individuales), para otros casos también podemos pensar en diferentes objetivaciones *juveniles* como las becas y los viajes, los cuales reconstruían criterios etarios a nivel (inter)nacional, por ejemplo, el Premio Braque[489].

Otro conjunto de factores emerge si nos preguntamos por las implicancias sociales de las barreras etarias; es decir, por las correspondencias construidas desde el discurso oficial en torno a la dupla "edad biológica/edad social" (Bourdieu, 1978). En ámbitos de la "Alta Cultura", como era el caso de las *Bellas Artes* plásticas durante la dictadura, el calificativo *joven* remitía generalmente a la condición de estudiante o de reciente graduado de una las tradicionales academias locales (la EPBA o la Escuela de Artes de la UNC), aunque con menor intensidad se daban también casos de titulaciones en otras áreas (como arquitectura). Si bien esa parecía ser la regla preponderante (principalmente para las mujeres), el campo también reservaba el reconocimiento como *artista* para otros agentes (en especial, ciertos

[489] Uno de los invitados a la MAJ '82 que ya no figura en la MAJ '83, Daniel Capardi, gana el Premio Braque en 1983, lo que implica su desplazamiento por el lapso de un año a Francia.

varones) que habían abandonado sus estudios institucionales, frecuentaban talleres privados de consagrados maestros y/o que eran valorados como *autodidactas*[490]. Este último calificativo revestía ambigüedades: podía remitir al aprendizaje solitario de las destrezas plásticas; pero también podía referir a alguna especie de "don" metafísico o atributo genético de "genialidad" con el cual nacerían algunos sujetos excepcionales (Bourdieu, 2003). Paralelamente, esos capitales culturales y simbólicos del campo artístico-plástico cordobés poseían una autonomía relativa escasa en el marco del gobierno dictatorial y de las estructuras socio-económicas tradicionales que los condicionaban. Al respecto, los discursos de muchos entrevistados coinciden en afirmar que la invitación a una muestra (o la premiación en un salón) era a veces influida por circunstancias extra-artísticas como los lazos familiares o *amorosos* que poseían algunos de aquellos *jóvenes creadores* con agentes hegemónicos epocales, desde funcionarios estatales hasta acaudalados empresarios.

Otro de los factores que devino constante, tanto en los eventos artísticos *juveniles* como en aquellos que reunían a distintas generaciones de creadores plásticos, fue un desigual porcentaje genérico que frecuentemente reservaba (como mínimo) un 60% de los cupos para los productores varones, mientras restringía la visibilidad femenina a (como máximo) un 40%. En efecto, las MAJ de 1982 y 1983 congregaron una participación diferencial de nombres masculinos y femeninos: 29/10 en la primera edición; 42/12 en la segunda. Entre ambas exposiciones se alcanza un total de 15 presencias femeninas, de las cuales (como puede verse en el cuadro 2 del anexo) 7 agentes fueron invitadas a las dos MAJ de 1982-1983, mientras 8 sólo fueron convocadas a una de esas ediciones[491].

[490] Entre los primeros casos puede nombrarse al pintor Carlos Crespo (1940-2010), quien "en 1959 ingresa a la Facultad de Arquitectura de la UNC pero en 1961 abandona sus estudios" (Moyano, 2010: 170). Como ejemplo del segundo grupo, podemos ubicar al artista plástico Gustavo Arévalo (1954-), quien "en 1963 asiste al taller de pintura de la profesora Rosalía Soneira y en 1973 estudia Grabado y Composición con Oscar Gubiani y Hugo Bastos" (Moyano, 2010: 69). Con respecto al tercer caso, podemos citar al escultor Oscar Páez, cuyo currículo era sintetizado en el catálogo del SPCC 1982 donde había recibido la Primera Mención. Allí se señalaba: "Autodidacta; comienza su obra en 1977. En 1978 gana el 1er. Premio en el Salón Juvenil de Artes Plásticas. En 1979, mención honorífica del jurado en el SPCC (*VI SPCC, Escultura*, cat. exp. Córdoba, Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genero Pérez", 1982. p. 4-10)

[491] Las 8 agentes que fueron convocadas a una única edición fueron: Bondone, Ana Luisa; Cirigliano, Cristina; Isaia, Liliana; La Serna, Malena; Luque, María Amelia; Maluf, Patricia; Piotti, Graciela; Rotta, Susana. Aquellas 7 invitadas a las 2 ediciones fueron: Ávila, Patricia; Belloni, María Teresa; Brandi, Mónica; Cáceres, Anahí; Caturelli, Celia; Galiasso Sara Raquel; Molina, Nina.
Por su parte, de ese conjunto de 15 *jóvenes creadoras*, el diccionario de Moyano (2010) reconoce dentro del conjunto de los Artistas Plásticos de Córdoba a 9 agentes: Ávila, Belloni, Bondone, Brandi,

Un primer acercamiento hacia las trayectorias de esas productoras permite suponer que además de ocupar un lugar subalterno entre los invitados a las muestras museográficas (y menor aún entre los ganadores de concursos artísticos), las mujeres artistas estaban constreñidas, generalmente, a una preparación académica mayor que los hombres (ver cuadros 1 y 2): así, mientras, por un lado, algunas de ellas cursaron dos carreras (primero en la EPBA y después en la Escuela de Artes de la UNC); por otro lado, no hemos detectado casos femeninos de *autodidactas* (algo que sí ocurría con algunos varones reconocidos por la política cultural oficial). Atendiendo a estas normas (in)visibles nos preguntamos: bajo la aparente homogeneidad etaria de los (auto)designados *jóvenes artistas*, ¿no se esconde, entre otras cosas, la reproducción del androcentrismo social que frecuentemente desplaza a las mujeres del escalón de los creadores y las restringe a roles peyorativos o secundarios como los de parientes de "varones consagrados", consumidoras, docentes, promotoras de arte o, simplemente, objetos de representación visuales-eróticos? (Cf. Méndez, 1995; Blázquez, 2007). Futuras investigaciones, abocadas a explorar los condicionantes que enfrentaban las mujeres (no solo jóvenes) para acceder, permanecer y ascender en la posiciones del campo plástico, sumarán importantes aristas de conocimiento en la reconstrucción histórica de las prácticas culturales del pasado reciente cordobés[492].

Finalmente, un quinto eje de análisis sobre las muestras *Arte Joven* concretadas en el MPBA durante 1982 y 1983 centra nuestras preguntas en las 171 obras expuestas entre la primera y segunda edición (117 y 54, respectivamente). Ante estas piezas numerosas los interrogantes se multiplican ya que, a diferencia de las fuentes del SPCC, el folleto-catálogo de las MAJ no aportó en ninguna de sus ediciones datos o imágenes que puedan informarnos sobre las características formales y estilísticas de las obras (ni siquiera nombres o indicación de sus autores, algo que sí era proporcionado, de modo fragmentario, por algunos documentos del Salón Juvenil municipal)[493]. Atendiendo a ello, en el siguiente apartado nos

---

Cáceres, Caturelli, Galiasso, Luque, Molina. En el listado de los artistas en preparación para el tomo 2 se nombra a una más: La Serna. De este modo, un tercio de aquellas productoras emergentes a comienzos de los años '80 (es decir, 5) no son visibilizadas.

[492] En un trabajo reciente (González, 2018a) se avanzó en dos líneas: por un lado, un bosquejo de las diversas generaciones de mujeres visibilizadas en el Salón y Premio Ciudad de Córdoba (1977-1983); por otro lado, una profundización en el caso de mujeres y escultura.

[493] Los folletos-catálogos de las MAJ mantendrán esta (in)visibilización aún en las ediciones concretadas en el retorno democrático (1984-1985).

detendremos ante un pequeño grupo de producciones plásticas a cuyas fuentes he podido acceder en entrevistas personalizadas.

7.c) De las (posibles) obras artísticas en el *Salón Juvenil* y en las muestras *Arte Joven*

> *No recuerdo exactamente con cuál obra participé…* (Entrevista con *Bianca Ámbar*, 2009)
>
> *Muchas veces mandábamos las mismas obras a varios salones y muestras…*
> (Entrevista con *Sandra Malva*, 2004)

Además de la (in)visibilización de información construida en los folletos-catálogos museográficos, los epígrafes precedentes alertan sobre otros recaudos metodológicos que conviene tener presente al momento de abordar la reconstrucción de piezas artísticas mediante entrevistas a los artistas participantes. Por un lado, como todo testimonio, los recuerdos de estos agentes suelen estar tensionados por olvidos e imprecisiones; por otro lado, cabe atender a prácticas consuetudinarias del campo plástico epocal: una misma producción podía ser presentada a varios salones o exposiciones, los títulos de las piezas podían mutar intentando adecuarse a los requerimientos formales de un evento oficial, y, las fechas de ejecución no siempre eran inscriptas en las obras ni coincidían necesariamente con los tiempos de una muestra. Atendiendo a ello, un primer recorte analítico de los productos elegidos intenta rescatar algunos casos en que los creadores poseían obras resguardas en su colección personal (o reproducciones en color de las mismas) e indicaban que *posiblemente* eran esas, y no otras, las piezas artísticas con las cuales habían participado en el Salón Juvenil o en las MAJ 1982-1983.

Conjuntamente, una segunda circunscripción procura focalizar la atención en algunos intersticios de resistencia (estética y/o ética) emergentes en dos disciplinas que en el imaginario cultural dictatorial aparecían como polares: *pintura* y *experiencias*. Al respecto, cabe recordar que las potencialidades de *ruptura* con las convenciones del campo, en particular, y con el macrocosmos, en general, eran posibilitadas por dos factores: en principio, la propia tradición artístico-plástica que, especialmente desde las vanguardias, propugnaba las revoluciones estético-políticas

como modos de diferenciación internos y externos de ese mundo del arte. A la par, fueron los propios discursos museográficos quienes visibilizaron al *arte joven*, considerado *contemporáneo* y *multifacético*, como un terreno propicio para la *invención*, la *libertad* y la *resistencia*. Con esas palabras, el catálogo de la MAJ '82 parecía distanciarse del recurrente *equilibrio entre libertad y seguridad* defendido en concursos hegemónicos epocales como el SPCC de 1981.

-Pinturas. Resignificaciones entre lo local y lo (inter)nacional

Adentrándonos en la disciplina pictórica, cabe recordar que, dentro de la política cultural dictatorial, emergió como una de las *Bellas Artes* dominantes; una preponderancia que no solo implicaba un primer lugar dentro de las especialidades de la plástica, sino que significaba ocupar un rol protagónico dentro del panteón de las demás artes (a veces compartido con la música sinfónica)[494]. Esa tendencia gubernativa coyuntural se relacionaba, a su vez, con un proceso (inter)nacional de larga duración, donde el predominio pictórico construía mitos originarios como el renacimiento (con la constitución del campo plástico como esfera autónoma de producción y consumo) y reactivaba, a finales de la década de 1970, una "vuelta a la pintura" que daba cuenta de una vitalidad triunfante luego de las "batallas y muertes" a las que debió enfrentarse con las (neo)vanguardias del siglo XX. En ese marco, consideramos que ciertas propuestas neoexpresionistas concretadas por algunos *jóvenes artistas cordobeses* entraban en diálogo y tensionaban esos procesos mundiales de acuerdo a condicionantes propios: las posibilidades y las estructuras de sentimientos emergentes en el contexto de crisis dictatorial. Siguiendo los aportes de Usubiaga (2006) y Marchesi (2003), podemos pensar que esas reapropiaciones estilísticas posibilitaron a algunos productores plásticos elaborar y visibilizar intersticios de resistencia respecto a los cánones estético-éticos dominantes. Como

[494] Tanto en las Estudiantinas de septiembre como en los aniversarios por la Fundación de Córdoba de julio, eran frecuentes las muestras y concursos pictóricos junto a conciertos de la Banda Sinfónica (unas prácticas que podían restringirse a tradicionales "templos" como el museo Caraffa o el teatro San Martín, pero también podían interrelacionarse en las performances desarrolladas en las calles céntricas). Las demás artes (teatro, cine, artesanías) emergían con visibilidades efímeras y secundarias. Futuros estudios sobre las políticas culturales dictatoriales dedicadas a estas otras artes en Córdoba, sumarán a la comprensión de los procesos simbólicos con los cuales el régimen buscaba librar *la guerra cultural* y socializar *los espíritus juveniles.* Si bien se aboca a otro contexto espacio-temporal de Argentina, un análisis de políticas culturales hacia la música sinfónica puede encontrarse en: Navallo, Laura (2007). Aquí, la autora sostiene que, a comienzos del siglo XXI, cada concierto de la Orquesta Sinfónica de Salta funcionó como una performance "cargada con una misión civilizadora y educativa a partir de la cual a) se (re)crean ciudadanos, y por qué no, b) se construye una forma altamente legitimada de vivir la *salteñidad*".

ejemplo de esos procesos, analizaremos las pinturas de cinco agentes enumerados no alfabéticamente sino por redes de sentidos que me permiten ensayar una lectura personal de las obras.

90) 

91) 

90) Bondone, Ana; *Autorretrato con oreja*, acrílico sobre chapadur, 90 x 60cm. 1977 (En: Municipalidad de Córdoba, *Ana Luisa Bondone- Sergio Fonseca, 20 Años no es nada*, Exposición retrospectiva en el Cabildo Histórico de Córdoba. 1998. p. 22)
91) Bondone, Ana; *Serie de óleos sobre jeans tensado en bastidores*. 1979. Trabajo final para el profesor Raúl Pécker. (En: Sobrero, María G.: Ana Luisa Bondone, 1989. Prof. Susana Metzadour. EPBA "Figueroa Alcorta")

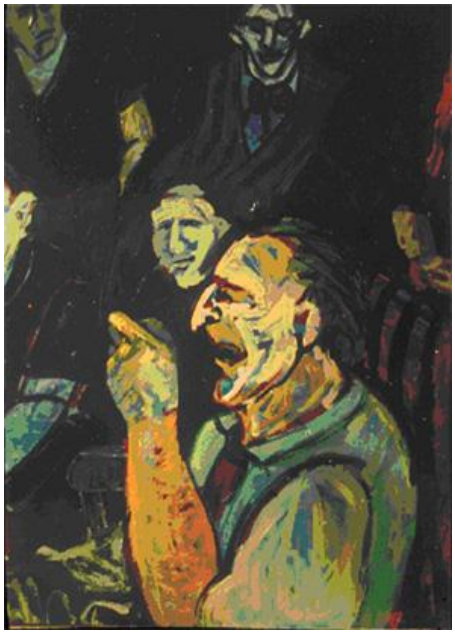
Comenzando con el trabajo de Ana Bondone, *Autorretrato con oreja* (fig. 90), nos encontramos ante una producción de 1977 que desde un subgénero del retrato parece reflexionar sobre la subjetividad de una *joven pintora*, cuyo (des)peinado contradice los mandatos epocales de cabello largo y recogido para las mujeres. A la vez, su rostro presenta una división inquietante: mientras el lado derecho posee un ojo cerrado, el izquierdo interpela al espectador con una mirada directa; en este último sector se encuentra la oreja que alcanza rol protagónico en el nombre del cuadro. Podemos pensar que aquí irrumpe una de las citas *irreverentes* que el discurso del museo decía propiciar: una evocación que recordaría particularmente a la (auto)mutilación de Van Gogh como episodio emblemático de la historia del arte occidental, y, desde esa plataforma, pone en tensión una idea generalizada en

aquellos años, según la cual el modo de vida de los artistas estaba asociado a la locura.

A nivel formal, el estilo de esta producción podría relacionarse con propuestas fauvistas como los retratos de Matisse, donde el trazo es marcado y el color adquiere matices autónomos desligados del mandato de representación realista. Por otra parte, esta pieza también vendría a discutir la preponderancia pictórica del óleo sobre lienzo para proponer *acrílico sobre chapadur*. La artista ubica esta pieza dentro de las *posibles* obras que presentó en la MAJ 1982, la cual formaba parte de una serie más amplia de (auto)retratos que estaba realizando y exponiendo en aquellos años (Entrevista con la pintora, 21-9-2009). En ese conjunto de cuadros también se utilizaban otros soportes que discutían a las tradiciones pictóricas: por ejemplo, los retratos en *óleos sobre jeans* de 1979 (fig. 91). El último soporte no nos parece un dato azaroso sino, según ha demostrado la historia de las juventudes, una resignificación de una tela identificada con una prenda de vestimenta *juvenil*[495].

En cuanto a las pinturas de Marcelo Nusenovich, encontramos trabajos en óleo sobre lienzo, donde las figuras humanas son presentadas en clave neoexpresionista y nos permiten acceder a particulares visiones sobre las estructuras de sentimiento que impregnaban la atmósfera dictatorial. En el primer caso, *Los cofrades* (fig. 92), observamos un retrato de grupo donde seis personajes masculinos son presentados en medio torso. Las disposiciones, facciones y trajes de estos "asociados" nos hacen pensar que se trata de sujetos *mayores*, distantes en edad biológica y en roles sociales de *los jóvenes artistas* promocionados por la política cultural: cuerpos ordenadamente quietos, rostros graves o apesadumbrados y atuendos tradicionales (camisa y saco en todos los casos). Esos agentes están agrupados de modo escalonado en una especie de tribuna con un fondo de azules y negros; ambos colores se reiteran en los cuerpos varoniles aunque el juego de tonalidades se amplifica e incorpora amarillos, rojos, violetas y blancos.

[495] Sobre la obra pictórica de los años 70-80 de Ana Bondone, Moyano (2010: 113) no aporta datos. Solo se refiere a etapas posteriores de trabajo donde la pintora se focaliza en el género paisaje.

92)  93) 

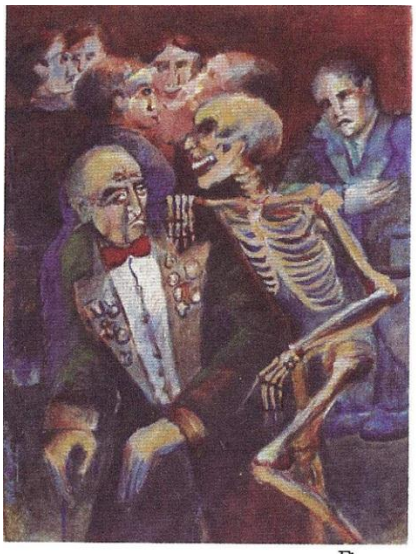
92) Nusenovich, Marcelo, *Los cofrades*, 1982. Óleo s/ lienzo, 50 x 70. (Fotografía. Colección personal del artista)
93) Nusenovich, Marcelo, *La arenga*. Serie *Los Perones*, 1982. Óleo s/ lienzo, 50 x 70. (Fotografía. Colección personal del artista)

El segundo caso, *La arenga* (fig. 93), corresponde a una serie de 10 cuadros -*Los Perones*- que el pintor produjo *alrededor de 1982* (Entrevista, 2005). Allí, se reflexionaba sobre un icono emblemático de la política argentina de la segunda mitad del siglo XX que había ejercido la presidencia durante tres períodos: el general Juan Domingo Perón (1895-1974). Si bien ese líder constituía una presencia ausente para comienzos de la década de 1980, el poder simbólico de su discurso seguía siendo hegemónico en uno de los dos partidos políticos mayoritarios que disputaron los votos entre la apertura política del ’82 y las elecciones fundacionales del ’83.

94) 

94) Nusenovich, Marcelo, *Los egregios*, 1983. Óleo s/ lienzo, 50 x 100. (Fotografía. Colección personal del artista)

En el tercer caso, *Los egregios* (fig. 94), el artista proponía una composición donde emergen nueve figuras humanas. Entre ellas se distinguen con nitidez seis cuerpos masculinos cuyos atuendos nos muestran a dos sectores "notables" de aquella Córdoba de comienzos de los '80: por un lado, militares vistiendo uniforme donde predominan los tonos azules; por otro lado, burgueses con traje y galera donde se destacan los colores rojos y verdes. Todos ellos están ubicados detrás de una baranda que parece citar los palcos del Teatro San Martín, unos espacios de distinción que se distanciaban del *paraíso* asignado gratuitamente a los *menores de 21 años*. En el palco, los grupos poderosos, a la vez que obtenían una mirada privilegiada de las *funciones de gala* tan reiteradas dentro de la política cultural dictatorial, devenían objetos de admiración para una mayoría de la sociedad que durante varios años acompañó su predominio. Así, esta pintura podría estar reflexionando sobre las múltiples fiestas oficiales que no solo se desplegaron al interior de "templos de la Alta Cultura", sino que invadieron los espacios públicos de aquella Córdoba. Nusenovich recuerda haber presentado estas obras en la MAJ 1983; a su vez, señala que dichas propuestas eran cercanas a los dos cuadros aceptados en el Salón Juvenil 1982 (cuyos nombres eran *Fin de fiesta* y *Diálogo*[496]). Respecto al tema de "la fiesta" como motivo pictórico no nos parece azaroso (sino un indicador de época) que dicho tópico emerja en la pintura de otra *joven artista* participante del SAJ: *Sombras de fiesta* de Hilda Zagaglia (fig. 95).

95) 

95) Hilda Zagaglia, *Sombras de fiesta*, acrílico sobre chapadur, 90 x 70cm. Reproducción extraída de: Musitano (2011: 325)

[496] Municipalidad de Córdoba, *Salón Juvenil*. "Pintura. Obras seleccionadas". Folleto-catálogo, 1982.

Adriana Musitano (2011: 276-277) explica que esa pieza de Zagaglia pertenece a una serie más amplia, donde: “los personajes representados tienen algún rasgo esquelético o cadavérico (…) En sus interacciones componen una escena macabra, irónica o paródica. La fiesta reúne a obispos, militares, empresarios, hombres y mujeres que festejan un encuentro, negocios, acuerdos”. Si bien podríamos asociar a esta imagen con una reapropiación de un tópico tradicional en la historia del arte occidental (el *memento mori*), la tesis de Musitano, sobre poéticas de lo cadavérico emergentes durante la dictadura argentina en plástica y teatro, permite pensar lazos entre los temas artísticos y el contexto coyuntural de *desapariciones*. En cuadros como *Sombras de fiesta*, la autora encuentra que: “la muerte extendida se representa en lo social mediante la ocasión de la fiesta y más que figurar la muerte entremezclada con los personajes sociales, los vivos son aquí los muertos o, mejor dicho, quienes ejercen la muerte”. Estos casos de Córdoba, donde *la fiesta* aparece representada en pinturas *juveniles* y, por otro lado, el gobierno desplegó fiestas oficiales dedicadas a *la juventud,* permiten pensar en puntos de contacto con procesos desarrollados en otras ciudades como Buenos Aires y Rosario, en las cuales el equipo coordinado por Ana Longoni (2013) detectó complejas políticas culturales dictatoriales que transcurrían “entre el terror y la fiesta”.

Paralelamente, las propuestas de Nusenovich también pueden ponerse en diálogo con la producción pictórica de otra *joven artista* (Miriam Santaularia), con quien compartió actividad durante aquellos primeros años ’80, no solo en la Escuela de Artes de la UNC sino también en institutos extranjeros como la Alianza Francesa, radicada en la ciudad de Córdoba desde la década de 1930.

> *Alianza Francesa*
> Exponen Marcelo Nusenovich y Miriam Santaularia en una muestra conjunta donde presentan sus series tituladas ‘De las Asociaciones Humanas’ y ‘De las Historias Cotidianas’, respectivamente. Sus técnicas: el óleo y pintura acrílica. Sus imágenes están dentro del expresionismo, escuela que realiza sus búsquedas en el interior del ser humano, importando poco la apariencia externa. De allí los colores vibrantes y la soltura con la que el artista plasma la materia. La muestra permanecerá abierta a la consideración del público hasta el 19 de julio próximo –desde hoy a las 19,30- en Ayacucho 46. (TDC, 1-7-82. Cultura y Espectáculos)
>
> Exponen los jóvenes artistas (…) quienes se inscriben en una línea que hace hincapié en la liberación y expansión, a través del color. Cada uno de los expositores, a su modo, recrea una peculiar visión del hombre, ya sea referida a su dimensión existencial o a su papel social. (LVI, 2-7-82)

El cotejo de esas fuentes periodísticas pasadas, junto a las entrevistas concretadas en años recientes, nos aporta informaciones importantes. En principio,

en cuanto a la producción pictórica, si bien la tarea del pintor es frecuentemente asociada con el trabajo solitario, los casos de Nusenovich y Santaularia permiten visualizar un proceso de creación y de exposición compartido entre amigos; más allá de que los productos finales fueran obras de autoría individual[497]. A la vez, mientras los materiales evidenciaban recursos tradicionales (óleo y acrílico), su novedad y particularidad estarían dadas por una elección estilística que también estaba siendo reapropiada por otros *jóvenes* de su generación: *el expresionismo*. Para los diarios epocales, ese lenguaje posibilita reflexionar sobre la situación del hombre: su *dimensión existencial* (*o búsqueda al interior del ser humano*), pero también sobre su *papel social*. Esa *recreación* sería especialmente favorecida por usos del color que propiciarían: *vibración, soltura, liberación* y *expansión*[498].

En segundo término, esos documentos nos permiten observar singulares prácticas de clasificación etaria desarrolladas alrededor de los *jóvenes artistas* por tres instituciones cuyos directivos podríamos ubicar en la posición de agentes "mayores" (tanto en edad como en capitales acumulados). Por un lado, los criterios de visibilidad de los periódicos: mientras La Voz del Interior se refiere a esos plásticos con el calificativo de *jóvenes artistas*, el uso de sus nombres propios sin referencias etarias por parte del diario Tiempo de Córdoba nos invita a pensar que ambos pintores estaban logrando un reconocimiento individual mayor que otros creadores de su generación. Por otro lado, los criterios de invitación y premiación de la política cultural oficial: donde más allá del trabajo en equipo y las exposiciones conjuntas en

[497] En los testimonios de ambos, emerge una tercera amiga con la cual solían compartir la producción creativa (Norma Trosmann) quien durante los años '80 se trasladaría a París. Paralelamente, reconocen entre sus maestros, la impronta de Raúl Pecker (1931-1985). Entrevistas con Miriam Santaularia (15-5-2004) y con Marcelo Nusenovich (16-1-2005).

[498] Sobre Nusenovich, Moyano (2010: 346) expresa: "Se gradúa en 1984 como Prof. Superior en Educación en Artes Plásticas y en 1992 como Lic. en Pintura por la UNC" Realiza exposiciones desde 1982 y también en ese año obtiene una "Beca Estímulo, Dir. De Extensión Universitaria de la UNC, para realizar un audiovisual. 1983: FNA, Pintura, para realizar estudios de perfeccionamiento, Bs. As (…) Su obra pictórica atraviesa diferentes etapas: entre 1981 y 1986 su etapa expresionista reconoce influencias del movimiento expresionista alemán, los simbolistas franceses, Kokoschka y Kafka. Trabaja la figura humana simplificada con deformaciones expresivas, personajes superpuestos en espacios interiores reducidos. Utiliza una paleta amplia y arbitraria en composiciones asimétricas, dinámicas, plenas de pinceladas evidentes y constructivas de la forma, sugestiones atmosféricas y texturas visuales".
Sobre Santaularia (1956-), Moyano (2010: 418) señala: "Comienza su formación artística a los 14 años, concurriendo entre 1972 y 1973 al Taller Libre de la EPBA dirigido por el artista Benjamin Krivoruk, a quién considera su maestro". En 1983 egresa de la UNC como Lic. en Pintura. Desde 1978 participa en muestras y salones. Distinciones: 1980. 4º Premio Concurso de manchas APAC. "En la totalidad de su obra ha mantenido el color saturado y la presencia de la figura humana trabajada siempre en base a modelos fotografiados (…) de influencia expresionista y fauvista".

entes privados, solo Nusenovich aparece en el listado de concursantes aceptados en el Salón Juvenil municipal del 82 y convocado a la muestra Arte Joven 83[499].

En tercer lugar, la triangulación documental permite sondear algunos criterios de distinción de entidades extranjeras con sede en Córdoba (como la Alianza Francesa, el Intitulo Goethe o la Sociedad Dante Alighieri), cuya acción cultural emerge como recurrente en los testimonios sobre aquellos años y constituye un objeto de estudio interesante para futuras investigaciones. Distintos entrevistados coinciden en afirmar que esos centros culturales (y en especial, el Instituto Goethe) eran frecuentemente visitados por los *jóvenes artistas* plásticos. Además de intentar desarrollar exposiciones en sus sedes, sus bibliotecas ofrecían la posibilidad de entrar en contacto con las tendencias artísticas de actualidad internacional. De este modo, devenían intersticios de acceso a la información en un marco de censura nacional que había llegado a quemar pilas de libros por considerarlos *subversivos*[500].

El diccionario de Moyano (2010: 419) nos permite conocer que Santaularia "en 1978-79 trabaja junto a otros artistas plásticos como Menas, Grinberg y Torres, con el grupo de rock Transmutación liderado por Adán Fernández Limia, generando foros de debates, exposiciones, en un intento interdisciplinar de la producción artística". A su vez, nos informa que en 1981 realizó la escenografía y el vestuario de la obra *El Cementerio de Chatarra* de Federico Indiano, Ganadora del 2º Premio de las Jornadas Teatrales organizadas por la Subsecretaría de la Municipalidad de Córdoba. Futuras investigaciones podrán informarnos sobre éste (y otros casos) en que el trabajo plástico se combinó con otras artes como música y teatro. Visualicemos uno de sus cuadros:

[499] Como puede verse en el cuadro 2, Santaularia recién obtendrá mayor visibilidad en la política cultural desplegada desde 1984, mientras Trosmann no emerge en ninguno de esos eventos artístico-juveniles.

[500] Sobre los alcances del "golpe a los libros" en Córdoba, puede consultarse: Zeballos (2009; 2011). Para una exploración sobre el Goethe Institut durante la dictadura en Córdoba, ver: Basile (2015).

96) 

96) Miriam Santaularia, Sin Título. 1982. Colección de la Facultad de Artes, UNC.

En cuanto a la propuesta pictórica de aquella *joven* Santaularia, Moyano señala que sus obras de los primeros años ’80 “se construyen a partir de personajes tomados de revistas de distribución masiva, cuyo tema central es el sexo y la vejez”. Quizás, entre esos temas podríamos ubicar a la pintura reproducida (fig. 96). Ante esta imagen, consideramos que la artista aporta una reflexión plástica sobre dos tópicos importantes. Por un lado, sobre dos generaciones femeninas distintas (posiblemente un autorretrato familiar) simbolizadas por disposiciones y atuendos dispares: una mujer *mayor*, sentada, con alhajas y cabello blanco corto se ubica en un primer plano; por detrás, una *joven* parada, con cabellera larga, amarilla y suelta. Ambas, interpelan al espectador tanto con sus colores estridentes como con sus miradas frontales. Por otro lado, la obra pone en tensión y visibiliza algunos dispositivos de la propia producción pictórica: en un tercer plano, y a la izquierda de las figuras humanas, presenta un atril con un cuadro donde está plasmada una naturaleza muerta; mientras, a la par, se plasman los elementos materiales que están sirviendo de modelo para aquel género tradicional.

Por su parte, en las obras de Pablo Baena, *Domadores de jirafas* y Sin título (fig. 97 y 98), encontramos una variante del neoexpresionismo figurativo, donde los colores estridentes y las figuras distorsionadas dialogan con las reapropiaciones de sus contemporáneos. Con esas y otras piezas semejantes el pintor recuerda haber participado en las MAJ 1982-1983; en ellas, el elemento que adquiere mayor singularidad y tensión, en relación a los cánones heredados, es su enmarcado

(Entrevista, 2011). La ruptura con el tradicional óleo sobre lienzo idealizado en la cultura occidental como "ventana abierta al mundo" (Berger, 1980), queda sugerida por los recuerdos del productor:

> Eran como unos marcos armados con cosas que encontrabas en la calle, cartones, y en el medio ponía la pintura. La idea era un poco salir de lo que habitualmente se hacía. Fue una cosa que naturalmente nos fue llegando, a la vez, tomando en cuenta la información (que ya todos poseíamos) de lo que pasaba: la pintura expresionista que se estaba haciendo en ese momento en el mundo (…)
> En cuanto al marco, la idea era tratar de mostrar que se podía hacer algo en ese gran marco de posibilidades que no era nada, o sea, en el marco de posibilidades de lo que era la realidad, que era más bien una basura, una cosa sucia, una cosa violenta, pobre. (Entrevista con Pablo Baena, 28-3-2011).

97) 

98) 

97) Baena, Pablo; *Domadores de jirafas*. 1982. óleo sobre madera, 35 x 43 cm. Colección del artista. (Fotografía de la autora)
98) Baena, Pablo; S/T. 1982. óleo sobre madera, 40 x 35 cm. Colección del artista. (Fotografía de la autora)

Podemos pensar que su propuesta plástica (en especial la idea de construir marcos con basura recogida de la calle como maderas y cartones deteriorados), más allá de posibles reapropiaciones del neoexpresionismo y del arte povera, entraba en diálogo con las estructuras de sentimiento epocal, donde la *realidad* en su conjunto era vivenciada por muchos sujetos *juveniles* como una mezcla de sensaciones inmundas e inciertas: un *gran marco de posibilidades que no era nada*, y a la vez, aparecía como una cosa *sucia, violenta, pobre*[501]. Por ejemplo, esa valoración del

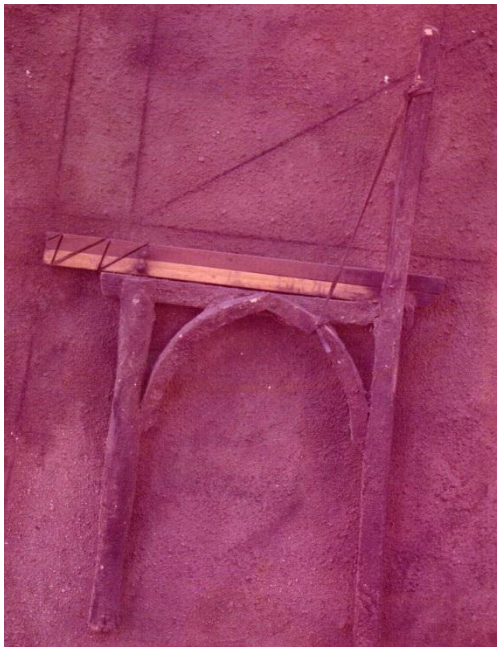
[501] Otro catálogo nos informa que *Domadores de jirafas* era una obra de pequeñas dimensiones: "óleo sobre madera, 35 x 43 cm" (Fundación Benito Roggio, *Formas, colores y texturas. Arte Contemporáneo en Córdoba*. Córdoba, 2008. Textos y catalogación de Tomás E. Bondone). Ese

contexto de los primeros años ’80 emergía de modo similar en *jóvenes músicos*, como el grupo punk *Los violadores*:

> Nosotros vivimos en la ciudad y acá hay ruido de autos, mugre y miseria. Es el medio ambiente el que genera la música. Miguel Cantilo o Pedro y Pablo, por ejemplo. Siempre hablando de la paz y el campo. Que se dejen de joder. Esto es cemento armado, basura, agresión, ciudad (…) (Declaraciones de *Piltrafa*. Revista *Perfil*, 1982. Citado en Lorenz, 2006: 58).

-*Experiencias*, tensiones y excepciones

Si la pintura neoexpresionista era una de las estrategias creativas para transitar y tensionar el contexto dictatorial, en esta sección analizaremos otra opción tomada y reiterada por varios *jóvenes artistas*: la ruptura de los límites de las disciplinas plásticas tradicionales y los diálogos transdisciplinares. Comencemos con la serie *La Silla* de Ricardo Castiglia, donde se ponía en cuestión al formato pictórico bidimensional (fig. 99 y 100).

99)  100) 

99) Castiglia, Ricardo; *La Silla*, Pintura-construcción, serie 1981- 1982, pinturas sintéticas, arena, maderas, tiras de cuero sobre fondboard (Obra participante en la MAJ 82. Foto digital, Archivo del artista)
100) Castiglia, Ricardo; *La Silla Mensajes*, Pintura-construcción, 1981. Técnica mixta, pintura sintética de color madera, hilo sisal, telas, arena sobre fondboard, 0,50 x0 80cm. Obra participante en la MAJ 82-83. Foto digital, Archivo del artista)

---

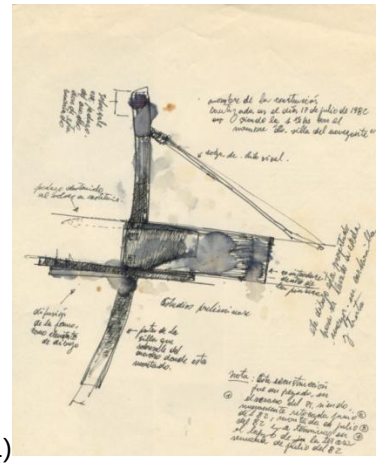
registro (como sucede habitualmente en los documentos de este tipo) solo reproduce la pintura propiamente dicha sin su marco de cartón corrugado y madera. No obstante, en el caso de Baena, nuestra entrevista nos permite conocer que esos elementos formaban parte protagónica de la obra (una pieza que, al integrar la colección particular del pintor, tuve la suerte de poder fotografiar y analizar en su compañía). Sobre la propuesta formal de Baena (1957-), Moyano (2010: 83) nos permite conocer que: Egresa de la UNC en 1982 con el título de Lic. en Pintura. Desde 1979 expone individualmente y participa de salones. Entre sus distinciones: 1979, Mención de Honor en el Salón Juvenil de APAC.

En la entrevista estos trabajos fueron definidos por el productor como *pinturas-construcciones* que presentó en la MAJ 1982 y que correspondían a una serie que estaba realizando durante ese bienio. Estos casos pueden considerarse un ejemplo de las *experiencias* que el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" permitía y promocionaba en sus muestras de *Arte Joven*. Los recuerdos de Castiglia aportan sugerentes datos no solo sobre su producción personal en la MAJ sino también sobre las redes culturales que confluían en algunas instituciones abiertas a los *artistas jóvenes* en aquellos años:

> RC: Las muestras Arte Joven eran un espacio bastante interesante para presentar lo que uno estaba procesando; entonces en la primera mostré la silla que venía trabajando (…)
> Yo venía influenciado por Marcelo Bonevardi, y lo que había empezado a hacer era una experiencia… volumétrica, comencé con una silla, una silla común, empecé a experimentar, empecé a hacer un collage con la silla, de ese collage con una silla de madera, simple, empecé a romperla, a usarla como un objeto, entonces traspolé la base de la silla y metí moldes (esos moldes de madera que venían para hacer sombreros, carteras), después le pegué papel de diario, la fui pintando de muchas formas… y bueno, esa fue como una experiencia morfológica, ¿no? Estaba trabajando con la idea del volumen y de qué manera empezar a meterlo en la tela, cosa que ya me venía influenciando la obra de Marcelo y también el constructivismo ruso, yo venía leyendo sobre eso
> SG: ¿Eso fue lo que presentaste en Arte Joven y también en la muestra de la Sociedad de Arquitectos (Arte Nuevas Respuestas)?
> RC: Sí, presenté esas experiencias con la silla, una serie de sillas. (…) Es todo una progresión, entonces, no me termina de convencer y la corto a la silla, la corto por la mitad y después la meto en un cuadro y ahí es que empecé a generar todas estas imágenes en relieve, constructivistas… jugando con la bidimensión y la bidimensionalidad.
> Y ya venía gestando esta idea de romper, romper un poco…. este pensamiento muy occidentalizado que era sobre la pintura bidimensional, ya había visto algo de Burri, de Lucio Fontana, esto de querer romper, a Jasper Jonhs, a Rauschenberg, a todos estos artistas, a Luisa Nevelson que venía trabajando de alguna manera con una muestra de lo que sería el constructivismo, con objetos; (…) Había como varios antecedentes que venían de alguna manera…, pero sobre todo lo que me fascinaba era el desafío de tratar de crear cosas a partir de las ideas y de lo que se me iba ocurriendo. Entonces qué se yo, también la influencia del arte povera de utilizar cualquier tipo de elemento que no tuviese una utilidad y usarlo como elemento compositivo dentro de la obra (como lo hizo Berni con su Juanito Laguna), objetos como significantes, como símbolos, con esa cosa cotidiana. Todo ese tipo de elementos, me hizo de caldo de cultivo para poder procesar algunas cosas de mi obra, eso me resultaba muy fascinante, entonces por ahí empecé a encontrar cosas en la calle, todo me servía, empezó a ser un enorme basural de cosas: una latita, me encontré una montura de caballo yendo a la escuela [asombro], cosas de ese tipo (…)
> SG: y en la muestra 7 Individuales del Centro Cultural General Paz ¿también presentaste una obra relacionada con las pinturas-construcciones?
> RC: en mi caso hice como una cosa arqueológica, digamos, un marco con tierra (con arena) y había puesto una construcción en el piso y otras en la pared e hice un texto de eso.
> (Entrevistas con Ricardo Castiglia, 16-5-2009 y 29-05-2009)

El diálogo propiciado en las dos entrevistas nos permite adentrarnos en tres ejes analíticos. En principio, en los aspectos formales de su proceso creativo, que él concibe como una *experiencia volumétrica y morfológica*, la cual le permitía trabajar en (y traspasar) los límites de la pintura y la escultura. Según sus recuerdos, en sus

“cuadros-objetos”, emergía un explícito propósito disruptivo: *romper este pensamiento muy occidentalizado que era la pintura bidimensional*. Desde los aportes teóricos de Buchloh (2004: 91-ss), consideramos que Castiglia recurría a métodos vanguardistas de montaje como: apropiación y vaciamiento de sentido, desintegración y yuxtaposición dialéctica de los fragmentos, separación de significante y significado. Ese experimentalismo le habría permitido diversificar sus técnicas y materiales; así, las fotografías (conservadas en el archivo personal del artista) poseen una descripción que especifica: *técnicas mixtas*, *pinturas sintéticas, arena, maderas, tiras de cuero sobre fondboard, hilo sisal* y/o *telas*. Además, su testimonio posibilita encontrar un punto de contacto con la obra pictórica de Baena en la recolección de *basura* y su resignificación como componentes de una obra de arte; no obstante, en Castiglia esta acción adquiría otras connotaciones por su inmersión en el “arte objetual”[502]. Paralelamente, el boceto de una de aquellas sillas (fig. 101), permite percibir “el montaje de tiempos heterogéneos” (Didi Huberman, 2008) que puede conjugar el proceso de producción de una obra. Entre las notas que integraban ese documento añejo, *el joven* Castiglia explicitaba: *esta construcción fue empezada en el verano del ’81, siendo nuevamente retocada en junio del ’82, montada en julio del ’82 y terminada en el lapso de la tercera semana de julio del ’82.*

101) 

101) Castiglia, Ricardo; Bocetos de silla (Construcción), dibujo a fibra sobre papel. 1982 (Foto digital, Archivo del artista)

[502] En el campo artístico internacional (es decir, en los centros hegemónicos europeos y estadounidenses) *el objeto* fue un género plástico que irá ganando reconocimiento a lo largo del siglo XX: “la génesis del *arte objetual* coincide con la creación de los collages por parte de los pintores cubistas en 1912-13 y abarca un amplio espectro de experiencias tendientes a una ruptura con el concepto de mimesis, de ilusionismo espacial y de efecto *trompe l’oeil* (…) Tiene importantes manifestaciones en los ready mades dadaístas, en los objets trouvés surrealistas y en las diversas modalidades de assemblage tanto norteamericanas como europeas de la segunda mitad de siglo XX” (Sureda & Guasch, 1987: 219)

Como segundo eje analítico, la entrevista permite explorar algunas circulaciones de ideas que le habían permitido al *joven* Castiglia (1955-) del período dictatorial producir obras donde se mixturaban tendencias locales, nacionales y extranjeras desarrolladas por artistas de generaciones mayores. Según sus recuerdos, sus elecciones personales se habían nutrido, por un lado, de reapropiaciones italianas y estadounidenses, que especialmente en la segunda mitad del siglo XX estaban discutiendo la tradición pictórica de bidimensionalidad (con distintos procedimientos de montaje) o recurrían a una estética del desperdicio: la pintura matérica abstracta de Alberto Burri (1915-1995); el *arte povera* que con sus elementos pobres y de desecho se alejaba de los auráticos "materiales nobles"; las pinturas-objeto de Jasper Jonhs (1930-), cuya problematización de las dos dimensiones adquiría metas conceptualistas al trabajar con íconos patrios de dos dimensiones reales como la bandera estadounidense; los "combines" pictórico-escultóricos de Robert Rauchenberg (1950-2008) que mixturaban componentes tradicionales y residuos; las esculturas abstractas de Louise Nevelson (1899-1988) realizadas con cajas de madera que devenían grandes frisos o anaqueles. Paralelamente, entre los referentes argentinos Castiglia nombra dos: por una parte, al espacialismo de Lucio Fontana (1899-1968), que ya desde los años '40 incorpora la tridimensionalidad en la pintura mediante, por ejemplo, tajos en la tela; por otra parte, a la serie *Juanito Laguna* que realiza Antonio Berni (1905-1981) desde los años 60 (unos collages donde recurre a desperdicios de las villas porteñas). Conjuntamente subraya su reapropiación de un artista cordobés que había adquirido reconocimiento en el campo plástico nacional y estadounidense desde los años '50: Marcelo Bonevardi (1929-1994)[503]. Al respecto, no es un dato menor destacar que Castiglia (siendo un *joven estudiante*) tuvo la posibilidad de conocer y devenir ayudante de ese artista consagrado y *mayor*, un encuentro que propiciado a finales de los años '70 por uno de sus profesores de la EPBA que era amigo de Bonevardi:

> Pedro Alberti nos eligió a Fernando Allievi y a mí para tener un primer contacto con Bonevardi. Entonces ahí lo conocimos, nos hicimos amigos, él viajaba 6 meses a Estados Unidos y 6 meses estaba acá. Y ahí es un poco que propone que yo le ayude con una muestra para armar

[503] La reseña de Moyano (2010: 114) sobre Bonevardi destaca que obtiene importantes premiaciones (inter)nacionales desde los años '50: "(Buenos Aires, 1929-1994). Desde los 6 años se traslada con su familia a Córdoba (…) En 1958 gana la beca Guggenheim y se va a Nueva York, allí inicia contacto con las obras de Rauschenberg y Nevelson. En 1961 conoce a Joseph Cornell, quien lo orienta en sus pinturas-construcciones". Gutnisky (2006: 63-ss), por su parte, lo sitúa junto a Seguí y Alonso como casos paradigmáticos entre *los cordobeses en el exterior* durante los años '70.

> algunos bastidores, algunos objetos… y bueno, tuve una experiencia realmente bastante interesante (Entrevista con Ricardo Castiglia, 16-05-2009)[504]

Si las redes escolares y de amistad eran uno de los modos de entrar en contacto directo con tendencias y creadores en auge a nivel nacional e internacional, otras estrategias son también subrayadas por Castiglia (y otros entrevistados) como intersticios de resistencia ante la censura oficial que limitaba la circulación de información (no solo) artística: por un lado, las revistas que traían parientes, amigos o los propios *jóvenes artistas* de sus viajes por el exterior; por otro lado, los libros disponibles en las bibliotecas del Instituto Goethe y de la Facultad de Arquitectura de la UNC. Los testimonios coinciden en afirmar que la biblioteca de Arquitectura presentaba una nota distintiva en relación a otras instituciones: allí era posible la consulta libre y directa de sus colecciones, un dispositivo flexible que posibilitaba la exploración y el acceso a libros desconocidos por los estudiantes

Lo anterior nos conecta con un último eje analítico que consideramos central en nuestra reconstrucción sobre juventudes (in)visibilizadas: las instituciones abiertas al trabajo de los *jóvenes artistas* en dictadura, las cuales son valoradas por diferentes entrevistados como *refugios para la libertad de expresión*. El testimonio de Castiglia ayuda a completar fragmentos en torno a tres instituciones que posibilitaban el trabajo creativo en la Córdoba de los primeros años ’80: las *experiencias* plásticas no solo emergían en muestras museográficas provinciales como las MAJ 1982-1983 sino que también aparecían en entes privados como la Sociedad de Arquitectos (donde se abrió la muestra *Arte Nuevas Respuestas* en agosto del 82) y en nuevos Centros Culturales municipales como el de barrio General Paz (donde se inauguró la exposición *Siete Individuales* en octubre del 82). Castiglia participó en las exhibiciones tanto del ente arquitectónico como del CCGP, las cuales también tuvieron un carácter colectivo, pero una cantidad menor a las varias decenas de invitados convocados por las muestras *Arte Joven* del Museo Caraffa. Quizás,

[504] Fernando Allievi también fue convocado a las muestras de Arte Joven 1982 y 1983. Sobre él Moyano (2010: 60-ss) señala: “Chubut, (1960-), ingresa en la EPBA en 1978 y egresa en 1982 como Maestro de Artes Plásticas, Pedro Alberti organiza un grupo de formación con alumnos, entre ellos, Carranza, Castiglia y Allievi (…) En 1985 realiza su primer viaje a Nueva York donde se contacta con el artista cordobés Bonevardi, quién lo introduce en el medio artístico a través de curadores y galeristas (…) El dibujo es el protagonista” en su obra. Realiza exposiciones desde 1981. En cuanto a Castiglia, Moyano (2010: 158-ss) reseña: “Colonia Caroya, (1955-). Estudia desde 1976 a 1982 en la EPBA, recibiendo los títulos de Maestro de Artes Plásticas y Profesor de Dibujo y Grabado. Según este diccionario, Ricardo realiza exposiciones nacionales y extranjeras desde 1977, mientras registra distinciones desde 1978. “La obra se desarrolla partiendo del grabado y la pintura para adentrarse en técnicas mixtas como el grabado-objeto…”

porque estas entidades presentaban menos tradiciones y jerarquías que el MPBA, las rupturas y el experimentalismo devinieron allí potenciados dando lugar a las *primeras instalaciones* del medio local. Ambas exposiciones abren un espectro de problemas cuyo análisis excedió los objetivos de la tesis: la reconstrucción histórica de esas obras heterogéneas y efímeras (luego de cuya concreción solo quedaron vestigios raramente reseñados por fuentes escritas como catálogos o diarios) hace necesario conseguir entrevistas en profundidad con el mayor número posible de sus participantes. Mediante esas fuentes orales podría profundizarse en las peculiaridades sociales y estéticas de esas "formaciones artísticas" y de sus obras experimentales (Williams, 1981: 53).

En torno a la exposición titulada *Arte Nuevas Respuestas*, el cotejo del testimonio de Castiglia con la prensa epocal permite esbozar un bosquejo. Una noticia publicada en un diario de agosto (LVI, 1-8-82) informaba que dicho *ciclo* estaba integrado por tres muestras*,* era *organizado por la Sociedad de Arquitectos de Córdoba,* y se desarrollaría hasta octubre. La síntesis de la primera muestra posiblita percibir lazos entre cuatro artistas que enlazaban diferentes artes visuales mientras conectaban a la capital cordobesa con una ciudad del interior: *Agosto: ARTE-GRÁFICO-FOTO. Plásticos y fotógrafos de Río IV. Giorgis- Matelo en trabajos con técnicas mixtas continúan las búsquedas de Duchamp, Man Ray y Cornell. Longuini-Falco rescatan una expresión popular: el graffiti*. Luego, del 1 al 16 de septiembre, estaba previsto un segundo *bloque temático-formal* denominado *ARTE PROYECTIVO*. Aquí, una dupla de expositores (*Alejandro Carranza y Ricardo Castiglia*) proponía, *mediante el arte-objetual, una revalorización de los medios para trasmitir conceptos*. Sobre esta exhibición, en la entrevista de 2009 Ricardo explicita que la obra presentada correspondía a la serie *La Silla*, compuesta por *pinturas-construcciones*. Finalmente, entre el 16 de septiembre y el 7 de octubre, se expuso la tercera muestra del ciclo bajo el subtítulo de ETNO-ARTE. En este bloque participaban tres artistas (*Daniel Capardi, R. Reyeros y Celia Caturelli*) y se explicitaba un objetivo: *ofrecer una dinámica diferente en el espectro de la plástica de Córdoba*. En los tres segmentos se convocaba la participación del público con referencias implícitas o de modo explícito: *se propone al espectador una revalorización de la obra como testimonio de lo cambiante.*

Sobre *Siete Individuales*, la triangulación de entrevistas y documentos escritos nos permite conocer que fue una exposición colectiva inaugurada el 22 de octubre del '82

en el Centro Cultural General Paz (una institución que durante el mes siguiente albergó la muestra del Salón Juvenil). El nombre de la muestra hacía referencia a sus integrantes: *Pablo Baena, Daniel Capardi, Ricardo Castiglia, Alfredo Echevarrieta, Tulio Romano, Jorge Simes y Jorge Torres.* Como puede observarse en el cuadro 1 (ver anexo) algunos de ellos habían sido invitados a una única MAJ durante 1982-1983 (Capardi, Romano), mientras otros habían sido convocados en ambas ediciones (Baena, Castiglia, Echevarrieta, Simes y Torres). Por su parte, Baena y Torres habían sido aceptados como concursantes en el SAJ del año '82. A su vez, los siete habían obtenido distintas visibilidades en el SPCC y en otros eventos culturales organizados por la política cultural de aquella coyuntura. En 2012, al momento de cerrar la escritura de la tesis, contábamos con entrevistas mantenidas con tres de esos agentes (Baena, Castigla y Torres), a partir de las cuales fue posible empezar a bosquejar algunas características de esa muestra[505]. Se trataba de (ex)alumnos de la EPBA y de la Escuela de Artes de UNC que construyeron redes de compañerismo y amistad en los ateliers gratuitos destinados a *jóvenes artistas* y concedidos por la Municipalidad en otro centro cultural (el Paseo de las Artes de barrio Güemes). Tanto el catálogo como los testimonios, posibilitan acceder a prácticas de subjetivación donde los propios sujetos señalaban algunos sentidos adjudicados a la díada arte-juventud:

> Por el verano de 1981-82 surgió entre algunos jóvenes artistas la necesidad de salir de una diaria tarea de taller e integrarse con otros hacia una forma más efectiva de participar con sus obras en su propio medio (…) No se trata de un nuevo grupo de jóvenes plásticos, sino del circunstancial encuentro entre siete artistas cordobeses, que tienen la idea común de ser a través de su obra elementos de comunicación. Jorge Simes-Daniel Capardi.
> (Municipalidad de Córdoba. *Siete Individuales*. *Dibujos-Pinturas-Objetos-Instalaciones.* Centro Cultural General Paz. Octubre de 1982. Córdoba. Catálogo de exp. p.6)[506]

> 'Nosotros' solamente existía en el marco de algo grande, de un momento, de una reacción. Pero cada uno reaccionaba a su modo y como podía (Entrevista con Pablo Baena 28-03-2011)

De esas fuentes podemos deducir que la producción de las obras conservaba un sello personal, más allá de que la muestra, planificada y concretada, fuera colectiva.

[505] Un reconstrucción en profundidad de *Siete Individuales* fue ofrecida en un trabajo posterior (González, 2015), donde accedimos a otras fuentes y fue posible analizar, partiendo de ese caso, algunos refugios translocales y reacciones heterogéneas desplegados en dictadura.

[506] El catálogo respectivo me fue donado por uno de los integrantes de la muestra (Pablo Baena) en el marco de nuestra entrevista. Ese catálogo (así como otros posibles documentos de los años '80) no se encontraba conservado en los archivos del Centro Cultural General Paz.

Respecto del lugar para montar la exposición, los entrevistados recuerdan haber obtenido varias respuestas negativas en los museos hegemónicos cordobeses, encontrando aceptación solo en el CCGP: *Cuando sos chico…teníamos todos 20 años, 19 años, y creíamos que lo menos que nos correspondía era un museo o algo así, pero nos sacaron corriendo de todos lados… Y bueno dijimos hagámoslo ahí, que ahí nos dieron bola* (Entrevista con Baena, 28-03-2011). Quizás, la predisposición de ese flamante Centro Cultural (recordemos que se trataba de un ex mercado refuncionalizado como CC e inaugurado en julio del '82 durante los actos oficiales por la Semana de Córdoba) estuvo condicionada por las múltiples presencias-ausencias *juveniles* que emergieron como objeto de preocupación social en el macrocosmos de aquella coyuntura.

El subtítulo de la exhibición (*Dibujos-Pinturas-Objetos-Instalaciones*) permite conocer que no solo se expusieron productos de disciplinas dominantes; los dos últimos rótulos, indicaban especialidades plásticas emergentes, que entrarían dentro de lo que la política cultural epocal denominaba *experiencias*. Según los datos aportados por el catálogo, podemos decir que Baena y Romano presentaron pinturas figurativas neoexpresionistas, mientras Torres participó con cuadros que se reapropiaban del expresionismo abstracto. Esto último también es confirmado por testimonios recientes del autor (Entrevista con Torres, 27-03-2012). Respecto de Echevarrieta el catálogo aportaba un CV resumido que aludía a su trayectoria en dibujo, grabado y pintura. En el caso de Castiglia, sus *experiencias volumétricas* (las pinturas-construcciones de la MAJ '82) eran aquí radicalizadas: *hice como una cosa arqueológica, digamos, un marco con tierra (con arena) y había puesto una construcción en el piso y otras en la pared* (Entrevista, 16-05-2009). Así, su descendimiento del muro al suelo llevaba al extremo su experimentación abandonando por momentos la pintura e introduciéndose directamente en las disciplinas del *objeto* y la *instalación*.

En cuanto al género *instalación*, coincido con Irazusta & Di Lollo (1996) cuando argumentan que, en el ámbito cordobés de las artes plásticas, esas tendencias presentaron un antecedente en 1966 con el I Festival Argentino de Formas Contemporáneas o Antibienal, donde confluyeron en Córdoba creadores locales con artistas provenientes de Buenos Aires y Rosario[507]. Sin embargo, fue recién durante

[507] En la Antibienal no solo hubo instalaciones sino que se trató de una muestra colectiva que incluyó tanto obras plásticas tradicionales (pintura) como piezas interdisciplinares de la neovanguardia (los

la década de 1980 cuando la instalación (también llamada durante aquellos años *ambientación*[508]) evidenció una tendencia creciente y adquirió consolidación. Entre las muestras plásticas colectivas en las cuales se detectan emergencias de la nueva disciplina, 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.

Respecto a los alcances, límites y derivas de las *experiencias* en plástica se abren tres conjuntos de cuestiones que ameritan ampliar la indagación en futuros trabajos: por un lado, las posibles reactivaciones en los años 80 de tendencias sesentistas que fueron interrumpidas por el Onganiato y por la última dictadura; por otro lado, las potenciales interacciones, durante las décadas de 1960 y 1980, entre las prácticas de Córdoba y aquellas desplegadas en otras ciudades argentinas. En tercer término, las reapropiaciones y resignficaciones que hizo el grupo ADEV alrededor de la categoría *experiencias*[509]. Durante su muestra-presentación en el CC Alta Córdoba durante 1983 se visibilizaron nueve expositores integrantes: *Hernán Avendaño, Anahí Cáceres, Selva Gallegos, Pablo González Padilla, Malena La Serna, Oscar Páez, Susana Pérez, Patty Stöck y Jorge Torres*. Podemos pensar a ADEV como un grupo abierto que vinculaba diversas generaciones: si bien la mayoría de miembros eran hombres y mujeres, (auto)reconocidos como *jóvenes*, nacidos en los años 1940 y 1950, también hubo espacio para invitados "mayores" que los vincularon con diversas generaciones y tendencias de artes visuales. El testimonio y archivo de una

---

happening concretados por los artistas invitados del Institulo Di Tella). Fueron estas últimas puestas las que en aquellos años '60 concentraron el calificativo de *experiencias*. (Imas, Rodolfo; Brandán, Oscar; Roca, María Rosa & Felipe Yofre. 1966: *I Festival Argentino de Formas Contemporáneas*. Córdoba. Catálogo). Al respecto, ver: Fantoni (1990), Rocca (2009), Nusenovich (2011).

[508] En la segunda mitad del siglo XX tendrá especial desarrollo la *ambientación*: "manifestación artística en que la obra pierde su marco, su reducido tamaño, 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, 1987:171).

[509] Una reconstrucción sobre ADEV fue ofrecida en un artículo reciente (González, 2018b), cuya primera de versión fue presentada como ponencia en el *IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria, 40 años del golpe cívico-militar*. Noviembre de 2016, Buenos Aires, Argentina. Agradezco los comentarios que, en ese marco, me brindó la Dra. Ana Longoni.

de esas agentes, participante en las MAJ desde 1982 a 1984, permite percibir que, hasta la disolución del grupo en 1985, trabajaron con una veintena de artistas que remitían a otras trayectorias, tanto individuales como colectivas, entre ellos, algunos integrantes de *Siete Individuales* y ciertos miembros del *Grupo Norte* proveniente de Tucumán:

> Gustavo Arévalo / Arteta / Alejandro Baró / Oscar Bazán / Julio Benavidez / Silvina Bottaro / Ricardo Castiglia / Zulma Cepeda / Julio Córdoba / Carlos Crespo / Gregorio Dujovny / Peña Echazu / Alfredo Echevarrietta / Gustavo Goldes / Mario Grimberg / Domingo Huertes / Roque Fraticelli / Grupo Norte: Alicia Peralta, Víctor Quiroga, Enrique Salvatierra, Sergio Tomattis / Leonardo Herrera / Leonardo Kilstein / Fabián Liguori / Eddie Mangini / Luis Montenegro / Marcelo Nusenovich / Bernardo Ponce / Alicia Porcel de Peralta / Manuel Reyna / Cristóbal Reynoso / Anahí Rodríguez / Rosenweld / Miguel Sahade / Jorge Schneider / (Listado extraído de la Entrevista con Anahí Cáceres, 2016 y del archivo digital de la artista)

Volviendo a *Siete Individuales,* Irazusta & Di Lollo destacan las obras de tres artistas: Capardi ("esculturas que no eran esculturas"), Castiglia ("instalación arqueológica") y Simes ("una caja-habitación" con un piso lleno de basura, donde una docena de acuarelas de forma abierta estaban colgadas en paredes intervenidas que continuaban los temas de los cuadros). Además de esas obras particulares, los textos grupales contenidos en el catálogo permiten percibir que los siete integrantes coincidían tanto en la apertura hacia el experimentalismo formal como en la habilitación de nuevos modos de percepción en el público. Así, desde lenguajes residuales como la *pintura* hasta vanguardistas *instalaciones*, sus producciones presentaban disrupciones que se rebelaban contra los cánones conservadores del éxtasis contemplativo de obras auráticas. Al respecto, uno de sus textos manifestaba:

> Buscando definitivamente la integración del espectador en el espacio de los trabajos; modificar la lectura convencional del objeto y en todos los casos crear la posibilidad de ampliar el espectro de su percepción, provocando múltiples situaciones (recurriendo a olores, diferencias táctiles, luces) o bien apoyándose en el espacio del cuadro
> (Municipalidad de Córdoba. *Siete Individuales*. Centro Cultural General Paz. Octubre de 1982. Córdoba. Catálogo de exp. p.6)

Sin embargo, en octubre de 1982 el régimen aún conservaba el poder suficiente para responder con una censura simbólica a los gestos rupturistas de Siete Individuales. Al respecto, Baena (Entrevista, 2011) recuerda: *la muestra estaba*

programada para durar un mes y duró 8 días (…) Cuando fuimos al Centro Cultural General Paz todas las obras estaban descolgadas y tiradas en el suelo como basura. Tuvimos que ir nosotros y llevárnoslas. De este modo, el testimonio del pintor rememora el final de aquella exposición pionera, donde él había participado colgando cuadros, cuyos marcos estaban construidos con desechos. Podemos pensar que, paradójicamente, la respuesta gubernativa hacia esas producciones que proponían una estética del desperdicio, fue *tirarlas al suelo* por considerarlas desechables y alejadas del tipo de obras que consideraban apropiadas para un Centro Cultural. Esos objetos pusieron en tensión al gusto oficial que definía al *Arte* (con mayúscula) como algo esencialmente *bello,* el cual debía contribuir a *elevar el espíritu y acercarlo a Dios*; de lo contrario, como proclamaba una sentencia del pintor paisajista Fray Guillermo Butler recitada por el discurso dictatorial: *no merece siquiera el nombre de Arte*

Las actividades artístico-plásticas habían detentado en Córdoba ciertas tolerancias, permisos y promociones oficiales, que hicieron posible para los artistas (no solo) *jóvenes* preservar algunos intersticios de libertad de expresión. El campo artístico fue objeto de ciertas excepciones dentro de la política represiva en Córdoba. Por ejemplo, en un decreto del Poder Ejecutivo provincial, donde se advertía que *se prohibirá toda reunión que signifique una amenaza para la seguridad pública* y que *se requerirá el previo aviso a la Autoridad Policial de toda Reunión Pública convocada para realizarse en lugares cerrados*; también se establecía:

> Quedarán exentas de ello (…) Las reuniones que se producen en museos, galerías de arte, salones de exposición, cinematógrafos, teatros, instituciones culturales y educativas, iglesias u otros lugares de culto, clubes y estadios deportivos o en locales similares, cuando el objeto real de la reunión resulte adecuado al lugar en el cual se realiza y a la actividad de la entidad propietaria del mismo (LVI, 28-9-82)

No obstante, hubo que esperar hasta el año 1983 para que los agentes pudieran acrecentar sus pronunciamientos explícitos contra la censura y comenzaran a reagruparse junto a otros creadores para redefinir los sentidos de *la cultura*[510]. Conjuntamente, sectores que, por momentos, habían dado su apoyo manifiesto a la

[510] Recordemos que un primer paso en la rearticulación grupal de sectores que resistían al régimen se había dado en Córdoba durante el "ensayo aperturista" de Viola: la *Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa* firmada por artistas e intelectuales (LVI, 20-7-81). Sin embargo, las potencialidades de esa reactivación quedaron eclipsadas con el recambio presidencial y el acontecimiento de la Guerra de Malvinas.

política cultural dictatorial resignificaban sus discursos y se asociaban con grupos que habían mantenido su disidencia (casi) durante todo el gobierno autoritario. Así, los diarios de agosto de aquel año "transicional" informaban sobre dos hechos locales que ameritarían otros estudios. Por un lado, reseñan un *Festival por la Vida* de tres días, organizado por distintos organismos defensores de DDHH en la Asociación Cultural Israelita de Córdoba. El mismo había contado con la adhesión de variados sectores artísticos cordobeses (y nacionales con filial en nuestra provincia): Asociación Argentina de Actores (AAA), Asociación de Músicos Independientes de Córdoba (AMIC), Sociedad Argentina de Escritores (SADE), Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC), Agrupación de Cineastas de Córdoba (ACCORD), Asociación de Artesanos del Paseo de las Artes, Comisión Teatro Abierto Córdoba 83 y los Talleres Independientes La Colmena, Fragua y Letra Libre (LVI, 15 y 23-8-83)[511].

Por otro lado, se informaba que se había constituido una *Asociación Intersocietaria de Cultura* (LVI, 24-8-83), integrada por: SADE, APAC, AAA y ACCORD. Las expresiones de sus autoridades señalaban: *todavía queda en los argentinos un espíritu irreductible, un amor patriótico entrañable y la decisión de conservar intacto su estilo de vida.* Esas declaraciones abren muchas preguntas sobre las (dis)continuidades a nivel de las representaciones culturales que enfrentará "la transición" política. A la par, uno de los últimos documentos del presidente de facto Bignone se despedía con un balance de gestión donde explicitaba que se aportaba: *un listado incompleto*, ya que no se detallaban los *logros de carácter espiritual y cultural* (LVI, 6-12-83)[512]. Efectivamente, algunos cientistas sociales como O'Donell (1984) señalarán tempranamente un alerta epistemológico y ético sobre el "pathos autoritario de los argentinos" que, a nivel simbólico y material dificultará la reconstrucción democrática del próximo gobierno.

[511] Los organizadores eran: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos; Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas; Liga Argentina por los Derechos del Hombre; Servicio Paz y Justicia en América Latina. Al respecto, la investigación de Bruno (2012: 48) señala: "El diario La Voz del Interior detalla que en esa ocasión se realizó una pegatina sobre los carteles de este evento de parte de un grupo nazifascista con la leyenda: 'no somos los últimos de ayer; somos los primeros del mañana', escena que según el medio quedó opacada por el éxito del evento. Se describe en el periódico que el festival fue muy concurrido (desbordó las expectativas) y que las paredes fueron adornadas con afiches, murales y poemas".

[512] Días antes del recambio de autoridades que cristalizaría el retorno democrático, la prensa cordobesa reseñaba un *balance de gestión* distribuido, en un *folleto de 28 páginas,* por la saliente Presidencia de la Nación. Allí se pasaba revista a distintas políticas gubernamentales (LVI, 6-12-83).

7.d) A modo de síntesis

En secciones precedentes de esta tesis pudimos reconstruir singulares eventos *juveniles* dedicados a estudiantes del nivel secundario y superior (como los concursos de murales y manchas por la *Semana de Córdoba*), donde se elaboraban singulares sentidos en torno a la díada edad biológica-edad social. Complementando esas exploraciones, en este capítulo analizamos algunas políticas culturales que estuvieron restringidas exclusivamente a *jóvenes artistas* del campo plástico profesional durante la coyuntura de descomposición (1982-1983): el *Salón Juvenil* municipal y las muestras provinciales *Arte Joven*. Con ello buscamos aportar a la comprensión de otros fragmentos de los procesos de estetización de la política y de politización de la estética con los cuales el régimen buscaba desplegar y preservar su poder simbólico sobre (no solo) *los jóvenes* cordobeses.

El SAJ fue instituido en 1982 con expectativas de perduración, sin embargo, solo alcanzó una única edición. La locación elegida para la recepción de obras *juveniles*, el debate del jurado y la premiación, fue el recientemente inaugurado Centro Cultural General Paz. Ese predio formaba parte del programa de refuncionalización de ex mercados en instituciones de *Cultura*, con las cuales se buscaba *irradiar alimentos espirituales* desde el centro citadino (donde se ubicaba el Museo Municipal de Bellas Artes "Genaro Pérez") hacia las periferias barriales. En el CCGP, el Salón Juvenil recibió obras de las cuatro disciplinas tradicionales (*pintura, escultura, grabado y dibujo*), aunque ratificaba el predominio de las dos primeras especialidades asignando mayores montos monetarios a los premios de esas áreas[513]. La escasa documentación sobre el evento solo nos permitió una reconstrucción fragmentaria del concurso, pero entre los exiguos datos relevados dos hechos devienen importantes en torno a las resignificaciones de la categoría *juventud* durante la apertura política del año 82. En principio, se explicitaba entre los requisitos que ese SAJ estaba circunscripto a *menores de 35 años*; de ese modo, el certamen municipal recitaba los parámetros emergentes tanto en otros concursos artísticos nacionales (por ejemplo, el premio De Ridder) como en otras clasificaciones del macrocosmos social cordobés (era el caso de la convocatoria de los partidos políticos en sus campañas de afiliación). En segundo término, el proyecto de crear un *Museo Juvenil*

[513] Posiblemente, esta predilección por supuestas tradiciones pictóricas y escultóricas torne entendible que durante el mes previo, en ocasión de la muestra juvenil *Siete Individuales*, algunos de sus expositores recuerden haber sufrido una censura simbólica ante una propuesta que combinaba tanto dibujos, pinturas, objetos e instalaciones como una estética del desperdicio y el shock.

de Arte Moderno con los premios-adquisición del SAJ, sugiere que las producciones artísticas de algunos *jóvenes* devinieron en la coyuntura transicional algo "digno" de ser conservado como parte del *patrimonio cultural cordobés*. Así, ese programa museográfico entraba en diálogo con otras políticas culturales de aquella coyuntura, como los *Centros de Educación Artística Integral para niños y jóvenes*, los homenajes que se rendían a la *juventud heroica de Malvinas*, y las *campañas de docencia cívica* desplegadas por el gobierno y los partidos políticos para *todos los jóvenes*.

En ese marco, también cobra sentido la creación de la muestra *Arte Joven* en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa", cuya primera edición (1982) reunió más de un centenar de obras de *39 jóvenes artistas*. A la vez, mucho nos dice sobre las estructuras de sentimiento epocales que el tópico de luto (en un semestre donde el retorno de los ex combatientes en la Guerra de Malvinas confluyó con la aparición de tumbas NN) emerja hasta en los catálogos artísticos. Así, el discurso museográfico de la exposición inaugural proclamaba: *el arte puede resultar un gesto contra la muerte o un acto de amor*. Por su parte, la segunda MAJ (1983) convocó a una cincuentena de plásticos e irrumpió en el bimestre final del régimen, donde bullían las manifestaciones de crítica hacia la dictadura. No obstante sus (dis)continuidades, ambas ediciones alcanzaron alrededor de tres semanas de exposición que se celebraron casi simultáneamente con los festejos oficiales por el Día del Estudiante-Día de la Juventud.

En ese contexto, la dupla *arte joven* hacía referencia a dos sentidos prioritarios: por un lado, una posición particular de creadores de entre 20 y 40 años (los *jóvenes artistas*) que estaban luchando por ingresar o ascender en una estructura piramidal de productores. En esas luchas por el reconocimiento como *artista*, *los jóvenes* eran generalmente ubicados en el primer escalón (el de *los nuevos creadores*), donde se integraba a nombres masculinos y femeninos, aunque con predominio numérico de los primeros. Conjuntamente, concursos epocales intergeneracionales como el Salón y Premio Ciudad de Córdoba, iban conformando una cúspide piramidal frecuentemente restringida para los artistas masculinos *mayores* (también designados como *maestros* y/o *reconocidos*).

A su vez, la díada *arte joven* remitía a una clase peculiar de obras plásticas multiformes, donde el conflicto y la ruptura con las corrientes estéticas consagradas eran tanto promocionadas por las tradiciones del campo plástico como toleradas por

la política cultural oficial. Efectivamente, en el Salón Juvenil municipal y en las muestras provinciales de *Arte Joven* se expusieron obras que daban cuenta de algunos intersticios de resistencia con los cuales los *jóvenes artistas* discutían el modelo estético-ético dictatorial: desde pinturas neoexpresionistas que (con figuras distorsionadas, colores estridentes, temas disruptivos o marcos de basura) se distanciaban del clásico paisajismo cordobés, hasta *experiencias* donde cuadros-construcciones e instalaciones ponían en tensión a las propias fronteras de las disciplinas plásticas tradicionales.

En síntesis, con la indagación de algunas prácticas artísticas, este capítulo cierra la II parte de nuestra tesis, donde intentamos contribuir en la reconstrucción de las políticas culturales que la dictadura desplegó sobre *la juventud* en general y sobre *los jóvenes artistas* plásticos en particular. De este modo, procuramos explorar algunas tramas del complejo tejido de poder simbólico cuyos *logros espirituales* fueron exhibidos como trofeo (in)visible por el régimen saliente en su balance de gestión; un “pathos autoritario” que será reconocido por el alfonsinismo como uno de los mayores obstáculos de la reconstrucción constitucional.

Reflexiones finales

> *El análisis cultural es intrínsecamente incompleto. Y, lo que es peor, cuanto más profundamente se lo realiza menos completo es.*
> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas,* 1987.

En los 42 años que median entre el último Golpe de Estado y nuestro presente, mucho hemos conocido sobre la violencia física ejercida por el Estado dictatorial sobre los habitantes de Argentina. En esa tarea de develamiento (que, podríamos pensar, resultó especialmente difícil en una sociedad habituada al sistema pretoriano durante gran parte del siglo XX) las ciencias sociales, los medios de comunicación y los tres poderes democráticos jugaron un rol importante. Sin embargo, todavía se conoce poco sobre las violencias simbólicas desplegadas por aquella dictadura, cuyo *pathos* autoritario, para algunos analistas con quienes coincidimos, alcanzaría (dis)continuidades hasta nuestra actualidad[514]. Resonaría, por ejemplo, cada vez que ante las crisis del sistema democrático algunos argentinos exclama(ba)n: "que vuelvan los militares", "la juventud de hoy está perdida…", "esto no pasaba cuando el servicio militar era obligatorio"…. Esas voces han mitigado su volumen público en los primeros años del siglo XXI, pero todavía se escuchan sus susurros en el interior de varios hogares. Se precisarían otros estudios que explicaran la gama de tonalidades sociales que emerge desde un cambio estructural de mentalidades y prácticas hasta un pragmatismo vociferante que solo intenta adecuarse, de modo superficial, al discurso "políticamente correcto" del gobierno de turno. [515]

El arco iris de juventudes, construidas mediante prácticas de objetivación y subjetivación en esas décadas, puede ser una ventana fructífera para indagar a nuestra cultura local y nacional. Los campos de Estudios Juveniles, Historia Reciente, Historia Oral y Estudios Culturales van realizando algunos aportes en ese trayecto, buscando comprender algunos procesos sociales del pasado cercano de

[514] En un texto pionero, escrito al calor de la euforia suscitada por el retorno democrático, O' Donnell (1984) advertía sobre el *pathos* autoritario que podía pervivir en las sensibilidades argentinas obstaculizando la transición.

[515] Como explicité en la Nota preliminar, entre la defensa de la tesis doctoral (2013) y esta publicación en formato libro han transcurrido cinco años. En ese lapso se incrementó el número de estudios abocados a diversas facetas de la última dictadura. Especialmente en 2016, con motivo de cumplirse el 40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976, se difundieron nuevas publicaciones y revisiones sobre ese pasado reciente. Entre un cuantioso conjunto de textos, la *Revista Alfilo* (AAVV. 2016) ofreció una síntesis de varias investigaciones emprendidas desde la FFYH-UNC, Córdoba.

Argentina. A ese proyecto intelectual en curso procuró aportar nuestro trabajo. Con esta tesis, intentamos contribuir en la reconstrucción de algunas aristas de la compleja violencia (material y, especialmente, simbólica) extendida por el autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional. Nuestro problema analítico se ocupó de las representaciones y biopolíticas que construyeron un abanico de juventudes celebradas, toleradas y prohibidas durante la última dictadura, particularmente en la agitada coyuntura 1980-1983. Centramos la mirada en Córdoba, pero procuramos estar atentos a las redes nacionales y extranjeras que condicionaron a aquellas prácticas. Encaramos la investigación desde un enfoque transdisciplinar de Historia Cultural, donde algunos conceptos devinieron herramientas principales: pasado reciente, imaginarios, representaciones, modelos de civilización, biopoder, disciplinamientos, resistencias, estrategias, políticas culturales, performances, fiestas oficiales, campo artístico-plástico, estructura de sentimiento….

I. Juventudes en el macrocosmos socio-político de la dictadura

En la primera parte de la tesis, exploramos algunas características generales del proceso de construcción de juventudes en el macrocosmos de la ciudad de en Córdoba y profundizamos en las visibilidades *juveniles* emergentes durante los períodos de agotamiento y descomposición del régimen, cuatro años intensos donde la crisis dictatorial fue posibilitando la transición hacia una democracia que retornó formalmente en diciembre de 1983 (Cf. Quiroga, 2004). En el marco nacional, 1980 irrumpía como un año bisagra pues desde entonces se ponía en práctica el diálogo político propiciado por *Las Bases del PRN* y varios sectores del gobierno comenzaron a discutir las posibles salidas hacia una democracia tutelada por las FFAA. En nuestra provincia, el gobernador Sigwald reciclaba argumentos de otros funcionarios del país y explicaba que el objetivo era custodiar la marcha hacia *la democracia de los mejores, no la demagogia*. En red con esa coyuntura, otro tema se incorporaba a la agenda oficial: el de *la nueva generación* que tendría a su cargo *la herencia del Proceso* (Philp, 2009)[516].

[516] Para estas *Reflexiones finales* recurrimos a una síntesis analítica de las fuentes históricas utilizadas en esta tesis, las cuales son distinguidas con tipografía itálica. La cita completa de las mismas fue proporcionada en los respectivos capítulos donde se profundizó cada caso.

I.a. De representaciones y biopolíticas *juveniles* (1976-1981)

Pudimos constatar que, desde un imaginario bélico, una mentalidad autoritaria y un modelo civilizatorio militarista, la población *joven* fue dividida por el régimen, a nivel de las representaciones, en tres grandes grupos: *enemigos-subversivos*, *heroicos-virtuosos* e *indiferentes-desorientados.* Estas tres imágenes se (re)construyeron durante todo el período dictatorial, pero, mientras mostraron cierta homogeneidad en los primeros años, fueron puestas en tensión creciente desde la Guerra de Malvinas. La primera díada de rótulos tuvo una aplicación amplia y heterogénea pues si en principio refería a los hombres y las mujeres militantes en organizaciones armadas, prontamente se extendió hacia cualquier disidente (político, ético, estético…) que tenía la potencialidad de discutir un orden político-social cimentado en los valores de *Dios, Patria y Familia*. Desde la visión oficial, el enemigo era el *comunismo-marxismo*, el cual era caracterizado como *ateo, extranjerizante* e *inmoral*, una amenaza cuya sola existencia ponía en peligro al *ser nacional occidental y cristiano*[517]. También era calificado como una *enfermedad* o *anormalidad irrecuperable* que atacaba tanto al *cuerpo* como al *alma* y afectaba especialmente a *los jóvenes*. De este modo, se desarrollaron fuertes razones simbólicas para emprender una especie de "cruzada contra los infieles".

Como polo opuesto se diseñaba la posición del *joven heroico*, que era caracterizado como *católico, nacionalista* y *obediente* de sus mayores (desde sus padres hasta el Estado que se presentaba como *gran familia*). Dentro de este grupo eran colocados principalmente los varones pertenecientes a las fuerzas de seguridad militar y policial; un conjunto en el cual fueron especialmente valorados los *mártires*, cuyas vidas habían sido ofrendadas en *defensa de la nación contra la subversión*. En menor medida, el calificativo de *virtuoso* también podía referir a civiles (incluyendo a algunas mujeres) socializados según un modelo ético cívico-militar. El adjetivo *virtuoso* era el más usado para describir distinciones civiles (en planos estudiantiles, deportivos, artísticos o profesionales) aunque también emergieron dos variantes significativas: *los jóvenes descollantes,* invitados a

[517] Una visión paradigmática como la del general Vilas, sostenía que este segmento de *enemigos internos* tenía: una articulación internacional y corporativa (mediante, por ejemplo, el movimiento sindical), una larga historia "estudiantil" (que, con antecedentes como la *nefasta Reforma del '18,* se había infiltrado en las universidades desde mediados del siglo XX) y una penetración prioritaria en algunos sectores sociales (como los intelectuales, artistas y estudiantes de las clases medias).

almorzar con el presidente de facto Videla, y los *jóvenes sobresalientes,* condecorados por la Bolsa de Comercio de Córdoba.

En el bienio 1980-1981 *la juventud virtuosa* era también sinónimo de transición e incompletud (caracteres que legitimaban la tutela de los adultos); pero sobre ellos recaía una actividad prioritaria para el futuro (Cf. Chaves, 2010). Esa función era explicitada por Videla, en su visita de 1980 a Córdoba: *este Proceso pretende dejar descendencia para que le den trascendencia en el tiempo*[518]. Así, la formación de la *nueva generación* era un objeto de preocupación en variados agentes militares y en sus aliados civiles (Cf. Philp, 2010). Mientras tanto, los *jóvenes heroicos* desempeñaban otro rol central: devenir "modelos" ante una mayoría *juvenil* (de ambos sexos y de distintas clases sociales) que era juzgada como *desorientada* y/o *indiferente* ante la supuesta *guerra justa*, aunque *sucia*, que, según el discurso oficial, vivía la Argentina. El *desinterés* era (apenas) tolerado y podía ser leído como *complicidad criminal con la subversión*, como exclamaba en 1981 el comandante del III Cuerpo de Ejército, teniente general Cristino Nicolaides.

Cada una de estas imágenes culturales tuvo su correlato en distintas biopolíticas que podríamos sintetizar con tres tópicos: exterminio de *los enemigos*, modelización de *los heroicos* y orientación de *los desorientados*. Para (no solo) los *jóvenes subversivos* se aplicó una represión sistematizada que abarcó desde el secuestro en centros clandestinos de detención hasta el asesinato. La CONADEP y los procesos judiciales (aún inconclusos) explican que se trató de un genocidio, el cual tuvo un despliegue intensivo entre 1976 y 1978, mientras sus principales destinatarios fueron "jóvenes de entre 15 y 35 años de edad"[519]. Estas prácticas ilegales presentaron la paradoja de ser negadas por el discurso oficial (por ejemplo, con frases como *no están ni muertos ni vivos, están desaparecidos*), pero a la vez eran reiteradamente anunciadas con metáforas bélicas y médicas que explicitaban las acciones desarrolladas contra los sectores considerados enemigos: *erradicar, exterminar, extirpar el tumor, eliminar la infección*… Al respecto, la sentencia del general Luciano B. Menéndez, pronunciada durante el acto por el Día del Ejército del año 78, deviene

[518] En aquella visita, el teniente general Videla concedió una audiencia a algunos *jóvenes cordobeses*, entre los invitados se destacaron los *distinguidos del Rotary Club*.

[519] Cabe recordar que, mientras desde 1984 se documentaron alrededor de 10.000 casos nacionales, los organismos defensores de DDHH reclaman por 30.000 *desaparecidos*. A la vez, si bien distintos autores coinciden en afirmar que el trienio de mayor coerción estatal ocupó los primeros años dictatoriales, estudios como los de Servetto (2010a) y Paiaro (2010) demuestran que (no solo) en Córdoba la represión (i)legal comenzó a desplegarse en 1974 durante el tercer gobierno peronista.

contundente: *nunca más se van a reintegrar a la vida argentina… por traidores han dejado de ser argentinos*. En ese imaginario bélico, el año 1980 irrumpió como un pliegue particular: pues mientras el diálogo político era presentado como posible debido a *la victoria armada contra la subversión*, se advertía sobre la continuidad de la *amenaza ideológica*, una *batalla espiritual* que, supuestamente, se libraba tanto a nivel colectivo como en el interior de cada sujeto.

En ese marco, devienen entendibles las múltiples y variadas biopolíticas diseñadas para socializar a los jóvenes "autorizados a seguir viviendo" (Cf. Blázquez, 2008b; Elías, 1987); es decir a aquellos considerados *heroicos* y, especialmente, a los *desorientados*. La formación de estas juventudes fue encarada desde acciones globales y diferenciales, tanto con mecanismos que penetraban en las instituciones tradicionales de domesticación (familia, escuela, universidad, conscripción…) como con estrategias de dominio simbólico (como las numerosas fiestas y homenajes oficiales dedicadas a *los jóvenes*). Entre las políticas sistemáticas, se encontraban los manuales de civismo de la escuela secundaria que enseñaban de modo tajante sobre valores, normas, comportamientos, deseos y actitudes considerados *normales*. Los parámetros se construían en base al modelo triádico de *Dios, Patria y Hogar*; desde esa óptica, cualquier disidencia podía ser leída como una *anormalidad subversiva* (Cf. Postay, 2004; Foucault, 2000). Por ejemplo, en esos textos se (re)fundaba el modelo tradicional de familia (monogámica, patriarcal y heterosexual) donde el matrimonio fecundo era propuesto como una práctica civil-sacramental a la cual se debía arribar luego de un *noviazgo casto*. Paralelamente, el Estado demandaba la colaboración de la familia para socializar a los jóvenes en la religión católica y *protegerlos* de peligros diversos que, según su óptica, los acechaban desde variados frentes.

Para vigilar y castigar las posibles "desviaciones", de la mayoría *juvenil* considerada *desorientada*, se instrumentaron otras prácticas regulares como el control de las fuerzas de seguridad que penetró, tanto de modo visible como secreto, en el interior de los establecimientos educativos, desde secundarios hasta universitarios. Por su parte, la formación de *los jóvenes varones* podía alcanzar concretos aprendizajes castrenses: cada año un porcentaje de la población masculina de 18 años de edad era convocado, mediante "sorteo", al servicio militar

obligatorio[520]. Durante los años 70 y 80 la figura del conscripto devino una de las posiciones de extrema sujeción, donde la propia vida podía ser amenazada por diversos frentes que iban desde la represión estatal hasta el atentado guerrillero (Lorenz, 2006).

Respecto de esas prácticas sistemáticas, los testimonios recientes de varios productores plásticos, que en aquellos años eran (auto)definidos como *jóvenes artistas*, aportan sugerentes percepciones; las cuales nos permiten conocer peculiaridades de sus trayectorias personales pero también experiencias generacionales compartidas. Así, tres sujetos que realizaron la conscripción durante el período dictatorial concuerdan en que se trató de un disciplinamiento autoritario *traumático* en cuyo transcurso decidieron estudiar profesionalmente artes plásticas[521]. Efectivamente, luego de concluir el servicio militar dos de ellos comenzaron a cursar sus estudios en la EPBA "Dr. José Figueroa Alcorta", mientras el tercero hizo lo mismo en la Escuela de Artes de la UNC. Un factor causal de esas decisiones (que emergió tanto en las palabras de esos varones como en el resto de entrevistados de ambos sexos) radicaría en que en esos ámbitos educativos fue posible encontrar *ráfagas de libertad de expresión*. Más allá de la presencia militar en la UNC y de los *policías que espiaban en la EPBA*, muchos sostienen que las academias artísticas fueron *refugios* donde pudieron *seguir rompiendo con todas las reglas* (al menos con las estéticas). Conjuntamente, concuerdan en que el marco general de la provincia y el país era sentido como una *locura*, donde algunos de ellos podían ser arrestados ilegalmente por fuerzas para-policiales y otros compañeros fueron encarcelados y *desaparecidos.* Por su parte, el testimonio del Dr. Eduardo Angeloz (por entonces líder de la UCR de Córdoba y luego, entre 1983-1995, gobernador) recuerda tramitaciones oficiales efectuadas ante los *militares* locales en búsqueda de víctimas *juveniles* y mayores.

Paralelamente, la formación de las *juventudes heroicas* mostraba distinciones jerárquicas. En primer lugar se encontraban los *jóvenes militares*, cuya instrucción podía comenzar a temprana edad con el cursado de la escuela media en un Liceo

[520] La experiencia de la conscripción recorre el siglo XX argentino y era considerado por muchos "mayores" como un proceso necesario para la "maduración juvenil".

[521] La calificación de la conscripción como *trauma* adquirió en sus vidas distintas intensidades y emergió en las entrevistas con descripciones verbales y gestuales. Al respecto, no nos parece un dato menor que uno de los entrevistados (que en aquella coyuntura estaba construyendo una identidad gay) se sumiera en el silencio y en los gestos de angustia, no pudiendo o no queriendo trasmitir en palabras sus recuerdos.

Militar y continuar con una carrera profesional en alguna de las tres ramas (aviación, marina o ejército). La (auto)percepción de elite de la Fuerza Aérea quedaba sugerida con el discurso de bienvenida que el director de Escuela de Aviación de Córdoba dirigía a los aspirantes en 1980: *Esta es una casa de excepción y selección, y han debido abandonarla vuestros compañeros menos aptos. La selección continuará hasta el fin…* En escalones decrecientes de heroísmo se ubicaba a *los jóvenes* de las fuerzas de seguridad policial (federal y provinciales), así como a algunos civiles *virtuosos*, donde la preparación psico-física e intelectual demandada era de *excelencia*, pero solía ser menos exigente que aquella exigida a los miembros de las FFAA.

La construcción de este segmento se hacía mediante dispositivos institucionales formales (como las escuelas que los adiestraban), pero también mediante políticas culturales (in)formales, como los festejos donde eran celebrados y condecorados. Así, este segmento *juvenil* también quedaba sometido a la violencia simbólica de un régimen militar que en el mismo movimiento en que los distinguía (transformándolos en modelos para una mayoría *juvenil* considerada *desorientada*), reafirmaba el poder del Estado para demandar el sacrificio vital de esos *héroes*. Dos ejemplos paradigmáticos pueden citarse para el año 1980. En principio, el *Homenaje a la juventud* ofrecido por el III Cuerpo de Ejército (y auspiciado por empresas locales) en el Estadio "Chateau Carreras". Mientras el público convocado eran los estudiantes cordobeses, los actores protagónicos de ese *festival* fueron las bandas de música del Regimiento 79 de EEUU y de la Guarnición Ejército Córdoba, así como la delegación norteamericana de paracaidistas. En segundo lugar, la participación de un Ministro Nacional de Educación (el Dr. Llerena Amadeo) en la distinción local de los *10 jóvenes sobresalientes* concretada en 1980, un ritual civil instituido por la Bolsa de Comercio de Córdoba desde 1978. Ese vocero presidencial ultra-católico (Rodríguez, 2011) reconstruyó en esa ocasión un discurso que proclamaba tanto la supuesta virtud de los distinguidos como su diferencia con *otros jóvenes* cuyos vidas habían sucumbido de modo *heroico* (en la *lucha contra el comunismo*) y de modo "inmoral" (por los *proliferantes abortos*).

I.b. De masivas ausencias-presencias *juveniles* (1982-1983)

La trilogía de posiciones *jóvenes* demarcadas por las representaciones oficiales comenzó a resquebrajarse con los sucesos y efectos de la Guerra de Malvinas. En

el bienio 1982-1983 irrumpieron cuatro presencias-ausencias *juveniles* cuyo carácter masivo y protagónico ocupó desde las noticias de los diarios hasta las calles de Córdoba y gran parte del país: *soldados de Malvinas*, *desaparecidos*, movimiento estudiantil, militantes político-partidarios. Las objetivaciones y subjetivaciones que suscitaron esos *jóvenes* fueron uno de los factores centrales que, en red con otros actores sociales, lograron amplificar los espacios de oposición al régimen. Así, ese Estado autoritario comenzó su descomposición (con la derrota bélica austral como elemento catalizador de las crisis precedentes) y habilitó la apertura política.

El intento de recuperar las Islas Malvinas, estrategia con la cual los dictadores intentaron refundar el consenso de un sistema autoritario que se estaba agotando, implicó la movilización de más de 12.000 *jóvenes* conscriptos. En ese acontecimiento que nos enfrentó con Inglaterra puede observarse, entre otras prácticas, una singular redefinición de los sentidos de la palabra juventud operada tanto en el discurso gubernativo como en distintos sectores de una sociedad conmovida por sus *soldados* (en su mayoría, *jóvenes* varones de 18 años). Durante el conflicto ese tópico etario fue usado como sinónimo de *futuro, cambio, vanguardia, pureza, heroísmo…*y como metáfora de una *patria joven* opuesta a una *vieja potencia colonialista*. Sin embargo, con la derrota la "condición juvenil" pasó a ser interpretada como *inmadurez, escasa preparación militar, inocencia* y *falta de albedrío*. Esta contienda austral tuvo un saldo argentino de más de 600 muertos, miles de heridos-mutilados y posteriores suicidios.

Los ex combatientes (y especialmente los *caídos*) fueron inmediatamente incorporados por el gobierno al panteón de los *héroes nacionales*[522]. En nuestra provincia, así como en otros escenarios del país, se multiplicaron los homenajes oficiales: desde condecoraciones e imposición de nombres de soldados a las calles (con jerarquías de posiciones que los acompañaban también en la muerte), hasta un monumento escultórico inaugurado semanas antes de las elecciones del 83. Como signo de las complicadas interrelaciones entre las objetivaciones *juveniles* dictatoriales, observamos que esa obra artística había sido encargada al *joven escultor* Marcelo Hepp (distinguido en 1980 como *joven sobresaliente* por la Bolsa de Comercio de Córdoba). La placa conmemorativa expresaba: *el gobierno de*

[522] En ese panteón el imaginario oficial destacaba especialmente a los *patriotas de mayo* de 1810, los soldados de la *Campaña del Desierto* que derrotaron a *los indios* y los *mártires* de la reciente *guerra contra la subversión*.

Córdoba a la civilidad cordobesa que entregó sus hijos y sus bienes a la Patria en guerra (LVI, 6-10-83). La asimilación civil de esas vidas y ausencias, que demanda(ba)n por su sacrificio, fue compleja; pues la mayoría de los sectores sociales había legitimado y festejado la reconquista insular[523].

El segundo semestre de 1982 puede ser descripto como un período de luto donde el retorno de los sobrevivientes de Malvinas se combinó con la emergencia de numerosas tumbas NN en distintos cementerios de la república, como el de San Vicente en Córdoba. Esas pilas de cadáveres reproducidas por la prensa, junto con las constantes denuncias de los organismos defensores de DDHH (Oviedo & Solís, 2006), visibilizaban algunas de las biopolíticas que se habían aplicado sobre los sujetos considerados por el régimen como *subversivos* (un conjunto donde *los jóvenes* también eran mayoría). Por esas casualidades (o red de causalidades) de la historia, en junio de 1983, el mismo día en que muchos conmemoraban la soberanía argentina sobre las Islas Malvinas, las Madres de Plaza de Mayo ofrecían una conferencia de prensa en Córdoba donde pedían la *aparición con vida* de sus *jóvenes hijos*. En su discurso criticaban el tardío y tenue apoyo que habían tenido desde las cúpulas de los partidos políticos, los líderes sindicales y la Iglesia. Paralelamente, contradecían la visión bélica oficial: *se los llevaron no de una guerra, sino de la universidad, del trabajo, de la calle, de la casa. Nuestra lucha es para que esto no se repita (…) Que todos los jóvenes puedan pedir, hablar, escribir, hacer...*

El Estado autoritario inquirido (no solo) por estos acontecimientos sobre miles de cuerpos *juveniles* manipulados sostenía que se había tratado de dos *guerras justas*, sobre cuyas "secuelas" tomó dos líneas de medidas específicas. El *problema de los desaparecidos* fue asignado en 1982 al Ministerio del Interior (una acción que parecía ratificar la concepción del enemigo interno), mientras se intentaba negociar con los partidos políticos en ascenso la no investigación de esa *guerra sucia* y la inserción de las FFAA en el futuro gobierno. Luego, en septiembre de 1983 se dictaba una ley de (auto)amnistía, donde se asumían escasas obligaciones y se encubrían otras, mientras se remarcaba el consenso social que había tenido su "cruzada anti-subversiva".

[523] Respecto de este punto conviene tener presente el alerta epistemológico y ético aportado por Lorenz (2011: 55) respecto al juicio de valor "que transforma a los argentinos de 1982 en cómplices del terrorismo de Estado por haber apoyado el desembarco en Malvinas. Ese mismo apoyo debe ser desmenuzado en grados y manifestaciones. Por ejemplo: ¿apoyo a la guerra, a los conscriptos, a la dictadura?". En relación a las vivencias cordobesas de la Guerra de Malvinas, ver: Floridia (2017).

Respecto de la Guerra de Malvinas la Junta Militar creó a fines del 82 una *Comisión de Análisis y Evaluación de Responsabilidades en el Conflicto del Atlántico Sur* (CAERCAS); como resultado de ella, la prensa daba a conocer en noviembre del '83 el *Informe Rattenbach*. Allí, se demostraba la desproporción entre las fuerzas enfrentadas, la inoperancia entre los mandos argentinos y las terribles condiciones a las que las tropas fueron sometidas (Lorenz, 2006). Conjuntamente, esas experiencias sectoriales fueron un motor para la resignificación general de *la juventud* desarrollada en la coyuntura 82-83, donde el discurso gubernativo prometía, por ejemplo, modificaciones de la conscripción (como el cambio de la edad de sorteo, de 18 a 20 años). A la par, se comenzaba a promocionar la socialización pre-democrática de *los jóvenes* (como las conferencias de Educación Cívica en la legislatura cordobesa); aunque la mayor parte de esta tarea era delegada en los medios de comunicación y en los partidos políticos.

Efectivamente, conforme avanzaba la apertura política, las instituciones partidarias fueron ocupando el centro del escenario nacional y concretaron, entre otras prácticas, singulares objetivaciones y subjetivaciones *juveniles* que nos permitieron observar otras presencias masivas durante el bienio de descomposición. Nos detuvimos en el caso de la UCR, ya que nuestras investigaciones precedentes nos permitían conocer paradigmáticas biopolíticas para *los jóvenes* desarrolladas por el Radicalismo cordobés con la vuelta de la democracia (González, 2005, 2010).

Durante las campañas proselitistas del 82-83 la UCR concedió dos visibilidades predominantes a la categoría juventud. Por un lado, se intentaba captar el voto de *todos los jóvenes cordobeses*, una franja poblacional, que, según las cifras del centenario partido, ascendían, en capital, a *35.000 ciudadanos* de entre 18 y 35 años de edad. Por otro lado, emergía la presencia (auto)movilizada de los militantes del *Comité Juvenil*, cuya estructura organizacional mostraba diversas subdivisiones: ideológicas (como la *Junta Promotora de la Juventud* que acompañaba a la flamante *Línea Córdoba* fundada por Angeloz), estudiantiles (como FM u ORES), geográficas (como el mensaje periodístico de la Juventud Radical de seccional 7ª que, *respecto del descubrimiento de fosas comunes en el cementerio San Vicente* durante noviembre del '82, exigía a los funcionarios de facto: *el total y definitivo esclarecimiento de este hecho* y otros *similares ocurridos en otros lugares de la República que enlutan al pueblo argentino*).

En los discursos de los radicales “mayores” que disputaban los cargos provinciales y nacionales, la *violencia* y la *muerte* de la población *joven* eran señaladas como un proceso que había comenzado en 1966 (con el Golpe de Estado que destituyó al presidente Arturo Illia, líder de la UCR) y se había multiplicado durante tanto el tercer gobierno peronista como la última dictadura. Otro tópico recurrente era la asociación esencialista entre *juventud* y *revolución*. Así, la prensa informaba que en el marco de su campaña presidencial, Alfonsín visitaba Córdoba en septiembre del 83 y era *ovacionado por una multitud de jóvenes* en la Casa Radical. El candidato expresaba: *Hace algunos años, la juventud creía tener en la mano una revolución utópica. Hoy comprende que la revolución pasa por la reconstrucción*.

En el bienio 1982-1983 irrumpió en nuestra provincia un cuarto grupo *juvenil* de proporción masiva que compartía con los militantes de partidos políticos el carácter de presencia voluntariamente movilizada: el movimiento estudiantil cordobés (de extracción, principalmente, universitaria). El MEC, que durante los años de mayor represión vio cercenados sus canales de libertad de expresión y acción, se fue reorganizando al compás de la apertura política, articulándose con el conjunto de actores sociales que reconquistaban la esfera pública y contribuían a la descomposición del Estado autoritario. Así, en septiembre del 82 la FUC encabezaba una manifestación frente al Rectorado y explicaba a la prensa que su lucha era *para que no queden 15.000 alumnos sin ingresar* a la universidad, una exclusión que se había reiterado en los últimos ciclos de “cupo restringido” (LVI, 28-9-82). El movimiento fue creciendo, contando para fines de dicho año con cristalizaciones que enlazaban distintos frentes, como la Multipartidaria Universitaria; quién, a su vez, realizaba una *exhortación a los grupos juveniles de la provincia para la constitución definitiva de la Multisectorial Juvenil y de un organismo multipartidario de estudiantes secundarios*. En 1983 las protestas se intensificaron y también los apoyos concedidos por los distintos partidos políticos que disputaban los *votos juveniles*; en ese marco, el candidato a la gobernación de Córdoba por la UCR (Eduardo Angeloz) prometía una *Secretaría de la Juventud* cuya órbita central de acción abarcaría *desde la instrucción secundaria hasta la universitaria*. A fines del 83, particularmente en septiembre, los reclamos alcanzaban su apogeo con distintas acciones (huelga de

hambre, movilización callejera, toma de edificios) que fueron reprimidas con la Policía Federal[524].

El control dictatorial de la movilización *juvenil-estudiantil* (y de la *formación de las almas* desplegada por el sistema educativo) no solo había implicado la penetración de las fuerzas de seguridad en ámbitos escolares secundarios, terciarios y cuaternarios. También había comprendido: dispositivos curriculares como las modificaciones de planes de estudio y los Certificados de Buena Conducta, instrumentos legales (como la reglamentación del derecho a reuniones públicas), *visitas* e inspecciones del Ministro Nacional de Educación a escuelas de nivel medio y políticas "festivas" (como las performances por el Día de Estudiante-Día de la Juventud). De acuerdo con las fuentes históricas relevadas, la densidad procesual de estas últimas alcanzó tal espectacularidad que habilitó su abordaje como un eje prioritario en la primera parte de esta tesis.

I.c. De las fiestas oficiales por el *Día del Estudiante-Día de la Juventud*

Qué más quisiera que pasar la vida entera
como estudiante el Día de la Primavera…
Andrés Calamaro, *La parte de adelante*, 1999

Los homenajes gubernativos en torno al Día del Estudiante-Día de la Juventud evidencian una dimensión temporal que excede al siglo XX: desde los viajes a Montevideo financiados por el Congreso Nacional a finales del siglo XIX hasta la *Fiesta de la Primavera 2011*, celebrada en las sierras cordobesas por la Municipalidad de Villa Carlos Paz [525].En el contexto que nos ocupa, la coyuntura

[524] En base al estudio de Javier Moyano (2011) podemos decir que estos modos de protesta (re)inventaban tradiciones de larga duración. Desde nuestra visión, las prácticas de subjetivación *juvenil* de los estudiantes cordobeses (especialmente de los universitarios) anclaban el origen mítico de su tradición en la Reforma del '18. Desde aquel *Manifiesto…* fueron (auto)reconocidos como *jóvenes* que se rebelaban contra un régimen educativo *cuartelario, arcaico y bárbaro*, considerado *un reflejo de la inmovilidad senil* de una *sociedad decadente*. Las apropiaciones de este mito juvenil-estudiantil excedían a los ámbitos educativos y, en el clima eleccionario de 1983, se difundían por los partidos políticos. Por ejemplo, Angeloz prometía que *actuaría con fidelidad al histórico espíritu reformista del radicalismo.*

[525] En la primera década del siglo XXI la fiesta del DE-DJ organizada en esa villa serrana emerge como la más importante de la provincia y pretende tener alcance nacional. La prensa de 2011 publicitaba una consigna que viene repitiéndose en los últimos años: *Primavera sin alcohol*. Por su parte, en la página web de la Municipalidad de Villa Carlos Paz, se especificaba: "Hoy a las 10 horas en el Auditorium Municipal, se desarrollará la reunión general de la Mesa Coordinadora de la Fiesta de la Primavera 2011. Participarán de la misma, autoridades de la Policía de la Provincia, ERSEP, Dirección de Seguridad Náutica de la Provincia, Bomberos, Policía Caminera, Defensa Civil, entre

dictatorial y particularmente los primeros años 80, la dimensión espacial de esas conmemoraciones llama la atención por su amplitud: comprendía desde eventos municipales en el interior cordobés (como los de Villa General Belgrano) hasta una *Fiesta Nacional de los Estudiantes* organizada en Jujuy. Futuras investigaciones podrán informarnos sobre esos procesos (trans)locales y de larga duración, donde distintos gobiernos desplegaban su poder simbólico delineando el bosquejo de las juventudes celebradas y de aquellas apenas toleradas o directamente prohibidas.

Otro eje de problemas para trabajos posteriores se abre si consideramos que el 21 de septiembre no solo fue objeto de "fiestas oficiales", sino que fue reapropiado, por diversos agentes (auto)designados con el rótulo de *jóvenes,* como un día para protagonizar una "fiesta popular carnavalesca" (Bajtín, 1989). Especialmente desde los años '60, al compás de la irrupción de vastos sectores *juveniles* como nuevos actores colectivos (auto)reconocidos, las fuentes audiovisuales de los noticieros locales muestran que esa jornada de recibimiento de la primavera era ocasión de festejos donde se subvertían las normativas "adultas" hegemónicas: *los jóvenes* burgueses tenían permitido desentenderse de sus obligaciones estudiantiles, trasladarse a escenarios de ocio donde predominaban los lugares al aire libre (desde las plazas hasta las sierras), recrear actividades comunitarias sin supervisión de "los mayores" (como pic-nic y guitarreadas) y detentar espacios de libertad -estética, ética y erótica- en el manejo de sus cuerpos y emociones (tanto en situaciones diurnas como la exposición al sol y el intercambio de besos entre mujeres en bikinis y hombres en short, como en discotecas nocturnas donde prevalecía el uso de minifaldas). Estas escenas se desarrollaron, por ejemplo, el 21 de septiembre de 1978 siendo reproducidas en la TV; lo cual nos permite pensar en reductos de libertad e intersticios de resistencia al régimen dictatorial, aún en su fase más represiva[526].

---

otros (…) *La fiesta llegará a todo el país.* El Secretario de Turismo, Contador Carlos Azzaretti, confirmó que la Fiesta será transmitida en vivo y en directo por los canales Crónica TV y Canal de la Música" (http://www.villacarlospaz.gov.ar/amplia_noti.php?id_noticias=7388, consultado el 09/09/2011).

[526] La multiplicidad de apropiaciones privadas de la efeméride estudiantil-juvenil se incrementó en los últimos años. Por ejemplo, en 2009 la prensa promocionaba *16 fiestas*; entre las variadas performances cabe nombrar dos que señalan nuevas politizaciones y mercantilizaciones, respectivamente: "*Adelantados en el Buen Pastor*. Hoy jueves a las 17 en el Buen Pastor (Hipólito Irigoyen y San Lorenzo), organizado por la Comisión de Minorías Sexuales y Portadores de VIH (Comsep), recitales gratuitos de las bandas de rock locales (…) *Molino doble*. En la otra disco histórica de Punilla, Molino Rojo (9 de Julio 623) los festejos llegan por partida doble: este sábado habrá una fiesta de reggaeton, y el domingo llegan dos invitados especiales. Por un lado, Martín

Entre las múltiples aristas de esos procesos “festivos” nuestra tesis se detuvo en algunos ejes y logró reconstruir las performances (Schechner, 2000) concretadas en Córdoba por las autoridades locales dictatoriales. En los cuatro primeros años (1976 a 1979) los homenajes estuvieron restringidos al interior de clubes sociales o institutos castrenses, pero en los siguientes períodos anuales los actos estatales se desplazaron a escenarios públicos y multiplicaron sus espacios, tiempos y actividades, deviniendo espectaculares fiestas oficiales. Las mismas constituyeron un tipo peculiar de políticas culturales (in)formales y, a nivel analítico, son un laboratorio signifcativo para explorar prácticas de estetización de la política con las cuales los dictadores desplegaban su poder simbólico sobre *los jóvenes* construidos como *virtuosos* y *desorientados*. Esas ceremonias concentraron un abanico de operaciones de ingeniería social que buscaban (re)producir y (trans)formar juventudes (sus cuerpos, pensamientos y deseos) de acuerdo al canon político-moral imperante (Cf. Blázquez, 2011). Allí, mediante diferentes técnicas, que abarcaban desde los deportes hasta las artes, se civilizaba al sujeto *joven* y se establecían las jerarquías que constituían a esos individuos como parte de la nación *occidental y cristiana*.

Entre los caracteres compartidos, observamos que las performances concretadas entre 1980 y 1983 realizaban una asociación esencialista entre una ocupación (*estudiante*), una edad (*juventud*) y una estación anual (*primavera*). Esos tres términos eran (re)citados y (re)construidos como sinónimos. Así, se reinventaba la tradición mítica de “la juventud dorada” (Cf. Braslavsky, 1986), según la cual, *los jóvenes* gozarían de una moratoria social privilegiada para focalizar sus energías solamente en una preparación personal que optimice su posterior ingreso al mundo adulto del trabajo. A la par, esas imágenes culturales eran afiliadas con particulares sentimientos (*alegría, optimismo, amor, amistad*), imágenes visuales-auditivas (*colorido, brillo, risas, sones, bullicio*), ideas nacionalistas (*futuro de la patria*) y temores biologicistas (*explosión vital de la naturaleza*; *remolinos sanguíneos*). Un segundo eje de características comunes emerge en torno a los procesos de estetización multiplicados en esas puestas en escena en dos escalas. De modo general es posible interpretar a cada acto dictatorial en torno al DJ-DE como una

Huergo y su propuesta electrónica, y por el otro, la modelo Rodrigo Guirao Díaz. (*Córdoba.net*, 16-09-2009. En: http://www.cordoba.net/nota.asp?nota_id=551486; http://www.turismoenladocta.com.ar/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=704, consultado el 5-08-2012)

ceremonia espectacular; es decir, como una acción teatralizada con eficacia política, material y simbólica, donde la disposición espacial, las actividades lúdico-competitivas y los roles asignados sirvieron para demarcar los cuerpos, valores y emociones que importaban al régimen (Cf. Geertz, 2000). En sentido restringido, cada evento anual presentó especiales actividades reconocidas socialmente como "artísticas"; en grado decreciente de intensidad: plástica, música, poesía, danza y/o cine.

Conjuntamente, bajo esa aparente homogeneización, las fiestas oficiales (re)producían las jerarquías clasistas, genéricas, religiosas y raciales, de un régimen tradicionalista y autoritario cuyos ideales (auto)proclamados eran: el elitismo, el androcentrismo, el catolicismo y el eurocentrismo ario. Entre esas desigualdades sociales, las dos primeras eran las más visibles y constantes. Por un lado, cada fiesta oficial que decía homenajear a *todos los jóvenes* cordobeses, en la práctica excluía a los obreros y restringía la posibilidad de participación a los estudiantes burgueses (los principales destinatarios del feriado escolar del 21 de septiembre). Por otro lado, los reiterados *concursos de belleza* dedicados a *las jóvenes* (cuyos "reinados primaverales" abarcaban una cuantiosa red geográfica desde distritos municipales hasta nacionales), reafirmaban la construcción de un modelo de *joven mujer* que emergía como un objeto estético, cuya principal función recaía en acompañar y decorar algunas vidas masculinas, especialmente, las de *los jóvenes heroicos*[527].

Adentrándonos en las especificidades de cada fiesta oficial, observamos que las puestas en escena del año 80 se concentraron en un día y en un circuito céntrico anclado en la Avenida Vélez Sarsfield. En esta última se desplegó un colorido y sonoro desfile de grupos estudiantiles que, según la prensa, alcanzó a 6.000 sujetos. El centro simbólico de esa y otras procesiones fue ocupado por un palco-escenario reservado para las autoridades. Desde allí, parecían supervisar la marcha de una mayoría *juvenil* considerada *desorientada* (especialmente, *jóvenes estudiantes*

[527] Recordemos que en la *Elección de la Reina y de las Princesas*, si bien el discurso gubernativo presentaba como requisito explícito la posesión de un capital cultural (ser *estudiantes* del secundario), la selección de la consagrada no se dirimía con evaluaciones cognitivas sino con distinciones simbólicas (*de belleza*), una premiación que estaría condicionada por la correspondencia anatómica y étnica con el canon femenino imperante. Al respecto, si bien las fuentes no nos permitieron profundizar sobre estos concursos oficiales, es indicativo que, sumándose a los festejos por el Día de la Primavera- Día de la Juventud, el diario LVI reprodujera algunas pinturas de Botticcelli sobre Venus. Estos procesos donde se mixturan categorías etarias y genéricas ameritarían otras investigaciones profundas.

pertenecientes a escuelas secundarias). Medularmente, las performances de 1980 focalizaron la visibilidad y la sonoridad de un grupo varonil singular construido como *virtuoso*: los integrantes de las Bandas de Música de las fuerzas de seguridad, quienes eran reconocidos como detentadores de una triple destreza (física, intelectual y artística). Así, los funcionarios constituyeron un auditorio cercano para los conciertos de estos *jóvenes heroicos* que eran construidos como figuras modélicas. Seguramente, ellos eran el tipo de *nueva generación* que la dictadura proyectaba dejar como sus *herederos* en *la democracia de los mejores* que se discutía mediante la puesta en marcha de *Las Bases Políticas del Proceso de Reorganización Nacional* (Cf. Philp, 2009).

Paralelamente, a través del *Concurso de Murales*, el gobierno (re)construía dos imágenes simbólicas: por un lado, reafirmaba al paisajismo como uno de los sellos de la identidad cultural cordobesa; por otro lado, recitaba la asociación de la edad *joven* con la estación primaveral mediante la proliferación de figuras florales y solares (como el isologotipo de la Estudiantina ’80). Sin embargo, los testimonios de algunos artistas plásticos participantes en dichos certámenes permiten conocer que, más allá de las normativas, también hubo intersticios de libertad creativa para producir otras imágenes que se distanciaban de los cánones oficiales, aunque las propuestas disruptivas generalmente no fueron las premiadas (como el mural que elegimos de portada para la I parte de esta tesis, donde la estructura de sentimiento de los rostros-máscaras se alejaban del discurso gubernativo que proclamaba una *alegre fiesta juvenil*).

Por su parte, los actos de 1981 vieron acrecentar sus tiempos en tres días festivos, mientras el espacio teatralizado se desplazó al Parque Sarmiento. En este predio se realizaron competencias tanto deportivas como artísticas y se dispuso un palco desde el cual se contempló un nuevo desfile. Desde allí, el intendente Pellanda (que se había desempeñado como jurado en el Certamen 10 Jóvenes Sobresalientes del año 1980) auguraba al auditorio *juvenil*: *felicidad y alegría sana*. Aquel 21 de septiembre presentó como nota peculiar la irrupción de dos agentes hegemónicos y contrapuestos que dedicaron dos *mensajes para la juventud argentina*: por una parte, el presidente de facto Viola exclamaba desde Buenos Aires que *los jóvenes son el país nuevo, la Argentina joven*; mientras anunciaba su desplazamiento geográfico hacia dos performances particulares (las Olimpíadas Estudiantiles de Río III, en Córdoba, y la Fiesta Nacional del Estudiante, en Jujuy).

Por otra parte, la Federación Universitaria de Córdoba difundía un extenso texto donde criticaba al gobierno y entraba en diálogo con el contexto de resistencias antidictatoriales que fue adquiriendo visibilidad durante el "ensayo aperturista" de la presidencia de Viola (Quiroga, 2004). La FUC advertía a los sectores *juveniles* temerosos o adeptos al régimen, que el papel de *semilla y futuro*, dado por el gobierno a *los jóvenes*, buscaba formar *esclavos pusilánimes*. Contra ello, proclamaba a *la juventud* como agente activo en el presente del país, convocándola a *ponerse en marcha y dialogar con todos los sectores* (extra)estudiantiles. Conjuntamente, reafirmaba su lucha por una *democracia social* y su alejamiento tanto del *terrorismo* como de la *drogadicción*[528].

En 1982 las fiestas oficiales *juveniles* alcanzaron su apogeo temporal, espacial y ritual: durante una *Semana de la Juventud*, que abarcó del 18 al 25 de septiembre, distintos sitios (desde el Parque Sarmiento hasta los Centros Culturales barriales) fueron sede de múltiples actividades ceremoniales. Esas performances procuraron "enfocar e intensificar la atención sobre personas, objetos y sucesos" (Blázquez, 2011: 17) asociados con valores idealizados por la dictadura y con los cuales se intentaba socializar a *los jóvenes*. Por ejemplo, rituales religiosos como las misas reconstruían la identificación argentina (y particularmente cordobesa) con el catolicismo, mientras acciones como el izamiento de la bandera y la entonación del himno nacional reafirmaban el patriotismo. Por su parte, la biopolítica del ordenamiento minucioso de los cuerpos *juveniles* uniformados entraba en diálogo con las representaciones sobre *los jóvenes estudiantes* que describía y prescribía el discurso del Director de Enseñanza Media, Especial y Superior: *los alumnos asumen sus roles con dedicación, esfuerzo, entusiasmo, orden y bulliciosa alegría* (…) *el que vence sus ansiedades superando los reveses, ha ganado mucho para afrontar la dureza del futuro*.

Una segunda nota característica de esta performance es que se desarrolló en el clima de luto posterior a la derrota en la Guerra de Malvinas, cuando el retorno de los soldados sobrevivientes coincidió con el descubrimiento de tumbas NN en distintos cementerios del país. Esas presencias-ausencias *juveniles* fueron un factor

[528] En un complejo proceso de subjetivación etaria, la FUC (re)inventaba la tradición reformista del movimiento estudiantil cordobés naciente en 1918. A la vez, observamos algunas coincidencias, entre el mensaje de la Federación Universitaria y el discurso oficial, en cuanto a la consideración de "juventud" como una etapa transicional e incompleta acechada por el terrorismo y las drogas; la cual, por un lado, necesitaba de *maduración, maestros y ejemplos heroicos*, mientras, por otro lado, presentaba, como rasgo esencialista, un carácter *revolucionario*.

central para el comienzo de la descomposición del régimen, un proceso en que las voces e imágenes producidas por otros colectivos de *jóvenes* (estudiantes, militantes partidarios, artistas), a veces en red con diversas generaciones, empezaron a ampliar sus discursos de resistencia. Al respecto, consideramos que la performance cordobesa por la Semana de la Juventud intentó distanciarse de ese contexto conflictivo: a diferencia de otros actos que reafirmaban la división tripartita de juventudes (*heroicas, desorientadas* y *enemigas*), la fiesta oficial del 82 intentó montar una comunidad *juvenil* homogénea. En esa celebración proliferaron los procesos de estetización estrictamente "artísticos", un espectro de figuras, sonidos y movimientos que parecían querer ocultar los crecientes conflictos: se desarrollaron concursos pictóricos de *manchas* (dedicados, al igual que los certámenes muralísticos anteriores, a alumnos de carreras universitarias y terciarias de artes), se propiciaron tanto bailes[529] como proyecciones de cine, y se concretó un festival de rock y música contemporánea[530]. Respecto de las artes musicales, un dato es indicativo de las complejidades de aquella coyuntura: algunos grupos convocados para la fiesta oficial del día 21, habían participado en la jornada del 17 de septiembre en una protesta que fue invisibilizada en los homenajes estudiantiles del gobierno (nos referimos al *festival* organizado por la FUC, cuyo lema expresaba: *Por la organización y participación de la juventud en la construcción de una universidad al servicio de la nación*).

Para 1983, en consonancia con la re-organización del movimiento estudiantil cordobés, las fiestas oficiales *juveniles* de la capital mediterránea alcanzaron su ocaso[531]. Luego de siete años de reiteradas y crecientes performances del gobierno

[529] Recordemos que fue recién en 1982 cuando las fuentes periodísticas sobre los bailes primaverales del 21 de septiembre, nos permitieron conocer que, además de eventos "juveniles", se convocaba a un baile para mayores de 50 años. Este último se ofrecía en el marco de otra efeméride: el *Día Nacional del Jubilado* (20 de septiembre). Consideramos que tanto las divergencias como similitudes en las biopolíticas y representaciones dedicadas a *jóvenes* y *viejos*, dos grupos poblacionales que desde el modelo adultocéntrico hegemónico eran leídos como "improductivos", ameritarían otros estudios.

[530] La invitación oficial hacia estos géneros musicales *juveniles* puede explicarse por dos factores principales: por un lado, el crecimiento nacional del rock desde los años '60 (cuyos festivales habían llegado a las serranías cordobesas de La Falda y habían congregado a 15.000 jóvenes en el verano del 82); por otro lado, la cooperación de muchas de esas bandas en conciertos que recaudaban fondos para los *jóvenes soldados* durante la Guerra de Malvinas.

[531] Además de la reorganización del MEC, las jornadas previas al 21 de septiembre fueron especialmente convulsionadas por otras tres manifestaciones que cristalizaban el rechazo social al gobierno dictatorial: la huelga de la policía provincial en distintos lugares del país, el paro nacional declarado por sindicatos y gremios, y los reclamos del movimiento defensor de DDHH. A la vez, un acto porteño del día 21 de septiembre daba cuenta de las redes de apoyos entre esos y otros sectores que se rebelaban contra el régimen: la Marcha de la Resistencia convocada por Madres y

local para el Día de la Juventud, el año transicional solo evidenció el desarrollo de dos actos en el interior provincial, desarrollados en el predio de Embalse de Río III. Ese desplazamiento espacial se correspondía con otro temporal: los rituales se desarrollaron entre el 27 y el 30 de septiembre. Paralelamente, observamos que sus organizadores fueron organismos nacionales: la Liga Naval Argentina con auspicio de los misterios de Educación y de Acción Social. Se trató del *II Encuentro Nacional de Abanderados y Escoltas de los colegios secundarios* y del *V Homenaje a la Juventud Estudiante Argentina*. Allí, una dictadura en desintegración (re)producía la identificación entre *juventud* y *estudiantes*, mientras (re)construía la distinción de un grupo minoritario, *los jóvenes virtuosos*, que debían servir como modelo para la mayoría restante. Los portadores de la enseña patria eran celebrados como representantes de aquellos que *con su buen comportamiento y dedicación al estudio o al trabajo* cumplían con *sus deberes para con Dios, la Patria y la Familia.* Más allá de las supuestas virtudes que el discurso oficial reconocía a esta *nueva generación*, su condición juvenil también aparejaba su definición como seres "incompletos e inmaduros" (Cf. Chaves, 2010). Ello quedaba sugerido por las disposiciones de la misma performance: a modo de procesión, *un abanderado, dos escoltas y un docente responsable* habían peregrinado desde distintos lugares del país hasta el centro ceremonial de Río III. De ese modo, aún en el clima de descomposición dictatorial, que tenía programado para el mes próximo la concreción de elecciones que habilitaran formalmente el retorno democrático, un gobierno en decadencia seguía desplegando su poder simbólico con dispositivos como las ceremonias juveniles. Esos rituales cívicos otorgaban "materialidad al Estado-Nación que se objetiva en los cuerpos que se subjetivan y se sujetan en y a través de estas mismas performances" (Blázquez, 2011: 212).

II. Juventudes en el microcosmos artístico-plástico de la dictadura

Hace trece años las conclusiones de mi tesina de Licenciatura en Historia daban cuenta de una proliferación de eventos oficiales dedicados a *los jóvenes artistas* plásticos en la coyuntura cordobesa 1982-1985 (González, 2005). En aquel trabajo, las fuentes relevadas y analizadas permitían explicar esas prácticas artísticas dentro

---

Abuelas de Plaza de mayo en vísperas de la sanción de Ley de amnistía, la cual contó con la participación de partidos políticos, sindicatos, artistas (que mediante un *Siluetazo* representaban "la presencia de una ausencia") y grupos estudiantiles que, de acuerdo a la prensa, *decidieron recibir la primavera manifestando por los desaparecidos.*

del más amplio proceso de la llamada “transición democrática” que, desde la apertura política post Guerra de Malvinas, había resignificado el papel de *los jóvenes* como ciudadanos y del arte como una de las usinas principales de la libertad de expresión. Sin embargo, restaban inquietudes respecto a las posibles razones dictatoriales que habían promocionado, en pleno período de decadencia del régimen, muestras masivas de *Arte Joven* en los hegemónicos museos que, habitualmente, resguardaban el patrimonio cultural de la ciudad conformado por obras de los artistas “mayores”.

Ese interrogante fue uno de los motores que acompañó la investigación doctoral y me llevó a estar atenta a las potenciales (re)invenciones *juveniles* y artísticas producidas por el gobierno de facto en Córdoba. Otros documentos relevados y nuevas publicaciones bibliográficas me permitieron acceder a una trama de procesos simbólicos que me sorprendieron por su densidad. Al respecto, puedo concluir que la dictadura desplegó desde sus inicios una compleja política cultural anclada en un imaginario oficial que defendía la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, una batalla que, desde la óptica dictatorial, se libraba tanto en frentes materiales como *espirituales.* Así, la política cultural desarrollada evidenció dos planos de acción: por un lado, una fase destructiva que hizo *desaparecer* aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, por otro lado, una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de valores de *Dios, Patria y Familia* (Cf. Invernizzi & Gociol, 2002). En ese marco nacional, las experiencias de Córdoba devienen especialmente efervescentes y vuelven a colocar al año 1980 como una bisagra peculiar. En el contexto del diálogo político habilitado por *Las Bases del PRN* el gobernador Sigwald se reunió con doctores universitarios como Alberto Caturelli, quien sentenciaba un tópico reiterado en el discurso oficial: *El Proceso de Reorganización debe ser largo (…) Si bien la lucha contra la subversión terminó en el campo de las armas, el marxismo aún persiste con su accionar en la cultura y la educación*.

Efectivamente, durante toda la dictadura, pero especialmente en la coyuntura 1980-1983, en esta provincia mediterránea proliferaron las políticas culturales dedicadas a preservar o conquistar *los corazones y las almas* de los cordobeses, especialmente de *los jóvenes*. La focalización en ese grupo poblacional puede entenderse si recordamos que el mismo era definido (desde el discurso hegemónico) como un sector social acechado por *el terrorismo, las drogas, la pornografía y los*

juegos electrónicos. Así, la formación cultural *juvenil*, entendida como *sana recreación*, fue un singular objeto de preocupación y control administrativo, cuyo accionar se extendió sobre *los jóvenes* en general (es decir, sobre aquellos sujetos autorizados a seguir viviendo por ser considerados *virtuosos* o *desorientados*) y sobre los *jóvenes artistas* en particular (es decir, sobre aquellos agentes vinculados a campos artísticos profesionales como el microcosmos plástico).

Dentro de esa vasta red de procesos culturales, casi inexplorados por la Historia en terrenos locales, la segunda parte de nuestra tesis se centró en tres aristas de las políticas artísticas que nos permitieron reconstruir algunos fragmentos paradigmáticos del poder simbólico desplegado por la dictadura en esta ciudad[532]. El primer eje de reconstrucción histórica buscó ofrecer un bosquejo tanto de los sentidos oficiales adjudicados por el Estado autoritario a las áreas *cultura* y *arte* como de su relación con las representaciones del término *juventud*. El segundo eje se focalizó en el rol espectacular que adquirieron las artes plásticas (particularmente el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*) dentro de las performances gubernamentales emergentes en torno al aniversario fundacional citadino. Complementando el análisis de los actos por el Día de la Juventud, estas otras fiestas oficiales posibilitaron nuestro acercamiento hacia singulares facetas de los procesos de estetización de la política y de politización de la estética con los cuales se desarrollaba la socialización *espiritual* de los *cordobeses* (y singularmente de *los jóvenes*), tanto de los habitantes nativos como de los residentes. El tercer eje analítico se circunscribió a problematizar peculiares eventos artísticos dedicados exclusivamente a *los jóvenes artistas* plásticos, los cuales fueron patrocinados desde el gobierno y llegaron a su cúspide en el año 1982. Paralelamente, cuando las fuentes analizadas lo permitieron, en cada uno de esos ejes intentamos complementar el análisis de las políticas artísticas con la exploración de posibles intersticios de resistencia y estrategias creativas propuestas por los artistas plásticos (no solo *jóvenes*) ante aquella coyuntura de prohibiciones y promociones.

[532] Las investigaciones sobre los procesos artístico-culturales desarrollados durante la etapa dictatorial (tanto de aquellos oficiales, promocionados y prohibidos por el régimen, como de las prácticas privadas donde los agentes prestaron su consenso o desarrollaron sus resistencias) revisten desarrollos incipientes en Argentina, centrados en los terrenos porteños y santafesinos. Un indicador de las áreas de vacancia y de los avances respectivos puede encontrarse en la convocatoria al *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria "Arte y memoria. Miradas sobre el pasado reciente"*, a realizarse en Buenos Aires en octubre de 2012.

II.a. *Cultura, Arte* y juventudes

El análisis pormenorizado de fuentes oficiales como la *Guía de Córdoba Cultural* nos permitió acceder a las definiciones de *Cultura* sostenidas por el régimen, donde dicha palabra era utilizada para referir dos significados valorados como "mayúsculos". En sentido amplio, se usaba para designar un modo de vida singular que, desde la visión hegemónica, definía a la *Identidad cultural cordobesa* y, en ocasiones, *argentina*. En sentido restringido, hacía referencia a las obras y prácticas que surgen como producto de la actividad intelectual, espiritual y estética (particularmente al *Arte*). Al respecto, pudimos observar que, en cada 6 de julio, la performance por el cumpleaños de Córdoba era un ritual propicio para (re)inventar la tradición de *la ciudad de las campanas*, donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar el imaginario gubernativo. Dentro del esplendor simbólico que alcanzaron las ceremonias de la coyuntura 1980-1983 (cuando la celebración de un día, el tradicional 6 de julio, se prolongó en una *Semana de Córdoba*), la inauguración de Centros Culturales barriales alcanzó un brillo singular. Instituidos en antiguos edificios refuncionalizados (especialmente en ex mercados), fueron promocionados como una *irradiación* desde el centro hacia las periferias, una *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* y *un rescate para la cultura* de sitios en desuso. Ofrecían actividades clasificadas en *intelectuales* (*conferencias, bibliotecas*), *artísticas* (*cine, música, plástica, teatro*) y *recreativas* (*feria de artesanías, confiterías*); dedicadas a público familiar pero también diferencial (*para chicos y grandes*)[533].

El análisis del caso del *C.C. Pasaje Revol* (renombrado prontamente como *Paseo de las Artes*) posibilitó que divisáramos algunas de las complejidades epocales: en principio, mostró que no se trataba de un sitio abandonado sino de una locación utilizada como vivienda de sectores sociales estigmatizados, que algunos entrevistados recuerdan como *prostitutas y ladrones*. Las fuentes escritas y audiovisuales evidencian que el PLA fue abierto el 7 de julio de 1980 dentro de las performances citadinas y que contó con la presencia de autoridades civiles y militares. Entre las puestas en escena, cabe recordar la bendición religiosa efectuada por un párroco invitado. Los trece locales que integraban el predio fueron asignados a instituciones *sin fines de lucro* como las academias artísticas

[533] Las fuentes relevadas no nos permitieron profundizar sobre los procesos de recepción artística y formación de públicos; esperamos que futuras investigaciones puedan complementar esta vacancia.

(provinciales y universitarias) de aquella época, destacándose su uso como *ateliers para jóvenes artistas*[534]. En base a testimonios de actuales productores plásticos (que en aquellos años estudiaban en la EPBA o en la Escuela de Artes de la UNC), podemos pensar al Paseo de las Artes no solo como un proyecto autoritario sino también como un espacio que posibilitó reductos de resistencia: donde *jóvenes estudiantes* pudieron reunirse mientras reinaba el Estado de Sitio, donde se ampliaron los canales de comunicación artística (tanto entre escuelas provinciales y universitarias como entre distintas disciplinas creativas) y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad *juvenil* en áreas estéticas, pero también en terrenos afectivos y políticos. Al respecto son sugerentes ciertas evocaciones de los entrevistados sobre relaciones de amistad que los reconfortaban en un contexto de *confusión, locura* y *tristeza*, donde algún ser querido había sido apresado por ser sospechoso de militancia *subversiva*.

En el PLA, y en las políticas culturales en general, el discurso oficial utilizó el término *Arte* para nombrar acciones y obras que respondían a dos rasgos estético-éticos distintivos aunque complementarios: por un lado, aspirar y lograr belleza; por otro lado, producir una experiencia estética en el receptor. La primera característica aludía a un supuesto objetivo del artista plasmado en su obra, donde los parámetros de "lo bello" eran regidos por un canon clásico de equilibrio, armonía y proporción. A la vez, la segunda definición refería a una supuesta capacidad del arte de posibilitar una vivencia estética valorada como una emoción "positiva" de éxtasis. En las mentalidades de la última dictadura, ambos significados se mixturaban con imaginarios bélicos y religiosos, que dotaban a las *Bellas Artes* (y dentro de la plástica, especialmente a la pintura) de específicas funciones "espirituales". Al respecto, la Guía de Córdoba Cultural Nº 6, publicada en 1981, recitaba una frase de 1934 del pintor paisajista Fray Guillermo Butler (1880-1961), la cual sintetizaba el nomos dictatorial: *El arte que no nos eleva y acerca a Dios no merece siquiera el nombre de Arte*. Paralelamente, el imaginario gubernativo reafirmaba el principio de economía denegada (Bourdieu, 2003) tan frecuente en los campos artísticos occidentales. En 1981, en plena crisis económica, la Municipalidad local proclamaba que el Estado debía *subsidiar la producción de bienes culturales* ante *la insuficiencia*

[534] Los documentos permiten señalar que las academias que recibieron locales del PLA fueron: una universitaria (la Escuela de Artes de la UNC) y cuatro provinciales (*la Escuela Provincial de Bellas Artes*, *el Conservatorio de Música, la Escuela de Cerámica* y *la Escuela de Artes Aplicadas*).

de los medios privados y *desterrar el principio de la rentabilidad de la inversión pública*, ya que: áreas como *cultura, salud y justicia no rinden utilidades económicas, pero propenden al bienestar general*[535].

Si bien esas representaciones sacras sobre el *Arte* dominaron el gusto oficial durante todo el período dictatorial, también hubo intersticios de resistencia y estrategias creativas (tanto materiales como simbólicas) donde algunos artistas y gestores se rebelaban contra el régimen y defendían proyectos culturales que tensionaron al canon hegemónico. Como ejemplo peculiar de crítica escrita se destacó la *Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa* firmada por grupos de artistas e intelectuales a fines de julio del 81 y distribuida en la prensa. El ensayo aperturista de la presidencia de Viola parecía ser el momento preciso para denunciar la *rigidez* y *limitaciones* de una política cultural que infundía *temor* y *autocensura* paralizando *al impulso creador*, mientras devaluaba las opciones restringiéndolas a *conformismo, consenso o anacronismo*. Los agentes culturales firmantes del documento proponían una función social del artista y del intelectual que buscaba distanciarse del retroceso y decadencia que veían en su entorno: *asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo*. Una característica importante de esa fuente es que sus autores se autodefinían como *jóvenes* y señalaban la existencia de un singular conflicto generacional: aquella coyuntura de promociones artísticas gubernativas aparecía asociada al predominio de *generaciones* pasadas *como las del '40*. Relacionando esta afirmación con otros documentos epocales, pudimos observar que una de las pujas principales refería al conflicto entre una posición de *jóvenes* integrada por agentes de entre *20 y 40 años de edad* (que luchaban por entrar o modificar al campo cultural) y un sector de *viejos* "consagrados" por el gusto oficial, cuyas edades superaban los *60 años*.

Distintas fuentes escritas y testimoniales nos permitieron conocer que en el campo plástico de la década de 1980 circulaba una diferenciación entre nacimiento biológico y "nacimiento simbólico": mientras el primero refería a la fecha de origen vital (que podía especificar día, mes y año); el segundo aludía a la emergencia y

[535] El estudio de los capitales económicos (in)visibilizados en torno a las artes plásticas del período dictatorial, así como sus redes (extra)materiales con bienes culturales y simbólicos, emerge como un objeto rico para otras investigaciones. Las fuentes relevadas en nuestra tesis no nos permitieron profundizar sobre los alcances de la categoría clase social y sus interrelaciones con las clasificaciones etarias y genéricas.

reconocimiento como *artista* en el ámbito profesional respectivo. Ese "nacimiento simbólico", generalmente, era nombrado como la pertenencia a una *generación* etaria definida en base a la década de irrupción socio-artística. A la vez, esa visibilidad artística remitía frecuentemente a juventudes pasadas; por ejemplo, consideramos que *Generación del 40* señalaba a los nacidos biológicamente en las décadas de 1910-1920 (o anteriores) que en 1940 fueron visibilizados como *jóvenes* veinteañeros y treintañeros, mientras para 1981 tenían más de *60 o 70 años* de edad. En el caso de la pintura, los testimonios actuales, de varios *artistas* que en los años 80 eran (auto)definidos como *jóvenes*, coinciden en afirmar que ese conflicto generacional alcanzaba específicos correlatos estilísticos: entre *jóvenes neoexpresionistas* (tanto figurativos como abstractos) y *viejos paisajistas impresionistas*.

La complejidad, arbitrariedad y variabilidad de las asociaciones etarias y simbólicas volvía a emerger en una ocasión paradigmática: el 40º Aniversario del Museo Municipal "Genero Pérez" (MMGP) celebrado en mayo de 1983. En el marco del homenaje oficial se explicitaba que la colección comunal estaba integrada por *660 obras* agrupadas en *diez salas*; estas últimas estaban ordenadas en base a criterios cronológicos, generacionales, regionales, institucionales o personalistas. Entre ellas, cabe recordar algunas que conformaban una pirámide de posiciones para los *artistas cordobeses*, donde la reinvención de desigualdades etario-temporales se correspondía con distinciones en sus capitales culturales y simbólicos. La *Sala de los Precursores*, con *obras del siglo XIX y principios del XX*, contenía, por ejemplo, pinturas de Genaro Pérez (1839-1900); un agente que en su condición de *teólogo, jurista y pintor* era (re)afirmado por el gusto dictatorial como una figura modélica y genial, un "padre fundador" del arte cordobés. Por su parte, las salas *Malanca* (1897-1967) y *Viola* (1908-1966) reunían obras de *pintores cordobeses de la década del '30* y *del '40*, respectivamente; quienes para los años 80 ocupaban la posición de "consagrados"[536]. Esa cronologización artística, plagada de presencias-ausencias, se cerraba con las salas *Pinto, Pusio Posse* (sic) *y Caraffa*, dedicadas a obras de *pintores contemporáneos y las nuevas generaciones*. Estos espacios albergarían a un espectro de agentes que abarcaría artistas activos

[536] Nótese que, como sucedía en otros eventos, la referencia de pintores de la década de 1930 y 1940 aludía al "nacimiento simbólico" de Malanca y Viola. Al respecto, es un dato significativo que dicha irrupción sea datada, para ambos, en la década de sus 30 años de edad (una franja etaria que desde la visión de 1983 podía leerse como *juvenil*).

de los últimos 30 años (es decir, desde la década de 1950 hasta el presente de aquella coyuntura: 1983), quienes luchaban por su reconocimiento[537].

Ese aniversario museográfico también fue una ocasión propicia para que el discurso oficial hiciera un balance de su gestión en el área *Cultura* y ratificara la función artística (estética y ética) que decían adjudicar al Estado**:** *propender al bien común*, que *consiste en crear las condiciones que permitan a todos los hombres el disfrute de los bienes culturales*. En ese contexto, la misión de un museo de *Bellas Artes* era sintetizada en dos ejes centrales: por un lado, la educación, memoria y promoción de *los auténticos valores culturales*; por otro lado, el acceso al *deleite*. Al respecto, una de las restricciones hacia el público que había funcionado durante toda la dictadura quedaba evidenciada en la propaganda de un nuevo proyecto: la *anulación del sistema de ingreso pago al Museo*.

II.b. Del SPCC en las performances por el aniversario citadino

La reconstrucción del *Salón y Premio Ciudad de Córdoba* fue un eje central de esta tesis porque en él confluían distintos procesos cuyo análisis posibilitó que exploráramos otra arista de las prácticas dictatoriales de estetización de la política y de politización de la estética, donde se reconstruían distintas posiciones de artistas (entre ellas, la de *los jóvenes* plásticos). Fue un concurso de gran importancia, instituido por la Municipalidad en 1977 y restringido a artistas oriundos o residentes de Córdoba[538]. Sin embargo, los jurados estuvieron habitualmente integrados no solo por agentes locales (como APAC) sino por representantes de instituciones hegemónicas nacionales (como el FNA, el MNBA o la AACA). Se trataba de una competencia que se realizaba frecuentemente como parte de las fiestas oficiales que celebraban el aniversario fundacional de la ciudad y reinventaban *la identidad cultural cordobesa*. En cuanto a su característica temporal debemos decir que,

[537] En este caso, la mixtura de nombres propios [Octavio Pinto (1890-1941), Raúl Puccio Posse (1889-1952) y Emilio Caraffa (1862-1939)] y adjetivos [*contemporáneos, nuevos*] nos hacen pensar en clasificaciones estéticas que son construidas como (a)temporales. Estas calificaciones y relaciones ameritarían otros estudios; al respecto no nos parece un dato menor que dentro del campo artístico cordobés de la década de 1980 (y también en la actualidad) la figura de un *Caraffa moderno* sea opuesta a la posición de un *Pérez antiguo*.

[538] Futuros trabajos podrán informarnos sobre las (dis)continuidades entre el SPCC (de origen dictatorial) y otros concursos oficiales anteriores que también parecen efectuar construcciones sobre la *identidad cultural cordobesa*: el *Salón Regional de Córdoba*, el *Salón Provincial de Córdoba*, el *Salón de Artes Plásticas de Córdoba*… Conjuntamente, no es un dato menor subrayar que el SPCC permaneció, al menos, hasta el año 2016 cuando concretó su XXXV edición (https://www.cordoba.gob.ar/2016/10/03/participa-la-convocatoria-del-salon-premio-ciudad-cordoba/, consultado el 18-08-2018).

generalmente, lo que emergía en julio dentro de la *Semana de Córdoba* era su inauguración, a la que asistían máximas autoridades como el gobernador y el intendente. Pero el concurso comenzaba en el bimestre anterior y algunos de sus fragmentos (las obras premiadas) obtendrían continuidad, ya que pasaban a integrar la colección del MMGP. Éste era el lugar regular donde se desarrollaban las distintas instancias del salón, aunque luego de la exposición inaugural (que duraba al menos un mes) comenzaban las *muestras itinerantes* que trasladaban la exhibición hacia otras provincias para *difundir el quehacer plástico de Córdoba.* Desde 1982 esas exposiciones itinerantes también se desplazaron hacia los CC barriales del distrito provincial capitalino.

En relación a los artistas plásticos que participaban del SPCC, el discurso oficial explicitaba el objetivo de *reunir en un común fervor artístico a los valores consagrados con aquellos que inician su itinerario*. Sin embargo, en la práctica este concurso devenía un dispositivo de inclusión-exclusión que reconstruía, en cada edición, la distinción de unos pocos. Un jurado de renombre en materia artístico-plástica (cuyos integrantes no superaban la decena de miembros) era convocado por el gobierno municipal para aplicar dos filtros de selección. En principio, del conjunto de aspirantes a concursar se aceptaba generalmente menos del 50%: por ejemplo, el salón de 1981 (dedicado a Dibujo-Grabado) solo admitió 40 productores de los 96 postulantes; el de 1982 aprobó 15 escultores de los 25 candidatos; y el de 1983 aceptó 29 pintores de los 57 aspirantes. Posteriormente, un segundo filtro de selección (las premiaciones) reducía en mayor grado el número de los ganadores, ya que anualmente se otorgaban: dos *premios-adquisición* (donde la diferencia monetaria entre el primer y segundo puesto se correspondía con la asignación de una *plaqueta dorada* y otra *plateada*), dos *menciones con opción a compra* y de dos a cuatro *menciones honoríficas*.

Si bien el concurso solo explicitaba un requisito de pertenencia geográfica (ser nacido o residir en Córdoba), emergían otras restricciones que limitaban el acceso y el triunfo dentro del SPCC. Los currículos de los autores cuyas obras fueron premiadas eran reproducidos por los catálogos y nos permiten visualizar un proceso de distinción circular que generalmente reafirmaba el reconocimiento de artistas ya consagrados en instituciones diversas del campo plástico, a saber: evidenciaban una trayectoria local o (inter)nacional que superaba los diez años de labor, habían realizado exposiciones museográficas individuales y colectivas, habían sido

aceptados o premiados en salones no solo gubernativos sino también privados (como los de *APAC*), habían concretado exhibiciones en galerías hegemónicas cordobesas o porteñas (como *Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella*). Como puede deducirse del listado precedente, la posibilidad de devenir distinguido en el SPCC estaba frecuentemente restringida a los artistas "mayores", cuya antigüedad etaria, por lo general, se correspondía con la posesión de los capitales culturales y simbólicos requeridos. Paralelamente, un último requerimiento (la preparación académica) nos introdujo en una de las excepciones significativas de este peculiar mundo del arte: si bien encontramos una mayoría de graduados, el salón no solo aceptó sino que también premió a algunos estudiantes y *autodidactas*. Sin embargo, esas "irregularidades" aparecían restringidas genéricamente a los agentes masculinos, mientras el polo opuesto mostraba algunos casos de mujeres con doble titulación que no llegaban a ser premiadas.

Ello nos introduce en un eje de problemas que ameritaría otras investigaciones: el androcentrismo reinante en el campo plástico cordobés de los años 80. Esta hipótesis se sustenta en tres observaciones: en principio, distintos testimonios coinciden en afirmar que entre los estudiantes y graduados existía un número proporcional de mujeres y hombres; no obstante, los catálogos del SPCC evidencian una minúscula presencia de artistas con nombres femeninos y escasísimas ocasiones en las cuales las obras de estas últimas resultaron premiadas. Por ejemplo, en el salón de pintura de 1977 encontramos 7 mujeres entre los 42 participantes, de las cuales solo 1 fue distinguida con un tercer premio; mientras en el salón pictórico de 1983 observamos 6 mujeres entre los 29 concursantes, pero ninguna recibió distinciones. Por su parte, en el SPCC 1981 emergieron 6 mujeres dibujantes dentro de los 28 participantes (una de las cuales fue premiada) e irrumpieron también 6 grabadoras en un total de 12 concursantes (ninguna de las cuales recibió distinciones). A su vez, en el salón escultórico de 1982 encontramos 4 presencias femeninas en un conjunto de 15 sujetos, de las cuales una obtuvo una mención). Conjuntamente, cabe recordar que la visibilidad femenina también era minoritaria entre los integrantes del jurado convocados por el gobierno de Córdoba[539].

[539] Al respecto, nos parece un dato indicativo del androcentrismo reinante, el hecho de que, en testimonios de ciertos colegas, algunas de las pocas artistas que lograron premiaciones son devaluadas en sus méritos como productoras y acusadas de desplegar estrategias extra-

A nivel de las obras circulantes podemos realizar algunas síntesis sobre las piezas premiadas; no obstante, sobre el conjunto de obras aceptadas y rechazadas en cada SPCC quedan muchas preguntas[540]. Comenzando por las tres ediciones del salón abocadas a la disciplina pictórica (1977, 1980 y 1983) observamos que el primer premio recayó en cuadros que realizaban reapropiaciones surrealistas, aunque los temas propuestos por los productores, y distinguidos por el jurado, se desplazaron desde sensaciones apacibles (*Los habitantes olvidados* de Monteiro) hacia otras desconcertantes y angustiantes (*Los gritos* de Ledda). Por su parte, los segundos premios y algunas menciones tendieron a neo-figuraciones (*Invocación* de Enrique Criado) que fueron acentuando el neo-expresionismo (*Día Domingo* de Fraticelli[541]). Este último caso (donde se otorgó el segundo puesto a una pintura de un *joven artista*) constituye una de las excepciones del salón ya que, generalmente, los primeros puestos eran monopolio de productores "mayores" y masculinos, mientras las menciones eran las que asignaban, a veces, visibilidad a creaciones *juveniles* y/o femeninas.

El SPCC de 1983 nos permitió observar no solo a las 5 obras distinguidas sino al total de piezas aceptadas: 58 imágenes correspondientes a los dos envíos de los 29 pintores concursantes. En ese marco detectamos algunas características generales: las producciones de los artistas consagrados mostraban una preponderancia de estilos figurativos (como realismo o surrealismo) y de géneros tradicionales (paisaje, retrato, naturaleza muerta), mientras la excepción eran dos propuestas abstractizantes. Por su parte, en los envíos de las mujeres pintoras encontramos recurrencias en un paisajismo de clave naif; entre esas obras retuvo nuestra atención la propuesta de *la joven* Cabello, donde los títulos de sus cuadros sugerían sensaciones epocales que pueden relacionarse con los testimonios de sus contemporáneos respecto a aquella coyuntura: *Necesitamos oxígeno* y *Basta de envases*. En cuanto al grupo de los *jóvenes artistas* varones prevalecían las

profesionales: en algunos casos, obtener reconocimiento mediante *amoríos* con algún agente masculino consagrado del campo; en otras ocasiones, pertenecer a familias burguesas cuya hegemonía económica podía favorecer lazos con las autoridades que desplegaban las políticas culturales.

[540] Recordemos que mientras los objetos distinguidos adquirieron visibilidad en las fuentes epocales, la reproducción global de las obras participantes solo se dio en casos excepcionales y de modo fragmentario (mientras cada artista participaba con un doble envío, solo los catálogos de 1982 y 1983 reprodujeron las dos obras de cada autor).

[541] El caso del *joven* Fraticelli invita a pensar en desplazamientos estilísticos desde el surrealismo hacia el neoexpresionismo dentro de la obra de un mismo pintor: recordemos que la obra *La derrota*, presentada y premiada en el I SPCC (1977), construía reapropiaciones al estilo de El Bosco.

imágenes neoexpresionistas (con figuras y fondos distorsionados e inestables) sobre obras surrealistas enigmáticas y opresivas. Entre las primeras, una visibilidad disonante con los parámetros oficiales fue aportada por una obra de Mantegani que proponía un semi-desnudo masculino en poses enérgicas, sensuales y misteriosas[542].

En 1981 el catálogo del SPCC nos permitió visualizar las obras premiadas de dos disciplinas que el gusto oficial valoraba con menos estimación que a la pintura y la escultura: *Dibujo-Grabado*[543]. Dentro de los 56 dibujos aceptados, el primer premio recayó en una propuesta abstracta de trazos expresionistas (*Memoria II* de Beatriz Rodríguez Tarragó); cuya reflexión inquietante parecía completarse con un segundo envío del cual solo conocemos su título: *Silencio*. Por su parte, dentro de los 24 grabados admitidos, el primer premio fue asignado a una pieza figurativa neoexpresionista (*Inquisidor*, del *joven* Ricardo Geri); donde las figuras humanas y animales emergían mixturadas, manipuladas y despedazadas. Las particularidades de este salón de 1981 (en cuanto a la posición de los autores y las temáticas de las obras laureadas con el máximo galardón) pueden explicarse en base a dos factores: por un lado, el clima de relajación vivenciado durante el ensayo aperturista de Viola; por otro lado; una política cultural demagógica cuyos discursos locales proclamaban que en el *PRN* se defendía la *compatibilidad entre seguridad y libertad*. Esa afirmación era pronunciada por el Subsecretario de Cultura, Dr. Bustos Argañaraz, en la inauguración del salón; el mismo año en que ese funcionario fue distinguido como *Joven Sobresaliente* por la Bolsa de Comercio de Córdoba en base a su labor como *Promotor Cultural*.

Por su parte, el SPCC de 1982 estuvo abocado a escultura y su catálogo nos ofreció la reproducción de las 30 obras aceptadas; entre ellas, dos conjuntos retuvieron nuestra atención. Por un lado, nos impactaron un grupo de piezas figurativas que, consideramos, dialogaban con las estructuras de sentimiento de aquella coyuntura dictatorial post Guerra de Malvinas y cuyas temáticas traspasaban a distintas generaciones de creadores: una estatua de un *guerrero* mutilado; un

[542] El caso de Mantegani también evidencia las complejidades epocales: en 1978 fue distinguido como *Joven Sobresaliente* (rubro *Artista pintor*) por la Bolsa de Comercio de Córdoba y fue invitado a la *Exposición colectiva de Artistas Cordobeses en adhesión al MUNDIAL '78* (una muestra en la que presentó cuadros con naturalezas muertas).

[543] Tal subordinación era sugerida desde la misma organización del salón que dedicaba ediciones distintivas para las dos primeras disciplinas, mientras agrupaba la tercera y la cuarta en un mismo certamen.

retrato *ecuestre* donde el jinete era una figura espectral y el caballo tenía sus patas amputadas; una escultura donde los elementos protagónicos eran puños apretados en violento *éxtasis*; y una figura ciclópea con una acentuada boca, cuyo título e imagen proponían un agudo *grito*. Por otro lado, un conjunto de obras abstractas, entre cuyos autores predominaban *jóvenes artistas*, tanto hombres como mujeres, nos condujeron a reflexionar sobre una postura de crítica hacia la función representacional asignada tradicionalmente a las artes plásticas. En estas piezas abstractas, la preponderancia de materiales como la madera y de técnicas mixtas, las distanciaban del clásico mármol cincelado. Pero si algunas de esas obras pueden leerse como estrategias creativas que se rebelaban contra los cánones estéticos o éticos del régimen, otras presencias nos invitan a pensar en cercanías con el gusto oficial; por ejemplo: dos escultores "mayores" (Budini y Suárez), que integraban aquel jurado, habían recibido importantes encargos oficiales como la *Plaza-Monumento España*; a su vez, el *joven sobresaliente* Hepp sería prontamente convocado para materializar un monumento sobre los soldados *caídos en Malvinas*.

En base a diversas fuentes analizadas podemos concluir que, durante el período dictatorial, muchos creadores cordobeses (*juveniles* y *mayores*) produjeron obras artísticas donde se aportaban discursos de resistencia simbólica ante los cánones tradicionalistas, estético-éticos, del régimen. Esas críticas de materialidad plástica lograron penetrar hasta en un concurso oficial como el SPCC, siendo no solo aceptadas en la competencia sino, en algunos casos, premiadas. Allí, con las restricciones y posibilidades de las cuatro disciplinas hegemónicas emergieron obras que con sus temáticas, estilos, títulos o materiales, proponían existencias disruptivas. Paralelamente, (re)construían estructuras de sentimientos que daban cuenta de sus vivencias contemporáneas: incertidumbre, violencia, silencio, ausencia, muerte, dolor, angustia, locura, personajes y ambientes desfigurados, descentrados y desgarrados[544].

II.c. De políticas culturales para *jóvenes artistas*

Otro objetivo prioritario de esta tesis fue explorar y problematizar las visibilidades otorgadas a los *jóvenes artistas* plásticos por parte del gobierno dictatorial en

[544] Así, estas prácticas artísticas locales presentan puentes de contacto con los procesos porteños reconstruidos por los trabajos de Herrera (1999), Usubiaga (2012) y Marchesi (2003). Será tarea de próximas historizaciones profundizar la exploración comparativa no solo con el caso de Buenos Aires sino con otras provincias argentinas.

Córdoba. Al respecto, constatamos que en la coyuntura 1980-1983 proliferaron políticas culturales que inauguraron instituciones permanentes y eventos efímeros donde los *jóvenes* en general y los *jóvenes artistas* en particular adquirieron un protagonismo destacado: exposiciones locales e interprovinciales, asignación de ateliers gratuitos, concursos de manchas y murales, admisiones y premiaciones en concursos tradicionales como el SPCC. Esas medidas alcanzaron su apogeo en el año 1982 con la cristalización de dos políticas singulares: por un lado, un nuevo *Salón Juvenil* municipal; por otro lado, una masiva muestra colectiva que bajo el nombre de *Arte Joven* reunió más de un centenar de obras en el Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa". Paralelamente, dentro de esas restricciones y promociones oficiales también irrumpieron intersticios de resistencia y estrategias creativas frente al canon.

Nos detuvimos en tres casos que posibilitaron estudiar diversos procesos de construcción de juventudes. Por un lado, exploramos el *Concurso de manchas "Mi ciudad y su historia"* y el certamen de *murales*; los cuales se organizaban dentro de las performances de julio por la Semana de Córdoba[545]. Ambas competencias estaban dedicadas a *jóvenes estudiantes*; sin embargo, bajo ese rótulo de homogeneidad aparente se fueron construyendo diferencias. El concurso manchístico estuvo generalmente restringido a alumnos del nivel secundario, mientras el certamen muralístico convocaba habitualmente a estudiantes del nivel terciario y universitario. Así, en base a la escolarización modélica del régimen, se bosquejaban dos franjas etarias consecutivas: la primera abarcaba desde los 13 a los 18 años, mientras la segunda comprendía desde los 18 a los 25 años[546]. Consideramos que esa "minoría" y "mayoría" de edad era explicativa de los premios diferenciales que se otorgaban en cada competencia: capitales culturales y simbólicos para concursos que involucraban a menores de 18 años (como los *diplomas* y *libros de arte* que pueden observarse en la carátula de la II parte de esta tesis) y distinciones monetarias para estudiantes mayores.

[545] Recordemos que ambos concursos también evidenciaron emergencias dentro de las performances de septiembre por el Día del Estudiante-Día de la Juventud; pero sus irrupciones fueron intermitentes y discontinuas en comparación a la regularidad que mostraron los certámenes en la Semana de Córdoba.

[546] En algunas ocasiones (como 1982), también se realizaron *Concursos de manchas para niños*, cuyos umbrales de edad aparecían demarcados por la escuela primaria. La socialización infantil desplegada por la dictadura (no solo) en la escuela primaria, ameritaría otra investigación específica.

En cuanto a las características plásticas de ambos concursos restan varios interrogantes, pero pudimos observar que en las premiaciones oficiales, además de la reafirmación de la pintura, se recitaba la preferencia tanto por el género del paisaje (urbano y serrano) cuanto por íconos histórico-religiosos como las iglesias. De este modo, estos certámenes pictóricos devenían uno de los dispositivos simbólicos para (re)construir una identidad cultural cordobesa sintetizada en imágenes tradicionalistas. Así, eran una de las herramientas para hacer frente a la *batalla integral* que, según el imaginario dictatorial, acechaba a *las almas* de las *nuevas generaciones*. Conjuntamente, esa socialización *espiritual* de (no solo) *los jóvenes*, mediante la práctica de una de las *Bellas Artes* hegemónicas, se entramaba con otro tejido procesual. En mayo de 1982, en plena Guerra de Malvinas, el Ministerio de Cultura y Educación de la provincia promocionaba la puesta en marcha de dos políticas artísticas. Por una parte, se disponía que toda actividad desarrollada en el Teatro San Martín ofreciera, gratuitamente *para menores de 21 años*, la locación del *Paraíso*; una disposición espacial que parecía recitar al cielo católico evocado en tantas misas para los *jóvenes soldados heroicos*. Por otra parte, se establecían *Centros de Educación Artística Integral donde niños y jóvenes de 6 a 18 años* podrían realizar, los días sábado, *actividades de plástica, música, teatro, expresión corporal y danza*. El objetivo estético-ético era explicitado por el discurso oficial: *conscientes del papel decisivo que el arte tiene en el desarrollo educativo (…) perceptual, sensible e imaginativo, esta propuesta será germinadora de fuerzas culturales y civilizadoras*.

Según el testimonio de algunos artistas plásticos que participaron de los concursos de murales, esa política cultural constreñía, pero también posibilitaba intersticios para la ruptura de cánones artísticos y sociales: reunirse *al aire libre* y trabajar grupalmente, guardar una porción de la pintura asignada por el gobierno para otras creaciones más independientes, presentar temas distanciados del tradicional paisajismo. Entre esas estrategias creativas, dos devienen particularmente sugerentes. Por un lado, un mural de la Estudiantina 80, del cual desconocemos su autor y título, donde el tema representado ponía en tensión al discurso oficial que publicitaba a aquella performance como una *fiesta juvenil* donde reinaba *la alegría*. Contrariamente, la imagen (reproducida como carátula de la I parte de la tesis) mostraba rostros-máscaras abigarrados cuyas expresiones construían un abanico de estructuras de sentimiento complejas: reflexión, tristeza,

confusión, silencio, exclamación. Por otro lado, la propuesta de Rosa González (reproducida como carátula del capítulo 5) donde citaba y resignificaba a las *pictografías* rupestres de los pueblos originarios que habitaron el espacio donde los conquistadores españoles fundaron la ciudad de Córdoba, unas presencias que el discurso dictatorial (in)visibilizaba y manipulaba para adecuarlas al mito que valoraba a la colonización como *una obra de amor y evangelización*.

Un segundo caso de singular visibilidad que retuvo nuestra atención fue la institución de un *Salón Juvenil* municipal que fue promocionado como novedad[547]. Si bien fue anunciado como una política de larga duración solo evidenció una única edición en el segundo semestre de 1982 y el lugar elegido para montar la muestra fue el recientemente creado CCGP. El SAJ estaba dedicado a las cuatro disciplinas tradicionales, pero la valorización de las mismas no era igualitaria sino jerárquica, reafirmando el predominio de pintura y escultura sobre dibujo y grabado. Así, los montos monetarios de los premios adjudicados a la primera díada fueron casi el doble del dinero asignado a la segunda. Respecto de las piezas y autores emergentes en aquel salón, las fuentes relevadas solo nos permitieron conocer algunos detalles numéricos del certamen pictórico: *31 jóvenes artistas* que, con un envío individual o doble, sumaron *51 obras*. De ese conjunto (que, podemos hipotetizar, llegaba a la centena de piezas con los envíos de las restantes tres disciplinas) solo 8 obras serían distinguidas con el primer o segundo *premio-adquisición*. Las mismas pasarían a ser propiedad de la Municipalidad, quien prometía incorporarlas *al futuro Museo Juvenil de Arte Moderno*. Este proyecto, si bien no llegó a concretarse, (re)significaba al *arte joven* en dos sentidos destellantes: por un lado, construía una asociación simbólica entre *juventud* y *modernidad*; por otro lado, la idea de preservación museográfica parecía ampliar el concepto de *patrimonio cultural* nacional y provincial (tradicionalmente asociado a las obras

[547] Sin embargo, en el campo artístico de Córdoba habían emergido, con anterioridad, otros salones dedicados a *los jóvenes*, tanto estatales como privados; los cuales tuvieron presencias efímeras y discontinuas. En la primera mitad del siglo XX observamos a los *Salones de Alumnos* organizados por el Centro de Estudiantes de la EPBA y al *Salón de la Juventud Católica* montado en el Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez" en las décadas de 1930-1940. Posteriormente, desde la década del '60, encontramos: el *Salón Juvenil* que se habría concretado en el MPBA "Emilio Caraffa" alcanzando cinco ediciones consecutivas entre 1966 y 1970 y el *Salón Juvenil* de APAC desarrollado entre 1977 y 1981. Dichos concursos estuvieron abocados a las cuatro especialidades plásticas tradicionales y emergen como potenciales objetos de estudio para futuras Historias de las juventudes locales.

“mayores”) hacia producciones *juveniles*. Consideramos que la fundación de un “templo” peculiar para las *Bellas Artes* de algunos *jóvenes* que el discurso oficial consideraba *virtuosos*, entraba en diálogo con un clima epocal nacionalista y “juvenilista” que estaba incorporando a los *soldados caídos en Malvinas* dentro del panteón de los héroes patrios.

A nivel de los participantes, los organizadores del salón explicitaban que, al igual que otros certámenes de aquellos años, era un evento exclusivo para *menores de 35 años*. Así, en comparación con los concursos de murales, en esta política cultural vemos una ampliación y explicitación de la barrera etaria que demarcaba el final de la edad *joven*. Ese requisito biológico para competir era complementado con la exigencia de capitales culturales objetivados: presentar *obras originales e inéditas*. A la vez, los patronímicos de algunos ganadores mostraron que se trataba de sujetos que ya poseían distinciones en otros concursos epocales y en cuyas trayectorias predominaba la pertenencia académica como estudiantes o graduados (aunque también encontramos la excepción de un varón autodidacta). Paralelamente, los agentes convocados por el gobierno para integrar el jurado daban cuenta de edades biológicas “mayores” a 35 años y de reconocimientos en la producción artística, en la docencia y/o en la administración estatal: el pintor Martiniano Scieppaquercia (1919-1989), el escultor Carlos Peiteado (1935-) y el grabador Hugo Bastos (1946-). De este modo, la dinámica del salón construía a algunos consagrados como evaluadores de los nuevos creadores. Sobre las dinámicas de inclusión, exclusión y distinción de aquel concurso, el testimonio de uno de los *jóvenes* concursantes explicita que ganar un salón podía implicar hacerse acreedor a tres capitales centrales en el campo plástico de los años 80: conocer el circuito profesional donde intentaba ingresar un *nuevo artista*, obtener dinero para la propia reproducción social tanto del creador como de su obra y lograr una *fama* que podría transmutarse en otros bienes simbólicos y materiales.

Un tercer proceso que indagamos en la segunda parte de esta tesis atendiendo a su explícita definición etaria fue la realización de la muestra *Arte Joven* (MAJ), la cual se desarrolló en un ente museográfico hegemónico en la Córdoba de aquellos años: el MPBA “Emilio Caraffa”. La primera edición de esta exposición fue inaugurada el 17 de septiembre de 1982 y perduró hasta el 10 de octubre, es decir que acompañó y traspasó a las performances oficiales por la *Semana de la Juventud*. Tanto la exhibición plástica como la fiesta juvenil fueron organizadas por

el Ministerio de Cultura y Educación de la provincia e irrumpieron como un momento cúlmine dentro de las políticas culturales juveniles que venían proliferando desde el año '80[548].

El catálogo de la MAJ '82 proponía una sugerente definición de *arte: puede resultar un gesto contra la muerte o un acto de amor. Puede significar resistencia al conformismo social, o un modo más satisfactorio de participar en la sociedad*. Consideramos que en esa calificación se conformaba una estructura de sentimiento que dialogaba con el clima de luto post derrota de Malvinas y proponía a la labor artística como un abanico de opciones para la acción social. Paralelamente, otras connotaciones daban cuenta tanto de las excepciones detentadas por el campo creativo durante toda la dictadura (*el arte ofrece al artista mayores oportunidades de libertad personal de lo que brinda cualquier otra ocupación*) como de las posibilidades recuperadas durante la crisis del régimen: *En la historia del arte, como también en la historia de la civilización, se ha alcanzado la libertad sólo tras prolongada lucha*. Por su parte, los atributos asignados al *joven artista* también pueden leerse en el marco de la nueva agenda social de la apertura política: *tiene el valioso derecho de escoger y perseguir sus propósitos, un derecho que hay que conservar para que toda sociedad sea sana.*

En cuanto a los creadores convocados en las MAJ, el umbral de edades abarcó entre los 20 y los 35 años, aunque las flexibilidades de las barreras etarias llegaron a incluir a productores que pasaban los 40 años[549]. Numéricamente, los *jóvenes artistas* invitados a las muestras colectivas de 1982 y 1983 ascendieron de 39 a 54 individuos. Pero más allá del crecimiento en términos generales, detectamos otras fluctuaciones: 8 agentes visibles en la primera MAJ desaparecen en la segunda edición, 31 artistas son nuevamente llamados y emergen 23 nuevas presencias. Estas (dis)continuidades son ilustrativas del proceso de (in)visibilización que va marcando el ingreso, la permanencia y el ascenso en la pirámide de productores reconocidos como artistas. Entre los posibles factores explicativos de las variaciones encontramos distintas variables: en algunos casos, la provisionalidad de la edad

[548] Una nota distintiva de la MAJ es que logró continuidad tanto en el último año dictatorial (durante la agitada caída del régimen) como en los proyectos artísticos que desarrolló el posterior gobierno democrático. Entre 1982 y 1985, la exhibición alcanzó cuatro ediciones masivas y consecutivas, cuya intensidad no presentaba antecedentes en las propuestas del Museo Caraffa (González, 2011b).

[549] El caso del escultor y gestor cultural Miguel Sahade es significativo en dos sentidos: por que tenía 42 años cuando integró la MAJ '82 y porque sus testimonios recientes calificaban a las MAJ como eventos *para la nueva generación, menores de 35 años*.

joven podía marcar un límite para la persistencia de un mismo agente en muestras colectivas *juveniles*; así, llegada la adultez debería ascender al escalón de las exposiciones individuales de los consagrados o podría caer en el desconocimiento. En otros casos, una minoría de *jóvenes* lograba acceder al circuito de becas y premios *juveniles*. A la vez, entre los criterios que guiaron la selección de las invitaciones observamos requisitos simbólicos y culturales: el MPBA explicitaba que se trataba de artistas con *trayectoria reconocida*, y destacaba que *casi todos ellos* habían participado en exposiciones previas y habían obtenido premiaciones en salones provinciales o nacionales.

Conjuntamente, emergían relaciones con instituciones centrales del campo: mientras la gacetilla del museo destacaba que esos creadores poseían *reconocimiento de la crítica artística*, en los testimonios actuales de aquellos *jóvenes* prevalece la indicación de redes entre el MPBA y las academias locales. En la mayoría de los casos predominaba la convocatoria hacia egresados y estudiantes avanzados de las carreras de Arte y Arquitectura, pues según recuerdan: *ser tesista era importante, egresaban dos o tres por año. Eras 'casi artista'.* En menor medida, volvimos a encontrar agentes masculinos que: habían abandonado sus estudios académicos, frecuentaban talleres privados de consagrados maestros y eran valorados como *autodidactas*. Este dato nos conecta con otra característica de las MAJ que reiteraba una costumbre recurrente en el campo artístico: el androcentrismo. En estas muestras, un desigual porcentaje genérico frecuentemente reservaba (como mínimo) un 60% de los cupos para los productores varones, mientras restringía la visibilidad femenina a (como máximo) un 40%. A la par, si bien la dirección del MPBA había sido ejercida en aquellos años por la productora *Beatriz Rodríguez Tarragó*, es significativo que los testimonios actuales la recuerden no tanto por sus obras artísticas ni por su gestión museográfica sino como *la mujer de…* un consagrado artista.

Finalmente, otra nota que se usaba para definir a los *jóvenes artistas* nos introduce en el universo de las obras: *arte* y *juventud* fueron palabras asociadas reiteradamente con las ideas de *ruptura con la tradición*, *originalidad* e *invención*. En ese marco, se explica que las MAJ hayan no solo permitido sino promocionado la *multiplicidad* de disciplinas, corrientes, técnicas y temas; una heterogeneidad que, según el discurso museográfico, abarcaba desde *lo racional* hasta *lo sensual* y desde reapropiaciones *reverentes* hasta *irreverentes*. Indirectamente, ese *arte joven*

se planteaba como oposición ante una estética “vieja, tradicionalista y homogénea” (por ejemplo, el paisajismo impresionista). Consideramos que esa política cultural puede explicarse en base a tres factores: en principio, una estrategia demagógica, recitada durante toda la dictadura, que a nivel global se autoproclamaba como PRN y en torno al mundo artístico local promocionaba al régimen como artífice del *equilibrio entre libertad y seguridad*. En segundo término, podemos pensar que *libertad de expresión* era uno de los tópicos que emergían como reclamos efervescentes en la esfera pública reactivada desde mediados del año 1982. En tercer lugar, durante todo el siglo XX el propio campo plástico había reinventado una tradición que hizo de la ruptura (estética y ética) un principio normativo que regía la producción interna y sus relaciones con los microcosmos externos.

Sobre las más de 150 obras, cuyo montaje ocupó *todas las salas* del MPBA en las MAJ ’82 y ’83, quedan más interrogantes que certezas, ya que ninguno de los catálogos aportó datos concretos de las mismas. No obstante, se explicitaba que, además de las cuatro disciplinas plásticas hegemónicas (dibujo, escultura, grabado y pintura), la muestra estaba compuesta por *experiencias*. Aquí, los testimonios y archivos personales de los artistas fueron centrales para reconstruir algunos fragmentos de esas historias. Entre ellas, elegimos detenernos en algunas piezas paradigmáticas que, según nuestra lectura, produjeron intersticios de resistencia simbólica ante los cánones artísticos o sociales defendidos por el régimen.

El análisis de varias propuestas de pintura *joven* nos permitió detectar una preponderancia neoexpresionista cuya explicación, como sostiene Usubiaga (2012), no puede subsumirse a la reapropiación de programas internacionales sino que se enlaza con procesos intrínsecos a la sociedad argentina de aquellos tiempos: a nivel del macrocosmos, la convulsión social producida por la dictadura (y por los cambios que traía la llamada transición democrática); a nivel del microcosmos artístico-plástico, una tradición de quiebres y experimentaciones subjetivas que había llegado hasta terrenos enraizados como el pictórico. Algunos diarios cordobeses del ’82 daban cuenta de las potencialidades sensitivas y reflexivas adjudicadas al *expresionismo*: como canal de *búsqueda al interior del ser humano* y como puente para repensar el *papel social del hombre.* Esa *recreación* era asociada a los usos independientes del color y las formas, los cuales propiciarían: *vibración, soltura, liberación* y *expansión*. Pero además de las estructuras de sentimiento re-

elaboradas en los temas, algunos creadores también produjeron sugerentes rupturas con sus técnicas y materiales.

En esa clave pueden leerse, por ejemplo, una serie de retratos de *la joven* Bondone, donde la artista se distanciaba del canónico óleo sobre lienzo para proponer *acrílico sobre chapadur* u *óleos sobre jeans*. Si este último soporte presentaba una peculiar resignificación de una vestimenta juvenil, su *Autorretrato con oreja* ampliaba la reflexión existencial hacia la imagen social de la mujer y del artista. Allí, un rostro femenino de rasgos y cabellos inestables contradecía el mandato capilar oficial de orden, mientras la recitación de Van Gogh nos invita a preguntarnos qué podía o quería escuchar aquella *joven pintora* en un contexto de *locura*. Un segundo caso analizado fue una serie de cuadros del *joven* Nusenovich, cuyos personajes focalizaban la mirada en sectores sociales hegemónicos de aquella coyuntura: como *Los Perones* que remitían a los discursos del líder difunto del PJ (los cuales continuaban escuchándose, especialmente en las arengas de la apertura política pre-elecciones) o *Los egregios* (donde la cercanía de militares y burgueses en un palco teatral eran símbolo de otros consensos). En cuanto a los cuadros del *joven* Baena, es significativo que la nota rupturista del enmarcado de sus pinturas (con maderas y cartones que recogía de la basura) sea explicada por el testimonios reciente del autor como una referencia explícita al contexto epocal en que fueron producidas las obras: *la idea era tratar de mostrar que se podía hacer algo en ese gran marco de posibilidades que no era nada* (…), *en el marco de lo que era la realidad, que era más bien una basura, una cosa sucia, una cosa violenta, pobre*.

Por otra parte, las muestras *Arte Joven* del MPBA también albergaron otro tipo de manifestaciones que se distanciaron de las cuatro disciplinas clásicas y recibieron el título de *experiencias*. Las fuentes relevadas solo nos admitieron acercamientos parciales y escasos sobre el tema, por lo cual se presenta como un terreno pendiente para próximas investigaciones. Entre las propuestas experimentales que permitía y promocionaba el museo podemos situar a las *pinturas-construcciones* de Castiglia; las cuales ponían en tensión a las propias barreras pictóricas y escultóricas. Su autor las recuerda como una *experiencia volumétrica* que le posibilitó tanto *romper este pensamiento muy occidentalizado que era la pintura bidimensional* como diversificar sus técnicas y materiales. Paralelamente, otros fragmentos reconstruidos en base a testimonios coinciden en afirmar que bajo el rótulo *experiencias* se ubicaba a las incipientes *instalaciones* y *arte objetual*.

En relación con lo anterior, en el bienio 1982-1983 encontramos a dos conjuntos de *artistas* (integrados mayoritariamente por *jóvenes* participantes en las MAJ) que se apropiaron de instituciones gubernativas de Cultura pero con búsquedas experimentales que en varias aristas se alejaban del gusto oficial: por un lado, ADEV (*Agrupación para el Desarrollo de Experiencias Visuales*), a quienes el Director de Patrimonio Cultural les asignó un espacio de trabajo en el CC Alta Córdoba; por otro lado, *7 individuales*, una muestra colectiva montada en el CC General Paz a fines del '82. Las obras de esta última exhibición abarcaron un espectro de disciplinas plásticas (*dibujos, pinturas, objetos, instalaciones*) y varias de ellas tensionaron los cánones tradicionales, por ejemplo, la *caja-habitación* de Simes ofrecía un montaje de pinturas abiertas que se continuaban en las paredes, mientras el piso que oficiaba de contenedor estaba colmado de basura. Esta estética del desperdicio (que se reiteró en obras de otros expositores) habría traspasado los límites de la tolerancia oficial hacia las nuevas tendencias, dando lugar a una censura simbólica especialmente significativa. A la semana de la inauguración, aquellos *jóvenes* fueron al CC y encontraron que *todas las obras estaban descolgadas y tiradas en el suelo*, como un gesto de "castigo" ante propuestas que ofendían el modelo de *arte bello* (el cual, según el imaginario imperante, debía *elevar el espíritu y acercarlo a Dios*). Así, la muestra que estaba programada para durar un mes, debió levantarse a los ocho días.

En síntesis, en base a lo expuesto, podemos decir que las políticas artísticas dedicadas a *los jóvenes*, las cuales se multiplicaron entre 1980 y 1983, pueden ser explicadas atendiendo al imaginario bélico oficial que decía defenderse de un *enemigo* que *enfermaba las almas* (no solo) juveniles mediante *la subversión* de los valores occidentales católicos, nacionalistas y familiares. En ese marco, los proyectos dedicados a desarrollar a las *Bellas Artes* plásticas funcionaron como un dispositivo de lucha simbólica, donde una definición "espiritualista" de *Arte* combinaba dos funciones prioritarias: una estética (aspirar y lograr *belleza*) y otra ética (*elevar el espíritu y acercarlo a Dios*). De este modo, la promoción de *nuevos artistas* plásticos puede pensarse como una de las estrategias de conformación de *juventudes virtuosas* y de socialización de aquellos jóvenes considerados *indiferentes-desorientados.*

Conjuntamente, los procesos artístico-plásticos emergentes en la última dictadura tuvieron una complejidad profunda, la cual torna difícil las generalizaciones debido a

distintos factores. En principio, observamos que la política cultural desplegada en Córdoba no solo implicó censuras sino también promociones y hasta premiaciones de obras disruptivas. Esa dualidad podría explicarse como una estrategia oficial demagógica que intentaba publicitar al autodenominado PRN como un equilibrio entre *seguridad y libertad*. A la par, consideramos que cierta tolerancia hacia la *libertad de expresión* estuvo restringida a algunas piezas plásticas que serían conservadas en un museo y cuya visibilidad era limitada al reducido público museográfico. En cambio, en los concursos de murales cuyas imágenes permanecerían en el espacio callejero (posibilitando la visualización de un público más amplio) predominó un género y una disciplina tradicional: el paisajismo pictórico.

En segundo término, las opciones creativas que eligieron los artistas plásticos, en un contexto tan condicionante como la dictadura, difícilmente pueden reducirse a la polaridad de sentido común que define a *los jóvenes* como *innovadores* y a *los consagrados* como *conservadores*: tanto los eventos diseñados desde el gobierno como las estrategias creativas desplegadas por los artistas, nos muestran que muchas decisiones transitaron en un puente de grises, con sentidos explícitos e implícitos, conscientes e inconscientes. A su vez, la complejidad del macrocosmos dictatorial interactuaba con las propias tradiciones del microcosmos artístico. Por ejemplo, la definición del *artista* como un agente de *ruptura* (estilística, generacional o institucional) fue reinventada durante todo el siglo XX, penetrando en instituciones tradicionales mediante, por ejemplo, el academicismo antiacadémico. En el caso cordobés distintos testimonios coinciden en afirmar que las escuelas de *Bellas Artes* donde cursaron sus estudios entre los años 70 y 80, les enseñaban los lenguajes plásticos y los manifiestos políticos de las Vanguardias Históricas.

III. A modo de cierre y apertura

Los procesos sociales reconstruidos en la tesis, a partir del análisis de fuentes históricas escritas, orales y visuales, nos permiten concluir que en la etapa dictatorial fueron desplegados distintos dispositivos gubernativos, materiales y simbólicos, que buscaron controlar las vidas tanto de las juventudes deseadas como de aquellas toleradas o directamente prohibidas por el régimen. Así, diversas representaciones y biopolíticas dejaron saldos masivos de *jóvenes* presencias-ausencias que aún demandan a nuestra sociedad por sus derechos humanos avasallados. Para los

sectores autorizados a seguir viviendo, el retorno al Estado constitucional implicó participar de un clima de *esperanza* (donde los agentes juveniles eran reconocidos como ciudadanos); pero también involucró sensaciones de *inestabilidad, miedo* y *desconfianza* que los acompañaron durante toda la década posdictatorial. Al respecto, los recuerdos de uno de aquellos *jóvenes artistas* son ilustrativos de las sensaciones que emergieron como recurrentes en muchas memorias: *Para mí, personalmente, la vuelta de la democracia fue, 'la vuelta', pero en realidad no fue la vuelta… Desde que era chico, la democracia era una cosa que duraba 2 o 3 años y después Golpe de Estado* (Entrevista con *Basilio Pardo*, 2011).

Como un espiral, las inquietudes conceptuales actuales vuelven a enlazarme con el proceso que motivó mis primeras búsquedas en aquel TFLH: la llamada transición democrática vista a partir de las redefiniciones de las categorías juventud y arte. Desde aquella investigación primigenia hasta la Tesis Doctoral he podido reconstruir algunos importantes fragmentos de tres etapas transicionales: el agotamiento de la dictadura, la descomposición de ese régimen y la institucionalización del nuevo orden constitucional. Complementando ese proyecto intelectual se abren nuevas preguntas sobre una cuarta fase, la consolidación democrática (la cual, para muchas lecturas en las cuales nos incluimos, aún presenta tareas pendientes): luego del Año Internacional de la Juventud (1985), ¿qué (dis)continuidades de biopolíticas se sucedieron en torno a la Secretaría de la Juventud cordobesa, en una coyuntura donde el angelocismo fue ampliando su poder a nivel local y nacional (recordemos que el gobernador Angeloz fue un candidato presidencial en 1989)?, ¿cuáles fueron las redefiniciones de las artes en general y de los jóvenes en particular en el marco del Programa Nacional de Democratización de la Cultura cristalizado en 1986 y que tuvo al cordobés Marcos Aguinis como su director?, ¿cuánto nos dice sobre la permanencia de las desigualdades sociales el hecho de que las fiestas oficiales en torno al Día del Estudiante-Día de la Juventud sigan, en el siglo XXI, coronando a *reinas de belleza* y restrinjan el "divertimento" a jornadas que solo son feriado escolar para los sectores burgueses?, ¿acaso las recientes retrospectivas de artistas cordobeses que circunscriben la *Generación del '80* a una decena de nombres masculinos no están (re)produciendo la exclusión de una centena de *jóvenes artistas* que a comienzos de aquellos años luchaban por un reconocimiento del campo que

solo fue posible para una escueta minoría?[550].... Interrogantes que nos invitan a pensar en otras juventudes (in)visibilizadas, cuyas presencias-ausencias continúan (re)construyéndose en nuestro presente.

[550] Como señalamos en un trabajo precedente (Blázquez & González, 2004: 10): "Es constitutivo del modo de funcionamiento discursivo de dispositivos como las Muestras celebratorias o las retrospectivas la exclusión de diversos sujetos o tendencias", así como la variabilidad en los elencos de los artistas incluidos. Por ejemplo, la retrospectiva *120 años de pintura en Córdoba* (realizada entre noviembre de 1991 y marzo de 1992 en MPBA en adhesión al centenario del Teatro del Libertador General San Martín) reconoció a 14 productores como *algunos exponentes de la Generación del '80*; entre los cuales emergía una mujer. Por su parte, en la muestra *100 años de plástica en Córdoba* (materializada en 2004 en el MPBA como parte de los festejos por el centenario del diario LVI) la curación asignó una parcela peculiar, titulada *El territorio de la imagen*, para un total de 10 agentes masculinos: pintores y escultores cuya producción correspondía (supuestamente) al período 1983-2004.

ANEXOS

CUADRO 1: Políticas culturales para *jóvenes artistas* entre 1980 y 1985 (nombres femeninos)												
Productoras plásticas (in)visibilizadas	**Formación Académica**	**Concursos Juveniles de Murales** (en *Estudiantina* y/o *Semana de Córdoba*)[551]				**Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"** Muestra ***Arte Joven***				**Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez"**		**Secretaría de la Juventud**
										Salón Juvenil	Muestra ***Arte Nueva Generación***	Retrospectiva ***10 años de plástica joven.***
		E 1980	**SC 1980**	**SC 1981**	**SC 1983**	**1982**	**1983**	**1984**	**1985**	**1982**	**1984**	**1984**
1 Abarca, Ana (s/d)					X							
2 Alexandri, María					X							
3 Andrada, Daniela	E EAA			X								
4 Argüello, Isabel (s/d)	E EAA			X								
5 Ávila Patricia Marina (1957-)	G EAU					X	X	X				X
6 Ávila Crisitina (s/d)									X			
7 Bacú de Achaval Elena												X
8 Barrera Susana												X
9 Becerra Silvina										X	X	
10 Belloni María Teresa (1951-)	G EPBA- EAU					X	X	X			X	X
11 Bersano Marta (1952-)	G EPBA							X				X
12 Bevilacqua Cristina									X			
13 Bondone Ana Luisa (1958-)	G EPBA- EAU					X						X
14 Bonini, Mónica (s/d)					X							
15 Borra Zulema										X		
16 Bottaro Silvina Marta (1945-)								X			X	
17 Brandi Mónica (1943-)	EI EAU					X	X					
18 Cabello Olga										X	X	X
19 Cáceres Anahí (1953-)	EI EAU					X	X	X			X	
20 Cáceres Dolores									X			
21 Caturelli Celia (1953-)	G EAU y Letras (UNC)					X	X	X			X	
22 Cavaller Carmen (s/d)									X			
23 Cepeda Zulma (s/d)								X				X
24 Cerutti Alicia										X		
25 Cirigliano Cristina (s/d)						X						
26 Collias, Argyria (s/d)					X							
27 Constable, María (s/d)					X							
28 De Aguirre María E.										X		
29 De la Torre María Antonia										X		

[551] Respecto de los Concursos de Murales cabe señalar que para las ediciones de 1980 y 1981 sólo encontré datos sobre el listado de ganadores; en cambio, para el año 1983 logré relevar el listado de participantes. Durante 1982 también se realizaron concursos de murales, no obstante, ningún documento consultado informa sobre los competidores. Esto se tuvo en cuenta tanto para el Cuadro nº 1 como para el nº 2.

30 Dinardo Mónica Ruth										X		
31 Finocchietti María (1960-)									X			X
32 Francesia, Sandra					X							
33 Funes María Fernanda										X		
34 Galiasso Sara Raquel (1946-)	G EAU					X	X	X			X	X
35 Gastessi María Eugenia (s/d)									X			X
36 González Rosa (1955-)	G EPBA	X		X							X	
37 Guiffrida Ana María												X
38 Gurvich Ana Ruth (s/d)									X			
39 Hvravlje Graciela												X
40 Humérez, Viviana (s/d)					X							
41 Isaia Liliana (s/d)							X					
42 La Serna Malena (AEP)							X	X				X
43 Lescano Patricia												X
44 Lescano Palazzo Susana											X	
45 Levy Marta											X	
46 Licari Alicia												X
47 Luján Sandra											X	
48 Luque María Amelia (1944-)	G EAU					X						
49 Masías de Luque Cristina										X		X
50 Maluf Patricia	EI EPBA	X		X			X	X		X	X	
51 Martínez Marta (s/d)								X				
52 Mercado Silvia (s/d)					X							
53 Miguez Miriam										X		
54 Molina Nina (1946-)	G EAU y exterior					X	X	X			X	X
55 Monro's, Isabel (s/d)					X							
56 Osorio Griselda		X							X			X
57 Paredes María del Valle											X	
58 Pelozo Marita (s/d)									X		X	
59 Picconi Sara (1963-)									X		X	
60 Piotti Graciela (s/d)							X					
61 Porcel de Peralta Alicia (1959-)										X		
62 Revol María del Tránsito										X		
63 Rolandi Liliana										X		
64 Rossetti Victoria (s/d)									X			
65 Rotta Susana							X					
66 Ruiz Claudia Marina										X		

67 Santaularia Miriam (1956-)	G EAU							X			X	X
68 Sarria Allende Paula										X		
69 Stewart Harris Mónica										X		
70 Torres Lucía										X		
71 Torres, Silvia	E EAA			X								
72 Vélez Cecilia												X
73 Yané Lilian										X		X
74 Zagaglia Hilda [1950-]	G EAU								X	X		
75 Zambelli María Graciela										X		X
76 Zárate María Reina												X
TOTALES: 76 Productoras		**3**	**0**	**5**	**9**	**10**	**12**	**13**	**12**	**21**	**17**	**24**

CUADRO 2: Políticas culturales para *jóvenes artistas* entre 1980 y 1985 (nombres masculinos)												
Productores plásticos (in)visibilizados	**Formación Académica**	**Concursos Juveniles de Murales** (en *Estudiantina* y/o *Semana de Córdoba*)				**Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa"** Muestra ***Arte Joven***				**Museo Municipal de Bellas Artes "Dr. Genaro Pérez"**		**Secretaría de la Juventud**
		E 1980	**SC 1980**	**SC 1981**	**SC 1983**	**1982**	**1983**	**1984**	**1985**	***Salón Juvenil*** **1982**	Muestra ***Arte Nueva Generación*** **1984**	Retrospectiva: ***10 años de plástica joven*. 1984**
1 Alba Ricardo											X	
2 Álvarez César											X	
3 Arteta Ernesto											X	
4 Asís Jorge											X	
5 Allievi Fernando (1954-)	G EPBA					X	X					
6 Arévalo Gustavo (1954-)	ETP						X	X				
7 Avendaño Hernán (s/d)							X	X		X	X	
8 Baena Pablo (1957-)	G EAU					X	X	X		X		
9 Berra Ernesto (1947)	G EPBA					X	X					
10 Blas Rodolfo (s/d)							X	X				
11 Borga Roberto Luis (AEP)							X	X				
12 Brandán Gustavo												X
13 Britos Pablo (s/d)					X							
14 Buede Aníbal	G EPBA				X						X	
15 Canavesi Juan (1960)											X	
16 Candellero Javier								X	X			
17 Canedo Pablo (1955-)	G EAU					X	X	X				
18 Capardi Daniel (1957-)	G EAU					X						
19 Carranza Alejandro [1958-]						X	X	X				
20 Castiglia Ricardo (1955-)	G EPBA					X	X	X			X	
21 Cisterna, Daniel (s/d)					X							
22 Cuello Jorge									X			
23 Chuljak Juan Carlos (1947-)	G EPBA					X						
24 Córdoba Julio (s/d)	A						X				X	
25 Crespo Carlos Manuel (1940-2010)	El FAU						X	X				
26 Décima Ernesto Rubén (s/d)						X						
27 Delprato Daniel Marcos (s/d)						X	X	X				
28 Di Fini Gabriel										X		
29 Di Rienzo Carlos (s/d)							X					
30 Echevarrieta Alfredo (AEP)						X	X	X				
31 Eiras Raúl (s/d)							X					
32 Escudero Marcelo (s/d)	E EAA			X								
33 Escudero Pedro (s/d)					X							

34 Fernández Gustavo (s/d)	E FAU	X										
35 Ferreyra Claudio											X	
36 Fonseca Sergio (1951-)	G EPBA					X	X				X	
37 Fraticelli Onofre Roque (1951-)	G EPBA					X	X	X		X	X	
38 Galetto Jorge Walter (s/d)						X						
39 García Daniel (s/d)									X			
40 Geri Ricardo (1946-) (AEP)						X	X					
41 Giorgis Carlos (1952-)	G EPBA					X	X					
42 Goldest Gustavo (s/d)								X			X	
43 González Daniel									X		X	
44 González Jorge									X			
45 González Pablo										X		X
46 González Padilla Pablo (AEP)							X	X	X			
47 Grinberg Mario (1946-)	G EPBA					X	X	X			X	
48 Gutnisky Gabriel (1953-)	G FAU							X				
49 Herrera Ángel Leonardo (1954-)	ETP					X				X		
50 Jachymiak Juan Carlos							X					
51 Kilstein Leonardo [1942-2004] (AEP)						X	X	X			X	
52 Lagos Pablo Jorge									X			X
53 Lallana Néstor Pablo (década '50)	El EPBA					X	X	X				
54 Lares Ricardo Eloy (s/d)							X					
55 Lascano Eduardo									X			
56 Liguori Fabián (1960-)									X	X	X	
57 Longhini Juan (AEP)						X	X	X				
58 López Huens Héctor (AEP)							X					
59 Maletto Carlos (1948-)	ETP					X	X					
60 Mantegani Roger (1957-)	G EPBA						X	X				
61 Massafra Juan José (1963-)	G EPBA						X	X	X		X	
62 Maza Nelson Daniel							X					
63 Menas Rubén Oscar (1956-)	G EAU					X	X	X			X	
64 Milanesio Carlos Alberto										X		
65 Montenegro Luis Abelardo								X		X	X	
66 Navarro, Domingo (s/d)			X									
67 Nusenovich Marcelo (1956-)	G EAU						X	X		X	X	X
68 Ojeda Julio (AEP)						X	X				X	
69 Páez Oscar Enrique (1953-)	A					X	X	X		X	X	
70 Páez Walter								X	X		X	

71 Peña Aldo (1957-2018)	G EPBA								X	X	X	
72 Reinaudo Guillermo Luis							X					
73 Roldán Horacio									X			
74 Romano Tulio (1960-)	G EPBA			X			X		X			
75 Roqué Iván								X				
76 Rosenwald Jorge									X		X	
77 Sahade Miguel Carlos (1940-2010)	G EPBA					X	X	X				
78 Sartori Javier (AEP)						X	X	X		X		
79 Schule Federico								X	X		X	
80 Seguí Octavio									X			
81 Silva Dante (AEP)										X		
82 Simes Jorge Ricardo (1960-)	G EPBA					X	X					
83 Torillo, Felipe (s/d)			X									
84 Torres, Francisco (s/d)					X							
85 Torres Jorge Oscar (1953-)	G EPBA					X	X	X		X	X	
86 Torres Rubén (s/d)										X		
87 Tortosa, Daniel (s/d)	E FAU	X										
88 Tresca, Gustavo (s/d)			X									
89 Von Sprecher Carlos								X				
Totales : 89 productores		**2**	**3**	**2**	**5**	**29**	**42**	**33**	**17**	**17**	**27**	**4**

Índice de FUENTES

(I) FUENTES ÉDITAS:

1) Publicaciones oficiales internacionales

-Informe del Secretario Gral. De la O.N.U., 'A/34/468', octubre de 1979, pág. 2-3-4.
-'A/Res/32/134', diciembre de 1977, 32º período de sesiones, Asamblea General de Naciones Unidas (A.G.N.U).
-Informe del Comité Asesor para el A.I.J, 19-6-1981, A.G.N.U., A/36/215, pág. 15-29.
- Resoluciones de la Asamblea General sobre el Año Internacional de la Juventud. Disponible en: www.un.org/youth

2) Publicaciones oficiales nacionales

-BRASLAWSKY, Cecilia**.** 1986 (1984): "La "juventud" argentina: Informe de situación", CEAL, Buenos Aires.
-INDEC, Censos Nacionales de 1970, 1980 y 1991 (http://www.censo2010.indec.gov.ar/images/cuadro_de_la_evolucion1.jpg, consultado en 13-3-2012)

3) Normativas

****Documentación Nacional del gobierno militar***

- *Estatuto para el Proceso de Reorganización Nacional*. 1976
- *Proclama militar del 24 de Marzo de 1976*
-*Fondo Patriótico Malvinas Argentinas. Decreto Nacional N° 753/82.*
-*Resolución 752. Ministerio de Educación.*

****Documentación Provincial***

-Decreto 1336/64, Gobernador de Córdoba: Planes de Estudios para los Establecimientos de Educación Artística de la Provincia. 1964.
-Decreto 5458/88, Ministerio de Educación, Planes de Estudios para los Establecimientos de Educación Artística de la Provincia. 1988.
-*Guía de Córdoba Cultural*, Revista de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. Nº 1 a 20. Años 1980 a 1983.

4) Relatos autobiográficos

-POUSA, Néstor. 2009: *La Falda en tiempo de Rock. Historia Completa del Festival Argentino de Música Contemporánea*. Edit. Arkenia. Córdoba.
-VILAS, Acdel. 1977. *Tucumán, Enero a Diciembre de 1975. Diario de Campaña,* en: http://www.nuncamas.org/.

5) Diarios:

-*Córdoba*, 1976-1982.
-*Tiempo de Córdoba*, 1976-1982
-*La Voz del Interior*, 1976-1983.
-*Los Principios*, 1976-1982.

6) Catálogos y Folletos de artes:

-Asociación de Amigos del Museo Caraffa y Gobierno de la Provincia de Córdoba, *120 Años de Pintura en Córdoba, 1871-1991*, noviembre 1991-marzo de 1992, MPBA, Córdoba. (formato papel).
-Escuela Superior de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" y Agencia Córdoba Cultura, *Miguel Carlos Sahade. Esculturas latentes*, Sala de Exposiciones Ernesto Farina. Ciudad de las Artes Córdoba, 2006.
-Fundación Benito Roggio, *Formas, colores y texturas. Arte Contemporáneo en Córdoba*. Córdoba, 2008. Textos y catalogación de Tomás E. Bondone.
-Fundación OSDE, *Cuerpo y materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Buenos Aires, 2006. Con curaduría y textos de María Teresa Constantín.
-Fundación Pro Arte Córdoba, *20 Salones (1982-2001) en la Historia de la Pintura Argentina*, Córdoba, 2008. (formato papel)

-Imas, Rodolfo; Brandán, Oscar; Roca, María Rosa & Felipe Yofre. 1966: *I Festival Argentino de Formas Contemporáneas*. Córdoba.
-LVI S.A. & MPBA "Emilio Caraffa", *100 Años de Plástica en Córdoba, 1904-2004. 100 artistas, 100 obras en el Centenario de LVI*, catálogo en CD, MPBA. Córdoba. 2004.
-Municipalidad de Córdoba: *Salón Juvenil de Córdoba*, Folleto de 1982
-Municipalidad de Córdoba, MMGP: *40 Años del Museo*, catálogo de exposición. Mayo de 1983.
-MPBA "Emilio Caraffa": *Arte Joven '82, '83, '84 y '85*. Folletos de las cuatro muestras anuales (1982 a 1985). Córdoba.
-Municipalidad de Córdoba. *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*. Catálogos de las ediciones: I (1977), V (1981), VI (1982), VII (1983).
-Municipalidad de Córdoba, *Ana Luisa Bondone- Sergio Fonseca, 20 Años no es nada*, Exposición retrospectiva en el Cabildo Histórico de Córdoba. 1998.
-Rotary Club Distrito 4815: *Muestra de obras de artistas egresados de la Escuela Provincial de Bellas Artes "Dr. José Figueroa Alcorta" premiados por el Rotary Club*. 1983. Córdoba.

II) FUENTES INÉDITAS:

1) Archivos particulares de artistas.

*Archivo del escultor y gestor cultural Miguel Sahade.
*Corpus documental del Centro de Instrumentación en la Danza y el Movimiento (CIDAM), década de 1980, archivado por el escultor Juan Canavesi.

2) Monografías de las cátedras 'Arte del siglo XX' y 'Arte Argentino y Latinoamericano' (Biblioteca de la Escuela de Artes. FFYH, UNC).

*Colliard, Gabriel. 1997: *Alfredo Echevarrieta*, Córdoba.
*Denari, Lita; Depetris, Mariana; Stay, Marcela & Clementina Zablosky. 1991: *Situación de los Museos "E. Caraffa" y "G. Pérez" como medios de comunicación en la ciudad de Córdoba*.
*Domínguez, Marcos et al. 2004: *Onofre Roque Fraticelli.*
*Fiorillo, Eugenia; García, Adriana & Andrea López. 1995: *Insoportablemente Despiertos. Los '80 en Córdoba*,
*Fiorillo, Eugenia; Giraudo, Victoria & Andrea López. 1995: *Pedazos de nada. Rubén Menas*.
*Galera, María et al. 1996: *Aníbal Buede*.
*García, Lílian & Cecilia Galetti. 1994: *Pablo Baena*.
*Ghilino, Susana et al. 1985: *Pablo Canedo.*
*Jacobo, Mónica & Verónica Mocci. 2000: *Marcelo Nusenovich*.
*Manzanares, Andrea & Sara Voltarel. 1996: *Mario Grimberg*.
*Oprandi, Ana et al. *Onofre Roque Fraticelli*.
*Gonzalo, Cristina; Mandrile, Cecilia & Lucrecia Urbano: *Ricardo Castiglia*, 1990.
*Barulich, Sandra & Ana Rosa Roldán: *Ricardo Castiglia*, 1998.
*Sobrero, María G.: *Ana Luisa Bondone*, 1989. Prof. Susana Metzadour. EPBA "Figueroa Alcorta"

3) Otros

Informe de la Comisión de Autoevaluación de la Escuela de Artes integrada por Patricia Ávila (Dpto. Plástica), Oscar Moreschi (Dpto. Cine y TV), Myriam Kitroser (Dpto. Música) y Dardo Alzogaray (Dpto. Teatro).1999. Inédito.

(III) ENTREVISTAS desarrolladas entre 2002 y 2012[552]

1) Con funcionarios estatales del área juvenil y/o artística que ejercieron durante la transición democrática

-*Angeloz, Eduardo* (Gobernador de Córdoba durante tres mandatos consecutivos, 1983-1995). 2 entrevistas en colaboración con la Dra. Alicia Servetto: abril de 2011 y junio de 2011.
-*Ferrero, Alicia* (Directora del Área de Promoción de la Secretaría de la Juventud entre 1983-1985). 4 entrevistas: Noviembre de 2003; enero de 2004; marzo de 2005; y julio de 2005.
-*Castiglia, Ricardo* (Técnico en el Departamento de Artes Visuales de la Provincia entre 1983-1990). 2 entrevistas: 16 de mayo de 2009 y 29 de mayo de 2009.
-*Sahade, Miguel* (Jefe del Equipo Técnico del Museo Municipal 'Genero Pérez', entre 1977 y 1987). 2 entrevistas: 27 de octubre de 2009 y 3 de noviembre de 2009.

2) Con productores plásticos que cursaron sus estudios en dictadura y fueron catalogados por la política cultural como "jóvenes artistas"[553]

-*Baena, Pablo*. Pintor egresado de la UNC. 28 de marzo de 2011.
-*Bersano, Marta*. Escultora egresada de la EPBA. 6 de septiembre de 2010.
-*Bondone, Ana Luisa*. Pintora egresada de la EPBA y de la UNC. 21 de septiembre de 2009.
-*Buede, Aníbal*. Pintor egresado de la EPBA. Entrevista personal (15 de Mayo de 2008) y Cuestionario por mail (6 de marzo de 2012).
-*Canavesi, Juan*. Escultor egresado de la EPBA. 16 de Junio de 2008.
-*Castiglia, Ricardo*. Pintor y artista objetual egresado de la EPBA. 3ª entrevista: 13 de junio de 2009.
-*González, Rosa.* Pintora egresada de la EPBA. 6 de agosto de 2011.
-*Grimberg, Mario.* Pintor egresado de la EPBA. 11 de abril de 2004.
-*Liguori, Fabián.* Grabador egresado de la EPBA. 4 de mayo de 2011.
-*Nusenovich, Marcelo*. Pintor egresado de la UNC. 2 entrevistas: septiembre de 2002 y enero de 2005.
-*Picconi, Sara.* Grabadora egresada de la EPBA. Cuestionario por mail: 1 de marzo de 2012.
-*Pizarro, José.* Artista visual egresado de la EPBA. Mayo de 2008.
-*Sahade, Miguel.* Escultor egresado de la EPBA. 3ª entrevista: 10 de noviembre de 2009
-*Santaularia, Miriam.* Pintora egresada de la UNC. Mayo de 2004.
-*Suárez, Oscar. Pintor.* Cursó estudios en la UNC. 14 de octubre de 2011.
-*Torres, Jorge*. Pintor egresado de la EPBA. 27 de marzo de 2012.
-*Valentinis, Rubén.* Performer que cursó estudios en la EPBA. Entrevista por mail en septiembre de 2008.

(IV) OBRAS ARTÍSTICO-PLÁSTICAS de los siguientes productores[554]**:**

-Baena, Pablo. Archivo y colección particular.
-Bersano, Marta. Archivo, colección particular y http://marthabersano.com.ar.
-Bondone, Ana Luisa. Archivo personal.

---

[552] Entre 2013 y 2017 mantuve entrevistas con otros artistas visuales que participaron en diversos eventos de los años 60, 70 u 80: Cáceres, Anahí; Echevarrieta, Alfredo; Beletti, Esteban; Gallegos, Selva; Herrera, Ángel; Menas, Rubén; Rodríguez, Anahí; Pérez, Susana; Simes, Jorge. Sus recuerdos ayudan a repensar otras aristas del pasado reciente sobre las cuales espero profundizar en futuros trabajos.

[553] Las explicitaciones sobre la disciplina artística laboral corresponde a sus producciones de los primeros años '80. En muchos casos, estos artistas plásticos han cambiado de disciplina, géneros y/o estilos durante períodos posteriores.

[554] Este listado corresponde a obras cuya visualización fue posibilitada por entrevistas personales con los artistas y/o por sitios web de dichos productores. El acceso al resto de obras fue posibilitado por catálogos o monografías de la UNC (los cuales ya fueron citados en párrafos precedentes).

-Buede, Aníbal. Colección personal.
-Canavesi, Juan. Archivo personal, colección particular y http://www.juancanavesi.com/
-Castiglia, Ricardo. Archivo personal.
- González, Rosa. Archivo personal.
-Liguori, Fabián. Archivo personal
-Nusenovich, Marcelo. Archivo personal.
-Sahade, Miguel. Archivo personal.
-Santaularia, Miriam. Archivo personal.
-Suárez, Oscar. Archivo personal.

(V) SITIOS DE INTERNET

www.bolsadecomercio
www.un.org/es/
www.cba.gov.ar/
www.elhistoriador.com
http://www.ffyh.unc.edu.ar/informacion-institucional/historia-de-la-facultad
http://ccec.org.ar/lacasa/
http://www.apm.gov.ar/node

(VI) FUENTES AUDIOVISUALES

-Archivo Fílmico de Canal 10. Centro de Documentación Audiovisual del Dpto. de Cine y TV (FFYH-UNC). Cassettes: 112, 119, 127, 129, 136, 142, correspondientes al período 1976-1980
-Archivo Fílmico de Canal 12. Centro de Documentación Audiovisual del Dpto. de Cine y TV (FFYH-UNC). Período: 1968-1982.
-Asociación de Amigos del Museo Caraffa y Gobierno de la Provincia de Córdoba, *120 Años de Pintura en Córdoba, 1871-1991*, noviembre 1991-marzo de 1992, MPBA, Córdoba. (formato video, 2 tomos).
-Fundación Pro Arte Córdoba, *20 Salones (1982-2001) en la Historia de la Pintura Argentina*, Córdoba, 2008. (formato video)
-IRAZUSTA, Cecilia & Elena Di Lollo. 1996: *Cronología. Instalaciones en Córdoba 1960-1990*, Editado por la Secretaría de Cultura de Córdoba (video).

BIBLIOGRAFÍA

1) Enfoque teórico general

AAVV. *Revista Alfilo.* Número Especial: *40 Aniversario del Golpe Cívico-Militar de 1976*. Área de Comunicación Institucional de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. 03-2016. Disponible online.

AGAMBEN, Giorgio. 2001: "Tiempo e Historia" en *Infancia e Historia*, Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo.

_____ (2004): *Estado de excepción*, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

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

ANDERSON, Benedict. 1993 (1991): *Comunidades Imaginadas,* ed. FCE, México.

ARIÈS, Philippe. 1987 (1973*): El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen,* ed. Taurus, Madrid.

ARIÈS, Philippe & Georges DUBY (eds.) 1989: *Historia de la vida privada*, Vol. 5, ed. Taurus; Madrid.

BAJTÍN, Mijail. 1989: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* ed. Alianza, Madrid.

BARRANCOS, Dora, 2007: *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

BENJAMIN, Walter. 1996: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, ed. Arcis-LOM, Santiago de Chile. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles.

_____ (1996 [1940]): "Sobre el concepto de historia". En: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, ed. Arcis-LOM, Santiago de Chile.

BLÁZQUEZ, Gustavo. 2007a: "El arte de contar la historia. Una lectura de la producción historiográfica sobre arte contemporáneo en Córdoba", IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes- XII Jornadas CAIA, Buenos Aires. pp. 315-329.

_____ 2007b. "Introducción", en *Paro Activo.* Cd multimedia producido colectivamente en el marco del Seminario de Investigación en Performance dictado por la Cátedra de Historia de la Cultura de la Escuela de Historia, UNC, Córdoba.

_____ 2007c. Disertaciones en el seminario de postgrado "Ritual, performance y performatividad" FFYH, UNC. Córdoba. Inédito.

_____ 2008a: Disertaciones en el seminario de postgrado "Taller de procesamiento y análisis de información cualitativa", UNC, Córdoba. Inédito.

_____ (2012): *Los actos escolares. El discurso nacionalizante en la vida escolar*. Ed. Miño y Dávila. Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre. 1990 (1978): *Sociología y Cultura*, ed. Grijalbo, México.

_____ 2000: *La dominación masculina,* ed. Anagrama, Barcelona.

BOURDIEU, Pierre; Jean C. CHAMBOREDON & Jean C. PASSERON. 1975: *El oficio del sociólogo*, ed. Siglo XXI, México.

BOURDIEU, Pierre & Loïc WACQUANT. 1995: *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva,* ed. Grijalbo, México.

BURKE, Peter, 1996: *La revolución historiográfica francesa. La Escuela de los Annales: 1929-1989*, Gedisa, Barcelona. 2ª edic.

_____ 1999: *Formas de historia cultural,* ed. Alianza, Madrid.

BUTLER, Judith. 2000 (1993): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, ed. Paidós, Buenos Aires.

_____ 1999: "Sujetos de sexo, género, deseo" en CARBONELL, Neus & Meri TORRAS (comp.): *Feminismos literarios,* ed. ARCO-LIBROS, Madrid.

CALINESCU, Matei. 1991: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, ed. Tecnos, Madrid.

CHARTIER, Roger. 1996: "La historia hoy en día: dudas, desafíos, propuestas", en: Olábarri, Ignacio y Francisco Capistegui: *La 'nueva' historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*, ed. Complutense, Madrid.

_____ 1999: *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, ed. Gedisa, Barcelona.
_____ 2005. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*, México: Universidad Iberoamericana.
DIDI-HUBERMAN, Georges. 2008: *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
DE MAUSE, Lloyd. 1987 (1977): *Historia de la infancia*, ed. Alianza Universidad, Madrid.
DUBY, Georges & Michelle PERROT. (eds.) 1993: *Historia de las mujeres*, 5 Vol., ed. Taurus, Madrid.
ELIAS, Norbert. 1980: "La civilización de los padres" en: *La civilización de los padres y otros ensayos,* ed. Norma, Bogotá.
_____ 1987: *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas,* ed. FCE, México.
_____ 2009 (1992): *Los Alemanes.* Ed. Nueva Trilce, Buenos Aires.
ESCOBAR VILLEGAS, Juan. 2000: *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Fondo Edit. Univ. EAFIT, Medellín.
FOUCAULT, Michel. 1997 (1969): *La Arqueología del saber,* ed. SXXI, México.
_____ 2004 (1988): *Nietzsche, la genealogía, la historia*, ed. Pre-textos, Valencia.
_____ 1985 (1975): *Vigilar y castigar,* ed. SXXI, México.
_____ 1996 (1976): *Genealogía del Racismo*, ed. La Piqueta, Madrid.
_____ 2002 (1977): *Historia de la Sexualidad,* Tomo I y II, ed. SXXI, México.
_____ 1982: "El sujeto y el poder" en DREUFUS, Hubert & Paul RABINOW. 2001: *Michel Foucault: mas allá del estructuralismo y la hermenéutica,* ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
_____ 1992: *Microfísica del Poder,* Madrid, La Piqueta.
_____ 2000: *Los anormales*, ed. FCE, Buenos Aires.
FRANCO, Marina & Florencia LEVÍN (comp). 2007: *Historia reciente*, Buenos Aires, Paidós.
GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2008 (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Paidós, Buenos Aires.
GEERTZ, Clifford. 2005 (1987): *La interpretación de las culturas*, ed. Gedisa, Barcelona.
_____ 2000 (1980): *Negara. El estado- teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona- Buenos Aires, Paidós Básica.
GINZBURG, Carlo. (2006) 2010: *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. FCE: Buenos Aires.
GONZÁLEZ, Alejandra Soledad; BRUNO, María Sol; RECHES, Ana Laura. 2011. *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente cordobés: una lectura de la producción historiográfica sobre la década de 1980 en Córdoba.* Informe de investigación inédito. CIFFYH-UNC. Córdoba.
GUBER, Rosana. (1991) 2004: *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, ed. Paidós, Buenos Aires.
HARAWAY, Donna. 1995 (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza,* ed. Cátedra, Madrid.
HERRERA, María José. 1999: "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en: BURUCÚA, José. (Dtor.) 1999: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política,* Tomo II, ed. Sudamericana, Buenos Aires.
HOBSBAWM, Eric. 1998a: *Sobre la Historia*, ed. Crítica. Barcelona.
_____ 2007 (1998b): *Historia del siglo XX*, ed. Crítica, Bs. As.
HOBSBAWM, Eric & Terence RANGER. 1983: *La invención de la tradición*, ed. Crítica, Barcelona.
IBARLUCÍA, Ricardo. 2007: Disertaciones en el seminario "Abordaje filosófico de las artes II", Doctorado en Artes, FFYH, UNC. Córdoba. Inédito.
INVERNIZZI, Hernán & Judith GOCIOL. 2002: *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, ed. Eudeba, Buenos Aires.

JAMESON, Fredric. 2004: *Una modernidad singular. Ensayo sobre ontología del presente*. Ed. Gedisa. Buenos Aires.
LEVI, Giovanni & Claude Schmitt: *Historia de los jóvenes.* ed. Taurus, Madrid.
LIMA, Antonio Carlos de Souza; CASTRO, J. P. M. E. "Política(s) Pública(s)", en: Pinho, Osmundo & Sansone, Livio (eds.). (Org.). *Raça: Perspectivas Antropológicas*. Salvador - BA: ABA; EDUFBA, 2008, p. 141-193.
MANCUSO, Hugo. 1999: *Metodología de la investigación en ciencias sociales*, ed. Paidós, Buenos Aires.
MARCHESI, Mariana. 2003: "Discursos de resistencia". Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (disponible en: *lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/MarchesiMariana.pdf*)
MILLER, Toby & George YÚDICE. 2004: *Política cultural*, ed. Gedisa. Barcelona.
MORADIELLOS, Enrique. 2001: *Las caras de Clío. Una introducción a la Historia*, SXXI, Madrid.
MYERS, Jorge. 2002: "Historia cultural" en ALTAMIRANO, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires.
POSTAY, Viviana. 2004. *Los saberes para educar al soberano, 1976-1989. Los libros de texto de civismo de las escuelas secundarias entre el Proceso y la transición democrática*. Ferreyra Ed. Córdoba.
PHILP, Marta. 2009: *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, ed. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
QUIROGA, Hugo. 2004: *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares,* ed. Fundación Ross, Rosario.
RICHARD, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
ROMANO, Silvia (coord.). 2009: *Guía y Red de Archivos de Córdoba para la historia reciente*. Editado por CDA y APM, UNC. Córdoba.
SCHECHNER, R. 2000: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Libros del Rojas, UBA, Buenos Aires.
SERVETTO, Alicia & Alejandra Soledad GONZÁLEZ: "La Historia Reciente Argentina desde los sectores dirigentes. Un análisis desde la Historia Oral a un candidato presidencial de la transición democrática de la década de 1980: Eduardo César Angeloz". En: Estudios Avanzados. Nº 21. Junio 2014. ISSN: 0718-5014. Editorial: Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. (Disponible en: http://www.revistaidea.usach.cl/ojs/index.php/ideas/article/viewFile/1590/1465#).
USUBIAGA, Viviana. 2006: "*Imágenes inestables*. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)". Plan de Tesis de Doctorado, FFYL-UBA. Directora: Dra. Andrea Giunta.
WILLIAMS, Raymond. 1994 (1981): *Sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires.
_____ 2000 (1977): *Marxismo y literatura*. 2ª edición. Ed. Península, Barcelona.
_____ 2003: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

2) "Juventudes" como objeto analítico y empírico

AAVV: Actas de la 1ª Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina (RENIJA), La Plata, 2007. CD.
_____: Actas de la 2ª Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina (RENIJA), Salta, 2010. CD.
ACHA, Omar. 2010: "La juventud peronista (1945-1955) antes de la JP. Problemas de la historia social de la Argentina urbana". II ReNIJA, Salta.
ALZOGARAY, Melina & Ana NOGUERA. 2005: *Lo personal y lo político. Mujeres y militancia estudiantil de la Nueva Izquierda en Córdoba. 1967-1976*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por Nélida Agüeros. UNC. Inédito.

_____ 2010: “Lo personal y lo político. Mujeres y militancia estudiantil de la nueva izquierda en Córdoba, 1967-1976”, En: ANDUJAR, Andrea et al (comp): *Hilvanando historias. Mujeres y Política en el pasado reciente latinoamericano*, ed. Luxemburg, Buenos Aires (disponible en: http://iiege.institutos.filo.uba.ar/otras_publicaciones_int.php?id=31).
Balardini, Dávila León, Paciello, Souza, De Freitas (2005): *Políticas locales de Juventud. Experiencias en el Cono Sur.* Friedrich Ebert.
BENJAMIN, Walter. 1989 (1969): *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
BLANCO, Jessica. 2009: “Las distintas juventudes de la iglesia argentina a mediados del siglo XX. El caso de los prejocistas de la Juventud Obrera Católica*”*. Ponencia presentada en SEXTO ENCUENTRO INTERDISCIPLINARIO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS, UNC. Septiembre de 2009-Córdoba.
_____ 2012: Mundo sindical, esfera política y catolicismo en Córdoba, 1940-1955. La JOC durante el peronismo, Tesis de Doctorado en Historia, dirigida por la Dra. Gardenia Vidal, FFYH-UNC. Inédita.
BLÁZQUEZ, Gustavo. “Narraciones y performances: un estudio de los actos escolares”. Actas del V Congreso Argentino de Antropologia Social. Universidad Nacional de La Plata. Colegio de Graduados en Antropología. 1997. Publicadas por Equipo NAyA. www.naya.org.ar/congresos/contenido/laplata/LP4/27.htm.
_____ 2008b: *Músicos, Mujeres y Algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, ed. Recovecos, Córdoba.
_____ 2008c: “*Negros de alma*. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de Cuarteto (Córdoba, Argentina)” en Estudios de Antropología Social. Vol 1 Nº 1. Centro de Antropología Social. IDES.
BOURDIEU, Pierre. 1990 (1978): “La “juventud” no es más que una palabra” en: *Sociología y Cultura*, ed. Grijalbo, México.
BOVER, Tomás & Mariana CHAVES, 2011: “Vivir *a los tumbos* o vivir (de) uniforme: biografías de jóvenes policías en Argentina”, en: *Ultima década*, vol.19 no.34, edic. cidpa, Valparaíso. (disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22362011000100007&script=sci_arttext)
BRASLAVSKY, Cecilia. 1986: *Informe de situación de la juventud argentina*. CEAL, Buenos Aires.
BRUNO, María Sol. 2011: “*La Falda*: Un festival de música contemporánea en la Córdoba de los ochenta”. *XIX Jornadas de Jóvenes Investigadores de la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo.* 25,26 y 27 de octubre, Ciudad del Este, Paraguay.
_____ “Cuando tenés esa edad… hacés “Córdoba va”, III ReNIJA, Viedma.
CABRERA, Nicolás y Miguel HERNÁNDEZ. 2010: “Entre botas y votos –La primavera del movimiento estudiantil cordobés (1982-1986)”. En: CABRERA et al: *Memoria, política y cultura. Estudios sobre la transición democrática*. Colección Cuadernos de Investigación. Universidad Nacional de Villa María. Editorial Universitaria Villa María: Córdoba.
CAMPUSANO, Marina. 2014: “Construcción histórica de la Juventud. La cobertura del diario correntino El Litoral sobre las movilizaciones estudiantiles y el asesinato del estudiante Juan José Cabral en 1969”. IV ReNIJA, San Luis.
CASULLO, Nicolás. 1997: “Rebelión cultural y política en los ‘60”, en: CASULLO et al. *Itinerarios de la modernidad*. CBC-UBA, Buenos Aires.
CATTARUZZA, Alejandro. 2008: “El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”, en: Lucha Armada en la Argentina, Año 4 nº 10, 2008, pp. 12-24.
COLLADO, Pablo. 2012. “Aportes para una historiografía de la contracultura argentina”. III ReNIJA, Viedma.
CHABRANDO, Victoria. 2010: *La Reforma Universitaria en el Ciclo de Protesta Cordobés. Un análisis socio-histórico sobre la situación de estudiantes y trabajadores*. TFLH, dirigido por el Dr. Javier Moyano. UNC. Inédito.

_____ 2011: “El proceso de normalización en la U.N.C y las agrupaciones estudiantiles en 1983”, Actas de las *II Jornadas Nacionales de Historia de Córdoba,* CIFFYH, UNC.
CHAVES, Mariana. 2006: “Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales”. Con colaboración de M. Rodríguez y E. Faur, Informe para el proyecto: Estudio Nacional sobre Juventud en la Argentina, UNSAM-DINAJU, Buenos Aires.
_____ 2010: *Jóvenes, Territorios y Complicidades. Una antropología de la Juventud urbana*, Espacio Editorial, Buenos Aires.
CHAVES, M., Cortés, F., Flaster, G., Galimberti, C. y Speroni, M. 2013: "En busca de nuevas cartografías para un campo de estudios en consolidación: balance y perspectivas a seis años del informe *Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006*”. Revista Sudamérica. Dossier Nº 2. Universidad Nacional de Mar del Plata.
CHERVIN, Mariela. “¿A quién le toca qué? Pollo con ensalada rusa y ceremonia de las velas. Un trabajo sobre los intercambios en las fiestas de quince años" en CD II Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina. Universidad de Salta. Octubre de 2010.
ENRIQUE, Lara. 2010. “El protagonismo de los jóvenes estudiantes secundarios en los primeros años de democracia (1983-1989)”. II ReNIJA, Salta.
ERMOSI, D., 2016, «Una nueva generación está naciendo… El papel de la juventud en la Argentina de la década de 1980», V ReNIJA, Rosario.
ESPERT, Nicolás María. 2007: “La ‘Prioridad juventud’ y la educación católica en los ‘80: entre las juventudes y la formación de la Juventud”. En: I RENIJA, La Plata.
FAJARDO, F., MUTUVERRÍA, M. & M. CHAVES: “La juventud y lo joven en ‘Documentos’ del peronismo entre 1970 y 1977”. En: II RENIJA, UNSA, 2010. Salta.
FEIXA, Carles. 1998: *De Jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la Juventud.* ed. Ariel, Barcelona.
FERNÁNDEZ PLASTINO, Alejandro. 2012. “Rastreando los orígenes de la política estudiantil. Una historia de la juventud universitaria”. III ReNIJA, Viedma.
FERNÁNDEZ PLASTINO, A. y V. MANZANO. 2010. «Historia de las juventudes». En: ZAFFARONI, A. (Coord.) *Estudios sobre juventudes en Argentina II*, UNSa, Salta.
FLORIDIA, Yanina. 2016. “Representaciones juveniles en el contexto de la Guerra de Malvinas. Córdoba, 1982”. V ReNIJA, Rosario.
_____ 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. Alejandra S. González. Inédito.
GÓMEZ P. y P. GIORI. 2010: “Pensar la juventud desde las ciencias sociales. Crónica de una experiencia”. II ReNIJA, Salta.
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 dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez, UNC. Córdoba, Inédito.
_____ 2010a: “Biopolíticas “juveniles” en Argentina durante el Año Internacional de la Juventud (1985)”, Actas del CONGRESO: EL BICENTENARIO DESDE UNA MIRADA INTERDISCIPLINARIA. Legados, conflictos y desafíos. UNC.
_____ 2010b: “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.
_____ 2010c: “Una lectura de las connotaciones del tópico “juventud” en los discursos angelocistas de la década de 1980”. En: Vidal, Gardenia & Jessica Blanco (coord.), *Estudios de la Historia de Córdoba en el siglo XX*, Tomo II. Ferreyra Editor. Córdoba, 2010.
_____2012. “Fiestas oficiales por el Día del Estudiante-Día de la Juventud en la última dictadura argentina. La Estudiantina de 1980 en Córdoba”. En: Borobia, Raquel (Coord.). 2014: Estudios sobre juventudes en Argentina III: De las

construcciones discursivas sobre lo juvenil hacia los discursos de las y los jóvenes. Publifadecs. Neuquén. pp, 203-227.
GONZÁLEZ, Alejandra Soledad y Emilse Malke KEJNER: "Historia de las juventudes. Grupo de Trabajo N° 6"**.** En: Diego Raúl Beretta [et al.]. 2017. *Estudios sobre juventudes en Argentina V: juventudes en disputa: permeabilidad y tensiones entre investigaciones y políticas*. ISBN 978-987-42-6032-1. Rosario, 2017; pp. 98-102.
GUBER, Rosana. 2001. *¿Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda.* FCE. Buenos Aires.
HALL, Stuart & Tony JEFFERSON (eds) 2000: *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain.* London-New York: Routledge. [1st published in 1975 as Working Papers in Cultural Studies nº 7/8, The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham]
JUÁREZ, M. C.; ZAFFARONI A.; CHOQUE, G., 2016, «Jóvenes y producción simbólica en la vida urbana: el humus cultural en Villa Cristina, Salta (1960-1970)», V ReNIJA, Rosario.
JURI, Samir. 2017: *Cristo Rey: del Movimiento Católico de Juventudes a los Comandos Civiles, Córdoba, 1954-1955.* Trabajo Final de Licenciatura en Historia dirigido por la Dra. J. Blanco, FFYH-UNC. Córdoba.
KEJNER, Emilse. 2007. "Desarmando un imaginario. Estudiantes universitarios en las calles del Alto Valle de Río Negro y Neuquén (1970-1974)". I ReNIJA, La Plata.
_____ 2012. "El movimiento estudiantil del Comahue del siglo XXI. Análisis de las representaciones en la prensa (2001-2006)". III ReNIJA, Viedma.
LUCIANI, Laura. 2016. "Las asociaciones juveniles católicas rosarinas durante la última dictadura militar en Argentina". V ReNIJA, Rosario.
LUGONES, María Gabriela. 2006: "'Relación de causa': otra exploración a procesos judiciales substanciados en Juzgados de Menores Prevencionales de la ciudad de Córdoba". Actas del VI Congreso Argentino de Antropología Social. UNSA. Salta.
MANZANO Valeria. 2011: "Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política, 1966-75" En: ELIZALDE, Silvia (ed): *Jóvenes en cuestión: estudios culturales sobre jóvenes*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata—Biblos, 2011.
_____ 2017: *La era de la juventud en la Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, FCE.
_____ (Directora). Proyecto PICT 2016-2018: "Juventud, cultura y política en la historia reciente: entre lo local, lo nacional y lo transnacional".
_____ "Una edad global: juventud y modernización en el siglo XX". Pasado Abierto. Revista del CEHis. Nº7. Mar del Plata. Enero-Junio 2018.
MARGULIS, Mario. y otros. 1994: *La cultura de la noche.* ed. Biblos, Buenos Aires.
_____ (ed.) 1996: *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud,* ed. Biblos, Buenos Aires.
_____ y otros. 2003: *Juventud, Cultura, Sexualidad*, ed. Biblos, Buenos Aires.
MEAD, Margaret. 1985 (1928): *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*, ed. Planeta, Barcelona.
_____ 1970 (1969): *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional,* ed. Granica, Buenos Aires.
1970 (1969): *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional,* ed. Granica, Buenos Aires.
MOLINARI, Viviana. 2010: "La participación política de los jóvenes dentro de las orgánicas partidarias" En: II RENIJA. UNAS. Salta.
MUSSO, Carolina. 2014. "De amor y otras juventudes: noviazgos de 'menores' en estrados judiciales cordobeses en la década del sesenta". IV ReNIJA, Villa Mercedes.
_____ 2016. "'Juventudes en sol menor': representaciones y discursos técnicos-científicos sobre jóvenes de sectores populares. Córdoba 1960-1970". V ReNIJA, Rosario.
PASSERINI, Luisa. 1996: "La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la italia fascista y en los Estados Unidos durante los años '50)", en**:** En: Levi & Schmitt: *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea,* ed. Taurus, Madrid.

PERALVA, Angelina. 1997: “O jovem como modelo cultural”, Rev. Brasileira de Educaçao, Fac. de Educ., Univ. De S. Paulo, Nº 5.
PUJOL, Sergio (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983).* Buenos Aires: Emecé.
RECHES, Ana Laura. 2014: "Prácticas recreativas de jóvenes homosexuales masculinos a inicios de la década de 1980 en Córdoba". Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC. Dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez.
REGUILLO CRUZ, Rossana. 2000: *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*, Grupo Ed. Norma, Buenos Aires. (Disponible en:
http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T03_Docu7_Emergenciadeculturasjuveniles_Cruz.pdf)
Requena, Pablo (2006), “Sobre la identidad *joven /juventud* en los escritos de Deodoro Roca. 1915-1936” en *IV Jornadas Nacionales “Espacio, Memoria e Identidad”,* Rosario, octubre de 2006.
SERVETTO, Alicia. 2010b: “Los conflictos provinciales y la lectura de la juventud peronista: un análisis desde las revistas de la JP, 1973-1974”, en: Actas del Segundo Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-1976), UNTREF, Buenos Aires.
SOTO, F. “Rock y Democracia. Apuntes sobre la política cultural durante los primeros años del alfonsinismo”. V ReNIJA, Rosario.
TERRILES, Ricardo. 2007. “Contracultura en la Argentina: el caso de la revista Algún Día (1974-1975)”, I ReNIJA, La Plata.
URRESTI, Marcelo. 2002: “Culturas Juveniles” en: ALTAMIRANO, C. (dtor.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, ed. Paidós, Buenos Aires, Pág. 46-49.
VAN GENNEP, Arnold. 1986 (1909): *Los ritos de paso*, ed. Taurus, Madrid.
VELEZ, J. 2016. “Los estudios sobre juventudes en Argentina: el caso de Julio Mafud”. V ReNIJA, Rosario.
VOMMARO, Pablo. 2010: “Los jóvenes como protagonistas de la movilización social en los años sesenta: el caso del Movimiento Rural de la Acción Católica y las Ligas Agrarias”. ReNIJA, Salta.
YUSZCZYK, Erica. “Los junio de los ’60. Homenajes a la Reforma en Córdoba. 1955-1968”. En, Buchbinder, Pablo; Califa, Juan Sebastián; Millán, Mariano. (comp.) (2010) *Apuntes sobre la Formación del Movimiento Estudiantil Argentino (1943-1973).* Final Abierto, Buenos Aires.

3) Prácticas artístico-plásticas

ALIAGA, Juan. 2004: *Arte y cuestiones de género. Una travesía del siglo XX*, ed. Nerea, San Sebastián.
AMIGO CERISOLA, Roberto. 1995: “Aparición con vida. Las siluetas de detenidos-desaparecidos”, *Historia, en Razón y Revolución* nro. 1, otoño de 1995, reedición electrónica (En: http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr1Amigosiluetazo.pdf.)
BELTRAMINI ZUBIRI, Alicia. 2011: “Leonardo Kilstein. Una celebración de los materiales”, en: *Arte al Día Argentina*, Nota publicada online. Domingo 9 de octubre, 2011 (disponible en: http://www.artealdiaonline.com/Argentina/Notas/Leonardo_Kilstein._Una_celebracion_de_los_materiales)
BENJAMIN, Walter. 1989 (1936): “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en: *Discursos ininterrumpidos I,* ed. Taurus, Madrid.
BERGER, John. 1980: *Modos de ver*, ed. Gustavo Gilli, Barcelona.
BLÁZQUEZ, Gustavo & A. Soledad González. 2004: *“Cuadros de una exposición: Una lectura de la muestra ‘100 Años de Plástica en Córdoba’. Museo Caraffa. Córdoba. 2004”.* En Publicaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “J. Payró” (UBA), Buenos Aires.
BONDONE, Tomás E. 2007: *Caraffa*. Editorial del Museo Caraffa. Córdoba.
_____ 2008a: “Conocer para ver. Ver para conocer. Las nuevas ciencias y el ‘florecimiento’ de la pintura de paisaje en Córdoba”, en: Avances Nº 12, CIFFYH-UNC. Córdoba.
_____ 2008b: “De paradojas y utopías. Emilio Pettoruti en Córdoba”, en: Formas y miradas Nº 8, febrero de 2008. Museo Caraffa, Córdoba. pp. 19-31.

_____ 2008c: “Textos y catalogación” en: Fundación Benito Roggio, *Formas, colores y texturas. Arte Contemporáneo en Córdoba*. Córdoba.
BOURDIEU, Pierre. 1979: “Los tres estados del capital cultural” en Actes de la Recherche en Sciences Sociales, 30 de noviembre de 1979.
_____ 2005 (1995): *Las reglas del arte*, ed. Anagrama, Barcelona. 4ª edición.
_____ 2003: *Creencia artística y bienes simbólicos*. *Elementos para una sociología de la cultura*, ed. aurelia*rivera, Córdoba-Buenos Aires.
BRUNO, María Sol. 2012: *“Córdoba va”: Análisis de un mundo de “música popular urbana” en Córdoba durante la década de 1980*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por el Dr. Gustavo Blázquez. UNC. Córdoba.
_____ 2013: “Sobre ritmos y colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes”. Cap. 13. En: Gordillo, M & L. Valdemarca (Coords.): *Facultades de la UNC. 1854-2011. Saberes, procesos políticos e institucionales.* Ed. UNC.
BURUCÚA, José. (Dtor.) 1999: *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política,* Tomos I y II, ed. Sudamericana, Buenos Aires.
_____ 2003: *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, FCE. Buenos Aires.
BUCHLOH, Benjamin. 2004: “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en *Formalismo e Historicidad*, ed. Akal, Madrid.
CONSTANTIN, María T. 2006: *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de exposición. Imago Espacio de Arte. Buenos Aires.
CIPOLLINI, Rafael. 2003: *Manifiestos Argentinos*, ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
DONDIS, D.A. 1998 (1973): *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Editorial Gustavo Gili. 13º edición. Barcelona.
DE MICHELLI, Mario. 1996: *Las vanguardias artísticas del siglo XX,* ed. Alianza, Madrid.
FANTONI, Guillermo. 1990: “Tensiones hacia la política. Del homenaje al Viet-Nam a la Anti Bienal”, Rev. Sisi. Año 2, nº 2, Rosario.
GIUNTA, Andrea. 1999: “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”, en: BURUCÚA, J. *Nueva Historia Argentina*, Tomo II, ed, Sudamericana, Buenos Aires.
_____ 2009: *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, ed. SXXI, Buenos Aires.
GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. *“‘Nosotros, los jóvenes artistas’. Procesos de subjetivación etaria en la apertura democrática cordobesa, 1982-1983”*. En: Revista AVANCES Nº 9, CIFFYH, UNC, Córdoba, 2005-2006.
_____ *“¿Jóvenes consagrados? Productores distinguidos en la galería cordobesa Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella durante los primeros años ochenta”*, en Revista Avances Nº 12, CIFFYH, UNC, 2007-2008
_____ 2009: “Hacia un enfoque culturalista para (re)pensar los usos de la categoría ‘juventud’ en la esfera artístico-plástica contemporánea”. En: Saavedra, María & Diana Murad (coord.): *Artes en cruce: problemáticas teóricas actuales*. Editorial de la FFYL-UBA. Buenos Aires.
_____ 2011b: “Políticas culturales etarias en la transición democrática cordobesa: las muestras Arte Joven en el Museo Provincial de Bellas Artes ‘Emilio Caraffa’”. En: Herrera, María J. (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano*. *Curaduría, diseño y políticas culturales*, Ed. EPBA “Dr. José Figueroa Alcorta” y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, Córdoba-Buenos Aires.
_____ 2011c: “*Memorias de ‘artistas’ sobre objetivaciones y subjetivaciones ‘juveniles’ en la crisis de la última dictadura (Córdoba, 1980-1983)”*. En: X Encuentro Nacional y IV Congreso Internacional de Historia Oral “Esas Voces que nos llegan del pasado”, Universidad Nacional de San Luis. San Luis.
_____ “Jóvenes artistas plásticos durante la última dictadura argentina (1976-1983): entre *refugios* trans-locales y *reacciones* heterogéneas”. En: *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales.* Nº 16, Marzo de 2015, pp.25 a 78. Granada, España. Ed. Asociación Cultural Cancro. Disponible en: http://elgeniomaligno.eu/

_____ « Una “feria masiva” de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina ». En: Nouveau Monde Mondes Nouveaux (Nuevo Mundo Mundos Nuevos) [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 07 juillet 2016 (URL: http://nuevomundo.revues.org /69444). ISSN electrónico 1626-0252. Editorial: Mondes Américains (unité CNRS/EHESS/Universités Paris 1 et 10).
_____ 2018a. “Artes plásticas y mujeres en la última dictadura argentina: análisis desde un caso trans-local”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Volumen 13 (1), pp. 01-30. 2018a. (doi:10.11144/javeriana.mavae13-1.apmu). Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Disponible en: http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/19494
_____ 2018b: “Experiencias artísticas a finales de la última dictadura argentina entre lo local y lo internacional”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).
GUASCH, Ana. 2000a: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a la multicultural*, Ed. Alianza Forma, Madrid.
GUILBAUT, Serge. 2007: *De Cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Ed. Tirant lo Blanch.
GUTNISKY, Gabriel. 2006: *Impecable-Implacable. Marcas de la contemporaneidad en el arte,* ed. Brujas, Córdoba.
HUYSSEN, Andreas. 2002: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, ed. Adriana Hidalgo.
IRAZUSTA, Cecilia & Elena Di Lollo. 1996: *Cronología. Instalaciones en Córdoba 1960-1990*, Editado por la Secretaría de Cultura de Córdoba (video).
KING, John. 1985: *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires.
LONGONI, Mariana & Mariano MESTMAN. 2000: *Del Di Tella a ‘Tucumán Arde’. Vanguardia artística y política en el ’68 argentino*, ed.El cielo por asalta, Buenos Aires.
LONGONI, Ana y Gustavo BRUZZONE (comp.) 2008: *El siluetazo*. Adriana Hidalgo edit. Buenos Aires.
LUCENA, Daniela. 2012. ““Estrategia de la alegría”. En RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. MNCARS, Madrid.
MARCHESI, Mariana. **“**Políticas de consagración. El Museo Nacional de Bellas Artes y el impulso a la pintura en los años setenta”. III Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Rosario, 2011, Inédita.
MÉNDEZ, Lourdes. 1995: *Antropología de la producción artística,* ed. Síntesis, Madrid.
MOYANO, Dolores. 2005: *La producción plástica emergente en Córdoba (1970-2000)*, Ed. Del Boulevard, Córdoba.
_____ (Dir). 2010: *Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Siglos XX y XXI*. Imprenta de la Lotería de Córdoba (disponible en: http://plastica-argentina.com.ar/artered/wp-content/uploads/2011/07/diccionario-digital.pdf)
MUSITANO, Adriana. 2011: *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*, ed. Comunicarte, Córdoba.
NUSENOVICH, Marcelo. 2001: “Precursores del Arte y la Sociedad cordobesa”, en: *Avances* Nº 4, CIFFYH-UNC, Córdoba.
_____ 2006: *Tres ensayos sobre arte y cultura cordobesa (1870-1910)*. Ed. Brujas. Córdoba.
_____ 2011: “Conflictos estéticos en la III Bienal Americana de Arte y la ‘Antibienal’ de Córdoba en 1966” en: Herrera, María J. (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano*. *Curaduría, diseño y políticas culturales*, Ed. EPBA “Dr. José Figueroa Alcorta” y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, Córdoba-Buenos Aires.
PETRONI, Ilze. 2008: “Procesos de legitimación institucional. Tres artistas fotógrafos cordobeses y una mirada benjaminiana”, ponencia presentada en las *XII JORNADAS DE INVESTIGACIÓN DEL ÁREA ARTES DEL CIFFYH,* UNC. Córdoba.
PUJOL, Sergio. 1999: *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. 2012. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. MNCARS, Madrid.
ROCCA, María Cristina & Silvia VILLEGAS, 1998: "Apuntes preliminares para una historia de la Escuela de Artes", Junio de 1998. Mimeo en la Dirección de la Escuela de Artes, UNC. [Síntesis en: *alfilo*, Revista digital de la FFYH-UNC, Año 3 Nº 17, mayo de 2007. Disponible en: http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/alfilo-17/historias_y_personajes.htm]
ROCCA, Maria Cristina. 2007: "La Casa Soneira: arte, educación y política en la encrucijada de los años 40", Revista Avances Nº 10. CIFFYH-UNC, p. 173-183.
_____ 2008: **"**Por una modernidad artística en la Córdoba de los años '30: Horacio Juárez en la crítica de Saúl Taborda". Revista Avances Nº 13.CIFFYH, p. 139-154.
_____ 2009: *Arte, Modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los '60*, ed. UNC, Córdoba.
ROSA, M. Laura. 2011: *Fuera de discurso. El arte feminista de la 'segunda ola' en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte Facultad de Geografía e Historia, UNED. 2011.
RUGNONE, Andrea Rosana. 2010: "Las Bienales Nacionales e Internacionales de Humor e Historieta (1972 - 1986) realizadas en el Museo Genaro Pérez (Córdoba)". Ponencia presentada en las Jornadas Interdisciplinarias: Risas en la historia. (1910-2010). 1 y 2 de julio de 2010. Buenos Aires.
_____ 2011: "Las Bienales Nacionales e Internacionales de Humor e Historieta (1972 - 1986). Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez, Córdoba". Trabajo Final de Adscripción para la cátedra Metodología de la Investigación en Artes I (EPBA "Dr. José Figueroa Alcorta"). Córdoba. Inédito.
RUIZ, Sandra. 2010 *Partituras del cuerpo. Etnografía sobre bailarines de puntas y medias puntas en la ciudad de Córdoba.* Tesis de Maestría en Antropología. Director: Dr. Gustavo Blázquez. FFYH-UNC. Inédita.
SHAW, Edward. (comp.) 1998: *Seis décadas de Arte Argentino,* Univ. Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
SUBIRATS, Eduardo. 1989: *El final de las vanguardias*, ed. Anthropos, Barcelona.
SUREDA, Joan & Ana GUASCH. 1987: *La trama de lo moderno*, ed. Akal, Madrid.
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. Inédito.
TATARKIEWICZ, Wladislaw. 2002. *Historia de seis ideas*. *Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética,* ed. Tecnos, 4ª edic., Madrid.
TAYLOR, Brandon. 2000: *Arte Hoy*, ed. Akal, Madrid.
USUBIAGA, Viviana. 2001: "Apuntes para la reconstrucción del debate sobre el arte argentino de la década de 1980", en: Avances, N°5, CIFFYH, 2000-2001, pp. 157-165, Córdoba.
_____ 2003: "Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización", en AA.VV., Discutir el Canon. Tradiciones y valores en crisis, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 75-85.
_____ 2009: "Sobre lo *temporario* de la exposición *permanente* de arte argentino en la historia reciente del Museo Nacional de bellas Artes". En: HERRERA, María J. et al, *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia.* AAMNBA, Buenos Aires.
_____ 2011: "*Los '80 en el MAM*: la instalación como balance y proyección de una década", en: Herrera, María J. (dir.): *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano*. *Curaduría, diseño y políticas culturales*, Ed. EPBA "Dr. José Figueroa Alcorta" y Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, Córdoba-Buenos Aires.
_____ 2012: *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. ed. Edhasa, Buenos Aires.
VERLICHAK, Victoria. 2005: *En la palma de la mano. Artistas de los Ochenta*. Ed.Alon, Buenos Aires. 2ª edición.

ZABLOSKY, Clementina. 2008: “Notas para el estudio del paisaje en Córdoba”, en: Avances Nº 13, 2007-2008, CIFFYH-UNC, Córdoba.

4) Historia cultural local e (inter)nacional

Altamirano, Carlos. 1982: “Lecciones de una guerra”. Punto de Vista Nº 15, agosto de 1982, p. 3-5.
AAVV. 1993: *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*. Cuadernos Hispanoamericanos. Números 517-519. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional.
ARICÓ, José. 1989: “Tradición y modernidad en la cultura cordobesa”, en Rev. Plural, Año IV, Nº 13. Buenos Aires.
AVELLANEDA, Andres. 1986: *Censura, autoritarismo y cultura en Argentina 1960/1983*. 2 Tomos. CEAL, Buenos Aires.
BACZKO, Bronislaw. 1999 (1984). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
BASILE, María V, 2009: “Una primera aproximación a las políticas culturales de los gobiernos radicales durante el período pos transición democrática”, Actas de las I JORNADAS NACIONALES DE HISTORIA DE CÓRDOBA, UNC, Córdoba.
_____ “Intersticios de la cultura en el contexto autoritario de la última dictadura militar (1980 – 1983): Goethe Institut”. I Congreso Nacional e Internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad. UNCuyo, 2015.
BERBERIÁN, Eduardo et al. 2011: *Los Pueblos Indígenas de Córdoba*. Ediciones del Copista. Córdoba.
BOIXADÓS, María C., Ana S. Maizón y Mariana Eguía (ed). *Paseo de las artes*. UNC, Córdoba, 2017. Disponible en: https://ffyh.unc.edu.ar/extension/memoriasdemiplaza /06_Paseo_de_las_Artes.html
Bruno, M. Sol. 2013: “Sobre ritmos y colores, ensayos y una obra: la Facultad de Artes”. Cap. 13. En: Gordillo, M & L. Valdemarca (Coords.): *Facultades de la UNC. 1854-2011. Saberes, procesos políticos e institucionales*. Ed. UNC.
CASULLO, Nicolás. (comp.) 1993: *El debate modernidad-posmodernidad,* ed. El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
CHAVOLLA, Arturo. (2005). “La política cultural del gobierno de Alfonsín”. [On line]. En *Pensares y Haceres: La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte). Arturo Chavolla*. CIALC, Centro de Investigaciones sobre América Latina, UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en: http://www.cialc.unam.mx/PensamientoyCultura/PensaresyHaceres/La%20politica%20cultural%20del%20gobierno%20de%20Alfonsin_Chavolla1.html [Consultado el 31-01-11]
CRESPO, Horacio: “Córdoba, *Pasado y Presente* y la obra de José Aricó. Una guía de aproximación”, en: Estudios Nº 7-8, 1996-1997, CEA-UNC. Pp. 81-88.
CRESPO, Horacio y Dardo ALZOGARAY. 1994: “Los estudiantes en el mayo cordobés”, Estudios Nº 4, CEA-UNC.
DE MAUSE, Lloyd. 1987 (1977): *Historia de la infancia*, ed. Alianza Universidad, Madrid.
GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2000. “Para un diccionario herético de estudios culturales”. Revista Trimestral Fractal. Disponible en: http://www.fractal.com.mx/F18cancl.html. (Consultado el 20-02-2010)
GONZÁLEZ, Alejandra Soledad. 2005:“¿Una fiesta juvenil? Performance en torno a la fecha 21 de septiembre durante la institucionalización democrática cordobesa de 1984 y 1985”. En: Revista AVANCES Nº 8, CIFFYH, UNC, Córdoba.
_____ 2011a: “De ‘juventudes’ permitidas y celebradas en Córdoba. Homenajes oficiales por el Día del Estudiante durante el ‘ensayo aperturista’ de Viola (1981)”, en Philp, Marta (comp.), *Intervenciones sobre el pasado*, Córdoba, Alción.
GRAMMÁTICO, Karen. 2010: “La I Conferencia Mundial de la Mujer: México, 1975
Una aproximación histórica a las relaciones entre los organismos internacionales,
los Estados latinoamericanos y los movimientos de mujeres y feminista”, en: ANDUJAR, Andrea et al (comp): *Hilvanando historias. Mujeres y Política en el pasado reciente*

latinoamericano, ed. Luxemburg, Buenos Aires (disponible en: http://iiege.institutos.filo.uba.ar/otras_publicaciones_int.php?id=31).
JELIN, Elisabeth. 2004 (1998): *Pan y afectos. La transformación de las familias*, ed. FCE, Buenos Aires.
LOBATO, Mirta (ed), *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
MACCIONI, Laura. 2000. "Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba" en *Estudios*. Revista del Centro de Estudios Avanzados. N° 13. Enero-diciembre. Universidad Nacional de Córdoba.
MALECKI, Juan Sebastián; "De la Córdoba de las campanas a la Córdoba de las avenidas. Transformaciones urbanas y nuevos imaginarios urbanos en Córdoba, 1947-1975". En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 6 | 1er. semestre 2015, pp. 81-100.
NAVALLO, L., (2006). "¿¡Salta es Cultura!?", en Actas del 8vo Congreso Argentino de Antropología Social. EUNSa, Facultad de Humanidades, Salta.
RODRÍGUEZ, Laura Graciela. 2011: "La influencia católica en la educación. El caso del ministro Juan Rafael Llerena Amadeo (1978-1981)". En: *Estudios* Nº 25, enero-junio de 2011. pp. 141-157.
RODRÍGUEZ, Laura y SOPRANO, Germán, "La política universitaria de la dictadura militar en la Argentina: proyectos de reestructuración del sistema de educación superior (1976-1983)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente* (2009), URL: http://nuevomundo.revues.or/56023. Consultado el 21 de marzo de 2012
SCHMITT, Uwe. 1993. *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, ed. Alianza, Madrid.
SILVESTRE, Graciela & GORELIK, Adrián. 2005: "Fin de siglo urbano. Ciudades, arquitecturas y cultura urbana en las transformaciones de la Argentina reciente" en: SURIANO, Juan (Dtor.), *Dictadura y Democracia (1976-2001)*, ed. Sudamericana, Buenos Aires.
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 dirigido por Clarisa Agüero y Diego García. UNC. Inédito.
TURNER, V. 1980 (1967): ''Entre lo uno y lo otro: El período liminar en los 'rites de passage'" en *La Selva de los Símbolos,* ed. SXXI, Madrid.
WAISMAN, Marina. 1983: "Intervención urbana en la ciudad de Córdoba. Miguel Ángel Roca y la imagen de la ciudad", en: *Summa*, Nº 186, Buenos Aires.
YÚDICE, George. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global.* Editorial Gedisa. Barcelona.
ZAPATA, Mariángeles**.** 2010: "Política municipal y cultura durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso del Municipio de Junín". En: *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, Nº 9, noviembre de 2010.
ZEBALLOS, Federico. 2011: "Primeras aproximaciones a las representaciones de los libros en los diarios de Córdoba. El caso de los 'materiales subversivos' durante el terrorismo de Estado", en: Philp, Marta (comp.), *Intervenciones sobre el pasado*, Córdoba, Alción.
_____2009: "La prohibición de lecturas. Elementos para su estudio" Crítica Bibliotecológica: Revista de las Ciencias de la Información Documental ISSN: en trámite | Vol. 2 No. 2 y Vol. 3 No. 1 Julio 2009-Julio 2010 | Monterrey, Nuevo León, México. Sitio oficial de la revista: http://sites.google.com/site/criticabibliotecologica/

5) Historia socio-política local y nacional.

AA.VV (2006): *Mujeres desde el Cordobazo hasta nuestros días,* Córdoba: Movimiento de Mujeres Córdoba.
ÁGUILA, Gabriela, (2008), «La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas y debates», *Páginas. Revista digital de la escuela de historia.* Nº 1, Rosario: 9-27.
BLANCO, J. (2010). *Problemática habitacional y conflictos de intereses: las casas municipales de Pueblo Nuevo a principios del siglo XX*. Córdoba: emcor.

BRENNAN, James & Mónica GORDILLO. 1994: "Protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana en la Argentina: el Cordobazo" en Revista Estudios Nº 4, Centro de Estudios Avanzados de la U.N.C., Córdoba.
CALVEIRO, Pilar. (1998) 2004. *Poder y Desaparición. Campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
_____ 2005: *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años '70*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires.
CAVAROZZI, Marcelo. 1997: *Autoritarismo y democracia,* ed. Ariel, Buenos Aires.
CELTON, Dora. 1994: Informe demográfico de la Provincia de Córdoba. Centro de Estudios Avanzados – Colección Debates, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
CLOSA, Gabriela. 2005. "Tensiones y conflictos en el reordenamiento sindical de la transición democrática en Córdoba". Escuela de Historia. Universidad Nacional de Salta. *Revista 4*. Año 4, Vol. 1, Nº 4. (Disponible en: www.unsa.edu.ar/histocat/revista/revista0403.htm)
_____ 2008: "Memorias de la represión y la dictadura. Las voces de los jóvenes en los años del silencio". Ponencia presentada en las V Jornadas Nacionales: espacio, memoria e identidad, Universidad Nacional de Rosario/ CONICET.
_____ 2009. "Córdoba en las elecciones de 1983. Partidos, prácticas y discursos políticos de campaña" en *Estudios Digital* Nº 22. CEA-UNC
_____ 2010a: "La recuperación de la democracia y los gobiernos radicales. Angeloz y Mestre (1983-1999)" en: TCACH, C. (coord). *Córdoba Bicentenaria*, edit. UNC_CEA. Córdoba.
_____ 2010b: "Las transformaciones en el peronismo de Córdoba" en TCACH, César (coord). *Op. cit.*
CONADEP, 2000 (1984): *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de Personas*, Buenos Aires, Eudeba. http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/
FELD, Claudia y Marina FRANCO (dirs.) 2015: *Democracia, hora cero: actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
GARCÍA DELGADO, Daniel, "Nuevos patrones de participación política en procesos de transición a la democracia: el caso argentino", en Oszlak, Oscar (comp.), *"Proceso", crisis y transición democrática/2*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp.89-132.
GARCÍA, Gabriela & Carolina MUSSO. 2009: *Prácticas político-culturales y construcción identitaria de estudiantes-trabajadores de la nueva izquierda. Córdoba. 1969-1976*. TFLH, dirigido por Alicia Servetto. UNC. Inédito.
GORDILLO, Mónica. 1999: *Córdoba en los '60. La experiencia del sindicalismo combativo*, UNC. 2ª edic.
_____ (edit.) 2001: *Actores, prácticas, discursos en la Córdoba combativa. Una aproximación a la cultura política de los setenta*. Ferreyra Editor. Córdoba.
INCHAUSPE, Leandro. 2008: "*Decididos de Córdoba*. La aparición pública del PRT-ERP en Córdoba (1970-1973)", en: *Historia Regional*, Sección Historia, Instituto Superior del Profesorado Nº 3, Año XXI, Nº 26.
_____ 2010: "La lógica de la guerra interna en las primeras etapas de la *Revolución Argentina* (1966-1970)", en: TCACH, C. (coord). *Córdoba Bicentenaria*, edit. UNC. Córdoba. pp. 355-388.
Informe CONADEP. Delegación Córdoba, Familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas de Córdoba, 1999, 2ª edición. (www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/cordoba/index.htm).
IRIBARNE, María C. 2010: "Empresarios de Córdoba y poder militar: diálogos en la intimidad", en: TCACH, C. (coord). *Córdoba Bicentenaria*, edit. UNC. Córdoba.
LAZO, María Laura. 2011: "Poder concentracionario en Córdoba. Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio 'La Perla'". Proyecto de TFLH, dirigido por la Dra. Alicia Servetto. UNC.

Los de FILO. Estudiantes y egresados de la FFYH de la UNC desaparecidos y asesinados en los 70. Publicación especial por la conmemoración de los 35 años del Golpe Militar de 1976. FFYH, UNC, CDA. Marzo de 2011. Córdoba.
LORENZ, Federico. 2006: *Las guerras por Malvinas*, ed. Edhasa. Buenos Aires.
MOYANO, Javier. 2008: "Las movilizaciones estudiantiles en Córdoba durante el siglo XX. Actores, antagonistas, prácticas". En: Roitenburd, Silvia & Juan Abratte (comp.): *Historia de la educación argentina: del proyecto sarmientino a los imaginarios reformistas contemporáneos*. Edit. Brujas. Córdoba
Máquinas de amor y de guerra, Informe televisivo sobre la militancia de las mujeres en los 60 y 70 de Córdoba. Ciclo Universidad Abierta, UNC. 2011. Disponible en: www.cba24n.com.ar
NOGUERA, Ana. 2010: " 'Golpear al enemigo donde duela'. La toma de La Calera en el testimonio de dos mujeres militantes montoneras. Historia oral y memoria". En: Cuadernos de Historia Nº 12. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades/UNC. Ferreira editor (en prensa)
NOVARO, Marcos y Vicente PALERMO, 2003. *Historia Argentina 9. La dictadura militar 1976-1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática.* Buenos Aires, Paidós.
O'DONNELL, Guillermo, 1997: *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*, ed. Paidós, Buenos Aires.
OLLIER, Matilde. 1986: *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*, CEAL, Buenos Aires.
OSZLAK, Oscar (comp.), "Proceso", crisis y transición democrática/ 2 tomos, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
Oviedo, Silvina & Ana Carol Solís (2006): *Violencia institucionalizada y formas de resistencia social: los organismos de Derechos Humanos en Córdoba durante la dictadura*. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, dirigido por la Dra. Mónica Gordillo. UNC. Córdoba, Inédito.
PAIARO, Melisa, *El poder desaparecedor en Córdoba (1974-1976). Las formas institucionales y no institucionales del aparato represivo*, Trabajo final de Licenciatura, dirigido por la Dra. Alicia Servetto, Escuela de Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. 2010.
PHILP, Marta. Philp, M. 2009: *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*, UNC, Córdoba.
_____ 2010: "La democracia de los mejores, no la demagogia": el orden político durante el "Proceso de Reorganización Nacional", en: TCACH, C. (coord). *Córdoba Bicentenaria*, edit. UNC. Córdoba. pp. 417-448.
_____ 2012: "La Universidad Nacional de Córdoba y la 'formación de las almas'. La dictadura de 1976". En Servetto, Alicia y Saur, Daniel (comp.) *Libro conmemorativo de los 400 años de la UNC*, Córdoba: Editorial de la UNC, 2012. (En prensa).
PIGNA, Felipe. 2011: http://www.elhistoriador.com.ar/
PONS, Emilse. 2010: "El fracaso del proyecto autoritario en Córdoba y la eclosión de la movilización popular", en TCACH, C. (coord). *Córdoba Bicentenaria*, edit. UNC. Córdoba. pp.297-354.
PORTANTIERO, Juan: "La transición entre la confrontación y el acuerdo" . En: NUN, José y Juan Carlos Portantiero (comps.), *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Montevideo, Puntosur Editores, 1987.
ROMERO, Luis A. 1993: *Breve Historia Contemporánea de la Argentina,* ed. FCE, Buenos Aires.
SERVETTO, Alicia. 1998: *De la Córdoba combativa a la Córdoba militarizada, 1973-1976*, Ferreyra Editor, Córdoba.
_____ 2010a: *73/76. El gobierno peronista contra las "provincias montoneras"*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
RAMÍREZ, Hernán. 2000. *La Fundación Mediterránea y de cómo construir poder. La Génesis de un proyecto hegemónico*. Ferreyra editor: Córdoba.
ROMANO, Silvia; N. San Nicolás; Marta Palacios y Malvina González Lanfir. 2010: *Vidas y ausencias. Destinatarios de la represión, Córdoba 1969-1983*, ANM y UNC. Córdoba.

ROMANO, Silvia y Norma SAN NICOLÁS: “La militancia de los destinatarios de la represión: entre la ‘inocencia’ y el ‘heroísmo’”. En: Romano, S. (comp.) 2017: *Historias recientes de Córdoba: política y derechos humanos en la segunda mitad del siglo XX.* Ed. FFYH-UNC, Córdoba.
SNITCOFSKY, Valeria. 2011: “Las villas de Buenos Aires bajo un contexto autoritario: aportes para el análisis de la memoria y las fuentes orales”. X Encuentro Nacional y IV Congreso Internacional de Historia Oral, Univ. Nac. de San Luis.
SOLÍS, Ana Carol. 2010: “Dictadura, política y sociedad en la construcción de una *Córdoba aterrorizada*”. En: Roitenburd, Silvia & Juan Abratte (comp.): *Historia de la educación argentina: del proyecto sarmientino a los imaginarios reformistas contemporáneos*. Edit. Brujas. Córdoba
_____ 2011a: “Los derechos humanos en la inmediata posdictadura. (Córdoba, 1983-1987)”, en Estudios nº 25. CEA-UNC.
_____2011b: *Los Derechos Humanos en la cultura política desde la acción colectiva de una democracia excluyente*, Tesis de Maestría en Partidos Políticos, Dirigida por la Dra. Mónica Gordillo, CEA-UNC, Inédito.
TCACH, César, Luis Alberto Romero, Norma Morandini, Hugo Quiroga, Claudia Hilb (comp). 2003: *La Política en consignas. Memoria de los setenta*. Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, Ed. Homo Sapiens, Rosario.
_____: “Prólogo al siglo XX cordobés”, en: *Hoy la Universidad. 90 años de la Reforma*, 15/6/2008.