

LAS ARTES EN LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA (1976-1983): ENTRE POLÍTICAS CULTURALES E INTERSTICIOS DE RESISTENCIA¹.

GONZÁLEZ, Alejandra Soledad²

Resumen

La última dictadura militar argentina fue un proceso complejo que articuló proyectos políticos, económicos, sociales, culturales y artísticos. Y si bien podemos decir que las ciencias sociales han avanzado mucho en el estudio de las prácticas de violencia física desplegadas por el Terrorismo de Estado, quedan aún muchas preguntas sobre los programas culturales que cristalizaron la dominación simbólica. Este artículo procura contribuir al campo de la Historia Cultural centrado la mirada en esa segunda línea de trabajo. El presente texto reconstruye y analiza el caso de una institución fundada por la dictadura: el *Paseo de las Artes* de la ciudad de Córdoba, segunda urbe de Argentina. A partir de allí podremos adentrarnos en ciertas características de la “política cultural” (MILLER & YÚDICE, 2004) desplegadas no solo en terreno cordobés sino también en Buenos Aires: ceremonias, objetivos (in)visibilizados, usos y representaciones asignados a la *Cultura* en general y a las *Artes* en particular. Conjuntamente, exploraremos singulares “intersticios de resistencia” (FOUCAULT, 1992) con los cuales algunos *jóvenes artistas* lograron preservar espacios para la libertad de expresión en un contexto autoritario de Estado de Sitio. El corpus documental de esta investigación comprende tanto fuentes escritas como testimonios orales. A la vez, desde un enfoque teórico interdisciplinario, sostenemos que el imaginario dictatorial defendía la existencia de una *guerra integral contra el comunismo*, una *III guerra mundial* que, 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*, el régimen también desarrolló una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. En ese marco, las políticas culturales dedicadas a las artes fueron uno de los dispositivos de la lucha simbólica con la cual la dictadura intentaba conquistar *mentes y almas* de los sujetos autorizados a seguir viviendo.

Palabras clave: artes; última dictadura argentina; políticas culturales.

Key words: arts; last dictatorship in Argentina; cultural policies.

Data de submissão: Março de 2014 | **Data de publicação:** Junho de 2014.

¹ Una primera versión de este artículo fue expuesta como ponencia en el *V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. Concretado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti durante octubre de 2012 en Buenos Aires. Agradezco los comentarios que en aquella ocasión me efectuó la Dra. Daniela Lucena. Aquí se ofrece una versión revisada y aumentada del mismo.

² ALEJANDRA SOLEDAD GONZÁLEZ - Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Becaria CONICET 2007-2012 dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. Directora del Grupo de Investigación: *Hacia una Historia Cultural del pasado reciente argentino*. Con sede en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Profesora en la Escuela de Historia de la misma universidad. Email: asoledadgonzalez@yahoo.com.ar.

INTRODUCCIÓN

Este artículo forma parte de una investigación más amplia donde se analizaron las políticas culturales desplegadas, sobre *la juventud* en general y sobre los *jóvenes artistas* plásticos en particular, durante la última dictadura en Argentina (GONZÁLEZ, 2012b)³. Entre las hipótesis principales, corroboramos que 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 físicos como *espirituales*⁴. En base a ello, se desarrollaron dos fases de acción gubernativa: por un lado, una faceta destructiva que *erradicó* a aquellas personas e ideas consideradas *subversivas*, mediante dispositivos heterogéneos que abarcaron desde los campos de exterminio hasta la *incineración de libros*⁵.

Sobre este último episodio cultural, en mayo de 1976 el III Cuerpo de Ejército emitía un comunicado donde explicaba que esa quema era de: *documentación perniciosa que afecta el intelecto y nuestra manera de ser cristiana*. Entre los objetivos 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* (PHILP, 2009, p. 165)⁶.

Conjuntamente, la política cultural desplegó una acción constructiva que intentaba (re)fundar un orden social tradicional cimentado en los valores, supuestamente internacionales, de la *civilización occidental y cristiana* (AVELLANEDA, 1986; INVERNIZZI & GOCIOL, 2002; POSTAY, 2004). 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. De

³ La tesis de Doctorado en Historia (de la cual este artículo retoma y amplía un fragmento) 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)*. La misma fue defendida y aprobada en abril de 2013.

⁴ Las palabras y frases citadas en itálica refieren a tópicos del discurso dictatorial que emergían reiteradamente en distintos documentos históricos locales y nacionales.

⁵ La política de *exterminio* desarrollada, mediante dispositivos ilegales y legales, contra los sujetos considerados *subversivos*, implicó prácticas criminales que fueron ensayadas primero en las provincias de Córdoba y Tucumán (desde 1974 y 1975), para ser extendidas prontamente al resto de la república (1976-1979). Se trató de una represión sistematizada (secuestro, detención en centros clandestinos, tortura, ejecución, apropiación de niños) pero, a la vez, silenciada y disimulada, que propagó el tópico de *los desaparecidos*. Si bien la CONADEP documentó alrededor de 9.000 casos, los organismos de DDHH reclaman por 30.000 personas y estipulan que se trató principalmente de “jóvenes entre los 15 y 35 años de edad”. La judicialización de los delitos dictatoriales comenzó en la transición democrática y perdura en el actual año 2013 como un proceso inconcluso de nuestra historia nacional. Entre la variada bibliografía que existe sobre el tema se sugiere consultar: Calveiro (2006).

⁶ Un documento importante para explorar el imaginario oficial de guerra integral contra la subversión es el relato autobiográfico del general: VILAS, Acdel. 1977. *Tucumán, Enero a Diciembre de 1975. Diario de Campaña*, Disponible en: <http://www.nuncamas.org/>.

este modo, junto al *diálogo político* puesto en marcha desde el gobierno para afianzar la coalición cívico-militar, se ampliaron las medidas abocadas a la *batalla espiritual* que tenía por trofeo *las mentes y los corazones* de los argentinos, especialmente de *los jóvenes*⁷.

En torno a las juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura, nuestra tesis doctoral (GONZÁLEZ, 2012b) corroboró que las biopolíticas juveniles se sustentaban en una mentalidad autoritaria, en un imaginario bélico y en un modelo civilizatorio militarista. 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 políticas culturales de glorificación y homenaje festivo. En ese contexto, y desde una concepción oficial “espiritualista” de las *Bellas Artes*, las múltiples políticas artísticas del régimen pueden ser pensadas dentro de las principales medidas de combate simbólico desplegadas por aquel gobierno para *salvar las almas* de los argentinos, principalmente de *los jóvenes*. Así, la *sana recreación* y formación cultural de los jóvenes autorizados a seguir viviendo (los *heroicos y desorientados*) devino uno de los imperativos gubernamentales.

En ese marco, cobra sentido la proliferación de políticas culturales en la coyuntura cordobesa 1980-1983, cuando se fundaron instituciones y eventos artísticos donde “la palabra juventud” (BOURDIEU, 1990; & CHAVES, 2006) adquirió una visibilidad destacada. Si bien las políticas dedicadas a juventudes y artes habían ocupado un lugar en la agenda dictatorial desde el Golpe del '76, el año '80 marca un incremento en la cantidad y espectacularidad de esas prácticas: 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*, un *Salón Juvenil* municipal, 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” y la asignación de espacios en novedosos Centros Culturales barriales.

⁷ Cabe señalar que, después de Buenos Aires (Capital de la República), Córdoba es la segunda ciudad más poblada de Argentina: fundada en 1573 por la corona española, es reconocida en la vigésima centuria por su desarrollo industrial y cultural. Es llamada *La docta* en alusión a que su universidad (UNC), creada en 1613, es la más antigua del país y la cuarta de América. También se la denomina *Ciudad de las campanas* en referencia a las múltiples iglesias católicas que emergen en su suelo. A la vez, junto a esas representaciones tradicionalistas, a lo largo del siglo XX irrumpen en ella dos acontecimientos que, además de darle fama (inter) nacional de *revolucionaria*, contaron con una singular participación “juvenil-estudiantil”: la Reforma Universitaria de 1918 y el levantamiento obrero-estudiantil conocido como *Cordobazo* (1969). Para un análisis socio-arquitectónico de Córdoba puede consultarse la publicación online de Díaz Terreno (2011), mientras distintos abordajes de la Historia Política y Social de la ciudad pueden encontrarse en la compilación de Tcach (2012).

Entre estos últimos, que, según el discurso oficial, formaban parte de un dispositivo de *refuncionalización* de antiguos edificios *en desuso*, analizaremos la creación del *Centro Cultural Pasaje Revol* de barrio Güemes, prontamente renombrado como *Paseo de las Artes* (en adelante PLA). El mismo sobresale como caso paradigmático, entre otras razones, por que recientes testimonios permiten observar que no se habría tratado de un lugar *vacío* sino de un predio habitado por sectores estigmatizados en aquella coyuntura dictatorial: *prostitutas* y *ladrones*. A la vez, no es un dato menor señalar que se trata de un objeto de estudio vivo en el actual año 2013, cuando, además de Paseo de las Artes, se lo reconoce como *el Soho cordobés*⁸.

En el presente trabajo se explorarán algunas aristas de esos procesos artísticos, que combinaron censuras con promociones, analizando el caso del PLA. A partir de este objeto analizaremos algunas ceremonias, objetivos (in)visibilizados, usos y representaciones de la “política cultural” (MILLER & YÚDICE, 2004) dictatorial⁹. A la vez, intentaremos acercarnos a singulares “intersticios de resistencia” (FOUCAULT, 1992) mediante los cuales algunos jóvenes artistas pudieron resguardar posicionamientos críticos frente a los programas oficiales: desde silenciosas acciones individuales en defensa de la libertad de expresión hasta explícitas declaraciones colectivas contra la censura¹⁰.

⁸ El predio del PLA se ubica en una manzana del Barrio Güemes, bordeada por las calles: Marcelo T. de Alvear (*La Cañada*), Belgrano, Pje Revól y Achával Rodríguez. Pueden consultar datos sobre sus características actuales en dos páginas web: una del Gobierno de Córdoba (http://www.cordoba.gov.ar/cordobaciudad/principal2/default.asp?ir=1_2_6), otra de una red social virtual (<https://www.facebook.com/paseodelasartescordoba>).

⁹ Por políticas culturales entendemos, de acuerdo con Miller & Yúdice (2004: 11-ss), “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). 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”. Siguiendo a Foucault, los autores consideran que entre fines del siglo XIX y comienzos del XX se incluyó a estas 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.

¹⁰ En torno a nuestra concepción de poder y resistencia estamos siguiendo las ideas foucaultianas: “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, pp. 114-118). En cuanto a la última dictadura en Córdoba, pudimos comprobar que dentro de esa urdimbre sistematizada que fue el régimen dictatorial, donde se congregaron militares y civiles en acuerdos explícitos y consensos silenciosos, también emergieron intersticios de resistencia. Estos últimos adquirieron una visibilidad especial en 1981, durante el “ensayo aperturista de Viola” (QUIROGA, 2004, pp. 223), pero recién lograron una presencia y/o 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.

Las principales fuentes analizadas para este artículo fueron: la revista *Guía de Córdoba Cultural* (GCC) emitida por la Municipalidad de Córdoba entre 1980 y 1983; el diario *La Voz del Interior* (LVI); y testimonios. En el caso de los entrevistados, se ha recurrido al uso de pseudónimos para citar relatos de agentes que se encuentran en actividad actualmente. Si bien reconocemos 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 dispares de un pasado reciente plagado de complejidades (PORTELLI, 1991; FRANCO & LEVÍN, 2007).

De la inauguración del PLA y los objetivos *culturales* (in)visibilizados

El acto inaugural del *Centro Cultural Pasaje Revol* se concretó el 7 de julio de 1980 y formó parte de las “fiestas oficiales” (BAJTÍN, 1989) por la *Semana de Córdoba*. En esa ceremonia, cabe destacar la presencia de distintas autoridades que “cortaron las cintas dejando habilitadas simbólicamente las instalaciones” (GCC N° 3, 8-1980, p. 21): el intendente Gavier Olmedo, el Jefe de la Región Naval Centro (Capitán Aurelio Martínez), el Subsecretario de Cultura de la Provincia (Lic. Alejandro Moyano Aliaga) y el Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad (Arq. Miguel Ángel Roca). El mismo era promocionado en los diarios como “una idea tendiente a concentrar el movimiento artístico en un sector de la vieja ciudad recuperado para el futuro” (ver Fig. 1 y 2). A su vez, en un contexto oficial de defensa e interrelaciones con la Iglesia Católica, no es de sorprender que la performance haya sido clausurada con una *bendición* de las instalaciones por parte de un párroco vecino¹¹. Para 1981, tanto los diarios como la revista municipal (*Guía de Córdoba Cultural*) lo habían “rebautizado” como *Paseo de las Artes*.

¹¹ Otros objetos de análisis que nos permitieron observar el incremento de las políticas culturales fueron las fiestas oficiales por el Día de la Juventud (21 de septiembre) y el Día de Córdoba (6 de julio) que, si bien se habían desarrollado desde 1976, desde 1980 abarcaron no solo *un día* sino en *una semana* festiva. Las performances gubernamentales concretadas por los dictadores locales para celebrar el Aniversario Fundacional de nuestra ciudad, emergen como procesos sugerentes al momento de analizar las políticas culturales dedicadas a socializar a *los cordobeses* en general y a *los jóvenes* en particular. En esas celebraciones, que precedieron y prosiguieron al período autoritario, lo que se (re)construía anualmente era la propia *identidad cultural cordobesa*, donde el mito de origen hispánico servía para (re)fundar el imaginario gubernativo anclado en la trilogía de *Dios, Patria y Familia*. Entre las distintas puestas en escena materializadas en esos rituales, los concursos artístico-plásticos ocuparon un lugar constante y destacado. Las (dis)continuidades de esas fiestas oficiales entre 1976 y 1983 fueron abordadas en nuestra investigación doctoral; pueden consultarse análisis de caso en artículos recientes (GONZÁLEZ, 2012a, 2013).

En cuanto a los objetivos explícitos y silenciados en torno a la creación del PLA, observamos que los mismos adquieren distintas visibilidades en los discursos de tres funcionarios municipales. En principio, el arquitecto Roca manifestó que la finalidad era tanto “preservar nuestro pasado, ponerlo en valor y refuncionalizarlo” como la “descentralización de la gestión administrativa y cultural” (LVI, 8-7-80, 1s p9). Otras de las funciones asignadas por Roca al PLA en el mes de su inauguración fueron: “convocar al encuentro, sede de instituciones culturales sin fines de lucro y del trabajo de artistas jóvenes”. El Arq. Roca, Secretario de Obras Públicas bajo la gestión del intendente, teniente coronel, Gavier Olmedo (junio de 1979- abril de 1981), tuvo a su cargo la *refuncionalización cultural* de antiguas edificaciones de la ciudad. Entre ellas, una propaganda oficial de página completa publicada por la Municipalidad en aquella semana festiva, celebraba el acondicionamiento de tres sitios: el *Arco de Córdoba*, el *Cabildo* y el *Centro Cultural Pasaje Revol* (LVI, 5-7-80).

También en el período dictatorial, aunque con un año y medio de distancia, el Director de Promoción Cultural (Escultor Manuel Solís) aportaba dos datos sugerentes sobre los usos históricos del predio en que se fundó el Paseo de las Artes (LVI, 31-1-82, 3s p4): 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 obreros¹². Según Solís, cuando los equipos de demolición habían comenzado a dismantelar las *deterioradas casitas*, la iniciativa comunal decidió rescatarlas para adscribirlas al proyecto de irradiación que, bajo la dirección de Roca, estaba *refuncionalizando* edificios añejos para convertirlos en Centros Culturales barriales.

En tercer lugar, los recuerdos recientes de otro funcionario municipal, el escultor Miguel Sahade (1940-2010), nos permiten conocer algunos objetivos y sucesos que no eran visibilizados en los discursos oficiales de los años dictatoriales¹³. En los tres encuentros que pude concretar con este artista en 2009, emergieron datos sugerentes sobre las circunstancias

¹² Manuel Solís se desempeñó como Director de Promoción Cultural municipal entre 1981 y 1983; las fuentes oficiales lo nombran indistintamente como arquitecto y/o escultor

¹³ Miguel Carlos Sahade (1940-2010) fue un escultor, profesor y funcionario, que es considerado por la mayoría de agentes artísticos locales como un actor central del campo plástico cordobés durante la década de 1980. 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, por ejemplo, es convocado a tres ediciones de las muestras *Arte Joven* del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”). Por otro lado, desde 1981 actuó 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 (Fuente: 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).

que rodearon a la creación del Paseo de las Artes. Respecto de estas entrevistas no es un dato menor que dos de las mismas se hayan concretado en el taller escultórico de Sahade (ubicado en calle Belgrano, en las inmediaciones del PLA, en su antigua casa materna), mientras la tercera la realizamos en la propia confitería del Paseo de las Artes.

Según su testimonio, el intendente Héctor Romanutti se había encontrado en 1976 con *un presente griego* en el predio donde posteriormente se erigiría el PLA: *gente muy embromada, casas ocupadas sobre todo por intrusos*, con una mayoría de *prostitutas o ladrones*¹⁴. 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 entrevistado, esas medidas municipales enfrentaron dos tipos de reclamos sociales: por un lado, el disgusto de los comerciantes de rituales funerarios ante la competencia; por otro lado, una querrela legal por parte de los herederos del intendente Revol, quienes reclamaban que la donación se había efectuado con la única finalidad de hacer *casas para indigentes*¹⁵.

En relación a esas disputas restan muchas incertidumbres; sin embargo, según Sahade, pareciera que la dictadura logra acallar las demandas mediante la introducción del predio en cuestión dentro del programa de refuncionalización cultural que dirigía el arquitecto Roca. Futuras investigaciones podrán decir si las primigenias medidas de “limpieza” asociadas a la creación del Paseo de las Artes (que habrían echado a los habitantes de grupos sociales estigmatizados) pueden conectarse con las biopolíticas poblacionales de “erradicación de villas de emergencia”¹⁶. Según sostiene el trabajo de Snitcofsky (2011), este último fue uno de los dispositivos que desarrolló la dictadura en Buenos Aires, como uno de los preparativos que acondicionaron a la ciudad para el Mundial '78¹⁷.

Al respecto, las fuentes que relevé sobre Córdoba, me permiten pensar similitudes y diversidades entre las prácticas de Capital Federal y las locaciones cordobesas del Paseo de las

¹⁴ Romanutti se desempeñó como comisionado de facto en Córdoba 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* y donde era habitual recibir represión física.

¹⁵ Sobre la construcción del complejo de casas municipales en Pueblo Nuevo (hoy, Barrio Güemes), realizada por el intendente Revol en 1889, puede consultarse: Blanco (2010).

¹⁶ “Villas de emergencia” o, más comúnmente llamadas, “villas miseria” son los nombres que se dan en Argentina a los asentamientos urbanos informales, que agrupan una densa cantidad de viviendas precarias habitadas por sectores pobres. Se desarrollaron especialmente desde la década de 1930 y, entre las paradojas del capitalismo actual, se ofrecen como *destino turístico* para visitantes extranjeros (una práctica posiblemente inspirada en los tours brasileños a las favelas).

¹⁷ En cuanto al poder simbólico de las escenografías urbanas montadas entre 1976 y 1978 para aquel campeonato de fútbol, Silvestre e Gorelik (2005, p. 476) explican: “las ciudades debían mostrarse limpias y pujantes, no solo ante los argentinos sino ante el mundo que fiscalizaba de cerca al régimen”.

Artes. En principio, detectamos que el discurso dictatorial explicitaba que en los casos del PLA y del *Aguaducho* un objetivo central era: *rescatar un sitio de andanzas suburbanas para la cultura de la ciudad* (GCC N° 1, 4-1980, p. 23)¹⁸. En segundo término, cabe recordar que el predio del PLA se ubicaba en una manzana del Barrio Güemes, un distrito que diversos entrevistados coinciden en señalar como *una zona peligrosa*, ya que a comienzo de los años '80 contenía en su interior a la *Villa El Pocito*. Sin embargo, el traslado de este asentamiento a los márgenes de la ciudad no se produjo en período dictatorial (como habría sucedido con los primitivos ocupantes del PLA) sino dentro de los procesos inmobiliarios democráticos de la década de 1990¹⁹.

Conjuntamente, cabe señalar que otros de los *jóvenes estudiantes* (que hicieron uso de los ateliers del PLA y que actualmente se desempeñan como artistas y docentes en la UNC) reafirman los dichos de Sahade en torno a “la peligrosidad” que revestía el predio de Barrio Güemes antes de la instalación del Paseo de las Artes:

BP: Era medio heavy ir por ahí, era medio denso, digamos. Y yo creo que justamente al poner el Paseo ahí pusieron como un punto a través del cual se empezó a desarrollar un poco la zona porque eso...

SG: ¿Era denso en cuanto a que había villas cerca?

BP: No, no, no había villas pero...te robaban... ese tipo de cosas.

(Entrevista con *Basilio Pardo*, 2011)

En los recuerdos de *Basilio* (1957-) vuelve a emerger la figura de *los ladrones* asociada al sitio que luego ocuparía el PLA, aunque sin visibilizar a la Villa El Pocito que formaba parte del barrio Güemes a principios de los '80. A su vez, su creencia en que la instalación del Paseo de las Artes contribuyó al *desarrollo de la zona* vuelve a emerger en otros testimonios recientes que buscan razones para explicar el fenómeno del (hoy llamado)

¹⁸ Este segundo sitio se ubica(ba) en B° Alberdi: “El zanjón que de antiguo conocíase como Aguaducho, sirvió de objetivo. Su restauración (...) para poder desarrollar actividad artística es de importancia para la ciudad. La Municipalidad abrió la temporada estival con un Ciclo Cultural de danza, poesía, música y teatro” (GCC N° 1, 4-1980, p.23). 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*.

¹⁹ Una nota periodística reciente aporta una sugerente reseña sobre la Villa El Pocito: “fue uno de los asentamientos marginales más emblemáticos de la ciudad de Córdoba, dadas sus dimensiones y cercanía al centro. Había comenzado a formarse en 1947, con familias de desempleados o emigradas del campo, [llegó a albergar] más de un millar de personas– apiñadas en poco más de una hectárea (...) En su interior, convivieron desde siempre familias humildes y trabajadores con algunos grupos que tomaron al caserío como ‘aguantadero’ de actividades delictivas. Fue esto último lo que le dio ‘mala fama’ a la villa, y lo que, a mediados de los años ‘90, precipitó su erradicación” (<http://www.diaadia.com.ar/content/una-villa-que-es-historia>, consultado el 31-05-2013). En esta noticia periodística, que no toma en cuenta las razones económicas intervinientes en la erradicación, las representaciones de *peligrosidad* del sitio invitan a pensar en continuidades entre el período dictatorial y democrático; un conjunto de procesos que sería necesario indagar en otras investigaciones.

Soho cordobés. Esto podría hacer referencia a un proceso de gentrificación vigente en el siglo XXI (GIUNTA, 2009), cuya complejidad ameritaría otra investigación específica en la cual no nos detendremos aquí²⁰.

Finalmente, el caso del *Paseo de las Artes* permite adentrarnos en algunas características de la política global de *refuncionalizaciones culturales* desarrolladas por la dictadura en Córdoba y en Buenos Aires. En relación con ello, dos años después de la inauguración del PLA, el escultor Manuel Solís informaba a la prensa que las reformas arquitectónicas (que habían transformado a ex mercados monumentales en los Centros Culturales de los barrios San Vicente, Alta Córdoba y General Paz) se habían articulado en torno a dos ejes: *funcionalidad y modernismo* (LVI, 31-1-82, 3s p. 4). Esas habrían sido las directrices con las que *se crearon salas destinadas a microcines, teatros, bibliotecas y exposiciones plásticas*. Pero además de estos 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*.

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 N° 15, 8-82, p. 3). Así, según las fuentes, en el Paseo de las Artes, además de las casas para actividades artísticas 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, entre cuyos destinatarios convocados por la prensa se encontraban: las *familias* (otras veces nombradas como *grandes y chicos*).

Estas *refuncionalizaciones* de Córdoba podrían relacionarse con las obras públicas realizadas en Buenos Aires por el intendente de facto, brigadier Cacciatore; por ejemplo, el proyecto del *Centro Cultural Recoleta*, desarrollado entre 1979 y 1983. 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

²⁰ Giunta (2009, p. 260) explica que la gentrificación alude a “un proceso de transformación urbana, en el que la población original de un barrio empobrecido es progresivamente desplazada por otra de mayor nivel adquisitivo (...) Es netamente urbano y se vincula al mejoramiento de una zona, al desplazamiento de poblaciones y, en muchas ocasiones, a los procesos de especulación inmobiliaria. Es común que el cambio se genere a partir de la modificación de las prácticas y los gustos originada en la instalación de intelectuales o artistas que actúan como *trend-setters*, atrayendo otros grupos y motorizando, luego, inversiones inmobiliarias que aumentan nuevamente los precios y provocan nuevos desplazamientos. En Buenos Aires son un claro ejemplo los barrios de Palermo o San Telmo”.

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”²¹. Por su parte, la investigación doctoral de Usubiaga (2012, p. 192) explica que: “En 1980, con motivo de conmemorar el cuarto centenario de la ciudad [de Buenos Aires], las autoridades impulsaron una remodelación del complejo para refuncionalizarlo como Centro Cultural con salas de exposición, un microcine y un auditorio”.

Usos oficiales del PLA, instituciones artísticas y algunos espacios de resistencia

Otro eje de problemáticas emerge si analizamos las representaciones y las prácticas que efectivamente irrumpieron en el Paseo de las Artes, las cuales nos permiten percibir los sentidos adjudicados por el gobierno a la categoría *cultura* en general y al término *arte*, en particular. Recordemos que el discurso oficial usaba frecuentemente ambas palabras como sinónimos para referir tanto a un sustantivo abstracto, que designa un proceso global de desarrollo espiritual y estético, como a los productos de ese proceso; es decir, a las obras artísticas (Cf. Williams, 2003: 91). Al respecto, observamos que el PLA emerge en sus inicios como albergue de singulares actividades intelectuales, cinematográficas, musicales y plásticas: salas de conferencias, proyecciones y conciertos, y pequeños ateliers para los *jóvenes artistas* cordobeses (GCC N° 3, 8-80. p. 21-22).

Un año y medio después de la fundación del Paseo, otra fuente da 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-

²¹ 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 nuestra provincia, señalan: “Roca opera sobre la ciudad como sobre una tela surcada [...] 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, las plazas secas con quiebres geológicos y enigmáticos cubos [...]. La obra de Roca pudo haber sido la más eficaz representación del régimen, en el sentido de escenografía urbana que Potemkin inmortalizó”.

Consideramos que los distintos programas arquitectónicos desarrollados por la gestión de Roca en Córdoba ameritarían otras investigaciones profundas. En torno al *Centro Cultural Pasaje Revol*, contamos con una exploración en curso que propone indagar algunos aspectos del surgimiento de este espacio público: se trata de un proyecto de Trabajo Final de Licenciatura en Historia desarrollado por Florencia Sueldo, aprobado en 2012 y dirigido por Clarisa Agüero y Diego García.

1-82, 3s. p4). Ese listado posibilita advertir que el espectro de agentes, acciones y entidades ubicadas bajo el tópico *artes* se había ampliado y diversificado en: una asociación, una fundación y cinco escuelas.

Artistas Plásticos Asociados de Córdoba (APAC) remonta sus orígenes a los años '60 y, a comienzo de los '80, podemos ver su participación activa en eventos de la política cultural dictatorial como el *Salón y Premio Ciudad de Córdoba*. Por su parte, la Fundación Pro Arte Córdoba (FPAC) emerge en 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 mediante la organización de un salón anual de pintura que alcanzó veinte ediciones consecutivas (1982-2001). Futuras investigaciones, abocadas al estudio histórico de estas “formaciones” (WILLIAMS, 1994), podrán informarnos sobre las particularidades y las interrelaciones de unas agrupaciones que vinculaban a los agentes artísticos con la burguesía local y con el Estado provincial. Al respecto, es sugerente que en las representaciones fundacionales de la FPAC se evoque a *los Medici de Florencia* como modelo del mecenazgo de Córdoba; quizás, por que sus fundadores se sentían partícipes de un orden cultural que intentaba renacer y (re)construir, entre otras cosas, al canon clásico²².

En cuanto a las academias (BOURDIEU, 2003) que recibieron casas en el Paseo, distintos entrevistados coinciden en afirmar que, durante toda la dictadura, en *las escuelas de arte* fue posible encontrar *ráfagas de libertad de expresión*. Más allá del control militar en la Escuela de Artes de la UNC y de los *policías que espían* en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. J. Figueroa Alcorta” (EPBA), muchos testimonios sostienen que fueron *refugios* donde pudieron *seguir rompiendo con todas las reglas* (al menos en el terreno de la creación estética individual). Una explicación posible de estos recuerdos emerge si relacionamos la

²² 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, 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...”.

Por su parte, 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*, co-organizado con el Banco de la Provincia de Córdoba”. Ese concurso se concretó en 1980 y el prólogo del catálogo era escrito por Mario Remorino. Este último señalaba: “Florencia, en el Renacimiento, nos dio un maravilloso ejemplo de la integración del hombre en sus distintas facetas. Los Médicis 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”.

complejidad del macrocosmos dictatorial con las propias tradiciones del microcosmos plástico, donde la definición del *joven artista* como un agente de *ruptura* (estilística, generacional, institucional) fue reinventada durante todo el siglo XX, penetrando en las instituciones mediante, por ejemplo, el academicismo antiacadémico. Recordemos que si bien en 1975 se produce el cierre de los departamentos de Teatro y Cine (dependientes de la Escuela de Artes de la FFYH-UNC), las carreras de Plástica y Música continuaron abiertas.

Cuando se inauguró el PLA en 1980, esas instituciones educativas habrían recibido entre 1 y 3 casas (cada una), las cuales fueron asignadas a sus *jóvenes* graduados y estudiantes como *ateliers gratuitos*. A finales del próximo año, la GCC N° 11 (12-1981: 44) ofrecía una imagen de algunos artistas plásticos en las plazas secas interiores del predio y elogiaba su dedicación, *a plena luz del día, a su noble tarea de creación de belleza* (ver fig. 3). Sin embargo, más allá de las posibles recepciones de aquel mandato estético y ético del gusto oficial, la mayoría de los testimonios recabados en nuestra investigación permite detectar una valoración de aquella experiencia de *taller* como un hecho excepcional y complejo. Pues si bien era una política cultural, su (re)apropiación por parte de algunos artistas también les permitió desarrollar resistencias ante los mandatos oficiales. Esta práctica podría relacionarse con el caso porteño, donde Marchesi (2003) señala que las premisas sesentistas devinieron imposibles en Buenos Aires bajo el régimen instaurado en 1976. Para la autora, la etapa dictatorial puede caracterizarse por deslizamientos; entre ellos, desde las rupturas con las instituciones artísticas hacia una reapropiación de los espacios oficiales como estrategias de disidencia ante la dictadura.

Así, consideramos que, en el marco del Estado de Sitio, el PLA fue un reducto para las reuniones grupales de *jóvenes estudiantes* de artes, donde se ampliaron las redes de contactos artísticos (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 políticos²³. En ese marco, son sugerentes los recuerdos de una artista que llamaremos *Graciela Roja* (1955-), quién durante aquellos años estaba cursando en la EPBA luego de haber abandonado la carrera de Arquitectura, entre otras razones, porque era *una facultad muy politizada* y su novio había sido apresado (Entrevista con la artista, 2011). Ante aquella realidad dictatorial (calificada por Graciela y otros entrevistados como de *confusión, locura y/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*,

²³ 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. p. 25-ss) sobre el escenario porteño.

el consuelo y hasta *la alegría*. De este modo, algunos jóvenes pudieron apropiarse de resquicios de autonomía y transformaron esas experiencias en un tipo de “estrategia de la alegría”, deviniendo uno de los mecanismos que contribuyeron “a la reconstitución del lazo social quebrado por el terror” (LONGONI, 2011, p. 19). De este modo, podemos pensar que allí se había configurado una micropolítica de la resistencia que ayudó a “proteger el estado de ánimo” frente a las represiones y promociones de la cultura oficial (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2012, p. 113). Paralelamente, en el conjunto de escuelas que poseían locales en el Paseo irrumpía una puja cuya indagación ameritaría otras investigaciones particulares: la distinción entre “artes bellas y aplicadas”, una rivalidad que también era nombrada mediante las oposiciones *mayores, espirituales* versus *menores, utilitarias*. Esa diferenciación, que emergía en los años ’80 en Córdoba, era elaborada tanto desde el ámbito gubernativo como desde el propio campo artístico (DONDIS, 1998; BOURDIEU, 1995). Además, esa distinción no solo se hacía patente en los nombres de los establecimientos educativos sino que adquiriría una visibilidad especial 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* (LVI, 31-1-82, 3s p. 4).

Al respecto, el testimonio de *Victor Jade* (1951-), quién cursaba estudios de filosofía y se dedicaba a la orfebrería en los años ’70, rememora que los primeros artesanos de Córdoba surgieron a principios de la década de 1970, en el marco de las reapropiaciones locales del movimiento hippie (Entrevistas con el orfebre, 2012 y 2013). Según sus recuerdos, los artesanos habían sido objeto de una peculiar política cultural en el primer lustro de aquella década, cuando la Municipalidad de Córdoba les asignó *puestos-kioskos* en la calle 27 de abril (más precisamente en ladera de la Catedral, es decir, en el centro histórico ciudadano). Estos locales habrían sido clausurados con el Golpe de Estado de 1976, un período en que *Víctor* y su esposa optaron por autoexiliarse en España. En 1980 la pareja ya estaba de regreso en Argentina pero no se vieron atraídos por la convocatoria dictatorial del Paseo de las Artes. No obstante, es posible pensar que varios de sus *jóvenes compañeros*, quienes vieron cercenada su labor en los comienzos del régimen, si aceptaron formar parte de la iniciativa de *Feria de artesanos* del PLA. Pues para 1981 la prensa epocal daba cuenta de un segundo concurso para cubrir los puestos: *En un reducto rescatado para las artes y la cultura (...) Para esta 2ª feria el jurado estuvo conformado por: Marta Squire, Nelly Canepari y Miguel Sahade* (GCC N° 10, 10-1981, 11)²⁴.

²⁴ Las reapropiaciones cordobesas del movimiento hippie abren una serie de cuestiones que sería importante abordar en otras investigaciones, por ejemplo, no es un dato menor que testimonios como el de Víctor recuerden

De representaciones oficiales y pronunciamientos críticos.

A partir del análisis del PLA, y de otros casos reconstruidos en nuestra investigación general (GONZÁLEZ, 2012b), podemos afirmar que, dentro de un grupo heterogéneo de actividades humanas concientes, el discurso oficial reservó el calificativo de *Arte* (con mayúscula) para designar algunas acciones y obras que respondían principalmente a dos rasgos distintivos aunque complementarios: por un lado, aspirar y lograr belleza; por otro lado, producir una experiencia estética en el receptor (Cf. Tatarkiewicz, 2002: 56-ss)²⁵.

En las mentalidades de la última dictadura, ambos significados se mixturaban con imaginarios religiosos y bélicos, que dotaban al arte (y especialmente a la pintura) de específicas funciones *espirituales*. Así, la Guía de Córdoba Cultural N° 6 (2-1981, p.9) sentenciaba: *El arte que no nos eleva y acerca a Dios no merece siquiera el nombre de Arte*²⁶. Posteriormente, la GCC N° 13 (4-1982, p.3) especificaba detalles de los criterios editoriales generales de la revista, señalando 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 19 de las 20 portadas de la GCC hayan reproducido obras pictóricas con temas tradicionales: nueve imágenes religiosas, cuatro retratos, cuatro paisajes, un género costumbrista y una alegoría.

En sentido amplio, la dictadura desplegó desde sus inicios una compleja política cultural anclada en el imaginario de una *guerra integral contra el comunismo*, una batalla que se libraba tanto en frentes materiales como *espirituales*. Así, se evidenciaron 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 el orden occidental y cristiano. En ese marco nacional, las experiencias de Córdoba devienen especialmente efervescentes y colocan al año 1980 como una bisagra peculiar: en el contexto del diálogo político habilitado por *Las Bases...* el gobernador Sigwald se reunió con doctores como Alberto Caturelli (Profesor de Filosofía de la FFYH, UNC), quien sentenciaba un tópico reiterado en el discurso oficial: *El Proceso de Reorganización debe ser largo (...) Si bien la*

que sus inclinaciones éticas y estéticas por el *flower power* y el pacifismo fueran rechazadas (y hasta insultadas) no solo por ciertos agentes dictatoriales sino también por algunos militantes de organizaciones guerrilleras.

²⁵ El sentido restringido de la primera definición aludía a un 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, la segunda significación refería a una supuesta capacidad del arte de posibilitar una vivencia estética caracterizada por una emoción “positiva” (como por ejemplo, el éxtasis).

²⁶ Esa afirmación aludía a un “lema” 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.

lucha contra la subversión terminó en el campo de las armas, el marxismo aún persiste con su accionar en la cultura y la educación (LVI, 31-5-80, 1s, p9)²⁷. Dentro de esos imaginarios y políticas culturales, se entiende que los Centros Culturales barriales como el Paseo de las Artes fueran promocionados como una *irradiación* hacia las periferias, una *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales y un rescate para la cultura de sitios en desuso y “peligrosos”*.

Efectivamente, durante todo el período autoritario, 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* (LVI, 5-8-80). Así, la formación cultural juvenil, entendida como *sana recreación*, fue un singular “objeto de preocupación y control administrativo” (FOUCAULT, 1977). Esa socialización se extendió sobre *los jóvenes* en general (es decir, sobre el grupo de 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).

Respecto de la representación oficial que tenía el gobierno autoritario sobre *los jóvenes artistas*, se abren múltiples interrogantes que ameritarían otras investigaciones diversificadas. 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 los *valores espirituales* defendidos por el régimen. Podríamos 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 *plástica y música* serían valoradas por la mirada oficial como prácticas conservadoras (en oposición a teatro y cine), la *pintura paisajista y la música sinfónica* serían jerarquizadas como actividades más *bellas* que el *neoexpresionismo pictórico o el rock*

Ese conjunto de imaginarios sobre las artes y los jóvenes 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

²⁷ Podemos decir que en 1980 se abre una coyuntura de crisis dictatorial, donde comienza a delinearse el agotamiento (Quiroga, 2004) de un régimen que enfrentaba: críticas de organismos (inter)nacionales defensores de DDHH, conflictos entre sus cúpulas militares y crecientes desequilibrios económicos. En ese marco, los intersticios de resistencia hacia la dictadura se irán amplificando.

sistema de control también presentó espacios para las disidencias. Junto al programa oficial de prohibiciones y promociones, existieron intersticios de resistencia donde algunos productores culturales (no solo jóvenes) lograron mantener una actitud crítica respecto a los abusos y proyectos del régimen. Por una parte, acciones silenciosas e individuales como consultar las bibliotecas de centros culturales extranjeros (por ejemplo, la variedad y libertad de consulta del germano Instituto Goethe son recordadas como un *refugio* que se distanciaba de la política de censura e incineración de libros²⁸). Por otra parte, también irrumpieron explícitas declaraciones colectivas en defensa de la libertad de expresión.

Deteniéndonos en este último caso, observamos que, posiblemente propiciado por el contexto “aperturista” de la presidencia de Viola (QUIROGA, 2004), la prensa local publicó una *Declaración sobre la censura y la actividad cultural cordobesa* (LVI, 20-7-81, p7). La misma era firmada por algunos agentes de nuestro medio, de quienes no se especificaban nombres propios pero sí rubros laborales: *actores, plásticos, periodistas, poetas, escritores, músicos, fotógrafos, intelectuales y hombres inquietos en general*.

Un primer elemento que deviene central en ese documento es el diagnóstico de desfasaje temporal de la actividad cultural que los rodeaba. Según la fuente, esa característica era uno de los eslabones de un proceso de decadencia mayor: el control oficial, con sus *limitaciones y rigidez*, les había provocado (a 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*. Esta crítica sobre su presente dictatorial nos introduce en un segundo tópico importante del documento que nos permite observar la “función social adjudicada al artista” (WILLIAMS, 1994) por los propios productores: *asumir la realidad actual, modificar e interpretar el patrimonio cultural dándole el signo de su propio tiempo*.

Esas 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 mayoritariamente “juveniles” donde el quiebre con el pasado y las generaciones mayores devinieron postulados estético-políticos. Paralelamente su denuncia sobre la situación de la UNC (donde se produjo, entre otras cosas, el abrupto cierre de las Escuelas de Teatro y Cine) se enlazaba con un hecho fundante de la militancia intelectual de los “jóvenes cordobeses”: la Reforma Universitaria de 1918 *contra el escolasticismo*.

²⁸ En el sitio web del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba, puede consultarse el listado de *libros prohibidos* en la última dictadura, así como otros documentos del pasado reciente argentino: <http://www.apm.gov.ar/sites/default/files/biblio.pdf>

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 a sí mismos como *jóvenes* y dan cuenta de un conflicto generacional particular en ese contexto de censura nacional: *la marcada refluorescencia de otras generaciones como las del '40, nos remite a épocas pasadas [...] Creemos que la impronta cultural de una época no puede estar en manos de quienes, mal o bien, ya han dado su testimonio histórico.* En ese marco, la metáfora del “florecimiento primaveral” es asociada con una edad “joven” que abarcaría desde los 20 a los 40 años. De acuerdo a las costumbres epocales de aquel 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* hacía referencia a los nacidos en las décadas de 1910-1920, que en 1940 fueron visibilizados como “jóvenes veiteañeros” y “treintañeros”, mientras para 1981 rondarían los 60 y 70 años de edad.

Nuestra afirmación se sustenta en dos factores: en principio, por que, en los eventos oficiales de *Arte Joven* de aquella coyuntura fue frecuente la invitación de 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. En segunda instancia, por que varios testimonios de aquellos *jóvenes artistas* plásticos (de comienzos de la década de 1980) coinciden en delimitar el inicio de *la vejez* en los 60 años. Como ejemplo, cabe reproducir la percepción de uno de esos agentes juveniles 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 con *Nicolás Marrón*, 2005)

Nicolás Marrón había nacido en 1956, estudiaba la Licenciatura en Pintura en la UNC durante la dictadura y participó en distintos eventos culturales, como el uso de los ateliers del Paseo de las Artes. 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 las mentalidades preponderantes en 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*, que son caracterizados

con tres calificativos despreciativos: *nefasto*, *triste* y *feo*. Su evaluación despectiva agrega una referencia corporal 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 además idealizadas con el canon de delgadez.

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 pintores coetáneos) se inclinaba por el neoexpresionismo en un campo local donde la tradición hegemónica era el paisajismo. Así, paradójicamente, desde una “estética de la fealdad” vanguardista, prefería las figuras humanas distorsionadas con colores estridentes y descalificaba -como envejecidos y marchitos- a los paisajes (neo)impresionistas que eran distinguidos como *bellos* tanto por la política cultural oficial como por el exiguo mercado artístico epocal²⁹. Desde este 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 supuesta dinámica *comercial*³⁰.

²⁹ La tesis doctoral de Usubiaga (2012) estudia a las artes plásticas de la década de 1980 en Buenos Aires y argumenta que si bien la producción epocal fue multiforme, hubo preponderancia del neoexpresionismo pictórico. La explicación de esa preferencia disciplinar y estilística supera la acusación de “internacionalismo mimético irreflexivo” (recordemos el auge de movimientos contemporáneos como la transvanguardia italiana y los nuevos salvajes alemanes) para dar cuenta de las potencialidades culturales propias que adquiriría ese lenguaje en el terreno argentino de la transición democrática: por ejemplo, articular discursos simbólicos de memoria sobre los abusos dictatoriales. Su hipótesis es aplicable al caso cordobés, con la peculiaridad de que en este espacio mediterráneo esa tendencia fue mayoritariamente adoptada por los jóvenes pintores.

³⁰ Cabe enumerar a los artistas plásticos que ocuparon los puestos de Presidente, Vicepresidente y/o Secretario en la Comisión Directiva de APAC durante aquellos años dictatoriales: M. Budini, M. Scieppaquercia, Alberto Avaca, Juan Hogan, Tito Miravet, Leone, Luis Sosa Luna, José Samper, Bernardo Ponce, Héctor Bianchi Domínguez. (www.geocities.com/apac_cba, consultada el 4-2004). Entre sus producciones no solo había pinturas paisajistas sino también otros géneros tradicionales como naturaleza muerta y retrato. A la vez, un segundo lugar de hegemonía era ocupado por la escultura.

REFLEXIONES FINALES

La *refuncionalización* del añejo predio de *casas para indigentes* en el Centro Cultural Pasaje Revol (Paseo de las Artes) fue un episodio paradigmático dentro de las complejas políticas culturales desplegadas por la dictadura en Córdoba. Al respecto, se abren aristas del proceso que invitan a ampliar la investigación sobre las instituciones artísticas instauradas por el régimen en nuestra provincia y sobre sus posibles vinculaciones con las prácticas del terreno nacional.

Por el momento, podemos decir que una de las excepcionalidades del PLA residía en que el sitio donde fue emplazado era utilizado previamente como vivienda de sectores sociales estigmatizados, calificados por varios entrevistados como *prostitutas* y *ladrones*³¹. Ello lo diferencia de los demás Centros Culturales barriales instalados en los edificios *vacíos* de ex mercados. No obstante, el discurso oficial los promocionaba a todos como una *irradiación* hacia las periferias, una *provisión y difusión masiva de alimentos espirituales* y un *rescate para la cultura* de sitios *en desuso*. Paralelamente, la dictadura invisibilizaba muchos de los dispositivos de control y erradicación desplegados sobre los sujetos considerados “peligrosos y anormales” (FOUCAULT, 2000) respecto a su modelo de *civilización occidental y cristiana*.

Según las fuentes periodísticas, luego de la remodelación, los trece locales que integraban el predio del Paseo de las Artes fueron asignados a *instituciones sin fines de lucro* como APAC, la FPAC y las academias artísticas (provinciales y universitarias), destacándose su uso como *ateliers para jóvenes artistas*. Pero más allá de los planes gubernativos, en base a las entrevistas concretadas con algunos de aquellos *jóvenes estudiantes*, puede pensarse al PLA no solo como un proyecto autoritario sino también como un espacio que posibilitó reductos de resistencia: donde ciertos agentes pudieron reunirse mientras reinaba el Estado de Sitio y donde crecieron las posibilidades de sociabilidad juvenil en áreas artísticas, afectivas y políticas. Al respecto son sugerentes los recuerdos sobre relaciones de *amistad* que se forjaron en el Paseo de las Artes, redes que reconstruían lazos sociales quebrados por el régimen y que proporcionaban *consuelo* y hasta *alegría*. Podemos pensar que, tanto en el plano individual como en el colectivo, la (re)apropiación de un lugar para el trabajo creativo y la reflexión viabilizó micropolíticas: no solo de disidencia, ante el mandato oficial estético-ético de *crear*

³¹ Futuros trabajos podrán informarnos sobre los destinos de aquellos habitantes luego de la instalación del PLA, quienes podrían haber entrado en la política de “limpieza y estetización” que comenzó a desplegarse como uno de los preparativos que acondicionaron a las ciudades para el Mundial de Fútbol de 1978 y habría continuado luego del evento deportivo.

belleza, sino también de defensa, ante un contexto de *confusión, locura, tristeza, temor, (auto)censura y parálisis*.

Así, 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 para las rupturas. Algunas de ellas conformaron un espectro de críticas materiales y simbólicas donde se conjugaron singulares prácticas de objetivación y subjetivación “juvenil”. Las mismas adquirieron una visibilidad especial en 1981, durante el ensayo aperturista de Viola (como la *Declaración sobre la censura...*), pero recién lograron una articulación creciente entre la derrota de la Guerra de Malvinas y las elecciones de 1983.

Finalmente, a modo de alerta epistemológico para ésta y futuras historizaciones, conviene tener presente que los procesos artísticos emergentes en la última dictadura tuvieron una complejidad profunda, la cual torna difícil las generalizaciones debido a distintos factores. En principio, porque la política cultural desplegada en Argentina no solo implicó censuras sino también proyectos novedosos y promociones³². En segundo término, por que las opciones creativas que eligieron los artistas, 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”: los programas oficiales y los intersticios de resistencia nos muestran que muchas decisiones transitaron en un puente de grises, con sentidos explícitos e implícitos, conscientes e inconscientes.

³² Al respecto pude participar en 2012 de fructíferas discusiones en la Mesa Temática N° 27: *Repensar la(s) censura(s). Productores culturales y autonomía: entre la prohibición y la promoción*. En el marco del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires. <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml>).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLANEDA, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura en Argentina 1960/1983*. 2 Tomos. Buenos Aires: CEAL.
- BAJTÍN, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BLANCO, J. (2010). *Problemática habitacional y conflictos de intereses: las casas municipales de Pueblo Nuevo a principios del siglo XX*. Córdoba: emcor.
- BOURDIEU, P. (1990) [1978]: “La «juventud» no es más que una palabra” en: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- BOURDIEU, P. (2005) [1995]. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba-Buenos Aires: aurelia*rivera.
- CALVEIRO, P. (2006). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CHAVES, M. (2009). “Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006”. *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la U. N. G. Gral. San Martín. Año 2, n° 5, Buenos Aires. http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/05_15_Informedeinvestigacion_MarianaChaves.pdf
- CONSTANTIN, M. T. (2006). *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Imago Espacio de Arte.
- DÍAZ TERRENO, F. (2011). “El lugar de todos. Consideraciones sobre el área central de la ciudad de Córdoba”. En *Revista digital Café de las Ciudades*. N° 104. http://www.cafedelasciudades.com.ar/planes_104.htm
- DONDIS, D.A. 1998 [1973]: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FOUCAULT, M. (2002) [1977]: *Historia de la Sexualidad*, Tomo I y II. México: SXXI.
- FOUCAULT, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- FOUCAULT, M. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: FCE.

FRANCO, M. & LEVÍN, F. (2007). *Historia reciente*. Buenos Aires, Paidós.

GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires: SXXI.

GONZÁLEZ, A. S. (2012^a). “‘Juventudes’ permitidas y celebradas en Córdoba. Performances oficiales por la ‘Semana de la Juventud’ en 1982”. En las *Iras Jornadas de Investigación de Estudios de la Performance*. Facultad de Artes y FFYH, UNC. Córdoba. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/>

GONZÁLEZ, A. S. (2012b). *Juventudes (in)visibilizadas en la última dictadura. Estetización de la política y politización de la estética en performances oficiales de Córdoba (1980-1983)*. Tesis de Doctorado en Historia dirigida por el Dr. Gustavo Blázquez. Universidad Nacional de Córdoba. (Inédita)

GONZÁLEZ, A. S. (2013). “Política cultural en la última dictadura argentina: fiestas oficiales e intersticios de resistencia en Córdoba”. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. (<http://www.revistaafuera.com>) En prensa.

INVERNIZZI, H. & GOCIOL, J. (2002). *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.

LONGONI, A. (ed.) (2011) *El deseo nace del derrumbe*. Barcelona: La Central-Adriana Hidalgo-MNCARS-Red Conceptualismos del Sur.

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, T. & YÚDICE, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.

PHILP, M. (2009). *Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

PORTELLI, A. (1991). “Lo que hace diferente a la historia oral”. En: Schwarzstein, Dora (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: CEAL.

POSTAY, V. (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*. Córdoba: Ferreyra.

QUIROGA, H. (2004). *El tiempo del “Proceso”. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. Rosario: Fundación Ross.

- RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: MNCARS.
- SILVESTRE, G. & GORELIK, A. (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)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SNITCOFSKY, V. (2011). “Las villas de Buenos Aires bajo un contexto autoritario: aportes para el análisis de la memoria y las fuentes orales”. IV Congreso Internacional de Historia Oral, Univ. Nac. de San Luis. 6 al 8 de Octubre. Argentina. CD.
- TATARKIEWICZ, W. (2002). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TCACH, C. (coord) (2012). *Córdoba Bicentenario*. Córdoba: UNC-CEA.
- USUBIAGA, V. (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- WILLIAMS, R. (1994) [1981]. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Entrevistas, realizadas por la autora, con:

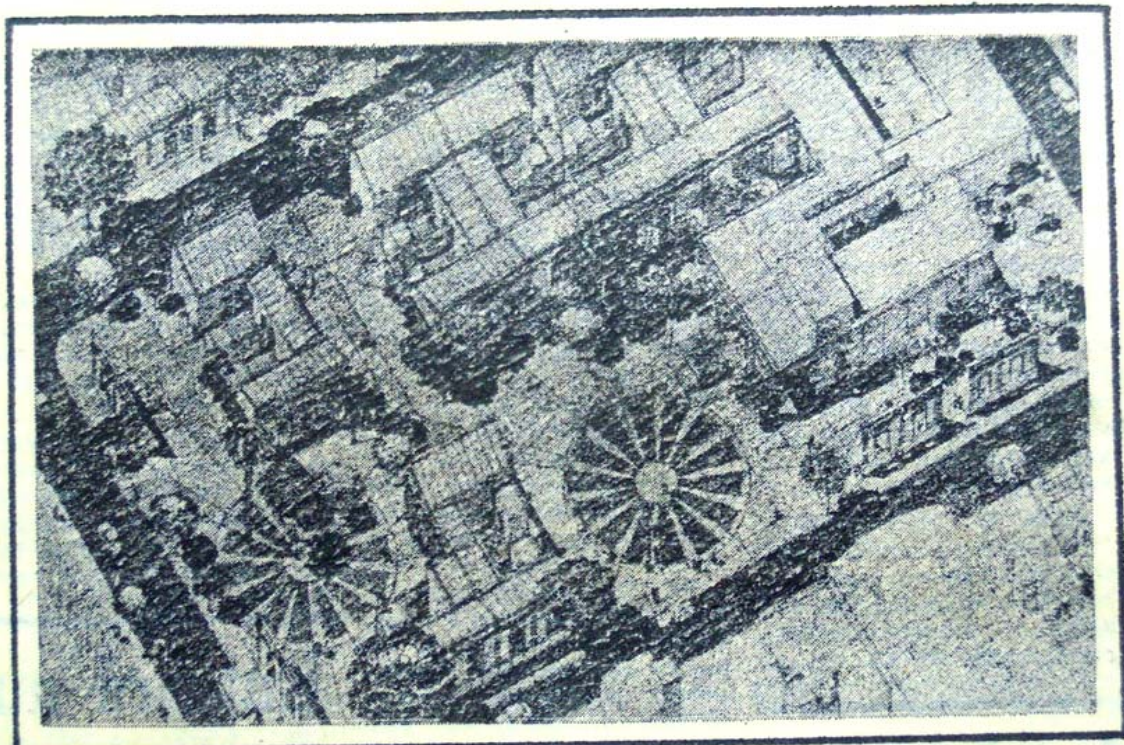
- Sahade, Miguel (1940-2010). Escultor y Profesor en la Escuela Provincial de Bellas Artes “Dr. Figueroa Alcorta” (EPBA). Entre 1977 y 1987 fue Jefe del Equipo Técnico del Museo Municipal ‘Genero Pérez’. 3 entrevistas: 27 de octubre, 3 y 10 de noviembre de 2009.
- *Graciela Roja* (1955-). Estudiante y egresada de la EPBA durante la última dictadura. En los últimos años se desempeña como Artista Visual y Docente de la citada institución. Agosto de 2011.
- *Nicolás Marrón* (1956-). Estudiante en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) durante el período dictatorial. En los últimos años se desempeña como Artista Visual, Docente e Investigador de la citada institución. 2 entrevistas: septiembre de 2002 y enero de 2005.

- *Basilio Pardo* (1957-). Estudiante en la Escuela de Artes de la UNC durante el período dictatorial. Dedicado desde sus inicios a la pintura, a la cual, en los últimos años, sumo la docencia en la citada institución. marzo de 2011
- *Victor Jade* (1951-). Estudiante de la carrera de Filosofía de la UNC entre 1969 y 1980. Orfebre con puesto en la Feria de artesanías (de calle 27 de abril) entre 1971 y 1976. 2 entrevistas: febrero de 2012 y marzo de 2013.

Fuentes escritas consultadas:

- Diario *La Voz del Interior*. Córdoba. Período: 1976-1983
- Revista *Guía de Córdoba Cultural*. Municipalidad de Córdoba. Números 1 a 20 (período 1980-1983).

Referencias de Imágenes



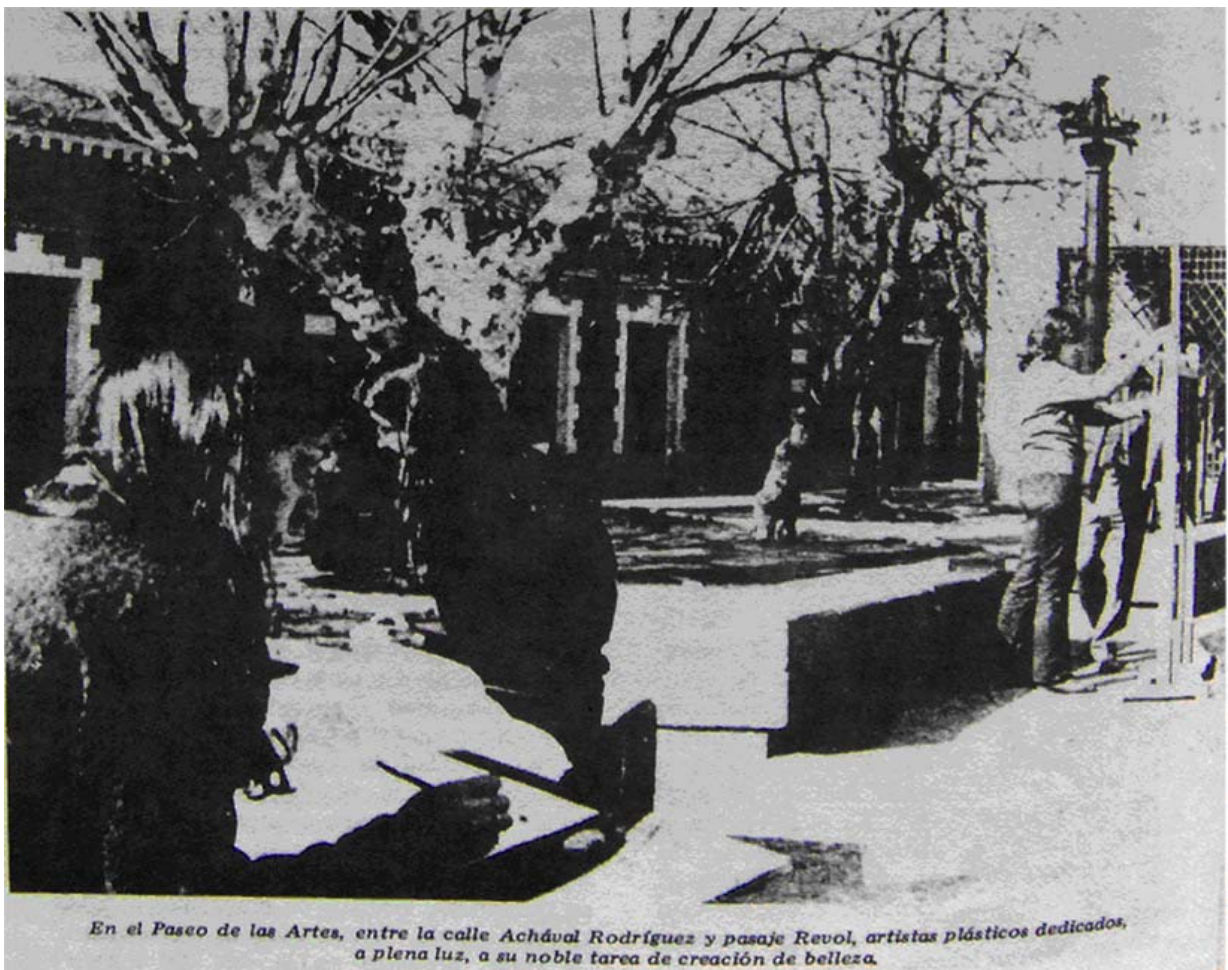
Centro Cultural de Pasaje Revol. Una idea original tendiente a concentrar el movimiento artístico de Córdoba en un sector de la vieja ciudad recuperado para el futuro.-

Fig. 1: La Voz del Interior, 5-7-1980, 1 sección, p. 9.



Instantes en que el Intendente Municipal, teniente coronel (R) Alejandro Gavier Olmedo y el Secretario de Obras Públicas de la Municipalidad, arquitecto Miguel Angel Roca, cortan las cintas dejando habilitadas simbólicamente las instalaciones del centro cultural de Pasaje Revol.

Fig. 2: Guía de Córdoba Cultural N° 3 (8-1980, p. 21).



En el Paseo de las Artes, entre la calle Achával Rodríguez y pasaje Revol, artistas plásticos dedicados, a plena luz, a su noble tarea de creación de belleza.

Fig. 3: Guía de Córdoba Cultural N° 11 (12-1981, p. 44).