



*DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR*

*Tesina de Licenciatura en Historia*

**Políticas culturales y prácticas de autogestión artística:  
la Feria de la Cultura de Bahía Blanca, 1987-1991**

**JUAN COMPAGNONI**

## Prefacio

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Historia de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Juan Compagnoni, en la orientación Historia del Arte, bajo la dirección la Dra. María de las Nieves Agesta.



## Abreviaturas

AAA: Asociación Argentina de Actores

ATC: Argentina Televisora Color

CECUM: Centros de Cultura y Educación Municipales

EITA: Encuentro Internacional de Teatro Antropológico

FDLC: Feria de la Cultura

FFAA: Fuerzas Armadas

HCD: Honorable Concejo Deliberante

INC: Instituto Nacional Cinematográfico

LNP: *La Nueva Provincia*

MRC: Movimiento de Renovación y Cambio

PJ: Partido Justicialista

PRN: Proceso de Reorganización Nacional

PRONDEC: Programa Nacional de Democratización de la Cultura

SADE: Sociedad Argentina de Escritores

UCR: Unión Cívica Radical

UNS: Universidad Nacional del Sur

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | 7   |
| Estado de la cuestión.....  | 11  |
| Marco teórico-metodológico.....   | 17  |
| <b>CAPÍTULO 1. Una cultura para la democracia: políticas culturales estatales durante la transición</b> .....             | 24  |
| 1.1. Entre la represión y la normalización neoliberal: políticas estatales de la cultura durante la última dictadura..... | 24  |
| 1.2. La transición democrática: de “el silencio es salud” a la “fiesta en las calles”.....                                | 30  |
| 1.2.1. <i>La política cultural municipal en Bahía Blanca durante la transición democrática</i> ....                       | 39  |
| <b>CAPÍTULO 2. La Feria de la Cultura desde adentro, entre lo político y la política</b> .....                            | 54  |
| 2.1. La práctica autogestiva y los límites de la autonomía.....   | 56  |
| 2.1.1. <i>De los artistas y para los artistas: la autogestión de la cultura</i> .....                                     | 56  |
| 2.1.2. <i>Los límites de la autonomía: conflictos, tensiones y negociaciones entre la política y la cultura</i> .....     | 62  |
| 2.2. La cultura como acción política.....   | 71  |
| 2.2.1. <i>“Somos acá... somos esto”:</i> la cultura en la plaza.....  | 71  |
| 2.2.2. <i>Desjerarquizar las artes, democratizar la cultura</i> .....   | 76  |
| <b>CONCLUSIONES</b> .....   | 86  |
| <b>ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA</b> .....   | 91  |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 105 |



## INTRODUCCIÓN

Bahía Blanca es una ciudad de escala intermedia ubicada al sudoeste de la provincia de Buenos Aires. Su fundación estuvo vinculada al proceso de expansión territorial del Estado Nacional sobre finales de la década de 1820, eligiéndose su emplazamiento por su carácter estratégico para el control militar del sur del país. A fines de siglo XIX la fisonomía y el dinamismo de la localidad fueron transformados por la construcción del nodo ferropuerto<sup>1</sup> y el Puerto Militar (1898), actual Base Naval Puerto Belgrano. De allí en adelante se constituiría como uno de los puntos más importantes del país, acentuando su rol como centro político, administrativo, económico y cultural a nivel regional. Por estas razones, fue considerada una ciudad fundamental para el plan de remodelación de la sociedad “desde arriba” que se propuso la última dictadura cívico-militar-ecclesiástica y es, también, una de aquellas en donde pueden observarse más nítidamente sus efectos. Es esto lo que ha permitido afirmar a algunos observadores que, incluso durante los primeros años de la transición democrática, Bahía Blanca “sigue contestando, al menos desde el poder judicial, periodístico y desde sectores eclesiásticos a los intereses de la dictadura” (Hernandorena, 2012), mientras que continúa padeciendo sus secuelas económicas y sociales. (Heredia Chaz, 2018)

En 1983, con el retorno de la democracia, se generó la reactivación de la vida partidaria<sup>2</sup> acompañada, al igual que en el resto del país, por un clima de fervor y confianza que en el campo cultural se tradujo, como dice Roberto Amigo (2008), en una doble actitud: *vindicativa* y *festiva*<sup>3</sup>. Las elecciones nacionales de diciembre del año mencionado dieron como ganador a Raúl Alfonsín, quien buscó mediante la labor cultural oficial erradicar el autoritarismo y consolidar la institucionalidad recuperada. En este marco, se otorgó un lugar primordial a la cultura como medio de reconstrucción de la ciudadanía que justificó la intervención activa del Estado en esa materia. Así, la desestructuración del entramado legal de la censura y la represión cultural de la dictadura fue acompañada por la reorganización burocrática del área y la reformulación de sus objetivos, que fueron sistematizados en el Plan Nacional de Cultural aprobado por el Consejo Federal de Cultura y Educación, celebrado en Tucumán en septiembre de 1984.

<sup>1</sup> La Estación Sud terminada en 1884 y el Puerto Comercial de Ingeniero White inaugurado en 1885.

<sup>2</sup> Esta reanudación de las actividades partidarias había comenzado en 1981 pero, luego de la derrota de Malvinas, se intensificó notablemente. Fue acompañada, además, de importantes transformaciones, como la creación de la Multipartidaria Nacional, los procesos de renovación de sus dirigentes y numerosas afiliaciones, sobre todo, de los sectores juveniles. Para el caso de la UCR ver Juan Cruz Fernández (2017) y para el caso del Partido Justicialista ver Virginia Mellado y Marcela Ferrari (2016).

<sup>3</sup> Para Amigo (2018), mientras la primera se orientó a recuperar la pertenencia y a reinventar el cuerpo político mediante la ocupación del espacio público en experiencias como *El Siluetazo* y la *Siluetita de Dalmiro Flores*, la segunda constituyó el núcleo de la práctica estético-política cotidiana que se centró en la rehabilitación del cuerpo como alegría y como vínculo con el otro en distintos circuitos artísticos y culturales. Al respecto la reivindicación de la corporalidad durante los años 80, véase Lucena y Laboureau (2016).

En el plano local, la gran mayoría de los dirigentes de la Unión Cívica Radical (UCR) se alinearon con el Movimiento de Renovación y Cambio (MRC), llevando a Juan Carlos Cabirón a la intendencia en 1983 y en 1987. (Molina, 2007) Durante ambos mandatos la gestión de Cabirón convocó para el cargo de Subsecretaria de Cultura a Isabel Barros de Taramasco. Bajo su dirección se llevaron a cabo una serie de políticas públicas que articularon una interpretación particular del plan nacional. En ese sentido, como bien han afirmado María de las Nieves Agesta, Juliana López Pascual y Ana María Vidal (2019), su administración giró en torno a dos objetivos principales: la búsqueda de la profesionalización de la planta municipal en el área y la ampliación de las esferas de injerencia de la acción cultural estatal, mediante el apoyo a prácticas y agentes que, hasta el momento, habían sido excluidos o no tomados en cuenta por las autoridades municipales. Cabe considerar que esto fue posible por decisiones de carácter presupuestario, ya que durante su administración se logró, por decisión de la cartera de economía local, la autonomización de partidas para el desenvolvimiento de la Subsecretaría, posibilitando materialmente el desarrollo de las políticas mencionadas más arriba.

A distintas escalas, la década de 1980 estuvo marcada por la transición hacia un sistema democrático<sup>4</sup> que fue depositario de las esperanzas de amplios sectores de la población. De esta manera se esperaba poder atender las problemáticas que la última dictadura cívico-militar dejaba en su retirada a los cuarteles. En ese marco dado por importantes procesos de renovación de los dos partidos de masas, de crecimiento de la movilización juvenil, de avance de las organizaciones de derechos humanos y de fortalecimiento de la ciudadanía, surgieron movimientos estéticos y formaciones artísticas que gestaron prácticas y que entablaron diferentes entrecruzamientos entre el quehacer cultural, lo democrático, lo popular (Escobar, 2014) y el espacio público como soporte de visibilización e integración. Estas agrupaciones se proponían modificar los esquemas de percepción mediante los cuales la realidad se hacía inteligible y alterar las subjetividades de públicos, transeúntes y artistas. Como bien afirma Diana Ribas,

Con la reanudación del sistema democrático se inició otra etapa de relación con el espacio público y de institucionalización, en la que se promovieron representaciones y prácticas cada

<sup>4</sup> El concepto de “transición democrática” fue formulado por las Ciencias Políticas para categorizar las transformaciones desde regímenes autoritarios a democracias liberales en América Latina, Europa del Este y África. (Portantiero y Nun, 1987; Ansaldi, 2006; O’Donnell, 1988, 2002; Colomer, 1994; Mazzei, 2011) En general, los autores han distinguido tres etapas: la descomposición del régimen autoritario; la instalación de un régimen político democrático y, luego, los alcances y límites en la posterior consolidación de las instituciones, en medio de tensiones y ataques de grupos de poder consolidados en la etapa anterior. (Malamud, 2001) En Argentina dichas etapas se corresponden con el período 1982–1983 (Canelo, 2015), con la “primavera alfonsinista” sucedida entre diciembre de 1983 y diciembre de 1986 (Vommaro, 2006) y con el lapso inaugurado por la sustitución de Bernardo Grinspun por Juan Vital Sourrouille al frente del Ministerio de Economía en febrero de 1985. Esta sustitución supuso el desarrollo de programas económicos neoliberales durante los cinco años que le restaron a la gestión de Alfonsín, quien terminó adelantando el traspaso de mando en medio de estallidos hiperinflacionarios y saqueos en 1989. (Pucciarelli, 2005; González y Abalo, 1988; Heredia, 2005; Monserrat Llarió, 2006; Tedesco, 2011)

vez más participativas, al mismo tiempo que éstas contribuyeron a construir un nuevo concepto de esfera pública. (Ribas, 2019: 550)

El proceso de regeneración de las artes se produjo en distintas disciplinas y de múltiples maneras. Así se sucedieron la reactivación de las salas y las actividades del Teatro para el Hombre y del Teatro Vocacional del Sindicato de Comercio dirigido por Julio Teves, del Teatro Abierto desde 1981 a 1983, del Encuentro de Teatro Joven y del Teatrado de 1985. (Vidal, 2017) La producción literaria no fue ajena a este proceso, se creó la revista *Senda* que tuvo un papel importante en la difusión de escritores locales (Chauvié, 2019), se organizó el taller de La casa del Sol albañil dirigido por Mirta Colángelo y el taller literario la Pluma Cucharita dirigido por Mirta Itchart, así como se sucedieron las Ferias de Artesanos en la Plaza Payró y en la Plaza del Sol en 1983 y 1985, año, éste último, en que se originaron los grupos de los Poetas Mateístas (Chauvié, 2019) y Los Muraleros. Estas prácticas impulsadas desde la sociedad civil, se complementaron e interactuaron con otras promovidas desde el marco estatal, como los eventos regulares y puntuales de las diferentes áreas de la Subsecretaría de Cultura, los festivales de la primavera y del Día del Niño, el ciclo de recitales en el Teatro del Lago o el Encuentro de Teatro Antropológico de 1987, entre otros. (Calla, 2013)

La Feria de la Cultura (FDLC) de Bahía Blanca iniciada también en 1987, se insertó en ese contexto como un evento cultural regional y se convirtió en uno de los mayores exponentes locales de aquel ocaso de la primavera democrática. Por su regularidad, su convocatoria, su continuidad y las características específicas de su propuesta, se diferenció de las demás experiencias, si bien compartió con ellas protagonistas y fines. Durante las tardes/noches del tercer fin de semana de diciembre en que se desarrollaba el evento, la Plaza del Sol –o Ricardo Lavalle– era ocupada por puestos de artistas plásticos, artesanos, cocineros, talleres de lectura, grupos de baile y poesía, así como por un escenario donde se presentaban espectáculos musicales y teatrales. Esta oferta sumada a la gran concurrencia de espectadores, contribuyó a sostener en el tiempo la operación de otorgar carácter público al arte en el espacio urbano. (Deutsche, 2010) De esta manera, la plaza fue reapropiada como un soporte con alto grado de valor simbólico, desde donde se potenciaron la producción, exhibición, integración, enseñanza y disfrute de un vasto conjunto de prácticas culturales, como un ejercicio de civismo y democracia directa en el que se buscaban diluir las barreras entre los artesanos, los artistas y el público.

En este sentido, sostenemos que la organización y consolidación de la Feria de la Cultura de Bahía Blanca entre 1987 y 1991 fueron el resultado de una confluencia original entre la iniciativa de diversas agrupaciones artísticas de la sociedad civil y las políticas públicas implementadas por el

municipio durante la segunda gestión de Isabel Barros de Taramasco al frente de la Subsecretaría de Cultura. Estas últimas en la coyuntura de los primeros años del retorno de la democracia, coincidieron con los gestores de la FDLC en la importancia de promover las intervenciones culturales en las calles y las plazas, con miras a reactivar el espacio público y la ciudadanía. Dicha convergencia fue posible gracias a la existencia de representaciones comunes entre ambas en torno al concepto de cultura, a la necesidad de democratizar el consumo y la producción de arte, al cuestionamiento de las distinciones entre la “alta” y la “baja” cultura y a la exigencia de revalorizar el espacio público como marco propicio para impulsar una sociabilidad plural, horizontal e integradora. Si bien gracias a esos principios compartidos la FDLC recibió desde su primera edición los recursos y la legitimidad estatal, la relación con las instancias gubernamentales municipales fue tensa y se dieron debates y conflictos que atravesaron a los grupos organizadores. Su reivindicación de la horizontalidad y la autogestión como modo de intervención, formaba parte esencial del proyecto de configuración de una sociedad democrática, acorde a los nuevos tiempos. Esta autogestión, sin embargo, fue entrando en contradicción con la necesidad de contar con la aprobación municipal para ocupar el espacio público y con las exigencias materiales que iba imponiendo el marco hiperinflacionario que los condujo a solicitar el concurso oficial, negociando las condiciones de dicha asociación.

Si bien el desarrollo de la feria se prolongó durante toda la década de 1990, enfrentando los obstáculos que implicó la consolidación del modelo neoliberal, en esta primera aproximación nos centraremos exclusivamente en el lapso comprendido entre 1987 y 1991, donde se plantearon debates específicos de la reconstrucción democrática y de su gestión cultural. Tres fueron los principales ejes de reflexión en torno a los que se posicionaron entonces los diferentes agentes: los usos del espacio público, las representaciones del concepto de cultura y la posibilidad de la autogestión. Los años 90 introdujeron otros debates que abrieron una nueva etapa en las políticas culturales a nivel local y nacional. En ese sentido, entendemos el año 1991 como un quiebre a partir de la interacción de dos fenómenos. En primer lugar, puede considerarse como un hito en la consolidación de la feria y la sistematización de sus mecanismos decisorios y de sus vínculos con la municipalidad que contribuyeron a consolidar sus formas de funcionamiento. En segundo término, en 1991 Jaime Linares (UCR) fue electo intendente en reemplazo de Juan Carlos Cabirón (UCR), lo cual supuso también cambios en las carteras y prioridades del municipio. Ricardo Margo, el único director de entonces con trayectoria política radical, fue designado como responsable de la Subsecretaría de Cultura. Su gestión implicó algunas continuidades, pero, sobre todo, cambios con la de Isabel Barros. De esta manera, el impacto que provocaron en 1989 los estallidos

hiperinflacionarios y el adelantamiento de las elecciones que dieron a Carlos Saúl Menem como vencedor, tuvieron su correlato en el ámbito local, a pesar del sostenimiento del signo político del partido gobernante. En palabras de Romina Solano (2017) y siguiendo los modelos propuestos por Néstor García Canclini (1987), la gestión menemista se alejó definitivamente del modelo *democratizante* de política cultural que, con más limitaciones y contradicciones que posibilidades había sobrellevado el alfonsinismo, para acercarse a un modelo de *privatización neoconservadora*. Aunque ameritarían un análisis específico, podemos conjeturar que tales transformaciones implicaron la transferencia de la iniciativa cultural a empresas y entidades particulares, disminuyendo los fondos y las acciones estatales dedicadas a la cultura y priorizando los restantes a eventos masivos de mayor rédito político. En ese sentido entendemos que los años posteriores aparecen ya estrechamente vinculados a la crisis social, política y económica de la Argentina de la convertibilidad que atravesó a la organización de la FDLC y su relación con el municipio y los vecinos de la zona.

De acuerdo con la hipótesis enunciada, el *objetivo general* de esta tesina es analizar las primeras cinco ediciones de la FDLC de Bahía Blanca realizadas entre 1987 y 1991, prestando atención a la articulación de la gestión privada y las políticas públicas de la cultura que hicieron posible su realización y rastreando los puntos de disenso y consenso que se evidenciaron en los discursos y las prácticas de ambos sectores. Para ello, en primer lugar, se reconstruirá la política cultural del municipio de Bahía Blanca en relación con el período previo y con la orientación de las medidas planteadas a nivel nacional durante la transición. Asimismo, se dará cuenta de las variaciones ocurridas entre las dos gestiones de Isabel Barros, destacando al lugar que ocupó en ella la realización de la feria. En segundo término, se examinarán los orígenes del evento, su inscripción en el espacio público y sus mecanismos de decisión internos, teniendo en consideración las condiciones impuestas por el municipio y las tensiones que generó dicha organización. Se examinarán los programas de las sucesivas ediciones y la diversidad de prácticas artísticas que se incluyeron en ellos entre 1987 y 1991. Por último, se recuperarán las construcciones discursivas en torno a las representaciones de arte y cultura que sostuvieron los feriantes y el Estado municipal, enfatizando las distancias y las proximidades entre ambos.

## Estado de la cuestión

La historiografía académica sobre Bahía Blanca no ha realizado sino menciones ocasionales a la FDLC. Existen, por el contrario, un texto de divulgación y otro periodístico de cierta extensión

sobre ella. Nos referimos, en primer lugar, al trabajo realizado por Victoria Corte y Jorge Carrizo (2012), *La Feria de la Cultura de Bahía Blanca (1987-2000). Una construcción colectiva. Manos, voces e ideas propiciando y testimoniando la integración de nuestra gente*, que posee un importante valor documental. Allí se construye un relato de las sucesivas ferias, a partir del agrupar los testimonios de los artistas, artesanos y público que participaron de la FDLC, distribuidos según sus disciplinas y funciones. Con una intención de registro y un amplio corpus fontanal, los autores dan cuenta de las causas de su surgimiento, así como de las de su interrupción, buscando elaborar un balance final de su significación. Por otro lado, encontramos una nota realizada en conmemoración de la feria y a propósito del lanzamiento de dicho libro en la revista *Rompeviento*<sup>5</sup>, editada por el Instituto Cultural, en donde se relatan sus comienzos y su transcendencia actual, tanto para quienes participaron de ella como para los que no. También de carácter de divulgación encontramos menciones a nuestro objeto de estudio en el libro *Fm de la Calle. Una historia que merece ser contada* escrito por Daniel Randazzo y Rubén Galavotti (2001), en donde se realiza una descripción autocrítica respecto de la historia de dicha emisora como una de las exponentes de las radios alternativas que nacieron al compás de la transición democrática en el país. La comunidad de orígenes, derroteros y sentidos entre la FDLC y *Fm De la Calle* se puso de manifiesto desde la tercera edición de la FDLC en adelante. A su vez, el volumen colectivo coordinado por Mabel Cernadas y José Marcilese (2018) sobre la historia general del siglo XX bahiense incluye un capítulo dedicado a la dimensión cultural que, en su última parte, refiere a la feria en el contexto de las transformaciones que se produjeron con la transición democrática en Bahía Blanca. (Agesta, López Pascual, Vidal, 2018)

Más abundantes son las producciones editadas durante los últimos años que se ocupan de analizar distintos aspectos de los procesos culturales y artísticos de los años ochenta y de la década precedente en la ciudad. El teatro, en particular, es una de las disciplinas que ha atraído a estudiosos de diversos ámbitos. La teatrista Coral Aguirre (2015), por ejemplo, en *Memorias del teatro combatiente: Teatro Alianza, Teatro para el Hombre y Teatro Laboratorio. Bahía Blanca 1969-1989*, propone un seguimiento cronológico de las experiencias estético-políticas de las que formaron parte las agrupaciones mencionadas, a partir de la reunión de testimonios escritos por los actores que las integraron. En ese marco, pero con un carácter académico, se inscribe también el capítulo de Lucía Calla (2013) dedicado al Encuentro Internacional de Teatro Antropológico en Bahía Blanca de 1987 que busca comprender, a partir de entrevistas a los participantes, las razones de su realización, su relación con las políticas culturales nacionales y locales de la época y los

<sup>5</sup> “Fondo Municipal de las Artes: Una Construcción Colectiva” (4/2013). *Rompeviento*, año I, n° 3, p. 15.

cambios que provocó en la comunidad bahiense a corto y mediano plazo. Dado que 1987 se presenta como una coyuntura clave para las artes en Bahía Blanca, en tanto condensa una serie de iniciativas impulsadas por el retorno democrático, resulta especialmente relevante recuperar las aproximaciones parciales que se han publicado hasta el momento sobre el mencionado encuentro. Al respecto de la actividad teatral bahiense previa, es, sin dudas, Ana María Vidal (2016) la referencia ineludible. Su tesis doctoral *Experiencias del “teatro militante” en Bahía Blanca, 1972-1978* plantea un examen profundo de las condiciones culturales y las prácticas teatrales que precedieron a la “primavera alfonsinista”, prestando especial atención a la articulación entre arte y política.

El arte público, sea en su vertiente plástica o performática, ha despertado también el interés creciente del mundo académico. Como miembro del Grupo de Estudio sobre Arte Público (GEAP), Diana Ribas ha encabezado la reflexión sobre el tema en Bahía Blanca. Aunque su producción al respecto se centra principalmente en las primeras décadas del siglo XX, durante los últimos años ha abordado también espacios y acontecimientos contemporáneos. (Ribas, 2013; 2019) “Entre problemas y experiencias: espacios públicos e instituciones artísticas en Bahía Blanca” (Ribas, 2019), por ejemplo, indaga diferentes representaciones y prácticas acerca del espacio público en la ciudad, en un marco temporal amplio que recorre el siglo XX y los umbrales del XXI. La autora da cuenta de la relación existente entre el proceso de transición democrática y la consolidación de prácticas cada vez más complejas y participativas como modos de gestión cultural. En la misma línea, encontramos la tesina de grado en Historia de Carolina Montero (2011) *La plaza de los lápices: espacio público y memoria de la última dictadura. Bahía Blanca. 1993-1995*, que indaga acerca de la erección del monumento-plaza, en términos formales y de significación, como parte integrante de un proyecto más amplio de transformación del espacio público durante los años noventa. Esta misma autora realizó, posteriormente, textos más breves sobre los usos y las formas de propiedad a propósito del arte público. (Montero, 2013) Compilados también en las actas del GEAP, pueden encontrarse los trabajos de Natalia Martirena y Marcelo Díaz (2013), de éste y Lucía Cantamutto (2013) o de Emilce Heredia Chaz (2013). Todos ellos problematizan los vínculos entre arte y política a partir de las prácticas llevadas adelante en la ciudad – específicamente, en sus espacios públicos– por instancias gubernamentales o por agrupaciones de la sociedad civil.

Los textos dedicados a indagar sobre el arte en el espacio público argentino en el período de nuestro interés son numerosos. Si bien es imposible enunciarlos en detalle, no puede omitirse por su valor fundante y sintético una obra como *El Siluetazo* de Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008). En ella se abordan las intervenciones como una “acción estética de praxis política” que visibilizó a

los desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar-eclesiástica, a partir de la señalización de siluetas de cuerpos en tamaño real en los espacios públicos de distintas ciudades del país como una manera de representar “la presencia de la ausencia”. La re-ocupación de las calles por parte de la ciudadanía propuesta por distintos colectivos artísticos, ha sido señalada desde entonces como una marca distintiva de la cultura post-dictatorial. Esta idea ha sido recuperada en tesis y trabajos posteriores sobre arte del período, como los de Cecilia Macón (2006), María Alejandra Minelli (2006), Malala González (2015) y Alejandra González (2016) dedicados, respectivamente, a las estéticas disidentes de los ámbitos alternativos de la escena porteña, la historia del grupo performático La Organización Negra y la feria de artes plásticas realizada en Córdoba a partir del año 1981. Igualmente, se han ocupado del tema historiadores del arte de todo el país, como Marcelo Nusenovich (2012) a propósito de Córdoba o Roberto Amigo (2008) al respecto de Buenos Aires.

Aunque circunscripta al circuito de la plástica capitalino de la década de 1980, Viviana Usubiaga (2012) en *Imágenes Inestables: Artes visuales, dictadura y democracia en Argentina* indaga sobre la apropiación de las poéticas neo-expresionistas por parte de los artistas porteños, en relación con un contexto sociocultural marcado por las tensiones entre dictadura y democracia. Desde una perspectiva latinoamericana, el libro *Perder la forma humana* (Amigo et al., 2012), catálogo realizado a partir de un trabajo conjunto entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Red Conceptualismos del Sur, extiende esta problemática a diferentes países del subcontinente. Allí, diversas experiencias artísticas que tuvieron lugar durante las transiciones democráticas en América Latina son estudiadas en relación con la acción ciudadana, la resistencia y la reivindicación de justicia. Recientemente, también, Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016) ha abordado la escena de los ochenta mediante una compilación de narraciones fragmentarias de protagonistas de la cultura de esos años, en una interpretación que desplaza las distinciones disciplinares para enfatizar los “modos de hacer” compartidos, entre los cuales destacan la emergencia del trabajo colaborativo, la valoración de lo procesual, una organización horizontal y autogestiva, y la centralidad del cuerpo.

Como puede observarse en la bibliografía citada, la dimensión política y la inserción coyuntural de las prácticas culturales en la década de 1980 favorecieron la acción grupal, la ocupación callejera y la disolución de límites disciplinares, proponiendo una particular articulación entre los principios artísticos de la segunda mitad del siglo XX y la voluntad de construir y consolidar una cultura política democrática. En este sentido, la literatura tuvo un rol fundamental junto a los demás lenguajes artísticos. El trabajo de Ana María Vidal (2012) incluido en *Perder la forma humana*, sitúa la experiencia de los Poetas Mateístas de Bahía Blanca en el contexto

latinoamericano, analizando los usos de nuevos soportes –tales como pintadas murales, panfletos poéticos (llamados “matefletos”) y revistas pegadas en edificaciones, garitas y postes de luz– como canales de circulación de su escritura. De esta y otras agrupaciones de los años setenta y ochenta se ocupan igualmente Agustín Hernandorena (2012) y Omar Chauvié (2009), quienes reponen el carácter político de la poesía señalando las potencialidades y limitaciones de la vuelta a la democracia en la ciudad. Estos mismos temas han sido abordados recientemente con mayor amplitud por la tesis doctoral de Omar Chauvié (2019) que explora las prácticas y modos de circulación de la poesía local durante las décadas de 1980 y 1990 y hasta la crisis política, económica y social de 2001. La acción de los Mateístas y las experiencias de las revistas *Senda* y *Vox* son estudiadas allí como formaciones que, en consonancia con otros lugares del país, recuperaron la dimensión política del arte al reconquistar la posibilidad de reunión e intercambio a partir de la reutilización del espacio público como área de comunicación activa. Durante los años noventa, estas prácticas se presentaron también como “modos de resarcimiento de las formas identitarias que se iban perdiendo, tanto en términos individuales como sociales” (Chauvié, 2019: 23), a medida que se iba consolidando el neoliberalismo y se visibilizaban sus consecuencias.

Un análisis de las producciones y agrupaciones artísticas de esta etapa no puede prescindir de la consideración conjunta de las formas de gestión privadas y públicas. En este sentido, también interesa recuperar las conclusiones de los estudios que se han dedicado a examinar las políticas culturales en Argentina y en el resto de Latinoamérica. A escala local, este campo se ha desarrollado en los últimos años a partir de investigaciones que abordan otros momentos de la historia bahiense. Los trabajos de María de las Nieves Agesta, María Noelia Caubet y Juliana López Pascual dedicados, respectivamente, a fines del siglo XIX y principios del XX, a las décadas del treinta al cincuenta y a los años comprendidos entre 1940 y 1969, examinan las acciones del Estado, de las formaciones de la sociedad civil y de los agentes individuales en la organización e institucionalización de la cultura bahiense. (v.g. Caubet, 2015; López Pascual, 2016; Agesta, 2016; Agesta, Caubet y López Pascual, 2017) Asimismo, en sus publicaciones más recientes (Agesta y López Pascual, 2019; Agesta, López Pascual y Vidal, 2018), estas autoras han propuesto una sistematización conceptual de los aportes realizados en la materia, así como una primera labor de síntesis de los resultados obtenidos hasta la actualidad.

En el ámbito nacional, cabe destacar las contribuciones de Ana Wortman (2005; 2002) a propósito de las políticas culturales de las décadas de 1980 y 1990. Prestando especial atención a los vínculos entre cultura y política, la investigadora reconoce la especificidad del período de la transición democrática, para la redefinición de las acciones de intervención estatal en materia

cultural en la Argentina. En efecto, durante los años ochenta estas políticas se estructuraron en torno a la idea de “resolución de los conflictos y destierro de la violencia en el marco de un sistema democrático”, así como a la construcción de una nueva noción de la ciudadanía que reemplazara a la desestructurada por los gobiernos dictatoriales. De acuerdo con esta perspectiva, el país debe ser analizado como parte de procesos territorialmente más extensos que abarcaron al subcontinente entero. (Wortman, 2005) Por tal razón es que resultan de valor para nuestra investigación los estudios sobre la política cultural del gobierno alfonsinista realizados por Rosalía Winocur (1994), Lucía Carta (2015), Pablo Mendes Calado (2012), María Laura Cardini (2014), María Verónica Basile (2014) y Arturo Chavolla (2005) donde se abordan el Programa Cultural en Barrios de la Capital Federal, los Centros de Cultura Municipal de Bahía Blanca, la política cultural de los municipios de Rosario, Córdoba y de la Secretaría de Cultura de la Nación durante el alfonsinismo, respectivamente.

La propuesta de analizar las políticas culturales argentinas de finales del siglo XX, se entronca con la línea de pensamiento, inaugurada por el libro compilado por Néstor García Canclini en 1987. Allí, se propone una mirada conjunta sobre algunos países del Cono Sur, como Brasil, Chile y Argentina, cuyas experiencias culturales estuvieron marcadas por las dictaduras militares y la necesidad de reforzar la ciudadanía y la participación democrática a la salida de dichos procesos. El trabajo de Oscar Landi (1987) en este volumen realiza, en particular, una serie de reflexiones acerca del estado de la cultura respecto del legado dictatorial en términos de producción, (auto)censura y consumo en Argentina, problematizando, a su vez, el rol de intelectual que demandaba el retorno de la democracia. Este enfoque continental y comparativo inaugurado contemporáneamente a los acontecimientos, se continúa en estudios recientes, como los de Lía Calabre (2013), María Julia Logiódice (2012), Juan Luis Mejía Arango (2009), entre otros.

Por último, no podemos dejar de mencionar, sin pretensiones de exhaustividad, la bibliografía referida a la historia política del período publicada recientemente, ya sea a escala local, provincial o nacional. Estas obras centran sus análisis tanto en la cuestión político-institucional como económica. El primero de estos aspectos atiende, fundamentalmente, el proceso de creación de una esfera pública, la instauración plena de un sistema de partidos y la ruptura con el pasado inmediato que caracterizaron al gobierno alfonsinista. El segundo, se ocupa de la debacle económica generada por la administración dictatorial y heredada por la nueva democracia, aludiendo a los cambios en el “régimen social de acumulación”, el “régimen político de gobierno” y la “consolidación de un esquema de redistribución del ingreso regresivo”. (José Nun, 1995) Son fundamentales los aportes de Gerardo Aboy Carlés (2001), Alfredo Pucciarelli (2006), Maristella Svampa (2005), Juan

Suriano (2005), Claudia Feld y Marina Franco (2015) y, en Bahía Blanca, Mabel Cernadas de Bulnes (2005), así como los de esta última junto a José Marcilese (2018). A su vez, entendemos que revisten valor para nuestra investigación el trabajo de Osvaldo Barreneche (2014), referido a la historia del siglo XX en la provincia de Buenos Aires; la compilación de estudios regionales en torno a la renovación en el Partido Justicialista (PJ) en las diferentes provincias realizada por Marcela Ferrari junto a Virginia Mellado (2016) y la tesis doctoral de Juan Cruz Fernández (2017) en donde se tematizan la Junta Coordinadora Nacional y su relación con el Movimiento de Renovación y Cambio al interior de la Unión Cívica Radical en las décadas de los setenta y los ochenta.

En ese sentido, podemos concluir que la producción bibliográfica sobre la transición democrática en sus diferentes vertientes temáticas y enfoques, ha crecido notablemente desde mediados de la década de 1990 en adelante. Si bien es significativa también la referida a la relación entre los movimientos y formaciones artísticas y las políticas públicas, aún son pocas las que han problematizado dicha relación cuando se enmarca en espacios públicos, observados desde una escala local.

### Marco teórico-metodológico

La presente investigación se inscribe en la Historia Cultural, en el sentido que propuso Jean-François Sirinelli, al entenderla como aquella que estudia las “formas de representación del mundo dentro de un grupo humano cuya naturaleza puede variar –nacional o regional, social o política–, y que analiza la gestación, la expresión y la transmisión” de las producciones simbólicas. (Rioux, 1997: 21) Representaciones y prácticas culturales constituyen, de hecho, el eje del análisis de la Feria de la Cultura, dado que nos ocuparemos tanto de los modos de gestión como de las nociones de cultura que sostienen las acciones públicas y las intervenciones individuales. Cultura, sociedad y política serán, por lo tanto, considerados de manera conjunta y entrelazada, como dimensiones que confluyen en un mismo fenómeno históricamente situado. De esta manera, el trabajo se encuadra en una de las problemáticas tradicionales de las desarrolladas por la Historia Cultural francesa: aquella que se ocupa de las políticas y las instituciones, prestando especial atención al rol del Estado y de los grupos sociales en la explicación de lo cultural. (Rioux, 1997)

Esta asociación con la historiografía francesa no es excluyente, sino que se complementa con los aportes de otras disciplinas y líneas teóricas que, priorizando una mirada relacional, enriquecen nuestro propio enfoque. Así, los Estudios Culturales en su vertiente anglosajona constituyen una cantera fértil de reflexiones en torno al concepto mismo de cultura, a sus orígenes en el mundo

occidental y a sus transformaciones en el tiempo, que, aunque surgidas en el ámbito de la Literatura, resultan de utilidad para abordar nuestro objeto.<sup>6</sup> En primer lugar, Raymond Williams (2009), ofrece un recorrido diacrónico por esta idea y culmina por definirla como “un proceso constituyente de lo social” que define distintas “formas de vida”. El reconocimiento de la historicidad y la variabilidad de la noción, permite poner en cuestión las perspectivas homogeneizadoras y comprender las luchas de representaciones (Chartier, 2006) que enfrentan a los distintos actores en el plano simbólico, a fin de legitimar y sustentar sus prácticas y sus propios posicionamientos. A su vez, las contribuciones de Williams y su recuperación crítica del marxismo en clave gramsciana, hacen posible estudiar la cultura como un agente activo en la configuración de lo social y no como un mero componente superestructural que solo refleja las variables materiales. En esta misma línea, se encuentran los aportes que Terry Eagleton (2017) realiza en *La idea de cultura*. Allí, además de sistematizar una tipificación de las cuatro grandes formas de interpretar el concepto,<sup>7</sup> el autor plantea una explicación de los orígenes de la preocupación estatal por el cultivo de ciertas “disposiciones espirituales” en el marco de la construcción de un determinado modelo cultural. Este proceso de refinamiento de las sensibilidades y de aplacamiento de los conflictos sociales, sostiene que

es lo que conocemos como cultura, o sea, un tipo de pedagogía ética que nos prepara para la ciudadanía política mediante el desarrollo libre de un ideal o yo colectivo que todos llevamos dentro, un yo que encuentra su expresión suprema en la esfera del Estado. (Eagleton, 2001: 19)

De esta manera, el crítico británico introduce el vínculo entre cultura y ciudadanía que nos brinda una herramienta para el análisis de las prácticas del primer gobierno democrático inaugurado en 1983 y que justificó, en gran medida, el delineamiento y la implementación de sus políticas públicas en la materia. Sin embargo, al igual que Williams, Eagleton señala que la convivencia, por momentos armónica, del Estado y la sociedad civil entra muchas veces en tensión por la definición de la cultura. En consonancia con ello, nos preguntamos: ¿qué significaba la “cultura” como concepto nucleador para los organizadores y participantes de la feria?; ¿qué sentidos tenía para el gobierno municipal y cómo se entroncaba con los objetivos planteados por el plan de redemocratización?; ¿de qué manera se dieron las relaciones entre ambas representaciones?, ¿cuáles fueron las estrategias de lucha, negociación o consenso que se pusieron en funcionamiento durante las sucesivas ediciones del evento?

6 La bibliografía teórica referida a la idea de cultura es amplia y variada. Autores como Nobeit Elias (2006) o Zygmunt Bauman (2005) han realizado igualmente interesantes reconstrucciones históricas del concepto que, por razones de espacio, no detallaremos en este apartado. Los aportes de la antropología donde se gestó la noción amplia de cultura resultan también fundamentales. Para una síntesis al respecto puede consultarse Grimson y Semán (2005).

7 Como “[un] corpus de obras intelectuales y artísticas, un proceso de desarrollo espiritual e intelectual; los valores, costumbres, creencias y prácticas simbólicas en virtud de los cuales viven hombres y mujeres, o una forma de vida en su conjunto”. (Eagleton, 2017: 13)

La mencionada búsqueda de construcción de una ciudadanía democrática se tradujo durante los años ochenta en un intento por reapropiarse y resignificar el espacio público. Esta noción, formulada en el cruce de las Ciencias Políticas y la Historia Social del Arte, se presenta, por lo tanto, como otro de los factores que contribuyen al análisis propuesto. Si bien en las últimas décadas el campo de estudios sobre espacio público ha crecido notablemente, entendemos que algunos acercamientos exceden el marco de esta pesquisa, razón por la cual hemos realizado un recorte en función de los problemas que nos ocupan. La definición de “lo público” como valor recuperado adquiere, en el contexto del análisis de la FDLC organizada en la Plaza Lavalle, una centralidad que requiere de una problematización teórica donde la diferencia entre usos y formas de la propiedad sea tomada en cuenta. En este sentido, retomamos el artículo de Mikel Aramburu (2008) que señala que los modos de pensar el espacio público están atravesados por una tensión estructural entre “el estar” y “el pasar”, es decir, entre quien opera sobre él como un “viandante” y quien lo utiliza como marco propicio para las prácticas de sociabilidad. De allí se desprende que las regulaciones estatales y las posibilidades ofrecidas por el Estado en la práctica, se inclinan por una u otra opción, modificando la experiencia del espacio vivido que, como complementa Manuel Delgado (2011), es el soporte con un alto grado de valor simbólico en donde las ideologías se materializan. De esta manera se evidencia que no es la propiedad sino las operaciones –en tanto decisiones políticas– las que otorgan carácter público. Así lo afirma Rosalyn Deustche, para quien

la condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se predetermina como pública, sino más bien en el hecho de que ejecuta una operación: la operación de hacer espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública. (Deutsche, 2012: 2)

De este modo, no sería la mera ocupación de la plaza lo que le conferiría una voluntad pública a la FDLC, sino la visibilización de grupos de artistas y gestores culturales con voz propia, declarando su “derecho a aparecer” y su propuesta de desarrollar la capacidad de vida pública de los transeúntes-espectadores, buscando su estimulación y atracción. La irrupción de estas manifestaciones culturales en la calle la transformaban en un espacio heterogéneo de interacción estético-política, sujeto a las restricciones y controlado por el Estado en tanto instancia reguladora legítima del espacio común.

Esa visión jurídica de lo público como perteneciente o emanado del Estado, es la que subyace al concepto de políticas oficiales de la cultura que se recupera en esta investigación. La multidimensionalidad de nuestro objeto requiere, sin embargo, de un abordaje más amplio y complejo que considere como intervenciones políticas también a las acciones de la sociedad civil. Gozando de una extensa tradición en la historiografía francesa, el análisis de las políticas culturales

se ha ocupado tanto de sus manifestaciones sectoriales, como del estudio de las representaciones y orientaciones que le han dado fundamento en el transcurso de los siglos. Muy ligadas a una visión institucionalista, en principio, estas investigaciones han extendido el concepto para incluir todas las acciones de promoción y sostenimiento de las artes, más allá de las dependencias gubernamentales. (Graziani, 2004) Dado que estas propuestas teóricas fueron formuladas para dar cuenta de la realidad europea, se vuelve necesario recurrir a la propia producción latinoamericana para abordar los fenómenos locales en su especificidad. Por esta razón, retomaremos los planteos que Néstor García Canclini (1987) introdujo al respecto, al entender la política cultural como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios, a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social”. (García Canclini, 1987: 26) Como dijimos, frente a los problemas de América Latina, tal definición pone de relieve el rol de los agentes no estatales en la configuración de las políticas culturales, comúnmente restringidas a la esfera de lo oficial. En la medida en que la FDLC nace de la iniciativa privada de artistas independientes, pero se articula más tarde con instituciones civiles y con el Estado, dicha concepción resulta de suma pertinencia y permite abordar el fenómeno en toda su complejidad.

En último lugar, el alcance, la magnitud y el impacto de la acción colectiva de los integrantes y organizadores de la feria, así como el de la gestión pública del municipio, demandan una reducción de la escala de observación y análisis que se ajuste al objeto, abordándolo desde su propia especificidad y dinamismo. Es mucha la producción historiográfica realizada en el ámbito nacional durante las últimas décadas que ha retomado esta cuestión desde categorías propias del enfoque local. Sin pretender abarcar todo lo producido, no podemos dejar de mencionar en nuestro país el valor de los aportes de Darío Barrera (2002), Sandra Fernández (2007) o Susana Bandieri (2005). Ahora bien, dicho abordaje no supone renunciar, de manera alguna, a la intención de contribuir al conocimiento científico mediante la inserción de nuestro análisis en problemáticas generales, buscando de esta manera inscribir al objeto en correspondencia con “su lugar” en la historia (Serna y Pons, 2002), reconociendo tanto el entramado de poder y las estructuras burocráticas que lo atravesaban, como las particularidades que la agencia y las estrategias puestas en juego por los actores le imprimieron.

Desde el punto de vista metodológico, el análisis de la relación entre las políticas culturales del alfonsinismo a nivel nacional y local y las primeras cinco ediciones de la Feria de la Cultura, es realizado mediante procedimientos cualitativos aplicados a fuentes escritas, orales, visuales y

sonoras, de primera y segunda mano que permiten reconstruir las particularidades de las dos gestiones de Isabel Barros y el origen del evento. La opción por este enfoque se fundamenta en la necesidad de abordar interpretativamente los fenómenos sociales a partir de la generación de datos flexibles y complejos que habiliten la recuperación de los matices de la experiencia de las personas y el descubrimiento de la perspectiva de los participantes. (Vasilachis de Gialdino, 2016) En este sentido, se pone el énfasis en el diálogo y la confrontación entre los documentos institucionales y mediáticos y los testimonios de los propios actores mediante estrategias de descripción densa y de sistematización de la información. Hemos recuperado, entonces, documentos periodísticos producidos entre 1983 y 2000, como las revistas *Senda*, *La Plaza*, *Rompeviento*, *Prensa cultural* y el diario *La Nueva Provincia*, disponibles en la Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, así como el diario *Noticias de la Calle* que se encuentra en el archivo gráfico de la FM De la Calle. Asimismo, recurrimos a los documentos oficiales producidos por el gobierno federal, como el Plan Nacional de Cultura, y a los provistos por los archivos gubernamentales locales, como los Diarios de Sesiones del Concejo Deliberante, el corpus legislativo de la Subsecretaría de Cultura, los organigramas y programas municipales, entre otros.

Tal como hemos dicho, el análisis crítico de estas fuentes ha sido complementado por entrevistas orales de primera y segunda mano que permitieron ampliar y matizar la información recolectada. Cabe señalar que, a pesar de haber sido orientados por otros interrogantes, estos testimonios resultan sumamente valiosos como puerta de acceso a la temática, sobre todo, en aquellos casos donde ya no contamos con la posibilidad de contactarnos directamente con los actores. De esta manera, fueron recuperados los registros de las conversaciones de Agustín Obiol con José Marcilese conservados por el Archivo de la Memoria de la UNS, y de Juana Servidio con Lucía Bianco disponibles en el Archivo Oral del Museo del Puerto de Ingeniero White, y al corpus elaborado y reunido por Ana María Vidal (2014). Del mismo modo, se apeló al material de la feria (fotografías, entrevistas, programas, videos, etc.) recopilado en el libro-dvd de la Feria de la Cultura compilado por Victoria Corte y Jorge Carrizo (2012). De gran utilidad fueron también al archivo de la feria reunido por Arturo Corte y el archivo sonoro y gráfico de la FM De la Calle que permitió acceder a las transmisiones en vivo del evento realizadas por la emisora. Por último, los videos, fotos y entrevistas disponibles en diversos sitios de internet permitieron dimensionar las características específicas del evento, para lo cual, a su vez, hemos realizado un trabajo *in situ* en torno a la Plaza del Sol, a fin de tomar consideración la configuración espacial y la relación de la feria con su entorno.

En la medida en que el uso de documentos orales aporta al proyecto perspectivas poco analizadas e investigadas, habilitando un conocimiento más profundo de las experiencias de cada uno de los actores, una parte fundamental de nuestra metodología se basó en la confección y el análisis de entrevistas semi-estructuradas a protagonistas, testigos y participantes relevantes, ya sea por su rol como funcionarios públicos en la Subsecretaría de Cultura o por su participación como gestores de la FDLC. En este sentido y teniendo en cuenta los propios límites de las fuentes en torno a las distorsiones por las fallas de la memoria, los criterios de diseño de las preguntas, la situación de entrevista y la distancia temporal con los acontecimientos, hemos entrevistado a Néstor Baridón, director de la Difusión Barrial de la Subsecretaría de la Cultura, y a Juana Servidio, funcionaria entonces a cargo de los Centros de Educación y Cultura Municipal y Jefa de Despachos, a fin de reponer las transformaciones sucedidas en el área y en el campo cultural bahiense durante la época. Además, hemos realizado entrevistas a Arturo Corte con el objetivo de reconstruir algunas características específicas del grupo fundacional, de sus discursos, posicionamientos y prácticas.

En función de la hipótesis propuesta y a partir del procesamiento, organización y análisis de los documentos mencionados, se estructuró la tesina en dos partes. En la primera reconstruimos las políticas culturales y las transformaciones sucedidas en el campo cultural durante la transición democrática, reponiendo brevemente las condiciones previas a ella a partir de los aportes historiográficos. Abordamos el accionar cultural del gobierno de facto a partir de una dimensión represiva, enmarcada en la “guerra cultural” como parte de la Estrategia Nacional Contrasubversiva, y una dimensión neoliberal, tendiente a consolidar un papel subsidiario del Estado en materia cultural. A su vez recuperamos las particularidades de la experiencia bahiense durante la gestión de Alberto Obiol, y el lugar de la “cultura subterránea” como modalidad específica de resistencia. Luego analizamos los lineamientos generales de la política cultural a nivel nacional durante las primeras tres gestiones del área cultural de la democracia –Carlos Gorostiza, Marcos Aguinis y Carlos Bastianes–, atendiendo al lugar que se asignó a la cultura, a los intelectuales y a los artistas en el modelo alfonsinista. En ese sentido recuperamos las transformaciones sucedidas con la recuperación de la institucionalidad, y la sanción del Plan Nacional de Cultura de 1984 y caracterizamos las administraciones de cada secretario. Luego observamos estas transformaciones en el plano de la comuna bahiense, con la victoria del cabirionismo y las dos primeras gestiones de Isabel Barros de Taramasco al frente de la Subsecretaría de Cultura, analizando de qué manera dialogaron con lo sucedido a nivel nacional, qué transformaciones llevaron a cabo y qué resistencias generaron, para reconstruir, finalmente, el lugar que ocupó la Feria de la Cultura en este proyecto.

En la segunda parte, analizamos a la feria “desde adentro”, indagando en su origen y en las prácticas autogestivas, en su relación con el Estado municipal y en los límites que esto impuso a su pretensión de autonomía. En particular, se atiende a los mecanismos de funcionamiento interno, a la manera en que la Feria de la Cultura se adecuó a las condiciones imperantes y negoció el apoyo del municipio y de instituciones privadas, tanto en términos de legitimidad como de recursos materiales y a su inserción conflictiva en los debates ideológico-partidarios. Por último, se aborda la dimensión política de la feria al interior del campo cultural. En este aspecto, su acción transformadora se materializó en los cuestionamientos a los espacios de exhibición de la cultura, a la jerarquización del sistema de las Bellas Artes y al elitismo excluyente atribuido a los circuitos culturales a fin de promover una democratización de la sociedad por medio de la cultura.

## CAPÍTULO 1

# Una cultura para la democracia: políticas culturales estatales durante la transición

### 1.1. Entre la represión y la normalización neoliberal: políticas estatales de la cultura durante la última dictadura

Durante la década de 1970, distintos países latinoamericanos como Bolivia, Chile, Uruguay y Argentina,<sup>8</sup> fueron escenario de una serie de golpes de estado de sus fuerzas militares que, en alianza con distintos sectores de la sociedad civil, derrocaron a las autoridades elegidas democráticamente. Tal como sostiene Guillermo O'Donnell (1982), esos golpes supusieron una agudización del carácter violento y coactivo de las formas de dominación autoritaria que se habían desarrollado en países como Argentina y Brasil en la década del 1960. De esa manera se logró la imposición de un orden que subordinó la estructura de clases a las fracciones superiores de una burguesía oligopólica y transnacionalizada, mediante la coacción sobre los sectores populares, su exclusión de la escena política, la suspensión de la ciudadanía y la democracia y la “normalización” de la economía mediante el desmantelamiento del Estado interventor y re-distribucionista. El Estado Burocrático Autoritario canalizó la reacción de las altas burguesías nacionales y sus aliados internos y externos, ante las distintas crisis que atravesaban estos Estados que, a juicio de aquellas, ponían en duda su propia supervivencia como sociedades capitalistas.

Generalmente, luego de cada uno de estos acontecimientos, los grupos que los llevaron adelante disolvían el poder legislativo, paralizaban la actividad de los partidos políticos, intervenían el poder judicial,<sup>9</sup> las instituciones gremiales y educativas, algunas organizaciones empresariales y directorios de empresas públicas, obras sociales de los sindicatos, canales de televisión y emisoras radiales. (Vidal, 2016) Todos estos procesos estuvieron orquestados por el Plan Cóndor (Zarankin y Salerno, 2008; Paredes, 2004; Mc Sherry, 2009), nombre con que se conoce a la instrumentación y coordinación de prácticas genocidas de terrorismo de Estado entre las distintas Fuerzas Militares latinoamericanas y los Estados Unidos<sup>10</sup>. (Calveiro, 2012; Feierstein, 2007) El sexto y último golpe de Estado producido el 24 de marzo de 1976 en la Argentina se inscribió en estos procesos,

<sup>8</sup> Bolivia el 21 de agosto 1971, Uruguay el 27 de junio 1973, Chile el 11 de septiembre de 1973 y Argentina el 24 de marzo de 1976.

<sup>9</sup> Para reconstruir y complejizar la relación entre el Poder Judicial y la última dictadura véase Bohoslavski (2015).

<sup>10</sup> La finalidad de este plan era imponer el modelo económico neoliberal y el alineamiento geopolítico mediante el disciplinamiento social, el achicamiento del Estado y la acentuación de las relaciones de dependencia fundadas en un fuerte endeudamiento externo. Aunque fue implementado durante la administración de Richard Nixon (1969-1974), esta política marcó una línea de continuidad en la historia de las relaciones exteriores entre Estados Unidos y los países de Latinoamérica. (Raymont, 2007)

introduciendo importantes transformaciones en las formas de concebir el Estado y las políticas públicas. Por este motivo, resulta un punto de partida ineludible para comprender la situación de nuestro país, ya que las problemáticas que arrastrarían hasta finales de siglo fueron definidas por la implementación y consolidación de ese modelo.

En este apartado centraremos brevemente nuestra atención en el desarrollo de las políticas públicas de la cultura durante el gobierno de facto, que han sido abordadas de manera parcial y desigual en los distintos campos disciplinares y en diferentes regiones de la Argentina.<sup>11</sup> A grandes rasgos, dos han sido las líneas de investigación en el abordaje de este tema durante esta etapa: una que enfatiza el retiro del Estado de la intervención en materia cultural, excepto en términos represivos; y otra que, sin soslayar la reducción presupuestaria y el repliegue de la actividad oficial, hace foco en el análisis del contenido del programa del área en términos sistémicos. (Invernizzi y Gociol, 2010) En ese sentido, como bien sostienen María Verónica Basile (2014), María Laura Cardini (2014) y Laura Graciela Rodríguez (2015a), los gobiernos de las dictaduras de la región del Cono Sur en general y en nuestro país en particular, se caracterizaron por ceder a la iniciativa privada en materia cultural y educativa, reduciendo los presupuestos y replegando el accionar estatal, mientras que, por otro lado, se acentuaba la represión y la censura sobre las actividades artísticas e intelectuales con el objetivo de "...sepultar la discursividad laicizante, libertaria o aun modernista o marxista que habría operado como sustento de la subversión". (Terán, 2015: 262) Dicho control de las actividades culturales se fundamentó en la defensa de la moral católica y el ser auténticamente nacional que se veían amenazados por "infecciones ideológicas foráneas y peligrosas" (Varela, 2005: 12), para lo cual se concibió un "plan antisubversivo y regeneracionista" (Novaro y Palermo, 2003), capaz de "liquidar" la guerrilla y las condiciones que generó su surgimiento, dentro de las cuales, según su óptica, el sistema de educación pública y las actividades culturales habían tenido un rol destacado<sup>12</sup>. (Cardelli, 2016)

Es evidente, entonces, que una parte importante de las energías puestas en la cartera, fueron dedicadas al desarrollo de los objetivos represores del régimen en el marco de la llamada "guerra

<sup>11</sup> Como afirma Ana Wortman (2001: 1), "el análisis de las políticas culturales estuvo, hasta después de la segunda mitad de siglo XX, anclado a las políticas públicas educativas que, en nuestro país, fueron fuertemente homogeneizadoras y universalistas, desempeñando un papel esencial en la configuración de subjetividades. En esta esfera, así como en el control del espacio público, mantuvo una disputa histórica con el peso fuerte que tenía la Iglesia Católica. Sin embargo, esta capacidad del Estado argentino de moldear sujetos ha convivido con el dinamismo de la sociedad civil para generar proyectos sociales y culturales". Las artes en Argentina se desarrollaron con el apoyo de la iniciativa privada y fue "el Estado Nacional, a través de la figura de la maestra normal –como intermediadora de la cultura–, el que generó un vasto público lector".

<sup>12</sup> De esta manera se asistió a la nacionalización del Operativo Independencia en octubre de 1975, conocida como la "Estrategia Nacional Contrasubversiva", que constó en el montaje de una rama militar paraestatal, compuesta por miembros de las Fuerzas Armadas y la Policía Federal para "aniquilar la subversión" mediante la desaparición física, la tortura, el asesinato y otros tipos de prácticas terroristas, realizadas de manera encubierta en Centros Clandestinos de Detención a lo largo y a la ancho del país.

cultural”<sup>13</sup>. En ese sentido, durante las décadas posteriores a la recuperación de la democracia, los procesos abiertos por la búsqueda de Memoria, Verdad y Justicia, acerca de las prácticas del Terrorismo de Estado y su trágico peso en la sociedad civil, originaron que las primeras investigaciones al respecto priorizaran la indagación de los mecanismos represivos de dichas políticas.<sup>14</sup> De acuerdo con ello, Oscar Terán (2015) afirma que la existencia de pequeños círculos e intersticios abiertos en las instituciones pudieron poner en resguardo y cultivar una cultura de la resistencia (2015: 264), ya que, debido a una “feliz ineficiencia”, el entramado represivo no logró abarcar toda la sociedad.<sup>15</sup>

Con la consolidación de la democracia, el descubrimiento de archivos clasificados tanto en Argentina como en Estados Unidos y la aparición de nuevos debates e interrogantes en el campo historiográfico, se habilitaron nuevas líneas de investigación que problematizaron el desarrollo de la política cultural de la última dictadura al incluir, además de las prácticas represivas, las que buscaron construir una cultura y una identidad nacional determinadas. Estas revisiones entablaron diálogos con las teorías foucaultianas del poder que permitieron pensar este último, no solo desde su faz represiva, sino también desde sus aspectos constructivos como una red difusa y horizontal. (Foucault, 2008) De este modo, se cuestionaba la suposición de un “apagón total” y un cese rotundo de las actividades culturales durante dicha etapa. Como señala Carlos Mangone,

La dictadura tuvo su política cultural y la de su clase que la sustentó, tuvo sus jóvenes y sus músicos (y su música), tuvo su teatro (que va más allá de la tarea laboral de los actores), tuvo a sus ‘miembros del espectáculo’, no se privó de sus intelectuales, y de sus periodistas (también más allá de la necesidad de empleo).<sup>16</sup> (Mangone, 1996: 40)

<sup>13</sup> Tal como la denominó Adel Vilas en su “Diario de Guerra”, la “guerra cultural” aludía al desarrollo de operaciones de represión paramilitar sobre integrantes de partidos políticos, sindicatos, centros de estudiantes, cooperativas, agrupaciones artísticas, intelectuales, profesionales y otras organizaciones populares. Se ha utilizado como analogía la imagen del iceberg para explicarla, siendo las organizaciones político militares la parte visible, mientras que la sumergida incluiría un sinnúmero de actividades y disciplinas como las que describimos. Es por estas razones que “incluso cuando se consideró derrotada la oposición armada, abundaron las expresiones que insistían en que la batalla cultural debía continuar, puesto que allí el literal enemigo podía ser más astuto e insidioso, penetrando por intersticios aún no suficientemente protegidos de las instituciones”. (Terán, 2015: 263)

<sup>14</sup> El estudio de los Ministerios y Secretarías estatales que llevaron adelante la tarea de “disciplinar” al campo cultural, abarcó una gama de prácticas que fueron desde la censura, la imposición de “listas negras” con artistas prohibidos, pasando por la quema de libros y hasta la tortura y desaparición física de los “elementos subversivos”. Por tales razones, se ha indagado acerca del funcionamiento del accionar del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER), el Servicio Gratuito de Lectura Previa y la Dirección General de Publicaciones -dependiente del Ministerio del Interior-, que controlaba las editoriales y la prensa, el Ente de Calificación Cinematográfica que hacía lo propio con el cine, el Plan Nacional de Comunicación Social de 1978 del Ministerio del Interior, así como otros organismos específicos (Comité de Estudios sobre los Medios de Comunicación Escritos o el Centro de Investigaciones Psicosociales Aplicativas (CIPA) dependientes de la Secretaría de Información Pública).

<sup>15</sup> Para algunos profesores y no docentes que fueron perseguidos y expulsados de las Universidades Nacionales desde el proceso de “normalización” del peronismo, el CONICET y algunos institutos de Ciencias Sociales, así como las revistas *El Ornitorrinco*, *Punto de Vista*, *Crítica* y *Utopía* y las editoriales como el Centro Editor de América Latina (CEAL) funcionaron como refugio para protegerse del aparato represor. De la misma manera, los circuitos del *under* de teatro y de rock de las grandes ciudades operaron como espacios de fuga del modelo de sociedad que se buscaba imponer. Al respecto de este último tema recomendamos revisar la tesis de maestría de Vanina López (2017).

<sup>16</sup> Sobre la relación entre los medios de comunicación y la dictadura, en torno a los mecanismos de censura y el desarrollo de negocios, ver Marino y Postolski (2006), Manguña Noli (2016) y Varela (2005). Sobre esos temas en la ciudad de Bahía Blanca, ver Montero (2007) y Zapata (2016).

En ese sentido, el mismo Terán (2015) concluye que, al interior del bloque cívico-militar que compuso la coalición gobernante, se construyó “una discursividad nacionalista (referida a la esencialidad del “ser nacional”) autoritaria, antiliberal, heterofóbica, y familiarista” que, “impulsada desde el corazón del Estado [,] tuvo como efecto inmediato el reforzamiento autoritario de todas las jerarquías establecidas: en la familia, la escuela, el taller, la fábrica, la oficina, así como entre géneros y escalones etarios, con un evidente efecto identificador entre juvenalismo y subversión”. (Terán, 2015: 260) En esta orientación se inscribió el contenido de las políticas culturales que diseñaron los funcionarios que se encargaron tanto de la Secretaría de Cultura como del Ministerio de Cultura y Educación del cual dependía.<sup>17</sup> (Rodríguez, 2010; 2015a; 2015b)

Uno de los nodos transversales a todas las gestiones de 1976 a 1983, fue el recorte presupuestario en el área, que dificultó el desenvolvimiento de la Secretaría durante todo el período.<sup>18</sup> Es interesante señalar que, tal como analiza Rodríguez, las administraciones supusieron una continuidad con las políticas culturales desarrolladas en etapas previas a 1976, a excepción del breve período de la “primavera camporista”. En efecto, desde 1960 el gobierno venía sosteniendo campañas destinadas a reforzar ideológicamente las zonas de fronteras nacionales, mientras que brindaba apoyo a las bibliotecas públicas, difundía diferentes expresiones del teatro y la música clásica, promovía giras de artistas y exposiciones en el Interior e incentivaba las artesanías regionales como complemento de la actividad turística. Ahora bien, atendiendo a las diferentes gestiones –cuyos titulares se habían desempeñado en la administración estatal también entre 1966 y 1973– cabe mencionar que los primeros tres funcionarios estuvieron asociados a círculos hispanistas y católicos, orientación que imprimió un perfil particular al área, mientras que Julio César Gancedo estuvo más relacionado con los medios de comunicación masivos y con la agenda de organismos internacionales como la UNESCO y la OEA, con los cuales mantenía fluidos contactos. En ese sentido, su administración se dedicó a la recolección sistemática de datos sobre el

<sup>17</sup> La autora da cuenta de las trayectorias y procedencias de los secretarios en el área de Cultura, que, en su carácter de civiles, constituyeron, junto con los del Ministerio de Economía, las únicas excepciones dentro del gabinete de la dictadura. Por orden cronológico, los sucesivos ministros de Cultura y Educación fueron Ricardo Bruera (1976-1977) Albano Harguindeguy (1977); Juan José Catalán (1977-1978); Albano Harguindeguy (1978); Juan Rafael Llerena Amadeo (1978-1981); Carlos A. Burundarena (1981) y Cayetano Licciardo (1981-1983). Los encargados de la Secretaría de Estado de Cultura fueron: Juan Francisco Macías (1976-1977), Raúl Alberto Casal (1977-1978), Raúl Crespo Montes (1978-1979) y Julio César Gancedo (1979-1983). La Secretaría de Cultura encabezaba cinco diferentes complejos correspondientes a Música, Teatro, Bibliotecas, Museos de Artes y Ciencias y Museo Histórico Nacional (estos últimos dos creados durante 1973-1976). La estructura se completaba con otros tres organismos autónomos: el Instituto Nacional Sanmartiniano, la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos y el Fondo Nacional de las Artes.

<sup>18</sup> El recorte llevó al área hasta el 0,01% del presupuesto total del Estado cuando generalmente se encontraba cerca del 1% de los gastos generales. Las gestiones de los secretarios duraron todas menos de un año a excepción de la de Gancedo, quien pudo consolidarse en el cargo debido a que evitó pronunciamientos públicos acerca del asunto, adhiriendo a la idea de la “subsidiariedad del Estado” en materia cultural, en línea con la postura del Poder Ejecutivo Nacional. La carencia de recursos fue una constante, excepto durante 1978 cuando se aprobaron partidas presupuestarias atípicas que implicaron un aumento del 500% para ser gastadas íntegramente en la realización del Campeonato Mundial de Fútbol (Rodríguez, 2015b).

patrimonio cultural del país, a impulsar las actividades en las “regiones culturales” y a coordinar el Turismo Cultural. A su vez, desde finales de 1980 y durante 1981 se organizaron diferentes reuniones del Consejo Federal de Cultura y Educación que, sin embargo, no fueron “más allá de la letra escrita” por la falta de presupuesto para materializar lo planeado. (Rodríguez, 2015b) La misma suerte tuvieron el desarrollo de los cursos de asistencia técnica, de preparación de cuerpos artísticos municipales y las muestras itinerantes de obras y artistas que se habían planeado durante esos encuentros. A conclusiones similares arriba la misma autora (2009) respecto de la política llevada adelante por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. De la misma forma que a nivel nacional, esta área evidencia continuidades con los programas implementados con anterioridad, así como una gran inestabilidad, íntimamente ligada al recorte económico.

Si bien estos y otros aspectos del Proceso de Reorganización Nacional (PRN) continúan generando controversias,<sup>19</sup> existe un consenso en definir su accionar en cultura en torno a dos dimensiones: una coercitiva en el plano ideológico, ya que “la represión a la comunidad educativa y cultural pasó a formar parte de la “guerra antisubversiva” (Cardelli, 2016: 2) y una afirmativa de avance del proyecto neoliberal, tendiente a reforzar el repliegue de la acción estatal. De todas formas y al margen del deterioro, la fragmentación, la baja de la calidad y cantidad de la producción y los significativos niveles de (auto)censura que caracterizaron esta etapa, (Landi, 1984) elementos de la “cultura subterránea”, sectores de la industria cultural e incluso “fracturas abiertas en el aparato cultural del Estado”, lograron desarrollar estrategias de supervivencia que les permitieron readaptarse a un contexto de traumáticas y severas transformaciones asumiendo distintas particularidades locales. En ese sentido, la experiencia bahiense fue peculiar por diversos factores: el peso que tenían en ella todas las guarniciones militares y los organismos de Defensa y Seguridad de los cuales era sede,<sup>20</sup> la participación de *La Nueva Provincia* como el multimedios local aliado del Golpe Militar y las dimensiones de la ciudad como polo intelectual, educativo y artístico. Como afirma Silvina Jensen, estas condiciones sumadas al hecho de que “la peligrosidad militar de la “subversión” local era menor a la de La Plata, Córdoba, Buenos Aires, Rosario, o Cuyo” (Jensen, 2010: 19), la convirtieron en laboratorio social del desarrollo de la “guerra cultural” que

<sup>19</sup> Sobre las consecuencias económicas véanse Nun (1994), Rappoport et al. (2000), Novaro y Palermo (2003) y Heredia (2005). Sobre los aspectos sociales y políticos: Quiroga (1994), Quiroga y Tcach (1996), O'Donnell (1997), Ansaldo (2006), Calveiro (2008) y Feierstein (2007).

<sup>20</sup> Ellas son la Base Naval Puerto Belgrano, la Base Aeronaval Comandante Espora, la Base Naval de Infantería de Marina, el Comando del V Cuerpo del Ejército, el Batallón de Comunicaciones N° 181, la Delegación Sur de Gendarmería Nacional, la Prefectura Naval Argentina, la Delegación de la Secretaría de Inteligencia de Estado (SIDE), la Delegación de la Policía Federal Argentina, la Brigada de Investigaciones y la Unidad Regional Quinta de la Policía de la Provincia de Buenos Aires.

mencionábamos con anterioridad, como lo reafirma el traslado del autor del concepto, Adel Vilas, al Comando del V Cuerpo del Ejército en febrero de 1976.<sup>21</sup>

Generalmente, el gobierno de facto militarizó los cargos jerárquicos del Estado y priorizó la elección de civiles para los municipios, mediante intervenciones desde los poderes ejecutivos provinciales. (Novaro y Palermo, 2003) Así fue que el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Ibérico Saint-Jean, nombró por decreto a Víctor Puente para la comisionatura de Bahía Blanca<sup>22</sup>. Para acompañarlo en la cartera de Cultura, aquel convocó a Alberto Agustín Obiol,<sup>23</sup> quien ya había ocupado ese puesto en 1971 durante la breve gestión de Mario Monacelli Erquiaga y durante la anterior administración de Puente en 1972-1973. (Vidal, 2016) Obiol, entre 1976 y 1983 llevó adelante la reinauguración del Teatro Municipal,<sup>24</sup> al cual dotó de presentaciones de artistas de los organismos estables locales, nacionales e internacionales, priorizando programaciones centradas en la música académica y popular<sup>25</sup> y el teatro comercial porteño. A su vez, la centralidad que tuvo esta sala durante dicha etapa se profundizó con su conversión en el marco preferencial para el despliegue de acciones de generación de consenso por parte de las Fuerzas Armadas de la ciudad. (Vidal, 2016)

Si bien el ex director afirmó no haber protagonizado grandes problemas entre los artistas y el área municipal de Cultura, cabe destacar que durante esa etapa se respetó la exclusión de los inscriptos en las “listas negras” y se llevó a cabo una fuerte actividad de espionaje, amedrentamiento y persecución de artistas, educadores e intelectuales, entre quienes se contaron Mónica Morán, Roberto Staheli, Nélide Deluchi, Alicia Partnoy, Tato Corte, Rubén Pupko, Dardo y Coral Aguirre. De este modo, se evidencia la manera en que se pretendió operar, mediante la censura, la amenaza y el terror en el ámbito de la cultura local. (Agesta, López Pascual y Vidal, 2018; Vidal, 2016) Siguiendo esa misma línea, a nivel provincial el Ministro de Educación y

<sup>21</sup> Para comprender la relación entre religión, universidad y política durante los setenta en la ciudad, ver Dominella (2010; 2015; 2016). Sobre la conflictividad obrera y escalada de violencia en la lucha antisubversiva, ver Zapata (2013; 2015a; 2015b) y sobre la represión y la dictadura desde los archivos de las instituciones penitenciarias, ver Jensen y Montero (2012; 2013) y Montero y Jensen (2015).

<sup>22</sup> Víctor Puente fue secretario de Obras Públicas e Higiene entre 1957 y 1962 e intendente de la ciudad de Bahía Blanca desde abril de 1972 a mayo de 1973 durante la “Revolución Argentina”. (Vidal, 2016)

<sup>23</sup> Alberto Agustín Obiol poseía una larga trayectoria en gestión cultural pública. Había trabajado en sus inicios como periodista cultural de *La Nueva Provincia*, luego en el diario *El Atlántico* y en LU7; se había desempeñado como Director de Cultura de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), Secretario de Extensión de FUNDASUR y Jefe de Difusión, Becas e Intercambios y, posteriormente, de Extensión Cultural en la Universidad Nacional del Sur. Además, había formado parte de la comisión directiva de la Asociación Cultural y del Cine Club de Bahía Blanca, del cual fue uno de sus fundadores más activos (Vidal, 2016; A. Obiol, entrevista de José Marcilese, 1999).

<sup>24</sup> Había sido clausurado en 1975 para su restauración.

<sup>25</sup> Durante el lapso 1976-1978 se presentaron en Bahía Blanca músicos y agrupaciones de reconocimiento popular como Ariel Ramírez, Cacho Tirao, Domingo Cura y Eduardo Falú, Zuma Paz, Buenos Aires 8, Horacio Salgán, Lito Nebbia, Enrique Villegas y Juan Alberto Badía con su espectáculo “Beatlemania”. (Vidal, 2016)

Cultura, dirigido por Ovidio Solari encabezó las “normalizaciones” de las Escuelas Provinciales de Teatro y de Artes Visuales de nuestra ciudad.<sup>26</sup>

A pesar de estos rasgos generales, la actividad artística de algunas formaciones culturales pudo seguir desarrollándose, aunque adaptando sus propuestas estéticas, mediante la reducción de las referencias al contexto sociopolítico, la utilización de metáforas de manera más acentuada y la priorización de los espacios privados para sus exhibiciones. En ese sentido: “lo “subterráneo” (entendido como acciones atomizadas, semi-públicas esporádicas) constituyó una modalidad específica de resistencia”. (Vidal, 2016: 287)

## 1.2. La transición democrática: de “el silencio es salud” a la “fiesta en las calles”<sup>27</sup>

El desplome de la legitimidad de la Junta Militar luego de la derrota en la Guerra de Malvinas provocó que las Fuerzas Armadas convocaran a elecciones para la formación de un gobierno democrático. (Aboy Carlés, 2001) Con el colapso del régimen dictatorial, se asistió a un “reposicionamiento de las esferas social y política, en constante dialogo con los campos cultural y artístico”. (Chauvié, 2019: 3) Este reposicionamiento se materializó en la recuperación de los espacios públicos que volvieron a ser “el lugar de las manifestaciones, el de los enfrentamientos, la caja de resonancia [...] el auditorio de la sociedad civil, el espacio de la protesta y el reclamo de justicia, (y) el lugar propio de la visibilidad masiva”. (Hernadorena, 2015: 70) La sociedad argentina rescataba para sí, uno de sus canales de expresión de demandas sociales más eficaces.<sup>28</sup> De esta manera, distintos sectores como los partidos políticos, los sindicatos<sup>29</sup>, las agrupaciones artísticas, los intelectuales y las organizaciones de Derechos Humanos, ocuparon nuevamente las plazas y las calles para hacer visibles sus reivindicaciones, siendo partícipes en la construcción y consolidación de un nuevo orden. Eran los inicios de la transición democrática.

En comparación con Brasil, Uruguay o Chile, en la Argentina este proceso estuvo caracterizado por el establecimiento de las bases de la democracia a partir del enjuiciamiento a las Juntas Militares y la exclusión de las Fuerzas Armadas de la escena política, en tanto responsables

<sup>26</sup> Ambas dependencias de la provincia de Buenos Aires fueron cerradas para una “reestructuración” en abril de 1977, cesanteándose parte del personal docente.

<sup>27</sup> “El silencio es salud” fue una frase acuñada por José López Rega en 1975. El entonces Ministro de Bienestar Social la utilizó como *slogan* para una campaña publicitaria federal que, aunque destinada a combatir la polución sonora, fue entendida también como una amenaza para acallar a la sociedad. Por otro lado, “ganar las calles” fue uno de los lemas de Teatro Abierto en 1982, año clave en la desintegración del gobierno dictatorial. Como veremos, algunos funcionarios de la Subsecretaría de Cultura de Bahía Blanca la utilizaron para aludir también a la recuperación los espacios públicos que se planteaba como objetivo de las nuevas políticas del sector.

<sup>28</sup> Como bien sostiene Hernadorena (2015), la primera acción del PRN había sido precisamente, “tomar por asalto” el espacio público para quitarle toda potencialidad contestataria y realizar una demostración de poder y de control social.

<sup>29</sup> Para ver la relación entre el sindicalismo y el retorno de la democracia ver Murillo (2013), Gaudio y Thompson (1990) y Rocca Rivarola (2009).

de las consecuencias de la crisis económica, de los terribles crímenes cometidos durante la “lucha antiterrorista” y, sobre todo, de la derrota a la que llevó la militarización del conflicto por las islas Malvinas. En octubre de 1983 se efectivizaron, por lo tanto, las elecciones generales que dieron como vencedora a la UCR por sobre el PJ.<sup>30</sup> El resultado pudo materializarse, en parte, debido a los posicionamientos de Alfonsín sobre dos temas fundamentales que marcaban la agenda del país: la cuestión de Malvinas<sup>31</sup> y la denuncia de un supuesto pacto militar-sindical. (Pucciarelli, 2006) Ambos tenían su correlato en la promesa de inaugurar una nueva etapa respecto de las libertades democráticas, los Derechos Humanos y el Estado de Derecho, como elementos fundantes en la construcción de una novel “frontera política”<sup>32</sup>. (Aboy Carles, 2001) Por estas razones, durante la gestión alfonsinista se llevaron adelante diferentes iniciativas del Estado en materia económica, política, judicial, cultural y sindical que enfatizaron la tendencia al debate abierto, la movilización política y el plebiscito a fin de contraponerse al pasado reciente, comprometiéndose a democratizar las “diferentes esferas organizativas de la sociedad”.

La cultura, por su parte, había tenido un lugar importante en los discursos de Alfonsín previos a su asunción, donde se la entendía como una herramienta de transformación social. Pasadas las experiencias dictatoriales en Brasil, Chile y Argentina, “el quehacer cultural aparecía reivindicado como vía para reconstruir la ciudadanía” (Agesta y López Pascual, 2018: 7) y enfrentar las contradicciones sociales del desarrollo capitalista dentro de su marco.<sup>33</sup> En ese sentido las ideas de Alfonsín y los dirigentes e intelectuales que lo acompañaron, se insertaron en un mismo proceso en el cual, distintos grupos de las diferentes naciones del Cono Sur americano adhirieron a la cultura en un sentido cuasi militante, persiguiendo el horizonte de la “democracia sustantiva y pluralista”, que redefinió tanto el “compromiso social” (Ollier, 2010) como una parte del campo semántico común del subcontinente. (Brunner, 1985; Wortman, 2001)

<sup>30</sup> En los comicios del 30 de octubre de 1983 la UCR obtuvo el 51% de los votos frente al 40% del PJ. La presencia ínfima de las demás fuerzas políticas dejaba en evidencia la magnitud de la polarización del electorado.

<sup>31</sup> Raúl Alfonsín fue el único líder político que decidió no entrevistarse con el Ministro del Interior, el general Alfredo Saint Jean, y se negó a viajar al archipiélago para asistir a la asunción de Mario Benjamín Menéndez como gobernador. (Aboy Carlés, 2001) Por otro lado, dado que las campañas electorales se iniciaron poco tiempo después de la derrota, esta se convirtió en uno de los temas más mencionados a medida que se iba conociendo la información ocultada por la dictadura.

<sup>32</sup> Gerardo Aboy Carlés entiende la “frontera política” “como el proceso mítico de constitución de una abrupta diferencia respecto del pasado, la conformación de una identidad que deviene hegemónica y que establece una radical discontinuidad con la objetividad dominante, con la sedimentación preexistente materializada en las identidades políticas vigentes”. (Aboy Carles, 2001: 169)

<sup>33</sup> Como afirma José María Casco (2007) la preocupación de los intelectuales por la democracia fue generalizada. A su vez, los partidos de masas, en su afán de renovar sus estructuras, generaron canales de comunicación con grupos de intelectuales, algunos de los cuales habían tenido una participación como ideólogos de la Nueva Izquierda en los setenta y que luego de la experiencia dictatorial se habían convertido en fervientes defensores de la “salida democrática”. Esta centralidad de la democracia como problema de los intelectuales, redefinió la noción de compromiso social hacia la preocupación por generar afectos comunitarios. En ese marco fueron reivindicadas las militancias a través de la cultura, el medio ambiente, el feminismo, y en organizaciones e instituciones sociales. (Ollier, 2010) Para recuperar el rol de la cultura en la post-dictadura recomendamos ver Wortman (2001), Ponza (2013), Cortes (2013) y Martínez Mazzola (2016).

Estas transformaciones ideológicas tuvieron su correlato a nivel burocrático. En efecto, una vez iniciado su gobierno, Alfonsín introdujo modificaciones en el organigrama estatal que se reestructuró a partir de ocho ministerios.<sup>34</sup> La política estatal al respecto de la cultura quedaba a cargo de la Secretaría de Cultura correspondiente al Ministerio de Educación y Justicia.<sup>35</sup> Al frente de ella, Alfonsín nombró a Carlos Gorostiza,<sup>36</sup> intelectual y dramaturgo que había sido uno de los fundadores del Teatro Abierto, mientras que ubicaba a Carlos Alconada Aramburu,<sup>37</sup> dirigente histórico de la UCR de la línea balbinista, ferviente antiperonista y ex ministro de los gobiernos de Aramburu, Onganía, e Illia, en el Ministerio de Educación y Justicia. De esta manera, si bien la Secretaría de Cultura estuvo dirigida por un intelectual-artista que había participado de la abierta oposición a la dictadura militar, ésta no ocupó un rol prioritario en la reforma del organigrama estatal, constituyéndose como una dependencia secundaria del Ministerio liderado por Alconada. Este último había sido uno de los impulsores de la Ley-decreto n° 4.161 de 1958, por la cual se desautorizaba y perseguía toda actividad política peronista. Por ello, si tenemos en cuenta el objetivo de modificar radicalmente las condiciones heredadas de la etapa anterior y los esfuerzos por generar una nueva frontera política, son por lo menos llamativos –y también, contradictorios respecto de los planteos ideológicos– tanto el lugar que ocupó la Secretaría en la reforma de las áreas del Estado como el ministro nombrado para el cargo superior.

La primera acción del gobierno democrático en Cultura fue desarmar el entramado legal de la censura y la represión. Con el Decreto n° 828 de 1984, se impuso su eliminación y el vaciamiento de los organismos que se dedicaban a ella. Fue un cambio rotundo ya que se modificó profundamente la compleja relación entre la cultura y la política.<sup>38</sup> (Wortman 2001) Estas transformaciones, aportaron impulso también a los numerosos debates e investigaciones ensayísticas sobre el tema que se multiplicaron durante el período, partiendo de diagnósticos acerca de la destrucción de los circuitos culturales y de las instituciones educativas durante la etapa

<sup>34</sup> Los ocho ministerios fueron: Ministerio de Economía, del Interior, de Relaciones Exteriores, de Defensa, de Educación y Justicia, de Trabajo, de Salud y Acción Social, y de Obras y Servicios Públicos.

<sup>35</sup> Durante el período este Ministerio fue dirigido por Carlos Alconada Aramburu (1983-1986), Julio Rajneri (1986-1987), Jorge Sábato (1987-1989) y José Gabriel Dumon (1989).

<sup>36</sup> Carlos Gorostiza Rodríguez (1920 - 2016) fue un dramaturgo, novelista, cineasta y político argentino. En 1976 fue removido de la Escuela Nacional de Arte Escénico de Buenos Aires por la dictadura, prohibiéndose parte de su trabajo. Formó, junto con otros artistas e intelectuales de la disciplina el “Teatro Abierto”, un movimiento de reacción cultural frente al régimen dictatorial. Este tuvo su origen el 28 de julio de 1981 y estuvo integrado por Osvaldo Dragún, Gonzalo Núñez, Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano y fue apoyado por Adolfo Pérez Esquivel y Ernesto Sábato. Sobre Teatro Abierto ver Lawrence (2000).

<sup>37</sup> Carlos Alconada Aramburu fue un abogado y político argentino dirigente de la UCR. Había ocupado el cargo de Ministro del Interior en 1958 durante la presidencia de Aramburu, fue Ministro de Educación entre 1963 y 1966, durante la presidencia de Arturo Illia, Ministro de Educación y Justicia desde 1966 a 1969 durante la presidencia de Juan Carlos Onganía, y finalmente Ministro de Educación y Justicia de 1983 a 1986, durante la presidencia de Alfonsín.

<sup>38</sup> El desarme y vaciamiento de los organismos estatales abocados a la censura fue uno de los cambios más rotundos. En este sentido, afirma Terán (2015) que la historia de la relación entre de la cultura y la política había estado caracterizada por una sobredeterminación de la primera por la segunda.

anterior. La segunda acción fue reformar el organigrama de trabajo del área, renovando una parte importante de la planta de la Secretaría, jerarquizando las secciones temáticas al transformarlas en direcciones, con un mayor presupuesto y margen de autonomía, y ubicando allí a artistas e intelectuales que tenían alguna relación con el alfonsinismo. (Chavolla 2005; Casco, 2007) Mediante el Decreto n° 2.273/84 se confirmaron las cinco direcciones nacionales existentes –hasta dicho momento, “complejos”– correspondientes a Museos, Libro, Música, Teatro y Artes Visuales, y se creó la dirección de Antropología y Folklore. A su vez, fueron mantenidas tres coordinaciones –de Servicios, Administración y de Coordinación, propiamente dicha–, se fundó el área de Acción Popular y se mantuvieron los institutos Nacional Sanmartiniano y J. B. Alberdi. De la Secretaría de Cultura dependían organismos descentralizados como Ediciones Culturales Argentinas, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) y los medios de comunicación LS 82 y Canal 7, a los que en 1984 se sumaría Argentina Televisora Color (ATC). El decreto también contempló la creación del Consejo Federal de Cultura que sería el encargado de planificar las políticas del área y de redactar un plan de acción.

Este organismo se reunió por primera vez el 6 de marzo de 1984 en el marco del Primer Encuentro Federal de Cultura realizado en la ciudad de Mar del Plata, en un contexto de crecimiento de la legitimidad de la figura de Alfonsín y de apoyo generalizado a su gestión. El Consejo estaba compuesto por los encargados de las respectivas áreas de las distintas provincias y de la ciudad de Buenos Aires, y se encontraba presidido por el Secretario de Cultura de la Nación.<sup>39</sup> Durante el mismo se consensuó la “Declaración Final”, base sobre la cual se asentaron las políticas culturales del alfonsinismo. De acuerdo con este documento era

necesario e insoslayable, en la nueva etapa institucional iniciada en el país: replantear todo el quehacer cultural orientándolo hacia el *sostenimiento de la democracia* y la defensa de nuestra soberanía, defender y consolidar nuestra identidad nacional, lograr la participación efectiva y en libertad del pueblo en los planes y decisiones culturales que hacen a su destino, reconocer e integrar las culturas regionales, impulsar la descentralización que asegure el acceso.<sup>40</sup>

Para lograrlo se propuso la sanción de un plan de acción de la Secretaría de la Nación. Se planteó así la necesidad de des-elitizar el accionar del Estado en la materia, mediante la incorporación y el fomento de todas las expresiones culturales por igual. Es interesante observar que el punto de disenso se encontró entre quienes consideraban que el Estado debía limitarse “...a optimizar los circuitos o estructuras institucionales que garantizaran el funcionamiento de un mercado de bienes simbólicos, al que todos los sujetos pudieran acceder en igualdad de condiciones”<sup>41</sup> y quienes sostenían que, a su vez, debía buscar la “promoción de contenidos ideológicos de carácter

<sup>39</sup> Una estructura análoga al Consejo Federal de Cultura y Educación, creado durante la gestión de Julio César Gancedo.

<sup>40</sup> *La cultura es de todos. Plan Nacional de Cultura 1984-1989* (1984). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

<sup>41</sup> En palabras de José J. Brunner (1985), una concepción más instrumentalista de la acción estatal.

sustantivo” (Basile, 2014: 94) mediante prácticas más innovadoras. Ambas posturas se evidenciarán, finalmente, como dos dimensiones complementarias de la política cultural oficial.

Partiendo de esta declaración, el plan fue sancionado finalmente en Tucumán durante septiembre de ese mismo año. En él se establecía que la libertad de creación, el estímulo a la producción y la distribución de los bienes culturales y la preservación del patrimonio cultural nacional, debían ser los principios rectores de la política pública. El documento se componía de una primera parte, donde se definían los lineamientos conceptuales básicos y el organigrama del área; una segunda donde se trazaban sus fines; una tercera donde se detallaban los objetivos y una última donde se sintetizaban las acciones realizadas entre el 10 de diciembre de 1983 y la sanción del plan. Entre los objetivos generales se encontraban lograr el sostenimiento de la democracia mediante la participación del pueblo en sus destinos y en el quehacer cultural, integrar las culturas regionales, descentralizar los circuitos culturales, generar una legislación que los protegiera, incentivar la investigación sobre “las comunidades autóctonas” y el “hombre americano” y, finalmente, competir por la generación de sentido común y la construcción de identidades sociales desde el Estado, alertando sobre el creciente papel de los medios de comunicación en ese plano. En concordancia con ellos se definía el concepto de Cultura como

la “síntesis” del tesoro heredado y lo que el hombre y su comunidad contemporánea crean dentro de ese cuadro preexistente. [...] Nosotros queremos agregar que asumimos esta definición en su forma más amplia y que por cultura entendemos los modos de vida de las personas, sus maneras de ser y de actuar, las instituciones que crea, los instrumentos que fabrica, los conocimientos que conquista, los símbolos con los que se expresa, las pautas de conducta, y los valores que la orientan...<sup>42</sup>

La producción y el consumo cultural se concebían entonces como derechos humanos<sup>43</sup> y, por lo tanto, era el Estado el agente que debía garantizar su acceso popular, a través de la descentralización, ampliación y fomento de sus circuitos, instituciones y prácticas. Siguiendo esa línea se proponía la “cultura nacional” como un concepto abarcador e inclusivo, capaz de disolver las dicotomías entre arte “superior” e “inferior”, cultura de elite y cultura popular, así como entre cultura “localista” y “europeísta”. (Chavolla, 2005) Los fundamentos teóricos del plan estuvieron relacionados con las teorías que desde la Antropología y los Estudios Culturales proponían diferentes acercamientos al concepto de cultura popular (Kingman, 2017) que abrevaban de los aportes de Antonio Gramsci. (Escobar, 2014) Lo popular, ligado entonces a la subalternidad, contenía tanto a los grupos rurales como a los suburbanos y, en concordancia con ello, su arte y su cultura eran entendidos como aquellas expresiones simbólicas fruto de dichos sectores. Para Ticio

<sup>42</sup> *La cultura es de todos. Plan Nacional de Cultura 1984-1989* (1984). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, p. 3.

<sup>43</sup> En concordancia con la legislación internacional promulgada por la UNESCO hacia fines de la década de los setenta. Ver Harvey (1977).

Escobar (2014), de hecho, las manifestaciones populares pueden definirse como tales, en tanto sea verificable esa posición social subordinada y la propia autopercepción de los productores de formar parte de tal grupo. Estas evidencian, así, sus propios procedimientos simbólicos y sus criterios sobre la utilización de formas estéticas mediante las cuales procesan experiencias y saberes que construyen “nudos fuertes de identificación alternativas a las de la cultura dominante”. (Escobar, 2014: 109) La cuestión entonces de lo popular aparecía inextricablemente ligada al problema de las identidades nacionales y regionales.

A partir de ello y de las posturas en torno a la relación entre cultura y democracia, fueron debatidos los distintos roles que el Estado debía asumir. Uno de los primeros corolarios de estos debates fue el respeto por las libertades y las dinámicas propias de las esferas artística e intelectual: en la nueva etapa que se inauguraba en 1983 la política cultural sería “creada y dirigida por genuinos representantes de la cultura”<sup>44</sup>. Esta transformación se volvía más significativa en la medida en que durante períodos precedentes se había sostenido desde los distintos gobiernos y también desde grupos políticos de diferentes ideologías, una concepción instrumental de la cultura y una tendencia recurrente a subsumirla a la política, negando así su autonomía.<sup>45</sup>

A grandes rasgos podríamos afirmar que en esta primera etapa la Secretaría de Cultura estuvo más orientada a la labor legislativa, destinada a fomentar las industrias culturales y las formas consagradas del arte. La presentación en el Congreso de la Nación de varios proyectos y anteproyectos de ley referidos a lo cultural, que protegían e incentivaban diferentes actividades específicas –la ley de Doblajes, del Ballet Nacional, del Libro, de las Artes Visuales, del Cine, del Disco, de las Bibliotecas Populares, del Teatro, de Defensa del Patrimonio Cultural y Nacional– eran muestras de una voluntad transformadora en diferentes aristas. Dicha orientación, si bien apuntó a los sectores hegemónicos, convivió con una que buscó modificar la cultura de manera más amplia, alterando las relaciones sociales. (Brunner, 1985) Ejemplo de ello fueron la novel área de Acción Popular, la creación y el impulso de “centros comunitarios” o el desarrollo de actividades de animación sociocultural. (Waichman, 2008) Estas acciones formaron parte de una “política cultural-social y formativa” que apuntó a los sectores más vulnerables del país con Talleres de Participación Barrial y Talleres Abiertos de Cultura que, sobre todo a través de la labor territorial de los municipios, logró expandirse por todo el país. (Mendes Calado, 2012)

<sup>44</sup> *La cultura es de todos. Plan Nacional de Cultura 1984-1989* (1984). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, p. 11.

<sup>45</sup> Durante los años sesenta y setenta, tanto desde organizaciones que adherían al marxismo como desde otras afines al peronismo de izquierda se dieron conflictos que generalmente terminaron subordinando la práctica artística e intelectual a sus fines políticos. En el primer caso, por reducirla al concepto de superestructura y “falsa consciencia”; en el segundo, por una tendencia anti-intelectual y por la idealización del pueblo como una entelequia que conservaba en su interior la capacidad para llevar adelante la revolución por sus propios medios. (Terán, 2015)

Luego de este momento inaugural, las administraciones de Cultura a nivel nacional pueden organizarse en dos etapas diferenciadas en función de los modelos de gestión implementados, del grado de estabilidad alcanzado, de su participación presupuestaria, de los objetivos políticos perseguidos y de los destinatarios previstos. La primera abarca desde que se abrió el ciclo de la transición democrática el 10 de diciembre de 1983, con Carlos Gorostiza y Marcos Aguinis al frente de la Secretaría de Cultura; y la segunda, comienza en enero de 1987 con el traspaso del control del canal ATC a la Secretaría de Difusión, conducida por dirigentes de la “Junta Coordinadora Nacional”, que desencadenó la renuncia de Aguinis como Secretario y su reemplazo por un miembro de este grupo, Carlos Bastianes. (Chavolla, 2005)

Durante los primeros dos mandatos las acciones de la Secretaría siguieron los lineamientos desarrollados en el Plan, en los debates dados en el Centro de Participación Política –del que provenían Aguinis y Gorostiza– y en los discursos de Raúl Alfonsín en general. Algunas de las acciones que definieron sus gestiones fueron la reorganización y el impulso dado al Fondo Nacional de las Artes, a través del cual se otorgaron becas, subsidios y préstamos a diferentes grupos e instituciones artísticas, se entregaron libros para bibliotecas públicas y privadas, se difundieron obras cinematográficas nacionales y se concretaron numerosos programas de cooperación y capacitación técnica. El afán federalista también guió esta distribución y las direcciones de los contenidos de los medios estatales como Canal 7 y ATC. En el mismo sentido, la Dirección de Artes Visuales impulsó la donación de obras de arte y el apoyo técnico y económico para los diferentes museos provinciales, e incentivó la implementación de mecanismos de consagración controlados por los propios artistas. La nueva Dirección de Antropología y Folklore tuvo un papel importante e inédito en el país, mediante el impulso a las investigaciones científicas y la promoción de las culturas originarias. Asimismo, se realizaron encuentros de escritores nacionales con importantes visitas de delegaciones latinoamericanas. El Instituto Nacional de Cinematografía (INC) constituyó, sin duda, el más activo del área, convirtiéndose en un ícono de la gestión de Gorostiza. Esta repartición se vio favorecida por el vaciamiento del Ente de Calificación Cinematográfica, y el traslado de sus recursos al INC, así como por la entrega de créditos y por deducciones impositivas. A su vez, mediante la ley 23.170 fue restablecida la caja que permitió su funcionamiento, con la restauración del impuesto del 10% a las entradas del cine<sup>46</sup>. (Chavolla, 2005) Como afirma Beatriz Sarlo (1984), es posible ilustrar las políticas culturales del alfonsinismo, al menos en Buenos Aires, con la gestión del Centro Cultural San Martín, donde se incentivó una

<sup>46</sup> Este impuesto había sido eliminado por José Martínez de Hoz durante la última dictadura. (Chavolla, 2005)

vasta oferta cultural, verdaderamente heterogénea y democrática, que permitió la circulación de propuestas culturales que habían permanecido en los márgenes hasta entonces.

Pero al compás de otras derrotas políticas del proyecto alfonsinista, a mediados de la gestión de Gorostiza se sucedieron los primeros conflictos en el área, que implicaron un viraje de su política cultural y una renuncia a sus búsquedas más ambiciosas. Este agotamiento de la “primavera” se evidenció en las tensiones por la cuestión presupuestaria, ya que la participación del área en los gastos públicos se fue reduciendo con la agudización de la crisis económica,<sup>47</sup> y el avance de los postulados del eficientismo, la desregulación y el achicamiento del Estado. Postulados neoliberales que al compás de una sociedad que se desencantaba con la política y la democracia, fueron permeando distintos grupos sociales sobre finales de los ochenta.

Las limitaciones que demostró el alfonsinismo en materia cultural se debieron, en gran parte, a que el plan formulado no se instrumentó. (Chavolla, 2005) De las mencionadas leyes redactadas solo se aprobó la de Doblajes, quedando el resto sin dictamen. A su vez, los apoyos económicos y el presupuesto estatal para el área se fueron ajustando, a medida que avanzó la crisis económica de mediados de la década,<sup>48</sup> generando la renuncia de Gorostiza quien sería sucedido por el Subsecretario de Cultura Marcos Aguinis. La elección de este último fue presentada como un “segundo esfuerzo”, con el mismo equipo de trabajo y según los mismos lineamientos. Los empeños de Aguinis se direccionaron principalmente al Programa Nacional de Democratización de la Cultura (PRONDEC), que había anunciado en abril de 1986 desde su cargo anterior con el apoyo político y económico internacional de la UNESCO.

Los postulados del programa habían sido propuestos por el ex sub-secretario en una nota publicada en la revista *Debates* bajo el título “la Ideología de la Cultura Democrática”. Allí había planteado que la democracia era sobre todo “conflicto abierto” y que, por lo tanto, no era “indolora” ni asemejable a un “paraíso”, sino que debía ser concebida como la “misma plataforma agitada de la vida”.<sup>49</sup> (Aguinis, 1985: 5) Por estas razones exigía relaciones sociales específicas, que incluyeran un reconocimiento explícito de la alteridad y de la libertad de expresión. La democracia requería, por ende, de la circulación de valores y de debates, ya que la pluralidad de las expresiones culturales constituía un fin en sí. Para ello, entonces, se proponía des-idealizar la cultura, facilitando recursos y marcos de expresión para los sectores más carenciados. De acuerdo con esto, el

<sup>47</sup> Como refiere Pablo Mendes Calado (2014: 2), si bien la gestión radical no marcó un decidido retorno económico al Estado de Bienestar, “al menos atemperó el empuje neoliberal”. Sobre la relación entre el proyecto alfonsinista y el avance neoliberal, ver Monserrat Llarro (2006).

<sup>48</sup> Un ejemplo de esto sería la postergada remodelación de la Biblioteca Nacional que culminó en la renuncia de su director Gregorio Weinberg y del propio Gorostiza en febrero de 1986.

<sup>49</sup> Aguinis M. (1985). “La ideología de la Cultura Democrática”. *Debates*, n° 3, p. 5.

PRONDEC convergía con otras iniciativas del Estado como el Congreso Pedagógico Nacional (De Lella y Krostch, 1989), la Reforma Educativa (Wenschelbaum, 2014), el Programa Alimentario Nacional (Maceira y Stechina, 2008) y el Plan de Alfabetización. (Wenschelbaum, 2016) Proyectado con una duración de diez años, en sus fundamentos se encontraban objetivos ya detallados en el plan de 1984, como sentar las bases para una democracia participativa y consolidar la democratización del Estado “en un sentido holístico”, reafirmando el diagnóstico acerca de que el país continuaba “intoxicado de autoritarismo”. Para ello era necesario estimular la responsabilidad, la racionalidad, la participación y la solidaridad del conjunto de la sociedad, reforzando sus hábitos democráticos, impulsando la investigación científica sobre ella<sup>50</sup> y dignificando la vida de la población. Su desarrollo contemplaba la generación de encuentros, seminarios y espacios federales, así como la realización de acciones de todo tipo que contribuyeran a estos fines. Sin embargo, el plan solo pudo concretar parte de su primera etapa, que consistía en la confección de diagnósticos fehacientes y programación de actividades culturales, como el Primer Encuentro de Democratización de la Cultura que se inauguró el 7 de junio de 1986.

Estas políticas del área encontraron oposición en los dirigentes de la Junta Coordinadora Nacional de la Juventud Radical –que dirigían la Secretaría de Información Pública–, en otros ministros del gabinete y en algunos miembros de la UCR. (Chavolla, 2005) Estos entendían que el PRONDEC ampliaba sus injerencias a problemáticas sociales que no eran de su jurisdicción específica. Esta resistencia se sumó al rechazo que les suscitaban los cuerpos de artistas-dirigentes, nacidos al calor de los Centros de Participación Política, a los líderes históricos del partido. Como afirma Chavolla (2005: s/p), tanto el Plan Nacional de 1984, como el PRONDEC –y otras iniciativas de la gestión radical– resultaron “ser una amalgama de planes y más planes, con poca visión práctica y carencia absoluta de recursos”. Las iniciativas culturales del radicalismo no solo tuvieron resistencias desde diferentes círculos de poder, como la Iglesia Católica<sup>51</sup> y los sectores afines a las FFAA, sino que encontraron obstáculos económicos y políticos dentro del mismo gobierno. Estas críticas entendieron que el alfonsinismo promovía una ideología obscena, depravada, “marxista” y “decadente”. (Aboy Carlés, 2001) En este contexto, la oposición a la Secretaría se resolvió en favor de los dirigentes de la Coordinadora, produciéndose el traspaso de la

<sup>50</sup> Relacionada con la labor de la investigación científica se encontraba la coordinación con las distintas universidades nacionales para lograr una cabal comprensión del autoritarismo y de sus formas de generar consenso social.

<sup>51</sup> El caso de la relación con la Iglesia Católica es bastante particular. Como bien afirma Sarlo (1984), Carlos Gorostiza fue el primer secretario de Cultura de la Nación de probadas convicciones laicas y, a su vez, fue el primero que no consensuó con la Iglesia la agenda que seguiría la Secretaría. Este distanciamiento devino en franca oposición en una presentación del italiano Darío Fo en el Centro Cultural San Martín que fue interrumpida por un grupo de católicos ultramontanos que apedrearon el lugar. Luego del violento suceso, la cúpula del obispado argentino lejos de condenar a sus fieles, descargó sus críticas sobre el hecho de que se usaran fondos públicos para traer actividades culturales que denigraban la fe del pueblo argentino.

dirección de ATC a la Secretaría de Prensa y Comunicación de la presidencia, la renuncia de Aguinis y la designación de Carlos Bastianes en su reemplazo.

Estos conflictos provocaron un “cambio de rumbo” en la política cultural inaugurada en 1984, desplazando sus objetivos de largo plazo en favor de los de corto plazo: las elecciones legislativas y provinciales de 1987. Con la llegada de Bastianes se abrió, entonces, una nueva etapa en la que la Secretaría de Cultura estuvo encabezada por un dirigente que no era artista ni intelectual.<sup>52</sup> Su gestión echó por tierra algunos de los objetivos esenciales del plan de 1984 como la plena libertad de expresión y creación, ya que existieron inclusive algunos casos de censura<sup>53</sup>. (Chavolla, 2005) La lógica de la política partidaria sujeta al cortoplacismo electoral, se impuso por sobre la específica del campo y por sobre los objetivos democratizantes de más largo alcance. La llegada de Bastianes, se dio en paralelo a la clausura de los aspectos transformadores de la transición, al retroceso de la iniciativa de Alfonsín y su proyecto de país ante diferentes grupos de poder y al avance de la crisis económica. El viraje en términos de metas políticas de la Secretaría de Cultura se produjo concomitantemente al agotamiento de la primavera democrática.

Ahora bien, este panorama nacional no significa que con estas transformaciones quedaran anuladas algunas de las ideas-fuerza impulsadas desde los comienzos que, en algunas provincias y municipios, fueron mantenidas y desarrolladas en gestiones posteriores. Bahía Blanca, de hecho, como Rosario (Cardini, 2014) y Córdoba (Basile, 2014), continuaron con el rumbo inaugurado en 1984, aún luego de la derrota de Alfonsín y la llegada del peronismo en su faceta neoliberal.

### *1.2.1. La política cultural municipal en Bahía Blanca durante la transición democrática*

La etapa que comprende nuestra investigación, recubre una transformación de las atribuciones de los diferentes niveles de la estructura estatal. Como afirma Pablo Mendes Calado (2012), hasta la década de 1980 los municipios tenían solo algunas funciones como el ordenamiento del espacio público y la prestación de algunos servicios básicos. Sin embargo, durante las dos últimas décadas del siglo XX, se asistió a una descentralización de algunas atribuciones en favor de ellos, como consecuencia de la reducción del Estado central que proponía la creciente hegemonía del pensamiento neoliberal. Estas reformas “reduccionistas y eficientistas” (Graglia, 2006: 54) les otorgaron una relevancia inédita, erigiéndolos en objetos de estudio insoslayables para abordar el período.

<sup>52</sup> Lejos de ser una persona reconocida por sus méritos intelectuales o artísticos, Carlos Bastianes fue escogido, en gran medida por tratarse de un “incondicional” al servicio de los dirigentes nucleados alrededor del “Coti” Nosiglia.

<sup>53</sup> Existen varios casos célebres, como la censura aplicada a los Fabulosos Cadillacs por negarse a compartir una cena con la dirigencia política que había firmado las leyes de Obediencia debida y Punto Final, o la de la obra “El Galpón de la Memoria” dirigida por Rodolfo Hermida en 1989. (Chavolla, 2005)

Para poder desempeñar esas nuevas tareas, los municipios debieron acrecentar sus recursos financieros, aumentar la inversión local, ampliar y mejorar la prestación de sus servicios y abrir espacios democráticos de inclusión social. (Rosales, 2012) Como bien afirma Fernando Carrión Mena (2017), en América Latina la descentralización se produjo “de la mano” del retorno de la democracia. En la nueva lógica global/local (Borja y Castells, 1997) en donde las estructuras tradicionales de los Estados Nación se vieron un tanto desbordadas, las ciudades adquirieron un mayor protagonismo al ser quienes podían articular territorialmente las relaciones entre las administraciones públicas, los agentes económicos, las organizaciones sociales, los circuitos culturales y los medios de comunicación de una manera más eficaz. La intervención municipal en materia cultural ocupó entre ellas un lugar significativo que contribuyó a la reafirmación identitaria en torno a lo local.

En ese sentido, Bahía Blanca se presenta como un caso particularmente interesante, ya que desde finales del siglo XIX se había erigido como un “nodo de desarrollo cultural y político” con pretensiones hegemónicas sobre parte de la región norpatagónica. (Agesta y López Pascual, 2018: 1) Precisamente en función de ello, como observamos, ocupó un rol preferencial durante la última dictadura militar, ya que, como señalamos antes, fue uno de los marcos donde se desarrolló de manera extendida la “guerra cultural”. En 1983 las elecciones que dieron a Alfonsín como vencedor a nivel nacional, tuvieron su correlato en Bahía Blanca con la victoria un tanto inesperada de Juan Carlos Cabirón (UCR),<sup>54</sup> dirigente alineado, al igual que la mayoría de radicales locales, con el Movimiento de Renovación y Cambio<sup>55</sup>. (Cernadas y Marcilese, 2018) Para acompañarlo en su mandato, convocó para el cargo de Subsecretaria de Cultura a Isabel Barros de Taramasco,<sup>56</sup> profesora de Historia que había realizado sus estudios en la UNS durante la convulsionada década de los setenta.<sup>57</sup> [ANEXO 2, Figura 1 y Figura 2] En consenso con la tendencia hegemónica dentro del mencionado movimiento, los lineamientos perseguidos por Barros de Taramasco se centraban en la consolidación de la democracia, mediante la ampliación del acceso a la cultura de distintos

<sup>54</sup> En las elecciones de diciembre de 1983, la UCR había obtenido el 51,98% de los votos y una representación en el Legislativo de quince concejales frente a los ocho del peronismo. Los comicios de 1987 supusieron un descenso de ese porcentaje hasta el 45,37%, tendencia que se acentuó en las elecciones intermedias de 1989 cuando, con un 39,72%, el Concejo quedó compuesto por once radicales, diez peronistas y tres representantes de la Alianza del Centro. (Molina, 2007)

<sup>55</sup> El Movimiento de Renovación y Cambio fue una agrupación política interna de la Unión Cívica Radical fundada en 1972 bajo el liderazgo de Raúl Alfonsín, como producto de la confluencia de varios grupos radicales de tendencia socialdemócrata, como la Junta Coordinadora Nacional y Franja Morada. (Fernández, 2017)

<sup>56</sup> A pesar de no contar una larga militancia partidaria, Isabel Barros estuvo cercana al cabirionismo desde la creación del MRC en Bahía Blanca por afinidades ideológicas relacionadas a su pensamiento de izquierda.

<sup>57</sup> La Universidad Nacional del Sur fue intervenida en dos oportunidades: la primera, en 1973 por el ministro de Educación Jorge Taiana que ubicó a Víctor Benamo, vinculado al peronismo revolucionario, en el puesto de interventor; la segunda, por Ivanissevich, que designó rector a Remus Tetu, un hombre relacionado con los sectores de derecha del peronismo y con la Triple A. Esta agrupación fue la responsable de prácticas terroristas al interior de la institución educativa, llegando incluso a asesinar en sus instalaciones al dirigente estudiantil David “Watu” Cilleruello. (Orbe, 2014)

sectores de la población, y las actividades del área fueron concebidas como herramientas para profundizar y complementar el proceso educativo. Sobre la base de esos fundamentos, se llevaron a cabo una serie de políticas públicas, que articularon una interpretación del Plan Nacional de Cultura de 1984 con un particular énfasis en las propuestas más complejas, integradoras y participativas. Para Juana Servidio,<sup>58</sup> una de las colaboradoras más cercanas a Isabel Barros,

Lo que nosotros buscábamos [...] era unificar todas las manifestaciones culturales de todos los géneros, y que pueda participar toda la comunidad: el que quiere ir a ver ballet, que pueda ir a ver ballet; el que quiere tango... tango. Que el Teatro Municipal estuviera abierto y además también las escuelas, que estuvieran abiertas a la comunidad barrial, para que pudieran ver la Comedia Municipal y distintos espectáculos. Hasta en el Mercado Municipal llevábamos grupos musicales los sábados para que, mientras la gente compraba la verdura, el pollo, etc... pudiera escuchar música. (J. Servidio, comunicación personal, 2019)

Como bien afirman Agesta, López Pascual y Vidal (2018) la administración de Barros de Taramasco giró en torno a dos ejes fundamentales: la búsqueda de la profesionalización de la planta municipal en el área y la ampliación de las esferas de intervención de la acción cultural estatal, con la inclusión de objetivos, prácticas, destinatarios y agentes novedosos. Cabe destacar que en 1984 se logró por decisión de la cartera de Economía, la autonomización de las partidas presupuestarias, de manera tal que la Subsecretaría gozó del apoyo político<sup>59</sup> y la independencia económica que fueron condiciones de posibilidad para muchas de las transformaciones que se llevaron a cabo. En ese sentido, la llegada de Isabel Barros imprimió un perfil particular a las transformaciones en el área, debido a su confianza, perseverancia y dedicación<sup>60</sup>, tanto para efectivizar las tareas de supervisión, como para integrar la labor de los diferentes directores de las áreas. Ex integrantes del equipo mencionan que nunca trabajaron de manera tan mancomunada, sistemática y articulada; ni con tantas herramientas de formación como en el período 1984-1991. De hecho, la repartición se convirtió en una de las más activas de dicho lapso.

Los inicios de su gestión estuvieron caracterizados por una intensa labor de recuperación patrimonial y restauración edilicia.<sup>61</sup> A su vez, fueron implementados mecanismos profesionales y democráticos de funcionamiento y fue reorganizado el organigrama del área. Estas transformaciones no tardarían en suscitar fuertes resistencias, tanto de la oposición político-

<sup>58</sup> Juana Servidio fue compañera de estudios de Isabel Barros del profesorado de Historia que luego se convirtió en una de las personas de su mayor confianza en el gabinete. Aquel cursado la puso en contacto con Juan Manuel Ares, profesor adjunto de la asignatura Historia del Arte durante los años setenta, que quedaría más tarde a cargo del Museo de Bellas Artes. Servidio colaboró con Isabel desde el mismo armado del equipo, inclusive, antes de ocupar formalmente un cargo en el área; luego se desempeñó como Coordinadora de los Centros de Cultura Municipal y Jefa de Despachos. Su carrera continuó en la Subsecretaría de Cultura durante los noventa y hasta principios de la primera década de siglo XXI.

<sup>59</sup> Los pronunciamientos públicos de Juan Carlos Cabirón respecto de la política cultural son prácticamente nulos. Dicho silencio se contraponía con el considerable margen de acción y apoyo político brindado a Barros de Taramasco.

<sup>60</sup> De diferentes maneras lo refieren Juana Servidio (comunicación personal, 2019) y Néstor Baridón (comunicación personal, 2020).

<sup>61</sup> Durante breves lapsos de 1984, el Teatro Municipal, el Museo de Bellas Artes y el Museo de Historia y Ciencias Naturales fueron cerrados para su restauración debido al tratamiento de serios problemas de infraestructura.

partidaria, como también de algunas agrupaciones artísticas y de *La Nueva Provincia*.<sup>62</sup> Tal es así que, en marzo de 1984, a tres meses del inicio de la transición, se produjeron los primeros conflictos provocados por algunas editoriales del multimedio local, con motivo de los cierres periódicos de las instituciones que se efectuaban para llevar adelante las reparaciones. Como respuesta el Concejo Deliberante invitó a la Subsecretaría de Cultura al recinto, para que exponga su plan de tareas y sus lineamientos políticos. El trasfondo de dicha invitación evidenciaba las alteraciones que implicaban la redemocratización y el nombramiento de nuevos directores.<sup>63</sup> En palabras de Oreste Retta, concejal de la bancada radical, se trató de

darle la posibilidad a la Subsecretaría de Cultura, de que exprese ante los representantes del pueblo las pautas de la política cultural del gobierno de la Democracia, y algunos aspectos relacionados con el Teatro Municipal y el Museo Municipal, que han sido utilizados por un sector minoritario de la Prensa, tergiversando sus términos [...] para defender un proyecto de cultura elitista y aristocrático.<sup>64</sup>

*La Nueva Provincia* fue un factor de crítica permanente a la funcionaria, aunque durante ciertas etapas moderó sus ataques, debido a que también mantenía una relación estrecha con el municipio que publicitaba gran parte de las actividades del municipio en el diario. Además, a medida que pasó el tiempo, fue quedando claro que en los barrios no se estaba “realizando ninguna revolución, ni mucho menos” (J. Servidio, comunicación personal, 2019) y, con esta constatación, la animosidad hacia su gestión fue en parte atemperada<sup>65</sup>. Como remarca Néstor Baridón la mayor parte de los cuestionamientos a Isabel Barros se fundaba sobre la intención de sostener un proyecto más elitista frente a la propuesta del gobierno de incluir en él a los sectores populares, tanto a escala nacional como local. No obstante la diversidad de los planteos, en líneas generales

existían una línea más conservadora y una línea más progresista. [...] Dentro de cada sector [disciplina] había como dos bandos. Algunos más inclinados a estos sectores progresistas, y otros que no. Y que le endilgaban a estos sectores relegar[los] y tender a distribuir para gente nueva. [...] [Y nosotros trabajábamos para] sacarle el smoking al teatro, que vos puedas ir en jean y zapatillas. Y hubo por eso una intencionalidad de que todo se complique, como respuesta a lo sucedido en Cultura: que Cultura ya no se dedique a lo que tradicionalmente se había dedicado. (N. Baridón, comunicación personal, 2020)

<sup>62</sup> De hecho, sobre el final de la gestión de Alberto Obiol, las editoriales de *LNP* sostenían que los lineamientos perseguidos debían tener una “continuidad necesaria”, y calificaban de “sobresaliente” la actividad cultural realizada por el Subsecretario, a pesar de los constantes recortes presupuestarios –que habían impedido inclusive la impresión de los programas del Teatro Municipal–, razón por la que consideraban “necesaria su continuidad” en el cargo en el futuro gobierno constitucional “ya que separarlo por una estricta razón partidista constituiría un error y una injusticia difícil de reparar”. “Cultura: una continuidad necesaria” (17/6/1983). *La Nueva Provincia*, año LXXXV, n° 29.020. p. 3.

<sup>63</sup> Sobre el final de dicha sesión el Honorable Concejo Deliberante decidió no solo invitar a la subsecretaría Barros, sino también al resto de las áreas que conformaban el Poder Ejecutivo, para que el HCD “vaya conociendo los planes de gobierno”. Esta rendición de cuentas al Legislativo da cuenta del avance de la institucionalidad en el municipio.

<sup>64</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (14/3/1984). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 235.

<sup>65</sup> Como refiere Juana Servidio, “*La Nueva Provincia* ya después no atacó más, porque vieron que no hacíamos ninguna revolución política en los barrios. Fue al principio, que se decía como que “esta señora de clase alta ¿qué viene a hacer en los barrios? ¡que vaya a lavar los platos!”. Así dijo un periodista de *La Nueva Provincia*... ¡que vaya a lavar los platos!, y muchos decían tiene una posición económica tan buena que... pero bueno no tenía nada que ver”. (J. Servidio, comunicación personal, 2019)

De esta manera, el desarrollo del proyecto cultural del radicalismo implicó una reforma burocrática en el área que estuvo en manos de un equipo liderado por Isabel Barros y formado por Dardo Aguirre<sup>66</sup> como director del Teatro Municipal, Juan Manuel Ares<sup>67</sup> como director del Museo de Bellas Artes, Norma Rusconi de Meyer<sup>68</sup> como directora del Museo de Historia y Ciencias Naturales, Jorge Gestoso<sup>69</sup> como director del Centro Municipal de Estudios Folklóricos, y, a partir de 1987, Reynaldo Merlino<sup>70</sup> como director del Museo del Puerto de Ingeniero White. [ANEXO 2. Figura 3] A su vez, los encargados de las nuevas áreas de la Subsecretaría, la Coordinación de los Centros de Educación y Cultura Municipal y de la dirección de Difusión Cultural, fueron, respectivamente, Servidio y Baridón. Todas las áreas de la Subsecretaría fueron jerarquizadas como Direcciones, otorgando a sus encargados un mayor margen de maniobras que sus antecesores, si bien la retribución económica por las labores desarrolladas siguió recibiendo de Jefe de División hasta entrados los años noventa. En esos puestos fueron ubicadas personas que no provenían del radicalismo y que, como afirma Servidio (comunicación personal, 2019), fueron elegidas por compartir la convicción de la necesidad de transformar la realidad cultural bahiense. Si bien el staff se renovó casi en su totalidad, la continuidad estuvo dada por el sostenimiento de Gestoso en su puesto.

La elección de Dardo Aguirre al frente del Teatro Municipal tuvo fuertes implicancias, no solo desde el punto de vista de las políticas tomadas de allí en adelante, sino sobre todo por el carácter simbólico de su nombramiento. En efecto, su fuerte compromiso y su militancia en la década anterior le valieron la animadversión de diversos sectores de la ciudad<sup>71</sup>. En concordancia con su propia práctica, su gestión estuvo atravesada por la búsqueda de la desmitificación y deselitización de la actividad artística y por la reapropiación popular del teatro. Para ello puso en escena espectáculos –con entradas accesibles y, en ocasiones, gratuitas– en un espacio

<sup>66</sup> Dardo Aguirre (1938-2013) fue uno de los referentes del Teatro Alianza, agrupación teatral que desarrolló su actividad en la ciudad de Bahía Blanca y Punta Alta durante la década de 1970. Su propuesta artística, la experimentación estética y la búsqueda de generar espacios de circulación del teatro en los barrios más populares y “villas miseria”, sumada a la activa militancia política en el Partido Comunista Revolucionario, fueron las razones que lo convirtieron en blanco de la violencia paramilitar, primero, de la Alianza Anticomunista Argentina y, luego, del aparato paraestatal de la dictadura, generando su exilio y el de su esposa Coral Aguirre hacia Italia. En 1980, ambos retornaron al país, donde residieron hasta 1989. (Aguirre, 2015)

<sup>67</sup> Juan Manuel Ares fue profesor adjunto de la materia de Historia del Arte en la UNS donde tuvo como alumna a Juana Servidio.

<sup>68</sup> Norma Rusconi de Meyer fue una profesora de historia y museóloga reconocida a nivel regional.

<sup>69</sup> Jorge Gestoso trabajó en el área de folklore del municipio desde mediados de los sesenta hasta fines de los noventa.

<sup>70</sup> Reynaldo Merlino es arquitecto y artista; se desempeñó como director del Museo del Puerto hasta 2003. Al año siguiente estuvo a cargo de la dirección del Museo Taller Ferrowhite (Belenguer, 2020; Fressoli, 2013).

<sup>71</sup> En un suceso que quedó sin aclarar, uno de los periodistas culturales de *La Nueva Provincia* acusó al funcionario de una embestida que había sufrido en la calle por un vehículo de la municipalidad, y que atribuía a las críticas que realizaba a su gestión. Otro de los conflictos se produjo con el director del Coro Estable de Bahía Blanca, dependiente del gobierno de la Provincia de Buenos Aires, Danilo Grimoldi debido a problemas con la llave de una sala. Dardo Aguirre lo acusaba de usurpación de la llave, y anunció ante el HCD que “Ante la necesidad de darle continuidad a las otras actividades programadas”, forzó la cerradura, ya que no se podían comunicar con el director que se encontraba en posesión de la misma. Ambas situaciones fueron recuperadas en diferentes sesiones en el HCD y fueron motivo de las reiteradas acusaciones de violencia y autoritarismo que se le imputaron a Aguirre.

tradicionalmente reservado a la burguesía local, incrementó el número de presentaciones en la sala, priorizó en ellas las manifestaciones locales, nacionales e internacionales, e implementó visitas guiadas al interior del teatro para alumnos de escuelas públicas. Como argumentó en la citada sesión del Concejo, “queremos desmitificar el teatro, porque no creo que haya artes mayores ni artes menores, ni haya artistas mayores y artistas menores... y el teatro va a tener las puertas abiertas para todos”<sup>72</sup>. Esto no implicó renegar de todo lo realizado por Obiol: sus aspectos positivos en lo que se refería a la cantidad y calidad de actividades se vieron, por el contrario, reforzados, a la vez que se acrecentaba la preocupación por democratizar el uso por la mayor parte de la población. La llegada de sectores populares al teatro generó resquemores entre los círculos más elitistas, que reproducían su distinción y jerarquía social mediante el consumo artístico en el coliseo local. Como sintetiza Juana Servidio (comunicación personal, 2019), el problema para ellos fue que la gente que entonces iba al teatro, ya no lo hacía con “pieles y trajes”.

La organización del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico (EITA) –luego convertido en punto de referencia para el teatro bahiense– fue motivo también para que se endurecieran los cuestionamientos al director del Municipal. En el EITA se coordinó una serie de actividades relacionadas al desarrollo, investigación y aprendizaje del Tercer Teatro en Bahía Blanca.<sup>73</sup> Su realización, entre el 6 y el 12 de abril de 1987, estuvo ligada personalmente a Dardo y Coral Aguirre, que habían desarrollado algunos contactos importantes con directores de teatro en el exterior durante de su exilio. Contó con la dirección de Eugenio Barba, la participación de ocho grupos teatrales europeos y latinoamericanos, cuarenta y ocho agrupaciones de distintas regiones del país y estudiosos de la disciplina. (Calla, 2013) Incluyó, además, una intensa actividad en talleres y teatros, así como también la presentación de obras teatrales y visuales en ámbitos abiertos, tanto en puntos céntricos y tradicionales como en algunos barrios populares. De esta manera, formó parte del proceso de reapropiación de los espacios públicos, de la voluntad de renovación de la oferta cultural y de la democratización de su consumo, favorecido por la especialización de la planta municipal. Los detractores del EITA, sin embargo, criticaron los costos “desproporcionados y malgastados” que suponía su realización,<sup>74</sup> su “falta de relevancia” y el hecho de que no respondiera

<sup>72</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (28/3/1984). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 288.

<sup>73</sup> El Tercer Teatro es un género teatral que hace foco en la renovación de la práctica actoral mediante la observación antropológica. El interés por estas poéticas se entroncaba con las prácticas teatrales desarrolladas en las décadas previas por diversas agrupaciones de la ciudad en algunas de las cuales habían participado Dardo y Coral Aguirre. (Vidal, 2016)

<sup>74</sup> A pesar de que gran parte de ellos no generaron erogaciones a las arcas municipales. De todas formas, la oposición al crecimiento de la participación presupuestaria del área de Cultura generó resquemores entonces, como menciona Juana Servidio (comunicación personal, 2019): “supongo que todas las áreas tienen su parte difícil, pero nosotros entendíamos que eso le costaba mucho de entender a la gente: que la cultura junto con la educación y la salud y el trabajo, forman a la persona y son fundamentales. Claro que tiene prioridad la salud y la alimentación antes que una actividad cultural, pero todo eso en conjunto, y en forma interdisciplinaria, forma una mejor persona y brinda una mejor calidad de vida.”

a una demanda generalizada de la ciudad. Paradójicamente, algunos colectivos teatrales cuestionaron el haber quedado excluidos de la participación de los talleres por falta de cupo. Así fue como, luego de haber sido marco para la expresión de apoyo y consenso a la dictadura bajo la dirección de un ex capitán de corbeta (Vidal, 2016), el Teatro Municipal fue resignificado y reapropiado por otros grupos durante la transición democrática, motivo que lo transformó en blanco de la atención tanto de críticos como de adherentes a las políticas municipales. En 1989, el director del Teatro y su esposa decidieron mudarse a México, siendo suplantado por Ricardo Margo, el único de los directores de entonces proveniente del seno orgánico del radicalismo.

Procesos de transformaciones y conflictos análogos se produjeron también en otros espacios sensibles del quehacer cultural local, como en el Museo de Historia y Ciencias Naturales y el de Bellas Artes. En el primero de ellos, Barros decidió desde el inicio de su gestión llevar adelante una transformación radical de las tareas, las formas de organización, los contenidos, los guiones y el personal. En 1984 su anterior directora fue desplazada al Fortín Cuatrerros<sup>75</sup> por diferentes razones entre las Isabel Barros de Taramasco enumeró

una ausencia de plan de exhibición sistemática, ausencia de criterio científico de selección y clasificación del material, mezcla de elementos de valor y/o interés museo gráfico con otros carentes de él, ausencia de leyendas y explicaciones suficientes, e infantilismo en algunas de las leyendas existentes, como decir “tazón muy antiguo”, “ventilador muy antiguo”.<sup>76</sup>

Norma Rusconi de Meyer, museóloga bahiense reconocida a nivel nacional, fue puesta por concurso a la cabeza del Museo de Historia y Ciencias Naturales. Su gestión estuvo permeada por los conflictos en torno a la nueva organización y al funcionamiento de la entidad. Durante la misma, se produjo su adaptación a los protocolos museográficos internacionales y se incentivó la investigación y la inserción social. Como corolario de estas modificaciones fue elaborado un nuevo guión, que representó espacialmente el tránsito de la historia natural de la región a la de los grupos sociales que habitaron en ella, incluyendo dimensiones geológicas, biológicas, e históricas desde un punto de vista evolutivo, que generaron algunas críticas amplificadas por *LNP*. Este museo fue una de las áreas particularmente conflictivas de la Subsecretaría de Cultura, en especial por cuestiones operativas como el lugar de residencia de su directora.<sup>77</sup> Desde el radicalismo se respondió aludiendo a la calidad de la gestión y la idoneidad intelectual de Rusconi de Meyer, su profesionalismo y la labor científica realizada. De la misma manera que en el Teatro Municipal y en

<sup>75</sup> El Fortín Cuatrerros es una dependencia del mismo Museo en la localidad cercana de Gral. Daniel Cerri. Fue refaccionado y ampliado en los inicios de la gestión de Barros de Taramasco.

<sup>76</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (28/3/1984). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 293.

<sup>77</sup> Si bien provenía de una familia radicada en Bahía Blanca, debido a la profesión de su esposo, Norma Rusconi vivió entre esta ciudad y Azul, donde se desempeñaba también como docente. Esto implicaba que uno de los días de la semana estuviera ausente del Museo. A pesar de ello, su labor y sus antecedentes la posicionaban como una profesional sumamente reconocida en el circuito museístico, por lo que fue sostenida en su cargo por Barros.

el Museo de Bellas Artes, el conflicto subyacente tenía raíces políticas que giraban en torno a los lineamientos teóricos que el MRC le estaba imprimiendo a la política cultural en favor de la inclusión de lo popular y la problematización de la identidad local.

El Museo de Bellas Artes también fue objeto de un cambio de conducción y de una reestructuración que pretendió combatir las dificultades de infraestructura y de funcionamiento de la década anterior. Juan Manuel Ares, el nuevo director, se comprometió desde el comienzo a restaurar algunas de las obras, a inventariar el patrimonio y a recuperar el faltante de sesenta obras descubierto en 1985.<sup>78</sup> A causa de la humedad y por la falta del sistema de iluminación necesario para las exposiciones, el MBA fue cerrado por reformas durante los primeros meses de 1984. El director señalaba ya en estos primeros meses la urgencia de relocalizarlo, así como de la necesidad de dotarlo de recursos en función de las tareas a desarrollar. Aseguradas estas condiciones mínimas, se reabrió con una exposición de retratos y, luego, de paisajes que respondieron a una estética y a temáticas tradicionales. También siguiendo los planteos previos se realizó un salón regional de jóvenes pintores, se favorecieron los intercambios de obras, exposiciones y artistas con otros museos comunales y se organizaron exposiciones en localidades vecinas (López Pascual, 2015b), mientras que se incentivó la producción mediante becas y subsidios. Además, se pretendieron fortalecer los vínculos internacionales mediante contactos con las embajadas mexicana y francesa, se concretaron muestras de obras precolombinas y de litografías de Picasso y Matisse. La gestión de Ares también buscó proyectar la actividad del Museo, sobre las barriadas populares bahienses con exhibiciones en las sociedades de fomento, y visitas guiadas para los alumnos de nivel primario y secundario. Más que incorporar propuestas estéticas innovadoras o experimentales, la apuesta del director se centró en el fortalecimiento de la articulación regional, en la proyección del museo hacia el espacio público<sup>79</sup> y en la ampliación del concepto de Bellas Artes para incluir aquellas producciones relegadas convencionalmente a la categoría de artesanías.

Similares orientaciones se verificaron e, incluso, se profundizaron en las nuevas dependencias que se sumaron al organigrama estatal. Entre ellas, la Coordinación de Centros de Cultura y Educación Municipales (CECUM) y la de Difusión en Barrios. Su creación formaba parte de la dimensión “cultural-social y formativa” que proponía el alfonsinismo, para el que la democratización suponía el apoyo a la producción artística de los sectores populares. En

<sup>78</sup> Durante su gestión, en 1985 el arquitecto Cabré Moré denunció el faltante de sesenta cuadros del Museo de Bellas Artes, la investigación realizada por Ares permitió recuperar cuarenta en algunas dependencias de organismos de Seguridad y Defensa – como el Hotel de la Base Naval Puerto Belgrano y el Comando del V Cuerpo del Ejército– y del Poder Judicial. (Minervino Mario (31/5/2007). “La fiscal Scavarda investiga el presunto robo de cuadros”, *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2007-5-31-9-0-0-la-fiscal-scavarda-investiga-el-presunto-robo-de-cuadros>)

<sup>79</sup> Como, por ejemplo, en el caso de los murales realizados en las paredes de la Estación Sud de ferrocarril o en el Hospital Penna en 1987.

concordancia con ello, se abrieron centros en los barrios de Villa Harding Green, 17 de Agosto y Villa Rosas que funcionaron entre 1984 y 1991. Según Ana Winocur (1993: 115) en un estudio realizado para los centros análogos de la Capital Federal, su implementación partía “del diagnóstico de la desigualdad de oportunidades en el uso de los bienes y servicios culturales” y concluía la necesidad de democratizarlos “para así abrir oportunidades de desarrollo y participación social”. El programa de nuestra ciudad se encontraba dividido en tres grandes áreas a cargo de respectivos “promotores culturales”, cuyo acceso dependía de concurso público. Estos conectaban con el delegado barrial que se encargaba de vincularlos con los vecinos del barrio. Como sostiene Ana Lucía Carta,

El trabajo en los Centros abarcaba a adultos, adolescentes y niños, y se encontraba enmarcado en tres grandes áreas: investigación, capacitación y difusión [...] se planteaban cuestiones a investigar y producir acerca del barrio, como podría ser la historia del mismo o algún hecho que los propios ciudadanos del barrio considerasen importante contar e investigar. Su finalidad era impulsar los procesos de creación, individual y colectiva, a partir de las potencialidades de cada individuo. Dentro de esta área surgieron muestras de pinturas y dibujos, por parte de los niños, que contaban cómo era su barrio, sus hogares, su vida. (Carta, 2016: 12)

En los talleres se dictaban clases de guitarra, danzas folklóricas, cerámica, pintura, teatro y coro y se proyectaban películas. Con el paso del tiempo se consensuó con los vecinos la inclusión de cursos de costura y de cocina que fueron dictados por algunas mujeres del barrio. La diversidad de la oferta, la disponibilidad de infraestructura para el desarrollo de actividades y la consideración de cuestiones sociales a través de su dimensión simbólica, convertían a los CECUM en organismos estatales donde se congregaban las funciones de *atelier*, proveeduría y clínica. (Mendes Calado, 2012) Como vemos, la gestión de Barros de Taramasco priorizó la labor barrial y se apoyó en las “instituciones vivas” de cada territorio, que funcionaban como espacios de reunión y como nodos de la comunidad.<sup>80</sup> Como menciona Juana Servidio, algunas expresiones simbólicas de los beneficiarios evidenciaban problemáticas como la pobreza, el alcoholismo y la violencia de género. Su resultado, sin embargo, no fue uniforme ni unívoco: algunos testimonios, dan cuenta de que en estos ámbitos de encuentro se quebraron esquemas de percepción, tanto de los asistentes de los talleres como de quienes los dictaban, en su mayoría artistas de la ciudad. Por otro lado, existieron CECUM que no pudieron sortear las resistencias existentes de algunos de los barrios, sobre todo de aquellos de fuerte raigambre peronista, debido a su impronta político-partidaria. (Carta, 2016) El hecho de que el programa hubiera sido premiado con una beca de la Organización de los Estados Americanos, pero, aun así, no pudiera materializar el proyecto original que concebía su creación en todos los barrios de la ciudad puede graficar sus resultados. Como enuncia Lucía Carta, al igual que

<sup>80</sup> Para ello, entre octubre y diciembre de 1983, la funcionaria se había dedicado junto con Juana Servidio, a recorrer los barrios de la ciudad para reconocer el territorio y las instituciones que nucleaban cada barrio. (J. Servidio, comunicación personal, 2019)

otras iniciativas del radicalismo, el programa fue de “más a menos” y solo pudo sobrevivir a la crisis económica de finales de la década de los ochenta por la labor interesada de sus responsables y promotores.

El mismo sentido comunitario tuvo la apertura del Museo del Puerto de Ingeniero White en 1987, una de las iniciativas más importantes y duraderas de esa época. [ANEXO 2. Figuras 1 y 3] Esta localidad, perteneciente al partido de Bahía Blanca, funcionó como parte fundamental del nodo económico que articuló desde finales de siglo XIX las cosechas de la región con el mundo, a través del tercer puerto de aguas profundas del país. Más allá de esta estrecha relación con la cabecera, el pueblo whitense posee una configuración identitaria fuerte y diferenciada de la “bahiense” que fue tomando forma a partir de los procesos inmigratorios y de las labores portuarias. En respuesta a ello y ante la proximidad de su centenario, la dirigencia radical compuso un proyecto en 1984 para abrir un museo que afirmara la cultura whitense, mediante la problematización de su historia desde los objetos de la vida cotidiana de sus habitantes. Aunque luego de su apertura involucró activamente a los vecinos, lo cierto es que su gestación se debió fundamentalmente a la iniciativa de la subsecretaria Barros, a su articulación con la Dirección Nacional de Arquitectura y el Ejecutivo Nacional, los contactos que pudo activar por intermedio de su esposo –el capitán de navío Pedro Taramasco– y la labor territorial del equipo de la Subsecretaría de Cultura. (J. Servidio, comunicación personal, 2019) Así fue que se logró la donación y puesta en valor del edificio donde se encuentra instalado en la actualidad: la ex aduana del puerto levantada por una constructora inglesa a fines del 1800. De esta manera, en conjunto con el director del museo Reynaldo Merlino, concibieron la propuesta historiográfica e impulsaron la incorporación de los vecinos. Muchos de ellos, sin embargo, en un principio manifestaron desinterés e incompreensión respecto del proyecto y falta de voluntad de desprenderse de esos objetos, hasta la apertura de la primera exposición. A pesar de estos comienzos vacilantes, la inauguración del museo en 1987 –tres años más tarde de su concepción en 1984– tuvo un alto impacto sobre la población de la localidad que se vio representada en el relato museístico. A partir de allí su inserción social aumentó considerablemente, creándose una Asociación de Amigos del Museo del Puerto que trabaja en conjunto con los empleados municipales, imprimiéndole el dinamismo que lo caracteriza hasta la actualidad.<sup>81</sup>

Ya para esa fecha, las condiciones políticas se habían visto modificadas, como hemos explicado más arriba, y los cuestionamientos y las resistencias al alfonsinismo habían crecido entre

<sup>81</sup> Sobre el Museo del Puerto ver Fressoli (2013) y Ribas (2019). A partir de la nota periodística (Sanmartino, S. (7/1988). “Museo del Puerto”, *Senda*, año 6, n° 22, pp. 26-27) y las entrevistas a Servidio realizadas a propósito de esta tesina, matizamos el origen comunitario del Museo, ya que la inserción social lograda fue posterior a la inauguración. Durante las primeras etapas, su gestación estuvo más relacionada con la labor territorial y el enfoque de Barros y Merlino.

distintos sectores de la sociedad y del espectro partidario, favoreciendo que un peronismo renovado ganara las elecciones legislativas de 1987. A nivel local se agudizaron las tensiones y redundaron en renovadas críticas a la política municipal de Cahirón y, por ende, a la Subsecretaría de Cultura, una de las más activas de su gobierno. El Diario de Sesiones del Concejo Deliberante del 12 de noviembre da cuenta de estos problemas que se visibilizaron cuando el concejal peronista Dante Paolillo, recuperando una nota editorial de *La Nueva Provincia*, denunció anomalías en los Museos de Historia y Ciencias Naturales y de Bellas Artes que afectarían “el prestigio de dichas instituciones”. Al mismo tiempo, se presentó en el HCD un comunicado firmado por un número significativo de artistas plásticos locales donde se señalaban irregularidades en el llamado a concurso para la obra de la cúpula del Teatro Municipal. En la sesión del 2 de junio de 1988 se recogieron estos cuestionamientos que, a poco de la reelección de Cahirón, se estaban gestando en torno a la labor de Isabel Barros de Taramasco para exigir su renuncia. En el contexto de la crisis económica que afectaba al país como consecuencia del fracaso del Plan Austral y, luego, del Plan Primavera, la UCR –aunque vencedora en los comicios locales– había visto disminuida su representación en el Legislativo, ante lo cual los concejales justicialistas intensificaron sus críticas al modelo, amparados por el deterioro de la situación social y la sensación de falta de gobernabilidad acentuada por los levantamientos militares de Semana Santa de 1987. (Cernadas y Marcilese, 2008: 91)

En consonancia con el clima político nacional, se inauguró el nuevo período de gobierno con una solicitud de informe del área cultural, presentada por los ediles peronistas en respuesta, según sus palabras, a los reclamos recibidos desde distintos sectores de la sociedad civil, con motivo de que percibían un cierto “aligeramiento” en la toma de decisiones. De esta manera, durante estos conflictos la bancada justicialista alegaba representar con sus reclamos a los “hombres y mujeres de Cultura que están siendo agredidos por no compartir determinadas políticas, e inclusive con muy mala fraseología, como los “carapintadas de la cultura”, que yo diría es de neto contenido fascista”.<sup>82</sup> La administración radical era acusada, así, de los mismos males que se proponía combatir desde sus bases y, con un movimiento retórico, era presentada como sucesora del gobierno de facto.

Ahora bien, este conflicto tenía también una arista personal centrada en la figura de la subsecretaria debido a que existían comentarios que asociaban su designación y el apoyo político con que contaba a la relación con su marido Pedro Taramasco, director de la Capitanía General de Puertos de la Nación durante el alfonsinismo. *La Nueva Provincia* recogía también voces que

<sup>82</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5185.

afirmaban que no se encontraba capacitada para su función por no haber finalizado su carrera en Historia en la UNS. Más allá de los rumores, las fuentes muestran que el problema de fondo se encontraba en los fundamentos del proyecto cultural, ya que los argumentos esgrimidos en el debate, versaban en torno a los rasgos que debía asumir una cultura para la democracia en un contexto marcado por la herencia dictatorial y por la desestructuración del mundo bipolar, que conllevaba un triunfo incuestionable del bloque capitalista. En la disputa las agrupaciones políticas buscaban presentarse como la encarnación más fiel al espíritu de la democracia. En palabras del justicialista Emilio Fernández,

la democracia requiere que las cosas tomen estado público, porque hace a la transparencia de la acción del gobierno [...] Hasta en un librito aparecido hace poco del estadista Gorbachov, habla del “Glasnot”, es decir transparencia de la información, nosotros creemos que los que vivimos en vida democrática pluripartidista, debe ser una de las expresiones más genuinas de información. Como no hay nada que esconder, se podrá o no compartir una política cultural. Lo que el Concejo Deliberante –porque es aquí donde reside la autoridad del pueblo, porque están representadas las mayorías de las ideologías políticas que conforman nuestro espectro político argentino– es que es aquí donde se deben dar las informaciones claras, precisas, y objetivas, a los efectos de coordinar una tarea, no de superponer ¡y menos de agredir!”<sup>83</sup>

Como voceros de la oposición, los ediles Fernández, Félix Echeverría y Mario Azzurro centraron sus reclamos en tres dimensiones: los criterios de selección de las prácticas culturales promovidas, los recursos económicos asignados a cada una de ellas y las formas de gestión implementadas. El primer punto tenía como eje el concepto mismo de cultura que debía sostenerse desde el Estado y se entroncaba con el tradicional debate entre cultura popular y alta cultura en el cual después ahondaremos. Barros afirmó en el debate la decisión de sostener una política de “cultura popular”, como una de las partes fundamentales –y más dinámicas– de la identidad regional tal como había sido planteada en la plataforma electoral:

convencida de que la identidad se logra desde lo más pequeño... o sea, nuestra identidad como país, va a ser la suma de las identidades regionales. Y las identidades regionales se dan de alguna manera, [desde] la suma de lo más pequeño, que puede llegar a ser un barrio.<sup>84</sup>

En consonancia con el Plan de 1984, Barros relacionaba la profundización de la vida democrática con el acceso popular a las actividades y el quehacer cultural, con la identidad, el complemento de la educación y la transformación social en un sentido progresista. Dado que dicho producto era concebido como fruto de la población en su totalidad, la función de la Subsecretaría consistiría en “generar espacios de creatividad y participación” y en “administrar” los bienes culturales, partiendo de un diagnóstico basado en la creencia de que la difusión material de esos bienes permitiría corregir los altos niveles de desigualdad. En ese sentido Barros afirmaba, desde una concepción

<sup>83</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5446.

<sup>84</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5449.

amplia de cultura, que con esta gestión se había iniciado “por primera vez” este tipo de políticas que implicaban no solo “llevar” sino también “rescatar” la cultura de los barrios.<sup>85</sup>

La acción estatal municipal, a pesar de sostenerse sobre fundamentos profundamente políticos, se asociaba, sin embargo, –aunque no por primera vez– a la noción de administración, que fue recuperada en reiteradas ocasiones durante la sesión. Radicales y justicialistas compartían esta idea que, aunque entroncaba con una concepción consolidada del poder municipal (Ternavasio, 1991), estaba evidenciando en qué medida el desplazamiento del lenguaje de la “clase política tradicional”, sucedido durante la década de 1960, había calado en los países latinoamericanos, reforzando una representación de la política partidaria como algo faccioso y corrompido. (O’Donnell, 1975)

En tanto formaban parte de un plan más amplio, todas las áreas fueron objeto de revisión durante la mencionada sesión de 1988. Desde la oposición, las críticas se centraron en el carácter paternalista de la gestión y en la necesidad de introducir y modificar los criterios de selección que llevaban a priorizar algunas prácticas sobre otras. En particular se cuestionaba, a partir de un parámetro de calidad, la jerarquización de las formas de producción y de intervención locales por sobre los géneros y las obras consagradas a nivel nacional e internacional. El concejal peronista Juan Iommi pidió, por ejemplo, que la funcionaria manifestara un “ranking de prioridades” entre las exposiciones de Goya o Picasso –que durante dicho año habían pasado por el Museo Municipal de Bellas Artes– y los murales del Hospital Penna y la cúpula del Teatro Municipal –que habían sido pintados recientemente por artistas bahienses–. Al decir, de sus detractores, estos últimos habrían recibido (“injustamente”) más difusión que las otras muestras. Juan Pedro Tunessi, presidente de la bancada radical, reaccionó diciendo:

no comprendemos la virulencia con que ha sido atacada, no desde la oposición, sino desde algunos medios o de determinados sectores de la vida cultural. Y no creo que se registren antecedentes de algún área tan... tan duramente cuestionada, como lo ha sido públicamente el accionar de esta Subsecretaría. Y a mí me merece como reflexión final que, ¡claro! todo cambio es caótico, toda modificación de la realidad dispone riesgos, impone críticas e impone actitudes de confrontación o de discusión [...] Aquello de que todo taller de fragua, parece un mundo que se derrumba –que decía Yrigoyen–, se me representa muy claramente en esta concepción. Bahía Blanca es un medio muy especial, se trata de implementar una Cultura de la Democracia. Y en eso estamos todos: el oficialismo y la oposición.<sup>86</sup>

Además de cuestionar los organismos municipales y sus criterios de jerarquización de las actividades, los concejales opositores se hicieron eco de algunas formaciones artísticas que mantenían vínculos conflictivos con el poder municipal. La efervescencia cultural de los años ochenta había propiciado en Bahía Blanca, como en el resto del país, la proliferación de

<sup>85</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988)- Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5449.

<sup>86</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5505.

agrupaciones autogestionadas que replanteaban el rol que la sociedad civil debía asumir en la configuración del campo cultural local. (Chauvié, 2019) Este fue el caso de la Feria de la Cultura, que será objeto de análisis en el próximo capítulo. Allí, al decir del concejal Fernández, se habían manifestado los “principales problemas del área”, así como sus logros más destacados, en tanto que por ella solían desfilar centenares de personas. La participación municipal se manifestó, sin embargo, limitada en este caso, dado que, como respondió Barros de Taramasco, la feria

surgió como iniciativa de un grupo, al cual la Subsecretaría apoyó con lo que podía logísticamente, con las posibilidades de infraestructura que podía dar la Municipalidad y económicamente también, para subsidiar algunas de las acciones. [...] nosotros creemos que, precisamente una de nuestras obligaciones es permitir los espacios de creación y manifestación.

Por ello, continuaba,

consideramos que si hay grupos que vuelven a acercarse a nosotros, los apoyaremos con la misma intensidad que hemos apoyado al grupo anterior. Que no sabemos por qué causa generó reacciones en contra, porque en realidad fue la decisión y la voluntad de un grupo importante de creadores locales, a los cuales, teniendo en cuenta el concepto de “administradores de cultura”, apoyamos económicamente en la medida de nuestras posibilidades.<sup>87</sup>

La idea de administración se conjugaba, así, con la de un Estado proveedor de recursos e imparcial, que funcionara como promotor del accionar cultural de la sociedad civil. La Feria de la Cultura, en este sentido, constituyó un objeto privilegiado que puso en relación –no siempre armónica– los poderes públicos con la iniciativa particular y señaló, una vez más, las posibilidades y las limitaciones de la autonomía de la cultura. Más allá de esto, la atención que el Municipio prestó a este evento, estaba en consonancia con los objetivos democratizadores planteados por el Plan de 1984 que encontraron en Bahía Blanca una continuidad que no tuvieron en otros lugares del país. Si las transformaciones dentro de las instituciones existentes, la creación de nuevas dependencias y la puesta en marcha de diversos proyectos se mantuvieron de manera coherente los ideales originales, es cierto también que otros ámbitos y prácticas fueron protagonistas de contradicciones, tanto de origen residual como anticipatorio. En el primer sentido, cabe mencionarse los conflictos permanentes suscitados por el área de Folklore que establecía un vínculo ideológicamente ambivalente con la noción de identidad. Si su promoción se articulaba a la perfección con los objetivos de fortalecimiento de la argentinidad y de la cultura popular, su asociación con la tradición –reivindicada, incluso, por la dictadura militar– la colocaba en una posición incómoda, que se vio acentuada por la continuidad de Gestoso en su cargo. Las fuentes relevadas permiten reconstruir la relación problemática entre aquel y la entonces subsecretaria, en la medida en que Gestoso, desde el Centro de Estudios Folklóricos, impulsaba solo las vertientes más

<sup>87</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5501.

conservadoras del género. En contrapartida, Barros de Taramasco incentivó la actuación periódica de grupos folklóricos, coordinada en conjunto con la Dirección de Difusión Barrial, proporcionando un cuerpo mínimo estable que desarrolló actividades durante todo el año, sorteando las periódicas ausencias de algunos de los organismos folklóricos oficiales, cuyos integrantes no habitaban permanentemente en la localidad.

El 10 de diciembre de 1991 –luego de un lapso de licencia en el cargo– Isabel Barros terminó su segunda gestión al frente de la Subsecretaría de Cultura y fue reemplazada por Ricardo Margo, el único de los directores de trayectoria política radical del equipo de la Subsecretaría<sup>88</sup>. Con la asunción de Jaime Linares (UCR) en la intendencia ese año, se produjo un giro en la política cultural municipal que marcó la finalización del período que nos ocupa. La política pública respecto de la cultura dejó de plantearse como una de las prioridades del gobierno comunal y decayó el interés oficial por la apertura social, la des-elitización de la cultura y la ocupación del espacio público. No obstante, distintos grupos de la ciudad continuaron el camino iniciado durante la transición democrática, y algunas de sus instituciones experimentaron importantes transformaciones que renovarían la escena local.

<sup>88</sup> Durante dicho año, Ricardo Margo, que entonces dirigía el Teatro Municipal, había ejercido el interinato en el área.

## CAPÍTULO 2

### La Feria de la Cultura desde adentro, entre lo político y la política

La Feria de la Cultura fue un evento de periodicidad anual que ocupó la Plaza del Sol en trece oportunidades entre 1987 y 2000. Cada tercer fin de semana de diciembre, un numeroso y heterogéneo grupo de artesanos, artistas, transeúntes y público, se daba cita en ese espacio, colmándolo prácticamente en su totalidad desde los últimos tramos de la tarde hasta la madrugada. La feria se caracterizó por significativos niveles de convocatoria, el sostenimiento de un programa variado, la horizontalidad en los mecanismos de decisión y la inclusión en igualdad de condiciones, de las expresiones de la cultura erudita y la popular. Estos rasgos, en gran medida coincidentes con los promovidos desde los poderes públicos, estaban fundados sobre un concepto amplio de cultura, recuperado en clave democrática, sostenido por sus gestores –en su mayoría pertenecientes a sectores del campo cultural bahiense– que priorizaban la “educación por el arte”<sup>89</sup> y la función social de la cultura. Desde estos lineamientos, generaron prácticas que reivindicaron lo colectivo, lo democrático, lo inclusivo y lo público y cuestionaron los roles tradicionales del arte, sus jerarquías y sus espacios de exhibición.

El proyecto nació de la iniciativa de un puñado de artistas, muchos de ellos talleristas, que se reunieron con la intención de generar un evento irrestrictamente abierto a quienes quisieran participar. La finalidad expresa era otorgar visibilidad y difusión para las actividades culturales de la ciudad y la región, y propiciar la interacción con un público no habituado a su disfrute. En octubre de 1987, Arturo “Tato” Corte<sup>90</sup> se reunió con las tres poetisas y docentes que, luego, se convertirían en el núcleo fundacional de la feria: Zulema Governatori<sup>91</sup>, Mirta Itchart<sup>92</sup> y Elsa

<sup>89</sup> La “educación por el arte” es una teoría de la educación originada a partir de la obra de Herbert Read en la década de 1940. Partía de la consideración de que los tradicionales sistemas pedagógicos han padecido una tendencia exagerada hacia el pensamiento lógico y hacia el establecimiento de fronteras y territorios separados entre las distintas disciplinas. Estos factores contradecían la “estructura orgánica e integradora, de nuestra mente y de nuestra sociedad” (Ruiz, 2000: 83) e impedían el desarrollo de actividades imaginativas y pensamientos sensoriales. En contrapartida, esta corriente recuperaba la idea de Platón, de hacer del arte la base de la educación y la herramienta para restituir esa integridad, fomentar el crecimiento de cada individuo y armonizarlo con la unidad del grupo. De acuerdo con ello, la finalidad de la educación, es la conquista de armonía entre lo individual y lo social, razón por la que Read, creía que era fundamental “introducir un método democrático de educación, (ya que) es la única garantía de una revolución democrática; más aún, introducir un método democrático de educación, es la única revolución necesaria” (Read citado en Ruiz, 2000: 85). La obra de Read tuvo gran influencia en la formación de maestros en países como Uruguay, Argentina, Chile.

<sup>90</sup> “Tato” Corte es ceramista, investigador de la producción originaria de la región, fundador de Bahía Blanca Che, docente en el Taller Tierra Joven -dependiente de la Subsecretaría de Niñez de la Municipalidad de Bahía Blanca- y la Escuela de Artes Visuales, y militante político del Partido Comunista Revolucionario (PCR) hasta el año 2013. A su vez, fue uno de los fundadores el Movimiento por la Reconstrucción de la Cultura Nacional, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y el Frente de Apoyo a las Madres de Plaza de Mayo en Bahía Blanca. Nació en Mendoza y vivió en diferentes puntos del país y Estados Unidos. Estudió Filosofía en la UBA entre 1968 y 1970, donde comenzó su actividad política y Economía en la UNS entre 1972 y 1975. Entre 1975 y 1979 estuvo detenido en Sierra Chica y en La Plata, por su defensa al gobierno constitucional de Isabel Perón y su activa oposición al golpe militar que finalmente sucedió en marzo de 1976.

<sup>91</sup> Poetisa y docente de Letras de Bahía Blanca. Esposa del actor y locutor Oscar Pasquare, quien, si bien decidió no formar parte de la organización de la feria, fue un colaborador asiduo en ella de diferentes maneras.

Calzetta<sup>93</sup>. En dicho encuentro fueron consensuadas sus voluntades en torno a la gestión del evento, donde se capitalizarían las enseñanzas extraídas de algunas experiencias previas. Así, la feria recuperaba como antecedentes próximos algunas actuaciones en espacios abiertos de Teatro Alianza en la década del setenta, del Movimiento Nacional por la Reconstrucción de la Cultura Nacional, el Teatrado y el EITA. A su vez, debido a las características específicas del evento, reconocían una afinidad de objetivos y estrategias con dos precedentes fundamentales: la feria de artesanos realizada por los artistas Marcelo Marzoni, Elena Agnese, Vani Álvarez y Adrián Luciague en la Plaza del Sol en 1983 y la que en 1985 se había inaugurado en la Plaza Payró coordinada por José Casco, Tilo Schuab, Herzy Vidal y Daniel Diego<sup>94</sup>. “Tato”, quien había sido participante de ambos proyectos, señaló que la falta de previsión y de organización y la oposición enconada de algunos vecinos y del diario *La Nueva Provincia*, habían imposibilitado que se consolidaran. No obstante lo cual, fruto de esta segunda experiencia los organizadores redactaron una reglamentación para dar un marco orgánico a la actividad, creando, junto con la funcionaria municipal Liliana Duprat, un corpus con definiciones acerca de las características del evento, los derechos y las responsabilidades de los participantes que sería utilizado poco después para algunos eventos de la ciudad.<sup>95</sup> (Corte y Carrizo, 2012) La relación de la Feria de la Cultura con el municipio fue concebida como un factor estratégico desde el primer momento, en tanto otorgaba legitimación oficial para el desarrollo de la actividad. Esta constatación generó un consenso acerca de la necesidad de cubrirse “del poder... con poder” (A. Corte, comunicación personal, 2016), es decir, de obtener el apoyo y el reconocimiento gubernamental para protegerse contra estos embates.

Una vez constituido, el 9 de diciembre de 1987, el grupo iniciador publicó una solicitada en *LNP*, invitando a todos los “trabajadores de la cultura” –“plásticos, escritores, poetas, músicos, cantantes, coros, grupos teatrales, peñas, recitadores, alfareros, tejedores, sogueros y a todos aquellos que contribuyan con su labor creativa a la cultura bahiense”– a formar parte de la organización. A su vez, anunciaban que el móvil era la “difusión, confrontación e intercambio” de la producción local: “llevar la labor a la calle [...] [para que ese] intercambio, permita un conocimiento más profundo de la realidad que los nutre”.<sup>96</sup> Al cabo de unas pocas semanas, reunió a un centenar de artistas y artesanos, convirtiéndose en un punto de convergencia de muchos

---

<sup>92</sup> Poetisa y directora del taller literario “La Pluma Cucharita”.

<sup>93</sup> Poetisa y docente de Letras.

<sup>94</sup> La Plaza Payró se encuentra entre las calles Alsina y Portugal, Dorrego y Zeballos, en los espacios adyacentes al Teatro Municipal, que entonces albergaba a la Orquesta Sinfónica, al Ballet del Sur y al Museo Histórico. El Teatro fue creado en 1913 y las plazas que lo circundan fueron diseñadas por Adalberto Pagano entre 1932 y 1934. (López Pascual, 2015a)

<sup>95</sup> La mencionada reglamentación fue la que se usó luego para el Encuentro de Artesanos de la Plaza Rivadavia.

<sup>96</sup> “Feria de la Cultura en nuestra ciudad” (9/12/1987). *La Nueva Provincia*, año XC, n° 30.640, p. 18.

sectores que carecían de espacios de expresión idóneos. Según Patricia “la Tana” Galassi<sup>97</sup> – participante y coordinadora– lo que verdaderamente permitió la consolidación y el sostenimiento de la propuesta fue que, “más allá de los hacedores”, se trataba de “una *consecuencia de lo que estaba sucediendo*”, del impulso de “un *piso enorme* de artistas” (Corte y Carrizo, 2012: 80) de diferentes disciplinas y generaciones, con itinerarios y opciones estéticas también diversas, que querían que sucediera y que fueron integrándose mediante el “modo de organización abierto y autogestivo” que había propuesto la FDLC. (Agesta, López Pascual y Vidal, 2018: 260)

En este sentido, el evento se planteó desde sus orígenes como un espacio en donde se pusieron en acto formas de entender la gestión cultural y determinadas concepciones sobre las artes y la cultura que no resultaron ajenas a los posicionamientos y las trayectorias políticas de sus promotores. La feria estuvo, por lo tanto, permeada por las tensiones y conflictos que atravesaban a ese grupo heterogéneo en el contexto de la transición democrática. En este capítulo, pretendemos abordar los primeros cinco años de su funcionamiento, teniendo en cuenta dos ejes problemáticos que recuperan discursos y prácticas, en un diálogo no siempre armónico. En una primera parte, indagamos sobre la experiencia de la autogestión y sus limitaciones a partir de la reconstrucción de los mecanismos decisorios de la FDLC y de su relación con el municipio. Se examina en particular su relación con la política en sus aspectos ideológico-partidarios donde, a pesar de la autoproclamada independencia, se pusieron en juego las identidades y militancias previas de sus participantes. Interesa reconstruir algunos episodios donde emergieron dichos posicionamientos, a veces de manera conflictiva, para comprobar de qué manera condicionaron su relación con los poderes municipales –en particular, con la Subsecretaría de Cultura– y para matizar la afirmación de autonomía. En segundo término, se aborda la dimensión de lo político a partir de los cuestionamientos que la feria introdujo en el mundo del arte local en tres aspectos: los lugares legítimos de exhibición, la frontera entre público y artistas y entre artistas y artesanos, y la jerarquía entre disciplinas “cultas” y populares. Para ello, se recupera la noción de cultura que daba fundamento a la actividad y a las programaciones de las sucesivas ediciones, enfatizando su vínculo con los valores democráticos e inclusivos que articulaban el *ethos* post-dictatorial.

## 2.1. La práctica autogestiva y los límites de la autonomía

### 2.1.1. De los artistas y para los artistas: la autogestión de la cultura

<sup>97</sup> Patricia “la Tana” Galassi es una performer, actriz, directora e investigadora teatral, música, escritora y gestora cultural, que tuvo una intensa participación en el movimiento artístico bahiense desde los años ochenta hasta la actualidad. En el año 2000 fundó “El Peladero, Espacio de Arte Independiente”, que gestionó hasta 2013.

Desde su gestación, la feria fue concebida como un espacio plural de encuentro para los trabajadores de la cultura, gestionado por ellos mismos e independiente de las instituciones públicas o privadas. Aunque, como veremos en el apartado siguiente, esta premisa mostró sus limitaciones, lo cierto es que permaneció como un horizonte deseable para sus miembros, anticipando un fenómeno y un debate que se profundizarían más adelante. Parte fundamental de las políticas culturales no oficiales durante las últimas décadas, ha sido llevada a cabo por movimientos de base y organizaciones no gubernamentales que se han convertido, como afirma Yúdice (1999), en algunos de los actores más innovadores en materia cultural al liberarse de las restricciones impuestas por agentes externos. Sin embargo, esto ha conllevado también, más recientemente, un paulatino proceso de privatización “con una creciente desatención y despoltización del Estado y su rol en las políticas culturales”, produciéndose “un abandono por parte de los actores culturales de la exigencia al Estado de acciones macro políticas, para pasar a conformar micro políticas culturales”. (Valente, 2005: 24)

En ese sentido, en la Argentina de post-dictadura, los proyectos y los espacios autogestivos se multiplicaron, sustentados por la convicción de que una democratización participativa, requería que los grupos independientes se involucraran activamente en la promoción de actividades destinadas a responder a sus propios intereses culturales y políticos. (Usubiaga, 2012; Lucena y Laboureau, 2016) Las acciones tendientes a organizar y coordinar decisiones fueron asumidas entonces, por algunos de los agentes del sector que, como el núcleo fundador de la feria, se comprometieron con la creación y el sostenimiento de circuitos alternativos a los oficiales, donde los principios de horizontalidad, participación y equidad regularan los vínculos internos y externos.

El concepto de “feria”, elegido como calificativo por el grupo convocado en 1987 a partir de una deliberación, resulta ya significativo en tanto aludía al “carácter exhibitivo y festivo” de un evento que se realizaría también en el marco de una plaza pública abierta. Es interesante notar que la dimensión económica del término, ligada a la comercialización urbana de productos<sup>98</sup>, aparecía omitida en los testimonios o, al menos, desplazada. Al respecto, Mirta Colángelo<sup>99</sup> sostuvo que “el

<sup>98</sup> Según la Real Academia Española, la palabra feria tiene varias acepciones: 1) Mercado de mayor importancia del común, en paraje público y días señalados. 2) Fiestas que se celebran con ocasión de una feria. 3) Paraje público en que están expuestos los animales, géneros o cosas para su venta. 4) Conjunto de instalaciones recreativas, como carruseles, circos, casetas de tiro al blanco, etc. y después de venta de dulces y de chucherías, que, con ocasión de determinadas fiestas, se montan en las poblaciones. 6) Instalación donde se exponen los productos de un solo ramo industrial o comercial, como libros, muebles, juguetes para su promoción y venta.

<sup>99</sup> Mirta Colángelo Nació en Buenos Aires, vivió en algunas localidades del sur del país durante la dictadura y en 1981 se instaló en Bahía Blanca. En esta ciudad desempeñó una intensa actividad cultural: fue maestra normal nacional y narradora especializada en literatura infantil y juvenil, creó y dirigió el centro cultural La Casa del Sol Albañil y los talleres literarios Cuentos con el Sol y El Benteveo en el Patronato de la Infancia, coordinó desde 1988 la FDLC y la Biblioteca Pan y Rosas, fue impulsora de la práctica de susurrar formando “La Banda del Susurro”, participó de la dirección de la Fundación Senda y de su revista junto con Gustavo López y condujo varios programas radiales de animación de lectura. (Chauvié, 2018)

objetivo *no es vender*, sino generar un *encuentro participativo*".<sup>100</sup> El resto del nombre suscitó más debates: en un principio se propuso la posibilidad de utilizar las palabras *arte* o *artes*, pero fueron dejadas de lado en favor de *cultura*, por su potencial para albergar las diferentes expresiones artísticas, artesanales e intelectuales a las que se pretendía convocar<sup>101</sup>. Dicho afán integrador fue reafirmado con el lema *Manos, voces, e ideas, propiciando y testimoniando la integración de nuestra gente*. Allí los primeros tres sustantivos daban cuenta de toda la actividad cultural de una manera poética y sintética. Más tarde, se aludía a "nuestra gente"<sup>102</sup>. Como afirma "Tato", algunos querían

algo más fuerte como "nuestro pueblo" [...]. Yo creo que se optó por "gente" como un modo más amplio y menos político. "Nuestra gente", como hablando de las personas más sencillas, que están en un barrio. O sea, se tomó esa expresión más amplia, más cariñosa y despolitizada que la palabra pueblo. Yo creo que ahí estuvo el punto [...] no queríamos caer en la estigmatización de "los zurdos" o "los peronistas". Queríamos mantenernos como una feria cultural, y creo que lo logramos. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

Una vez establecido este punto de partida, comenzó el trabajo de la organización que implicó la coordinación, en poco tiempo, de las voluntades de un centenar de artistas y la gestión de permisos y subsidios de diferentes instituciones sociales. En principio, se presentó una convocatoria mediante la impresión de un afiche –votado entre los organizadores y financiado por la municipalidad– que fue distribuido por la ciudad y difundido en los medios de comunicación. Aunque con el transcurso del tiempo la asamblea de la FDLC fue creciendo, ese primer año el núcleo estaba compuesto por

ceramistas –Memo Galassi y yo–, las escritoras –Mirta Itchart, Elza Calzetta y Zulema Governatori–, y Mirta Colangelo que había formado La Casa del Sol Albañil donde participaron Guillermo Tellarini y Pablo Lasala. Ninguno de todos estos éramos docentes de las escuelas de arte. Estábamos afuera del sistema educativo, con talleres particulares de educación no formal [...] que eran lugares fuertemente activos, donde se desarrollaba una circulación permanente de propuestas, ideas y muestras. Y encontramos en la Feria de la Cultura, la posibilidad de salir al gran público, que era lo que faltaba, y que fue lo que hicimos. Lo transformamos en un fenómeno masivo, a modo de concurrencia pública en una plaza. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

El lunes 21 de diciembre de 1987 a las 16 horas se inauguró, finalmente, la primera edición que se extendió hasta el jueves 24. Todos los días –excepto el 24 que se llevó a cabo entre las 10 y las 18 hs debido a los preparativos de Nochebuena– la jornada se iniciaba a la tarde y culminaba

<sup>100</sup> "Tres noches de Feria" (23/12/1992). *La Nueva Provincia*, año XCV, n° 32.460, p 21.

<sup>101</sup> A pesar de ello, en algunas notas periodística de *LNP* ("Prosigue la Feria de las Artes" (23/12/1987). *La Nueva Provincia*, año XC, n° 30.654, p. 19 y "Se clausura la Feria de las Artes" (24/12/1987). *La Nueva Provincia*, año XC, n° 30.655, p. 19) y en la declaración de la FDLC en el HCD (Ordenanza n°5233 (11/11/1988). Municipio de Bahía Blanca) aparece mencionada como la *Feria de las artes*, y la *Feria de la Cultura y de las Artes*, respectivamente.

<sup>102</sup> Uno de los cambios discursivos que se evidenciaron con el transcurrir de la década del setenta a la del ochenta, fue la modificación del concepto articulador de las identidades políticas en la Argentina democrática: la noción de *pueblo*, relacionada con las luchas de liberación nacional y con la idea de organización y unidad política, fue desplazada por la de *gente*, de menor carga política, con miras a construir un discurso más neutral e integrador. Como vimos antes, ambas fueron utilizadas por los integrantes del proyecto que nos ocupa para referirse a sus destinatarios.

alrededor de las dos de la madrugada. A pesar del esfuerzo realizado, las fuentes señalan que la improvisación primó en algunos momentos, durante los cuales emergieron problemas que debieron ser resueltos “sobre la marcha”. En palabras de Edgardo Epherra la primera FDLC fue una “apresurada, ingenua, vigorosa, y positiva intención”<sup>103</sup>. En efecto, la falta de un coordinador de actividades escénicas, de un conductor del evento y de un cronograma escrito, generó algunos contratiempos y demoras que sirvieron como experiencia para la organización en los años posteriores. Arturo Corte refiere a la feria como un producto que se iba configurando en el proceso mismo y en el que se iban generando respuestas, a medida que los problemas aparecían. Estos encontraron en los mecanismos assemblearios la posibilidad de ser resueltos a través de la decisión grupal, mediante debates de los que emanaban resoluciones por voto de mayoría simple, destinadas a solucionar aspectos organizativos generales. A partir de la segunda edición se produjo un ajuste de los mecanismos, en función de la experiencia adquirida el año anterior. Se distribuyeron las responsabilidades en dos comisiones encargadas, respectivamente, del predio –es decir, de las instalaciones permanentes, como talleres y puestos de artesanos, de escritores y de artistas plásticos– y del escenario –donde se realizaban las actividades teatrales y musicales– [ANEXO 2. Figura 4] para responder a las demandas de una coordinación de espectáculos que pudiera desenvolverse con mayor eficacia. A su vez, para la resolución y coordinación de cuestiones específicas de cada disciplina, se crearon subcomisiones dedicadas a su tratamiento.

Así, la feria se fue consolidando y ampliando su oferta cultural. [ANEXO 1] En la crónica que realiza Gustavo López en *Noticias de la Calle*, menciona que la incorporación de instancias participativas fue considerada como un aporte realmente innovador, que introdujo una bisagra en las prácticas locales y marcó la impronta de la feria:

Las primeras ferias tuvieron el estilo ingenuo de los actos de la década del 70. Mucha hojita con poesía, guitarrita, y flauta dulce mal amplificada. Pero la realización consuetudinaria llamó la atención de grupos autónomos, rebeldes y ghetos [sic] antagónicos.<sup>104</sup>

Por un lado, se refinaron y afianzaron sus mecanismos de funcionamiento y, por otro, aumentó su popularidad, hecho que atrajo iniciativas artísticas novedosas. Este crecimiento a nivel artístico, fue acompañado, sin embargo, por un incremento de las dificultades económicas, que se convirtieron en una variable que condicionaría su desarrollo de allí en adelante. Por el otro, se mejoró la dimensión técnica del show: por primera vez contaron con un sistema de luces profesional para el escenario y uno de sonido de calidad para utilizar al aire libre. En el marco de este proceso de

<sup>103</sup> Epherra, E. (9/1988). “Al fin... solos. La feria de la Cultura 1988”. *Prensa Cultural*, año II, n° 9, p 3.

<sup>104</sup> López, G. (12/1994). “Historia de “La Feria”. *Noticias de la Calle*, año II, n°7, p 3.

profesionalización, se organizó el *line-up* que tuvo una magnitud inédita, incluyendo treinta y ocho espectáculos escénicos distintos.

Estas mejoras organizativas tendrían su “bautismo de fuego” en la preparación del programa de 1988. Hasta allí las decisiones respecto de la grilla habían sido sencillas, ya que para los organizadores fue factible encontrar un lugar en la plaza para toda expresión cultural que quisiese participar. La única excepción la habían constituido las bandas de rock, que excedían con creces las capacidades disponibles. Ante tal desborde, la novel comisión de escenario, coordinada ese año por Juan Alberto Espeleta, creó un mecanismo de selección que se fue sofisticando con el tiempo. Este consistió en la elección de las bandas por mayoría simple de cinco votos: los de cuatro jurados del ambiente artístico elegidos por la misma organización de la feria y uno resultante de la decisión tomada por los representantes de las agrupaciones suscriptas –uno por cada banda–. Es decir que se trataba de un doble proceso de sufragio: el interno entre las bandas y, luego, el que expresaba la opinión de los feriantes en su conjunto. Los electores se reunían en distintas jornadas para escuchar, al menos, treinta minutos de todas las “demos” de las bandas, procediendo después a efectuar la votación. Las que eran seleccionadas, compartían el escenario con agrupaciones de otros géneros que tenían, por el contrario, un lugar asegurado en función del mantenimiento de un programa heterogéneo. Los integrantes de la FDLIC suelen destacar

la disciplina de los rockeros, que aceptaron ellos mismos eliminarse, eso es un tema que habla de una educación y un respeto por lo democrático que, la verdad, yo me saco el sombrero hasta el día de hoy. Aparte, pibes que venían de una experiencia muy frustrante, no los dejaban tocar en ningún lado. Ellos mismos dejaban afuera a las bandas y se preparaban mucho para tocar. (A. Corte, comunicación personal, 2016)

Los organizadores nos reservamos espacios para que estuvieran representadas las agrupaciones folklóricas, de tango, teatro y otras expresiones, entre tanto rock & roll. [...] Las reuniones de los representantes fueron arduas y de largas tardes hasta la noche. Era el resultado de escuchar todas las demos, de más de cincuenta, sesenta y setenta bandas. Algunas propuestas quedarían afuera. Esta manera de trabajo, aún con los errores pertinentes, ha sido un ejemplo de diálogo, convivencia y democracia. (Tellarini, 2013: 69)

La creciente complejidad de la organización también se evidenció en el financiamiento de la segunda edición, donde confluyeron fondos de diversos orígenes. [ANEXO 3] Estos provinieron, en primer lugar, de los saldos remanentes de la primera, cuya experiencia se capitalizó a partir de una mejor gestión de los recursos generados por la inscripción de los puestos permanentes, la mención de diferentes comercios locales en el programa y por el kiosco, el cual, en esa ocasión por cuestiones operativas, se decidió concesionar a los Poetas Mateístas. A ello se sumaban contribuciones económicas de la Subsecretaría de Cultura de Bahía Blanca, la Dirección Municipal de Cultura de Coronel Rosales y el auspicio de una larga lista de instituciones. Sin embargo, al finalizar la segunda edición lo recaudado continuó siendo insuficiente y los organizadores debieron

hacer frente a los gastos haciendo circular la “gorra”. Así, el sostenimiento de la feria resultó aún más diversificado mediante el aporte directo del público que contribuyó a que “cerraran los números”. La hiperinflación y el caos económico con el que se despidió el alfonsinismo en vísperas de los años noventa, agravaban la situación que debían enfrentar las actividades culturales emergentes y sin fines de lucro.

Ante la coyuntura, rápidamente la autogestión evidenciaba tanto sus ventajas como sus limitaciones. En principio, y tal como señalan Sebastián Lozano y Patricio Bascuñán (2018),<sup>105</sup> este mecanismo era concebido como una “forma de lucha por la autonomía” que aspiraba a “erradicar cualquier tipo de verticalidad”. En consonancia con los valores democráticos que promovían sus creadores, las dimensiones económica y política aparecían como “absolutamente indisociables”. Se trataba de una sociedad de trabajo colectivo, que debía encontrar modos de “dirigirse a sí misma” para articular las voluntades individuales, en un marco de “recursos finitos, intereses encontrados, y conflictos varios”. (Lozano y Bascuñán, 2018) En ese sentido, se constituía como un ejercicio de poder complejo en todos los niveles que buscaba revertir las jerarquías productivas imperantes,

se trata fundamentalmente de variantes que son sostenidas por grupos horizontales de trabajadores, que se asocian en forma libre para producir y, en algunos casos, brindar, bienes y/o servicios que apuntan a la reproducción de la fuerza de trabajo, mediante una organización que contrasta con las tradicionales relaciones asalariadas. (Del Carmen, 2009: 38)

De este modo, se pone de relieve la doble acepción del término anglosajón como *self-government* y como *self-management*, es decir, como “voluntad ciudadana de participación en el funcionamiento democrático de la sociedad” y, a la vez, como propósito de transferencia del “poder decisorio a todos los integrantes de una empresa”. (Hudson, 2010: 581-582) El conflicto entre ambas dimensiones se plantea, sin embargo, cuando, ante la escasez de recursos, deben buscarse fuentes externas de financiamiento, que implican un riesgo latente de injerencia sobre las decisiones.<sup>106</sup> En ese sentido “Tato” señala que

Obviamente no era autónomo porque nosotros necesitábamos de subsidios municipales [...] Uno ya veía en la tercera que la demanda de lugar de los grupos que iban al escenario era enorme. Si no tenías el escenario, tenías que alquilarlo [...]. Había gráfica, había sonido, iluminación del escenario... O sea, había una cantidad de gastos que se incrementaron con la

<sup>105</sup> Cabe señalar que la feria se distanció del carácter anarquista original del término (Hudson, 2010: 581) al plantearse como un espacio de reforzamiento de la participación ciudadana: de hecho, además de sostener y defender las instituciones democráticas, se adoptaron sus formas como parte de la estructura organizativa interna. En este sentido, la comunidad autogestiva era entendida en el “como un centro de gestión autónomo que no significa que exista como una entidad aislada con pretensiones anárquicas, de querer crear un estado dentro del estado con condiciones de ingobernabilidad, sino que más bien se vincula creativamente con las restantes estructuras y ámbitos de poder del país, que como una unidad viva los recicla y moviliza hacia ella, cuestionando los aspectos negativos de aquellos y aupando los positivos”. (Ávila y Encina, 2012: 5)

<sup>106</sup> Atenta a esta cuestión, Del Carmen (2009) sostiene que los apoyos económicos no se traducen necesariamente en condicionamientos que pongan en jaque la autogestión, sino que, por el contrario, en algunos casos garantizan su sustentabilidad. La autora distingue las experiencias –un tanto esquemáticamente– según sus modos de financiamiento entre las que se originan en la administración y el capital estatales, las que son subsidiadas por programas estatales pero que no son sostenidas por capitales de este origen, las que son financiadas por subsidios no estatales y las que se financian sin subsidios.

demanda de las bandas de los músicos para tocar. Esto, yo creo que es el punto que explica la necesidad de tener más dinero, y la municipalidad siempre cubría algo. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

La Feria de la Cultura era concebida, entonces, como una práctica autogestiva más que independiente, en la medida en que las decisiones relativas a su organización eran tomadas por sus propios organismos representativos y a través de mecanismos democráticos de autogobierno. La necesidad de combinar fondos mixtos –privados, estatales y propios– volvía más difícil la autogestión en materia económica, ya que hacía depender la existencia y continuidad de la feria de la disponibilidad de recursos externos, en particular, de aquellos provistos por el área de Cultura municipal que representaban aproximadamente la mitad del total. Si bien esto no implicó un condicionamiento explícito, dado que los organizadores tenían la potestad de administrar los subsidios a su criterio, lo cierto es que, como veremos más adelante, les impuso la exigencia de negociar con los poderes públicos y los introdujo en las disputas político-partidarias.

### *2.1.2. Conflictos, tensiones y negociaciones entre la política y la cultura*

El origen de la Feria estuvo ligado, como hemos visto, a algunos procesos abiertos durante la post-dictadura como la recuperación y resignificación de los espacios públicos, la dinamicidad de la actividad cultural, su reformulación en un sentido militante y la movilización de colectivos juveniles. Sin embargo, se desarrolló en el año en que estos procesos empezaron a perder en parte su potencia, atravesados por la inestabilidad económica y política, los levantamientos militares, la desesperanza y la frustración con la “democracia del poder”. (Pucciarelli, 2006) De hecho, si bien su objetivo explícito era la difusión cultural, su aparición puede entenderse, también, como una práctica de resistencia abierta a ese contexto de crisis, mediada por la experiencia reciente de la dictadura. En palabras de Arturo Corte:

El alzamiento carapintada nos removió el recuerdo fresco de la dictadura [...] se reavivaron los recuerdos que nos urgieron a hacer las cosas que la propia dictadura había imposibilitado. También la convicción, de que el gobierno constitucional de Alfonsín no iba a hacer lo que creíamos necesario. El silencio de los talleres, la visita solo de amigos, la desconfianza a cualquier otro que llegaba al taller –durante los años oscuros del miedo– todo esto volvió con fuerza en el recuerdo. (Corte y Carrizo, 2012: 22)

A pesar de las expectativas generadas por el fin del gobierno militar, la situación socio-económica y política del país mostró que, a pesar de los esfuerzos de Alfonsín por democratizar todas las esferas sociales, grupos pequeños con un altísimo grado de concentración del poder, condicionaron las decisiones tomadas por el gobierno constitucional. Así, la sensación de estar “clausurados por la desdicha, y por la democracia”<sup>107</sup> permeaba al campo cultural local.

<sup>107</sup> Durante esos años, el poema “Presentación” de Nicolás Olivari, fue pintado por Alicia Antich en la calle Montevideo, en el marco de las actividades de los Poetas Mateístas en el espacio público. (Chauvié, 2018: 215)

De esta manera, sostenidos por la creencia de que la cultura era aún un ámbito de lucha y de afirmación de lo colectivo, los impulsores de la feria la plantearon como un espacio de reunión, público y participativo, explícitamente dissociado de los conflictos político-partidarios y de la “bandería política”. (A. Corte, comunicación personal, 2016) De este modo, reservaban cierta autonomía a las prácticas artísticas, justificada por la voluntad inclusiva de incorporar tanto a los artistas como al público que, como consecuencia del pasado reciente, preferían mantenerse al margen de las actividades políticas. En efecto, como dice Corte, se pretendía “no espantar a nadie desde el vamos...” ni “tentar al diablo” (A. Corte, comunicación personal, 2016), conjurando los temores que generaba la utilización de la cultura con fines de militancia directa.

Es importante señalar, en este sentido, que la convocatoria publicada en 1987 en el diario *LNP* solo consignaba los números telefónicos de contacto y el aval que la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca y la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNS otorgaban al evento. La omisión de los datos personales de los organizadores, muchos de los cuales tenían filiaciones y trayectorias de militancia reconocidas en diferentes partidos de izquierda, en facciones del peronismo o del radicalismo alfonsinista o en el movimiento de Derechos Humanos, resulta significativa para confirmar su voluntad de no asociar la feria a ninguna vertiente ideológica y evitar así potenciales conflictos. Como afirma “Tato”, “éramos todos picantes [...] nosotros éramos (parte de) la generación del Cordobazo”. (A. Corte, comunicación personal, 2016) Si bien al interior de la feria se evidenciaba un consenso en torno a ciertas cuestiones como la condena del terrorismo de Estado, el autoritarismo y el neoliberalismo, existían sectores de la organización que preferían mantenerse prescindentes y ajenos a la política en general. Esta omisión estratégica y la mención del auspicio oficial contribuían a reforzar la legitimidad del proyecto ante la ciudadanía bahiense y a sustraerlo de los debates coyunturales. Entre los participantes, sin embargo, estas diferencias en ocasiones se mantenían activas y, más allá de las coincidencias ideológicas fundamentales, se reconfiguraban en términos de polémica respecto de la experiencia alfonsinista que contaba con defensores y detractores. La asociación de algunos de sus referentes con el peronismo de izquierda,<sup>108</sup> dio cabida al vínculo con Emilio Fernández, concejal del Partido Justicialista y poeta participante de la feria, quien contribuiría a afianzar la relación entre ella y el Legislativo local. En 1988, cercano al comienzo de la segunda edición, el HCD la nombraría “de interés municipal” (Ordenanza n° 5233) y al año siguiente, gracias a su intermediación, se lograría establecer un lazo con la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires –durante la gobernación del

<sup>108</sup> Parte del núcleo organizador, en el contexto de 1987-1989 y de la polarización UCR-PJ, se encontraba más volcado hacia el peronismo, por lo que llegaron a militar en el FREJUPO la candidatura presidencial de Carlos Menem en 1989.

justicialista Antonio Cafiero— que le otorgaría su auspicio a partir de la tercera edición. (Disposición n° 298/1989) A su vez, a partir de esta labor conjunta entre Fernández y la FDLC, se consiguió involucrar otras instituciones oficiales, como la Dirección de Cultura del Municipio de Punta Alta y de Coronel Dorrego, mientras que, a través de participantes de la feria que trabajaban en la Universidad Nacional del Sur, se logró el apoyo de la Secretaría de Extensión.

Más allá de las afinidades políticas, las redes personales del núcleo organizacional también permitieron entablar nexos con el radicalismo alfonsinista que dirigía el municipio. En ese sentido, la acción de Guillermo “Billy” Sagasti, esposo de Mirta Itchart y secretario privado de Juan Carlos Cabirón y luego de Jaime Linares, tuvo una importancia destacada para conseguir la atención gubernamental, sus recursos, su reconocimiento y su legitimación. Sagasti facilitó el acceso a funcionarios del Poder Ejecutivo, participó de la reunión en la que lograron la aprobación del intendente y gestionó la adjudicación de un subsidio monetario del Banco de la Provincia de Buenos Aires, que permitió cubrir algunos de los gastos de las dos primeras ediciones<sup>109</sup>. El encuentro con Isabel Barros de Taramasco fue logrado por mediación del secretario y resultó relevante para la definición de los términos de esa colaboración, ya que las erogaciones corresponderían al área. Como afirman Néstor Baridón (comunicación personal, 2020) y Juana Servidio (comunicación personal, 2019), la labor de la Subsecretaría consistió en “contribuir a generar el espacio”, mientras que la gestión quedaría exclusivamente en manos de los artistas. De acuerdo con lo estipulado, durante la primera edición, los organizadores y el municipio coordinaron la obtención de los permisos de utilización del espacio público y el apoyo técnico del Departamento de Mecánica y Electricidad. Específicamente el área de Cultura se encargó de la participación y colaboración de algunas de sus dependencias, además de facilitar algunos recursos fundamentales como el alquiler del equipo de sonido, el préstamo del escenario, los tabloneros, las mesas y las mamparas para los artesanos, la impresión de los afiches y la cobertura de la ambulancia, sin ningún condicionamiento, ni contraprestación. No obstante, las relaciones entre la FDLC y Barros tenían su propia “temperatura” por otras razones,

Después las relaciones se fueron enfriando. Pero nosotros siempre nos manejamos con Sagasti, la relación era Mirta Itchart-Billy Sagasti. Ese era el “nudo gordiano” [...] “la sogá que abría la red de pesca” era el entendimiento que teníamos con Sagasti y con el intendente. Y eso era como al margen de la Subsecretaría de Cultura. ¿Por qué al margen? Porque la propuesta había salido de un grupo que no tenía buena relación con ella. No estábamos en contra, porque la gente de la que se rodeó fue buena, pero sentíamos que había mucha gente que había sido dejada de lado [...]. Eso se sentía, por eso mucha gente se prendía en la cosa anti-Taramasco y, en ese sentido, tener una buena relación con Emilio Fernández, te resolvía cosas. De todos

<sup>109</sup> Una suma de tres mil australes que fue entregada sobre el final de la gestión de Alejandro Armendáriz en la gobernación de la provincia de Buenos Aires (Corte y Carrizo, 2012).

modos, la relación con Taramasco era cordial, y siempre pensé que lo que hizo ella a nivel de proyecto cultural fue clave.

Sigo sosteniendo que esta gestión de Isabel Taramasco, hizo que el habitante de la ciudad y de los barrios, no solo fuera visto como un consumidor de cultura, sino como un protagonista, como un hacedor de cultura. Ese pasaje de ser mero receptor a considerar que la gente en los barrios [...] era protagonista y era activa hacedora, fue lo que pasó con Taramasco, y fue un concepto muy valioso. Creo que justamente la enorme resistencia que ha generado en los sectores hegemónicos de la ciudad [fue una respuesta] a los talleres barriales, el circuito de espectáculos barriales que armó Isabel, los CECUM... Esto es justamente lo que el poder no quiere que ocurra. [...] Por otro lado, y como decía, ella estaba imbuida de toda una cosa de quien aparece dirigiendo y haciendo la cultura. Y ahí, quienes no éramos radicales, u alfonsinistas, lo percibíamos... Ahora, la idea amplia de la Cultura creo que no fue solo de Isabel, sino que le correspondió al alfonsinismo. Ellos estudiaron muchísimo la experiencia de México en torno a esto, viendo qué se podía aplicar de ese proceso acá. Isabel Taramasco lo llevó adelante muy bien, pero son ciertas las dos cosas: la soberbia de la Coordinadora Radical y la justeza de haber planteado la cultura como un hecho en el que el pueblo es protagonista. Son ciertas las dos cosas. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

Aunque una parte considerable de los costos de las ediciones –sumas que rondaron generalmente la mitad, y en ocasiones un poco más– fueron absorbidos por el área de Cultura del municipio, el financiamiento no era fijo y debía convenirse año a año, razón por la cual quedaba sujeto a los vaivenes políticos y económicos. Ello no impidió la consolidación del evento durante las primeras tres ediciones entre 1987 y 1990<sup>110</sup>. Para evitar esta incertidumbre, en vísperas de la cuarta edición y del fin del segundo gobierno de Cabirón y del mandato de Barros<sup>111</sup>, la municipalidad institucionalizó el apoyo el apoyo municipal, mediante la inclusión de algunos gastos fijos –el sistema de sonidos, la gráfica y las luces– en el presupuesto anual para el área. Paralelamente, los feriantes procuraron generar nuevas fuentes de ingreso que les permitieron cubrir el resto de los gastos, generales o personales, reduciendo su dependencia respecto de los apoyos institucionales. Desde el comienzo los fondos públicos se complementaron con otros de origen privado y autogenerados: la venta de comida y bebida, el auspicio de algunas entidades particulares e instituciones sociales, el costo de inscripción para los artistas con puestos en el predio y las publicidades durante la lectura del programa. En ese sentido, en la primera edición se contó con la colaboración del Centro Cultural Credicoop y la Fundación Sud, pertenecientes a sendos bancos, de la Asociación Bernardino Rivadavia, de Radio Nacional LRA 13, de la Academia Porteña del Lunfardo y de las empresas bahienses Turmundo y Arancio Pinturas, y entre las ediciones de 1988 y 1991 participaron, de hecho, setenta y siete entidades privadas de la ciudad y la región. [ANEXO 3] De esta manera, la municipalidad cubría la mitad del evento, cerca de un tercio de la mitad fue

<sup>110</sup> No siempre se contó con el escenario provisto por la municipalidad; los años siguientes obtuvieron en préstamo el Club Universitario y, luego, debieron alquilarlo a agentes privados. Asimismo, la organización de la feria debió hacerse cargo de los costos del equipo eléctrico y de seguridad.

<sup>111</sup> El último año de su segundo mandato, Isabel Barros se encontraba de licencia en la ciudad de Buenos Aires, adonde luego se mudaría para trabajar en la Cámara de Diputados como Asesora Cultural. Luego se desempeñó en la docencia y en el circuito museístico.

obtenido de la venta de gaseosas, vino y choripanes en el kiosco habilitado para tal fin a través de un arreglo que implicaba dividir la ganancia a la mitad entre la organización y el beneficiario de la concesión<sup>112</sup>, mientras que las otras formas de ingresos completaban los dos tercios restantes.

<sup>112</sup> La atención del kiosco estuvo a cargo de la organización de la FDLC en 1987; en 1988 fue concesionada a los Poetas Mateístas, a La casa del Sol Albañil en 1989, al Encuentro Nacional de Mujeres en 1990 y a la Junta Cooperadora de padres de la Escuela n° 54 en 1991. A partir de 1990 el kiosco no vendería vino para evitar “grescas de final de feria”. (A. Corte, comunicación personal, 2016)

A pesar de la diversidad de fuentes económicas, las condiciones de posibilidad de la feria estuvieron ligadas, en gran medida, a su relación con el área de Cultura del municipio, la cual, sin embargo, no estuvo exenta de conflictos. Como señalamos en el capítulo uno, la oposición a Isabel Barros recrudeció durante su segunda gestión y así llegó a manifestarse en la Plaza del Sol en 1987. Sobre el final del último día, parte del público abucheó a la Subsecretaria de Cultura cuando se la nombró desde el escenario; pocas horas más tarde, el escritor “Trugo” Linares lideró la presentación de una carta con fuertes cuestionamientos a ciertos aspectos de su gestión, que contó con la adhesión de algunos feriantes. La junta de firmas generó una polémica, que en la prensa terminó asociando la primera edición del evento a esa pugna<sup>113</sup>. Más allá de coincidir con algunas de las reivindicaciones de Linares, Edgardo Epherra, representante de la revista *Prensa Cultural* y participante de la FDLC, refirió que no era el lugar para canalizar el reclamo y lo definió como un “golpe bajo”, “falta de ética”, muestra de la “endémica enfermedad de lo pequeño” y de la “perniciosa mezquindad” que aquejaba al ambiente cultural<sup>114</sup>. Epherra no respaldaba la decisión de realizarlo en el marco de la feria, ya que, por un lado, la funcionaria le había otorgado un apoyo significativo y, por el otro, el hecho implicaba utilizar el proyecto para fines político-partidarios, contradiciendo su intención original: priorizar un espacio de encuentro para la cultura local, dejando

<sup>113</sup> “Trugo” Linares fue un escritor y militante de la UCR. Epherra consignó que había terminado “utilizando la oportunidad para mostrar viejos hechos, y viejas desintelencias, reavivar una polémica ya enraizada en el sector, y formular nuevas acusaciones.” Entendía que “otra vez árboles de buena voluntad ingenua, o de perniciosa mezquindad, impidieron ver el bosque posible de una armonía [...] otra vez un paso más entre los creadores entre sí, se dio a medias, y (diríamos) casi en falso: cierta cantidad de participantes se dedicaron a reunir firmas (nada más fácil) en disidencia con la gestión municipal en el área de Cultura [...] Y, esta vez, estamos con Isabel Taramasco –aunque ella no lo crea–[...] en el sentido de que, para la ocasión, colaboró en regular medida de las demás instituciones”. (Epherra E. (3/1988). “De optimismo y golpes bajos: La Feria de la Cultura”. *Prensa Cultural*, año II, n° 6, p. 14)

<sup>114</sup> Según su postura, la gestión de la funcionaria se caracterizaba por su carácter “anémico” y una cierta dificultad para aceptar críticas sin considerar al emisor un enemigo acérrimo. (Epherra E. (3/1988). “De optimismo y golpes bajos: La Feria de la Cultura”. *Prensa Cultural*, año II, n° 6, p. 15).

de lado “todo interés personal, resabio de hechos pasados y presentes, cualquier saldo a favor político o religioso”<sup>115</sup>. Por estas razones, su revista exigía que, a futuro, se procediera con mayor madurez priorizando el bien común frente a los “intereses sectoriales” y las “rencillas particulares y mezquinas”. Con frases como “la manzana se empieza a pudrir por dentro primero” la publicación daba cuenta de los conflictos que estaba atravesando la feria y que culminarían con el alejamiento de *Prensa Cultural* de la organización.<sup>116</sup> [Imagen1]

El conflicto alrededor del área de Cultura de la Comuna, tuvo también repercusiones en *LNP* que incrementó su interés y aprovechó lo sucedido para reiterar e intensificar sus acusaciones a la gestión de Barros. La crónica del último día de la primera edición de la FDLC fue titulada “Se cuestiona la tarea cultural del municipio”, desplazando, así, el eje de análisis desde el evento hacia su relación con la subsecretaria; estrategia discursiva que también fue profundizada en el contenido de la nota, tergiversando, inclusive, algunos detalles de la relación entre ambas. El multimedia comenzaba destacando que “derivaciones de orden político” podrían surgir del “hecho de que el auspicio oficial a la I Feria de la Cultura no se hubiera materializado en un real aporte efectivo”, generando la “reacción de los feriantes”. Según el diario, la junta de firmas, además, “se sostenía en falencias relacionadas con la dirección de los museos y modalidades de administración del Teatro Municipal”.<sup>117</sup> El artículo mencionaba, a su vez, el organigrama del municipio, para señalar a sus lectores que era Víctor Bambill, Secretario de Gobierno entrante, el responsable de atender esas demandas. La feria, era presentada recién en la mitad de la nota, como “una de las iniciativas más entusiastas en materia de acción cultural”.



Imagen 1. Epherra, E. (10/1988). “Al fin... solos: La Feria de la Cultura 88”. *Prensa Cultural*, año II, n° 9, p. 3.

<sup>115</sup> Epherra E. (1/1988). “De optimismo y golpes bajos: La Feria de la Cultura” *Prensa Cultural*, año II, n°6, p. 14.

<sup>116</sup> Para la quinta edición de 1991, la revista publicaba: “queremos, apoyamos y compartimos el espíritu de esta propuesta [...] pero no estamos dispuestos a comulgar con la mentira”, en donde se continuaban conflictos entre ambas organizaciones. Epherra E. (1/1992). “Una fiesta necesaria”. *Prensa Cultural*, año V, n° 15, p. 15.

<sup>117</sup> “Se cuestiona la tarea cultural del municipio” (26/12/1987). *La Nueva Provincia*, año XC, n° 30.656, p. 17.

Durante el año 1988, la FDLC enviaría una carta a *La Nueva Provincia*, desentendiéndose de la junta de firmas:

Después nosotros desentendemos la feria de esa juntada de firmas diciendo “nosotros no participamos de esto, la gente que lo ha firmado, lo ha firmado por su cuenta, no lo propiciamos en absoluto”. [Y ese tema fue] el primer debate con el que se inauguran las reuniones de la segunda feria [...] había que resolver esto, nos abrimos de esa juntada de firmas contra la Taramasco, que tenía que ver con la inquina que *La Nueva Provincia* tenía contra Isabel, entre otras cosas por la propuesta de hacer que el Museo [Histórico] tuviera una mirada desde el punto de vista de desarrollo geológico, biológico, evolutivo hasta la aparición de la especie humana en estas tierras, y no, las tacitas de té o el ajuar de las novias en el siglo XIX. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

Al año siguiente, en 1988, el asunto ocupó un lugar pequeño en el registro periodístico, hecho que los organizadores atribuyeron a la distancia que la FDLC tomó respecto del conflicto con el área. Luego de su consolidación en 1989, se amplió el espacio que se le asignaba en las páginas del diario, incluyendo fotos y descripciones profundas de su programación en la sección “Ritmo: La Ciudad” de 1990 y “Ritmo Joven” de 1991, dedicadas generalmente al rock. Desde los comienzos la relación con el diario había sido estratégica por ambas partes. El monopolio informativo de la *LNP* imponía a los feriantes la necesidad de recurrir a ella para dar difusión a sus actividades a pesar de las diferencias ideológicas:

ellos no iban a lo que hacíamos [...] Pero es muy difícil entender una ciudad que tenía un solo diario y una sola radio, que escuchaban el 85% de los bahienses a la mañana, cuando se tomaba el desayuno, como era LU2 y Canal 9. Era un monopolio informativo total [...] y estar al margen de ese monopolio era muy duro. Esto también explica la importancia que tenía la relación con *La Nueva*, había que jugar con esa relación. Si vos no sacabas un evento cultural en *La Nueva Provincia* era como que no existía. Nosotros precisábamos de eso. Después empezaron a aparecer la FM De La Calle y los medios alternativos. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

Asimismo, *La Nueva* utilizó la primera cobertura del evento de manera coyuntural para reforzar sus propios posicionamientos respecto de la política cultural del radicalismo alfonsinista. Luego de la toma de distancia de la feria respecto del cuestionamiento a Taramasco y el recambio de gobierno en 1991, el interés del diario por ella fue progresivamente decayendo, dando lugar en las cartas de sus lectores, a las quejas de los vecinos sobre su funcionamiento y limitándose a reseñar cuestiones meramente informativas.

El asunto de la carta continuó siendo motivo de conflicto interno en 1988 cuando, reiniciadas las reuniones para programar la nueva edición, la sede de la organización fue trasladada desde la casa particular de Zulema Governatori a la Asociación Argentina de Actores (AAA), dirigida entonces por Dardo Aguirre, compañero de militancia de “Tato” y en ese momento director del Teatro Municipal. El rechazo de la AAA al accionar de “Trugo” Linares, resultó en su declaración como persona no grata, lo que generó la reacción del núcleo organizativo de la feria que, si bien no comulgaba con el accionar del escritor, defendió la posibilidad de los participantes de expresarse

acerca de los asuntos públicos y decidió mudarse al taller La Casa del Sol Albañil<sup>118</sup>. Este gesto puso de manifiesto la tensión entre una postura que sostenía la imbricación entre posicionamiento político y proyecto estético, y otra que reivindicaba cierta autonomía entre ambos, en aras de construir un movimiento inclusivo y democrático. En efecto, por decisión de la asamblea, Linares continuaría participando de FDLC hasta el 1989, fecha en que decidió abandonar la ciudad,

No avalábamos lo que hacía Trugo Linares, pero si una de las personas de la cultura quedaba afuera, también estábamos cayendo en una cosa discriminatoria. Nosotros no éramos nadie para poder decir quién puede estar [...] y optamos por un tercer camino. Saltamos la valla de ese problema, y fuimos a un tercer lugar, para que pueda venir Linares, porque tiene derecho por ser escritor –independientemente de sus ideas–. Y ahí surge la propuesta, el debate es muy finito, había que quedar bien con Mirta Itchart y con los radicales, ya que Trugo Linares era afiliado a la UCR. No caer en la tentación de oponernos a lo que hizo Linares, pero tampoco respaldarlo. Había gente miope que terminó diciendo “ustedes auspiciaban a Linares”, pero ¡nada que ver! Esos modos de analizar las cosas tipo “grieta”: blanco y negro, chau. Felizmente la feria siempre intentó estar al margen de ese agrietamiento con el cual mueren todos los proyectos. Tenés que tener una cosa amplia y que funcione, porque si no iban a decir que la Feria de la Cultura era la fiesta del PC o del PCR. Nosotros salimos de este tipo de cosas, la feria estaba abierta a todas las manifestaciones culturales de la ciudad, ninguna discusión sobre “ismos”, sobre estilo, etc. Si no la feria hubiera caído en la grieta, y nosotros no queríamos eso. Era un camino muy finito por el cual transitar. (A. Corte, comunicación personal, 2020)

Este “camino muy finito” implicaba asumir una cierta prescindencia del conflicto al respecto de Barros, evidenciar que no se compartía lo realizado por Linares, pero, a la vez, no excluirlo de la feria. De esta manera, protegían uno de los vínculos fundamentales: el que los unía con Sagasti y Cabirón. A pesar de este aplacamiento del conflicto, la relación de la FDLC con la Subsecretaría no parecía ser completamente armoniosa, como se deduce de su omisión deliberada en los “agradecimientos especiales”, donde sí se incluyeron a Sagasti, Fernández, la Subsecretaría de Cultura de la Provincia y, durante la cuarta y quinta edición, el diputado justicialista bonaerense Dámaso Larraburu. Como vimos en el primer capítulo, el pedido de renuncia de la funcionaria que en 1988 había presentado el concejal Emilio Fernández, se había fundado en el apoyo de algunas agrupaciones y en la polémica suscitada en el sector y recogida por la prensa, en la cual quedó involucrada la FDLC y cuyos motivos Taramasco alegó desconocer. De acuerdo con sus palabras ante los ediles de la ciudad:

esa feria surgió con iniciativa de un grupo al cual la subsecretaría apoyó con lo que podía logísticamente, con las posibilidades de infraestructura que podía dar la Municipalidad y económicamente también, para subsidiar algunas de las acciones. [...] Nosotros creemos que, precisamente una de nuestras obligaciones es permitir los espacios de creación y manifestación. Por lo tanto, consideramos que si hay grupos que vuelven a acercarse a nosotros los apoyaremos con la misma intensidad que hemos apoyado al grupo anterior. Que no sabemos por qué causa generó reacciones en contra, porque en realidad fue la decisión y la voluntad de un grupo importante de creadores locales a los cuales, teniendo en cuenta el

<sup>118</sup> De allí en más, la figura de Mirta Colángelo y su rol en la FDLC crecieron notablemente. Junto con Corte, a quien había conocido en un taller de cerámica indígena, funcionaron desde entonces como un tándem que se encargó de la representación oficial del grupo frente al municipio y a los medios y coordinó la comisión de predio.

concepto de administradores de cultura apoyamos económicamente en la medida de nuestras posibilidades.<sup>119</sup>

Las disputas políticas eran excluidas del debate, al sostener que la función del municipio era la de mero administrador y que sus recursos se hallaban igualmente disponibles para todos los grupos interesados. En ese sentido, se soslayaban las diferencias que mantenían en la práctica la FDLC y la Subsecretaría a propósito de lineamientos divergentes en torno a la figura de Alfonsín y a su proyecto político y, en el plano local, respecto de cuestiones puntuales del manejo del área que hemos analizado en el capítulo anterior. Paradójicamente, el conflicto reunía a los sectores más conservadores del arco político, con los más progresistas del ámbito cultural, en su crítica a una gestión que calificaban de excluyente, poco eficiente, “paternalista y autoritaria”. A pesar de esta coincidencia, la utilización de la FDLC como una de las puntas de lanza contra la labor de Barros, no era considerada por los organizadores como algo deseable, ya que contradecía los objetivos perfilados en octubre de 1987 y la construcción discursiva de la feria como un evento autónomo.

Aunque no quisieran adentrarse en este conflicto, lo cierto es que también este funcionó como nodo para congregar a muchas personas que habían sido “dejadas de lado” por no pertenecer a la línea oficial, a pesar de contar, en muchos casos, con trayectorias de militancia activa contra el gobierno de facto. De este modo, el problema excedía la feria para entroncarse directamente con las afiliaciones político-partidarias y el lugar de participación que cada sector reclamaba para sí en el nuevo escenario de la post-dictadura. Podemos decir, entonces, que la relación entre la FDLC e Isabel Barros fue fructífera y, a la vez, tensa, en tanto que los consensos específicamente culturales, los recursos y la legitimidad estatales se presentaban como una necesidad para garantizar la supervivencia del evento, pero, paralelamente, esos consensos convivían con disidencias políticas más generales. En torno a ambos polos, se posicionaron distintos agentes políticos y culturales como los órganos de prensa –*Revista Cultural* y *LNP*–, las agrupaciones artísticas de diverso cuño y los representantes de los poderes municipales.

La relación con Taramasco y los problemas de organización no fueron los únicos “puntos oscuros” que, en palabras de Epherra, debió atravesar la feria. Otro de los episodios que atrajo la mirada pública sobre ella, fue la instalación de un pasacalle en contra del ascenso militar de Alfredo Astiz<sup>120</sup> durante el tercer día de la edición de 1987 por parte de Ernesto Malicia<sup>121</sup>. En un primer

<sup>119</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (02/06/1988). Municipalidad de Bahía Blanca, p. 5501.

<sup>120</sup> Alfredo Astiz fue un militar de la Armada Argentina. Formó parte del Grupo de Tareas 3.3.2, se infiltró en la agrupación Madres de Plaza de Mayo y fue responsable del secuestro, tortura y desaparición de miembros de esta agrupación. En 1986 la Cámara Federal de Apelaciones en lo Criminal y Correccional, lo juzgó culpable por los crímenes que se le acusaban, pero la causa fue cerrada por haber prescrito. El ascenso de Astiz a Teniente de Navío en diciembre de 1987 fue parte de los procesos habilitados por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y generó una nueva “crisis militar”. (Mazzei, 2017)

<sup>121</sup> Militante de la UCR y uno de los fundadores de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH).

momento, la pancarta fue ubicada en un lugar central de la plaza para ser luego colocada sobre la calle O'Higgins y, finalmente, retirada de manera definitiva. Esta decisión fue tomada por la organización con el argumento de mantener la independencia frente a la coyuntura. Así, sobre la marcha del evento, algunos organizadores le pidieron que baje el cartel para mantener “un carácter amplio”. (A. Corte, comunicación personal, 2020) En efecto, para Epherra se trataban de “manifestaciones sectoriales” que terminaron perjudicando los intereses propios de la feria y relegando su prioridad como acontecimiento cultural. La pancarta otorgaba, a su criterio,

un tinte equívoco para quienes circulaban [...] al paseante desprevenido [...] se le presentaba como una reunión convocada bajo esa consigna [...] la situación duró poco pero no dejó de incomodar a la gente organizadora, [...] hasta creadores que compartían la idea del cartel comentaron [...] si no estarían “mezclando los tantos” [...] dadas las características del público a convocar.<sup>122</sup>

El argumento de la autonomía cultural permitió, de alguna manera, ampliar su convocatoria a públicos y artistas diversos, allí donde el posicionamiento respecto del pasado traumático reciente aún constituía una provocación a las sensibilidades de parte de la comunidad bahiense. Esa misma que, a su vez, se había mostrado hostil frente a prácticas de similares características en el espacio público, como las ferias de artesanos de 1983 y 1985 y con algunas prácticas de los Poetas Mateístas. (Chauvié, 2018) Del mismo modo y contradiciendo las apuestas artísticas que promovía desde sus escenarios, adherían a la actitud conciliatoria que habían abierto las leyes alfonsinistas y que priorizaban la idea de cultura como herramienta de integración ciudadana. Esta prescindencia de la política partidaria, permitió construir y sostener los vínculos que la hicieron posible, habilitando, paradójicamente, la construcción de un espacio de memoria desde las prácticas culturales mismas. Este principio de legitimación permitió que se sortearan las disputas que hubiera suscitado un posicionamiento explícito, tanto en su seno como con los diferentes sectores de la sociedad local y con el poder municipal. No obstante esta voluntad por mantener la política fuera de la plaza, las identidades y los credos ideológicos o partidarios de sus miembros, muchos de los cuales contaban con una historia activa de compromiso, emergieron en sus orígenes.

## 2.2. La cultura como acción política

### 2.2.1. “Somos acá... somos esto”<sup>123</sup>: la cultura en la plaza

Los límites de la autonomía que imponían las necesidades materiales y simbólicas de los feriantes y sus propios posicionamientos y relaciones personales, no impidieron que la feria lograra erigirse como un ámbito particular de acción, permeado por los principios específicos del campo

<sup>122</sup> Epherra, E. (1/1988). “De optimismo y golpes bajos: La Feria de la Cultura”. *Prensa Cultural*, año II, n° 6, p. 13.

<sup>123</sup> Expresión acuñada por “Tato” Corte para referirse a la elección de la Plaza del Sol por parte de los organizadores de la feria. (A. Corte, comunicación personal, 2016)

cultural. En este sentido, sus gestores actuaron como mediadores para la construcción de una práctica democrática al interior de la esfera artística. Lo político atravesó, entonces, no solo las formas organizativas sino también sus opciones operativas y estéticas, que se concretaron tanto en la elección del espacio público para llevar adelante las actividades como en la confección de las sucesivas programaciones.

En efecto, desde sus comienzos, la feria resultó inseparable de su contexto de realización: la Plaza del Sol. [ANEXO 2. Figuras 5 y 6] La selección de esta ubicación no fue aleatoria, sino que se debió a una confluencia de factores que hacían de ella un centro simbólico donde se superponían significados sociales e históricos y un punto estratégico por su localización en la planta urbana. Al escogerla, los organizadores reconocían esta carga de sentidos y, a su vez, la reforzaban y ampliaban con su propia presencia, transformando el emplazamiento en un elemento no-neutral destinado a cuestionar los espacios tradicionales de exhibición artística.

El trazado de Bahía Blanca otorga, al igual que los de las demás ciudades hispanoamericanas, un rol fundamental a la plaza central como núcleo del espacio urbano. Esta era considerada como el punto de partida para el trazado de las calles y sede de “la concentración simbólica, administrativa y edilicia del poder político, religioso y financiero” (Longoni y Bruzzone, 2008: 44) que usualmente se sintetiza en la noción de “centro”. Las plazas se multiplicaban en menores escalas a medida que se expandían las agregaciones de la trama urbana, transformándose también en lugares de encuentro y recreación, de vida cívica y social. Por estas razones relacionadas con su diseño y también con los procesos históricos sociales que les dieron sentido, las ciudades que replicaron dicho modelo<sup>124</sup> diferencian estructuralmente un centro y una periferia de manera nítida. En Bahía Blanca, la Plaza Rivadavia se consolidó desde fines del siglo XIX como hito urbano configurando un macrocentro delimitado por el arroyo Napostá, el canal Maldonado y las vías férreas, más allá del cual se encuentran las diferentes barriadas populares que lo circundan. En ese sentido la particularidad de la Plaza del Sol está dada por su cualidad intermedia entre ambos circuitos: no es una plaza barrial, pero tampoco es la central, sino que se encuentra a solo dos cuadras de ella en pleno microcentro, “escondida” u encajonada por las estructuras edilicias que la rodean.

Los terrenos delimitados por las calles Brown, Saavedra, O’Higgins y Donado, fueron utilizados como uno de los primeros cementerios de la Fortaleza Protectora Argentina entre 1842 y

<sup>124</sup> El modelo es atribuido a Hipodamo de Mileto y es conocido como “planta hipodámica”. Para analizar los modelos de planeamiento urbano en la América Hispana durante la etapa colonial luego continuada por los Estado Nación, ver Allan R. Brewer Carías (1998).

1860.<sup>125</sup> No obstante, a medida que el poblado se fue expandiendo y esos predios se fueron revalorizando, pasaron a desempeñar nuevas funciones. En 1892 un grupo de vecinos compró esas fincas e instaló allí, sobre la calle O'Higgins, el Mercado de Abasto, que se constituyó a partir de entonces como el nodo de un sector del microcentro, caracterizado por la constante afluencia de medios de transporte con productos de la región norpatagónica y por un agitado ritmo de vida impuesto por la actividad mercantil. Por estas razones, desde principios y a lo largo del siglo XX, los vecinos de la zona elevaron sus quejas ante los Poderes Ejecutivo y Legislativo locales, para denunciar la existencia de una “república nocturna” en el “cáncer urbanístico” que provocaban las laberínticas calles a su alrededor.<sup>126</sup> En respuesta a ellas, en 1952, durante la intendencia de Norberto Arecco (PJ), las instalaciones del Mercado fueron expropiadas por la comuna, conformándose entonces el Mercado Municipal –refundado como “Juan Domingo Perón”– que funcionaría allí hasta 1966. En el marco de la dictadura de Juan Carlos Onganía, la gestión de Luis María Esandi (UCR) procedió a demolerlo construyendo detrás su actual edificio, que fue inaugurado en 1971 durante la gestión de Mario Monacelli Erquiaga. El sitio en el que se encuentra actualmente la Plaza del Sol fue utilizado, entonces, como playa de estacionamiento de piso con tierra descubierta.<sup>127</sup>

Un párrafo aparte ameritan las modificaciones que sufrió desde la década de 1970 por su dimensión tanto estructural como simbólica. [ANEXO 2. Figura 5] El golpe de Estado de 1976 implicó una serie de intervenciones significativas sobre el espacio urbano bahiense en general<sup>128</sup>. La Plaza del Sol fue objeto de una de ellas. Fruto de un arreglo entre la firma Sol-Jet –perteneciente al grupo económico del Banco de Intercambio Regional (Grupo BIR) dirigido por José Rafael Trozzo– y la comisionatura de Víctor Puente, se proyectó la erección del Apart-Hotel Bahía del Sol<sup>129</sup>. A cambio de que la Comuna se comprometiera a flexibilizar el cumplimiento de algunas normas del Código de Planeamiento Urbano, la empresa se obligaría a erigir una plaza que, en

<sup>125</sup> Minervino Mario (22/9/2019). “Historias, usos y maldición de la Plaza Ricardo Lavalle”, *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2019-12-22-15-33-0-historia-usos-y-maldicion-de-la-plaza-ricardo-lavalle>

<sup>126</sup> Minervino Mario (22/9/2019). “Historias, usos y maldición de la Plaza Ricardo Lavalle”, *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2019-12-22-15-33-0-historia-usos-y-maldicion-de-la-plaza-ricardo-lavalle>

<sup>127</sup> Minervino Mario (13/9/2015) “El Mercado Municipal”. *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2015-9-13-0-15-0-mercado-municipal>

<sup>128</sup> En el marco del festejo por el sesquicentenario de la ciudad fueron inaugurados el Dique Paso Piedras y el entubado del arroyo Napostá, que implicó a su vez, el traslado compulsivo de las familias que habitaban el barrio Palihue Chico hacia Villa Harding Green.

<sup>129</sup> Minervino Mario, (28/9/2019) “La cochera subterránea para 150 autos en la Plaza Lavalle, cada vez más cerca”. *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2019-9-28-7-27-0-la-cochera-subterranea-para-150-autos-en-plaza-lavalle-cada-vez-mas-cerca>. El edificio, situado en la esquina de las calles Saavedra y O'Higgins, fue recientemente finalizado, pero su construcción estuvo paralizada durante tres décadas y media, período durante el cual se erigió como una rugosidad de la ciudad que particularizaba dicha zona. (Sabino y Simoes, 2013)

definitiva, sería diseñada como atrio del proyectado hotel<sup>130</sup>. La iniciativa iba a quedar, sin embargo, inconclusa como consecuencia de la quiebra del grupo empresario. (Agesta, López Pascual y Vidal, 2018: 253)

La Plaza del Sol fue entonces el resultado de una contraprestación al municipio que quedó paralizada con el “alcantarillado del sistema financiero”<sup>131</sup> del país en marzo de 1980. Esta fue concebida como un equipamiento urbano moderno que siguió los lineamientos arquitectónicos característicos de los edificios públicos construidos durante la última dictadura militar, en un acercamiento ecléctico al brutalismo<sup>132</sup>. En términos espaciales, presenta una diversificación que acentúa la utilización de desniveles y genera un recorrido peatonal hacia cuatro espacios de agregación diferenciados<sup>133</sup>. [ANEXO 2. Figuras 4 y 5] El gobierno municipal de entonces consideraba que ese “complejo arquitectónico urbanístico, de líneas modernas y armoniosas” contribuiría al entretenimiento de la población, al embellecimiento de la ciudad y al refuerzo de su imagen progresista.<sup>134</sup>

Con la recuperación de la democracia, la plaza fue elegida como el sitio para celebrar la victoria de Juan Carlos Cabirón en octubre de 1983. (Marcilese y Napal, 2017: 124) Al año siguiente, el espacio fue rebautizado por el HCD como “Ricardo Lavalle”, en honor al dirigente radical.<sup>135</sup> En 1988, la notable demanda de espacios públicos para el encuentro y el disfrute de los ciudadanos, motivaron la iniciativa del gobierno, que convocó al arquitecto Carlos Israel Schargrodsky<sup>136</sup> para proyectar una peatonal que reforzara el eje O’Higgins-Alsina conectando las tres plazas existentes: Ricardo Lavalle, Rivadavia y Payró.<sup>137</sup> Si bien el proyecto no se concretó,<sup>138</sup> avanzó en su fase inicial consistente en la remodelación de la Plaza del Sol-Ricardo Lavalle. Fue así que, en función de una nueva noción de lo público, en 1989 –entre la segunda y la tercera edición de la FDLC de la cual el arquitecto era participante– se la reformó, acentuando los mencionados

<sup>130</sup> Del nombre del hotel proviene de la denominación popular de la plaza que ha reemplazado a las restantes en el lenguaje cotidiano.

<sup>131</sup> La frase pertenece a Alejandro Reynal, vicepresidente del Banco Central de la República Argentina que, en 1980, definió al Banco de Intercambio Regional en esos términos.

<sup>132</sup> El brutalismo es una escuela arquitectónica que surgió como una rama del Movimiento Moderno o Racionalismo y tuvo su auge entre las décadas de 1950 y 1970. La escuela proponía la priorización de la función del espacio por sobre la forma, las líneas sencillas, las formas geométricas simples y la exposición de los materiales de construcción en “bruto”, en este caso, el ladrillo y las piedras (Casado López, 2019).

<sup>133</sup> En su diseño original, realizado por la firma Manuel Fernández y Antonio Di Tullio, se había proyectado un espejo de agua y una fila de mástiles para las banderas de diferentes países del mundo como entrada al hotel.

<sup>134</sup> Ordenanza Municipal n° 3110 (21/12/1978). Municipio de Bahía Blanca.

<sup>135</sup> *Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante* (10/8/1984). Municipalidad de Bahía Blanca.

<sup>136</sup> Arquitecto bahiense que se había exiliado en Brasil durante la dictadura. Allí había profundizado sus conocimientos sobre planeamiento urbano en el municipio de Río de Janeiro.

<sup>137</sup> Fernández, M. (05/1989). “La peatonal que se viene: entrevista a Carlos Schargrodsky”. *Senda*, año VII n° 24, pp. 25-26.

<sup>138</sup> Como afirma el arquitecto Schargrodsky el proyecto no prosperó debido a la oposición del 30% de los frentistas de la zona, en su mayoría comerciantes y empresarios que poseían cocheras propias para el funcionamiento de sus actividades y de otros que temían que la peatonalización afectara negativamente su actividad. (“Cuestionan la futura peatonal” (8/5/2003) *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2003-5-8-9-0-0-cuestionan-la-futura-peatonal>)

espacios de agregación, reforzando las escaleras, las rampas y los desniveles y transformando el espejo de agua en una nueva entrada y en un anfiteatro. De esta manera, se redujeron algunos de los muros de los canteros para aumentar su visibilidad desde la senda peatonal.

La plaza presentaba, así, ventajas operativas y estratégicas que fueron tenidas en cuenta por los organizadores de la feria al elegirla. En primer lugar, su ubicación céntrica permitía que los concurrentes pudieran trasladarse con un solo pasaje de colectivo desde los distintos barrios de la ciudad, sorteando las dificultades que imponía una red de transportes fuertemente centralizada. En segundo, sus reducidas dimensiones –alrededor de una quinta parte de la Plaza Rivadavia<sup>139</sup> sus desniveles y lugares de reunión, habilitaban un “uso estético del espacio”, generando recorridos dinámicos, jalonados por las postas que creaban los puestos de las distintas disciplinas. A su vez, su ubicación en el corazón de una manzana genera un espacio definido y acotado, resguardado por los edificios que la rodean. El espectador previsto ingresaba por la entrada de O’Higgins y encontraba a la izquierda el grupo de los artesanos y artistas plásticos y a la derecha la zona de anfiteatro para los espectáculos teatrales y musicales. Continuando el trayecto hacia la fachada posterior del Mercado Municipal, se encontraban las muestras de los autores convocados por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) junto a los artistas reunidos por la Asociación Argentina de Actores (AAA) y, frente a ellos, los talleres literarios, plásticos y alfareros para niños y jóvenes<sup>140</sup>, mientras que los puestos de artesanos se disponían a lo largo de estos trayectos. Por último, la proximidad al núcleo histórico y comercial de la ciudad, posibilitaba a los artistas “disputarle el centro” a los sectores hegemónicos. Tal como había sucedido en otras ocasiones<sup>141</sup>, el espacio y los edificios públicos se convertían en escenarios de luchas simbólicas por la definición de la cultura legítima y del rol que en ella cabía a los distintos grupos sociales.

En efecto, desde este punto de vista, la plaza condensaba una multitud de significados afines con el carácter y los objetivos de la feria. Como afirma Sergio Raimondi y en consonancia con su devenir posterior que la consagró como una de las áreas de memorialización privilegiadas de la ciudad,

la plaza [...] era como un espacio político previo a la FDLC. Estaba muy marcada por la Dictadura: por un lado, por ese edificio que tenía algo de siniestro [en referencia al Mercado Municipal], ese edificio de la esquina sin terminar [Hotel Bahía del Sol, Saavedra y O’Higgins], y simultáneamente tenía algo de resistencia si se quiere, porque era sobre las paredes de la planta baja, donde se escribían los nombres de los desaparecidos asesinados.

<sup>139</sup> La plaza Rivadavia posee 48.000 m<sup>2</sup> de superficie frente a los 2.100 m<sup>2</sup> de la Plaza del Sol. (Minervino, M. (28/9/2019). “La cochera subterránea para 150 autos en la Plaza Lavalle, cada vez más cerca”. *La Nueva* (sitio web). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2019-9-28-7-27-0-la-cochera-subterranea-para-150-autos-en-plaza-lavalle-cada-vez-mas-cerca> )

<sup>140</sup> La pequeña escalera y desnivel que baja hacia el Mercado Municipal fue usada en ocasiones para proyecciones audiovisuales.

<sup>141</sup> Nos referimos, en particular, a los usos de la Plaza Payró y del Teatro Municipal que han analizado Juliana López Pascual (2015a) y Ana María Vidal (2016).

Aparecían los listados. La plaza iba con esas paredes, de ese edificio. [...] Todo esto lo señalo porque tengo la sensación de que esa plaza era bellísima por la actividad, eso que era cualquier cosa, de repente se transformaba por la apropiación, tenía algo de voluntad. (Corte y Carrizo 2012: 148)

Esta densidad histórica fue acompañada, además, por las marcas sociales que se originaban a partir de su uso por parte de sectores considerados marginales de la ciudad. De hecho, a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa, los pedidos de los vecinos al HCD exigiendo el mantenimiento de la higiene y la seguridad, se fueron agudizando y se mantuvo un importante recelo respecto de las actividades que en ella se desarrollaban<sup>142</sup>. Las mismas características que había construido su “leyenda negra”, la volvían particularmente atractiva para los organizadores. Según “Tato” Corte (comunicación personal, 2016), la Plaza del Sol “pegaba... tenía... eso... pleno centro, pequeña, manejable... sirvió porque ahí se juntaban los pibes, una cosa under-rockera que nos gustaba, y dijimos bueno, esto es lo nuestro, somos acá... somos esto... Nos juntamos con esto”.

En torno a la plaza se había construido una identidad vital y contrahegemónica que respondía a la necesidad de muchas formaciones de artistas jóvenes, alternativas y emergentes de “hacer visible lo que era invisible” y ocupar otro “marco para enunciar, para hacer y para ver”. (Chauvié, 2018: 113) Por estas razones, en esta voluntad de democratizar la cultura, la Plaza del Sol era un espacio público sumamente potente y simbólico para tal operación. En este sentido, podemos afirmar que la elección de la plaza constituyó por sí misma un posicionamiento político por parte de sus realizadores. Mientras que desde finales de los años ochenta las expectativas del conjunto de la sociedad impactaron de lleno en el campo cultural y fueron modificados los “modos de intervención pública” –particularmente, la callejera– retrotrayéndose a espacios cerrados más tradicionales (Chauvié, 2018: 20), la FDLC se instaló en un espacio público del centro de la ciudad para resignificarlo y resistir ese proceso. En ese marco, como afirma Maristella Svampa (2005: 151), las actividades culturales aparecían como un último bastión socializante, capaz de canalizar “resistencias colectivas” y restituir sentidos de pertenencia colectivos.

### 2.2.2. *Desjerarquizar las artes, democratizar la cultura*

La ocupación de la plaza se fundamentaba en la voluntad de recuperación del espacio público y en la intención de integrar las artes a la vida cotidiana, sustrayéndola de los reductos

<sup>142</sup> Los vecinos de la zona se mostraban usualmente molestos por la circulación permanente de personas, los ruidos, la suciedad y la obstaculización del tráfico que estas actividades. En ocasiones, los problemas culminaron en actos de violencia por parte de ellos que ponían en peligro a los feriantes y al público. López, G. (12/1994). “La Fantasía del Balcón. *Noticias de la Calle*, año II, n°7, p 1.

institucionales asociados con una lógica excluyente. Esta articulación entre arte y vida con fines emancipatorios, cuya genealogía puede remontarse hasta las vanguardias históricas de principios del siglo XX, se completaba asimismo con un proyecto de desjerarquización de los roles y de las disciplinas artísticas tradicionales. En los años sesenta con el auge de las poéticas conceptuales, se había producido una reformulación radical de las relaciones entre artistas y público, que invitaron a este último dejar de “ser mero receptor pasivo de una obra ya concluida —y cerrada— [para] intervenir activamente en ella, bien interpretándola, manipulándola o incluso formando parte físicamente de sus componentes”. (Hernández Belver y Prada, 1998: 46) Esta concepción general adquirió nuevos matices en América Latina y en Argentina, en particular, a partir de la experiencia de militancia política de izquierda de muchos de los artistas activos durante los ochenta. (Vidal, 2016) Así, estas nuevas prácticas no apuntaban a una provocación destinada a generar la reacción extrañada de los transeúntes, sino que, más bien, proponían una colaboración colectiva fundada en la idea de cultura como bien común. La apertura democrática y los lineamientos de la política cultural alfonsinista que hemos descrito en el primer capítulo, ofrecieron las condiciones de posibilidad para que este tipo de proyectos pudieran desenvolverse con mayor amplitud.

La feria fue concebida como un evento que buscaba nuclear la mayor cantidad de artistas posibles, visibilizar las actividades del sector cultural de la ciudad y la región e incorporar a un público “neófito” no acostumbrado a su consumo. Como refiere Arturo Corte,

se invitaba a participar [...] a mostrar lo que se había realizado en el año, especialmente a la persona no acostumbrada a frecuentar salones y galerías. Era una apuesta [...] que comenzó para reparar el aislamiento y el silencio que nos había impuesto la Dictadura, como un modo de encontrarnos entre los productores y con ese anónimo habitante que es portador de cultura. [...] [Así] la gente no solamente iba a ver, a comprar algo: se podía subir a un torno, podía pintar, había talleres. No era una feria tradicional de artesanos, en *la Feria se hacía*. Apostábamos a que la gente pudiera expresarse y lo lograba[mos] porque había un clima muy bueno, en esta ciudad que tiene fama de fría, de reservada.<sup>143</sup>

El cuestionamiento se orientaba en dos direcciones: por un lado, a las restricciones a las que debían someterse los creadores dentro del sistema artístico y, por el otro, a la distancia que el aura institucional imponía a los espectadores. La integración no suponía un intercambio de papeles, sino la posibilidad de tener una participación activa y horizontal en las actividades. La existencia de un escenario y de “puestos” de exhibición y venta, evidenciaba la permanencia de roles diferenciados en función de los saberes que, sin embargo, eran socializados a través de los talleres de literatura, alfarería y plástica<sup>144</sup>. Estos, cuya importancia fue creciendo en las sucesivas ediciones, contaban

<sup>143</sup> “La cultura como construcción colectiva” (3/12/2013). *Vamosporlaliberación.org* (página web). Disponible en: <https://vamosporlaliberacion.org/crpmlm/la-cultura-como-construccion-colectiva/> [Consultado el 25/11/2020].

<sup>144</sup> La feria incorporaba talleres literarios de La Casa del Sol Albañil, La Pluma Cucharita, Pocha Predán, los Poetas Mateístas, el taller de guitarra de Alberto D’Alessandro y los de alfarería coordinados por Daniel Diego, Memo Galassi, Isabel Long y Arturo Corte respectivamente. Además, participaban en ella los coros dirigidos por Carmelo Fioriti. [ANEXO 1]

con una organización flexible e informal y una gran voluntad de consolidar el evento como ámbito de acción propio construido a través del compromiso y la participación. Ya en el segundo año, se incorporaron varias instalaciones permanentes, que desarrollaron propuestas de talleres artísticos abiertos para los que no se requería formación previa, como el Rincón de los Alfareros, los de los escultores Fortunato Jorge y Graciela San Román, La Casa del Sol Albañil con su propuesta literaria “Se mira y se toca” y los puestos de la SADE, en donde se confeccionaron placas con fragmentos de escritos bahienses. [ANEXO 1] Las pintoras Elena Caba, Estela Casal, Marcela Ostrovsky, Quita Arancio y Audile Aubert, por su parte, organizaron la confección de una veintena de banderas, montaron un taller de construcción de máscaras para chicos y otro de pintura mural para adultos que culminó en la realización de una intervención sobre la planta baja del edificio de Saavedra y O’Higgins. En línea con estas prácticas, la feria buscó también difuminar la barrera simbólica entre artistas y artesanos desde su misma convocatoria y en el transcurso de su desarrollo. Como comenta “Tato” (comunicación personal, 2020), “evitamos la palabra artistas porque algunos artesanos no se sienten incluidos... queríamos pasar por arriba de la visión de arte-artesanía también [...] garantizarnos de que la gente tuviera un programa con el cual se valorizara quienes estaban”.

Como rezaba el lema, el destinatario de estas actividades era referido generalmente en términos de *gente*, aunque también existieron alusiones al *pueblo*, concepto con que se aludía a un todo mitificado cuyo sentido pleno se percibía a partir de la oposición dicotómica con los grupos dominantes. (Escobar, 2014) Así lo expresa, de hecho, Mónica Oliver, para quien este posicionamiento se entroncaba con la ideología anti-capitalista y comunitaria de sus gestores que tenían

camino recorridos en expandir el arte, en reconocer al pueblo, en ensanchar horizontes generosos, frente al cerramiento elitista y discriminador. Hay detrás de la feria una concepción de arte, de pueblo, de patria, de identidad, del arte popular. Hay una enorme confianza en las posibilidades colectivas, en un mundo no corrompido por el capitalismo, en la sustancia humana. (Mónica Oliver en Corte y Carrizo, 2012: 74)

Estas afirmaciones confirman la pretensión original de eliminar los prejuicios en torno a la cultura como un saber estrictamente especializado y, por lo tanto, asequible solo a una minoría. Se asentaba sobre una ética política de la práctica cultural basada en ciertas nociones que, aunque conflictivas y de difícil delimitación, operaban como articuladoras de consenso. La reivindicación de un *arte popular*, entendido como “el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos” utilizadas para afirmar identidades sociales y sentidos colectivos (Escobar, 2014: 148), formaba parte de un programa de deconstrucción de las relaciones de dominación, que tiene su correlato en la distinción epistémica –y, por lo tanto, institucional y económica– entre arte y artesanía (Bovisio, 2002) o entre los géneros “cultos” y “populares”. Dicha distinción, sustentada

por los valores estéticos modernos de especialización, innovación y ausencia de funcionalidad, era el resultado de una estrategia de reproducción naturalizada del sistema de las Bellas Artes creado por la burguesía ilustrada que reforzaba las diferencias instauradas por la sociedad capitalista. (Bovisio, 2008) En este sentido, recuperar lo popular –en su vertiente tradicional o actual, rural o urbana– se convertía en un acto de resistencia contracultural y en una puesta en valor de la producción simbólica de los distintos grupos sociales en pie de igualdad con las prácticas legitimadas y de vanguardia.

Esto suponía, por una parte, contrarrestar las lógicas mercantiles e institucionales de los circuitos oficiales y, por el otro, construir una opción de acuerdo con los principios de equidad y libertad. En ese sentido, los escritores Gustavo López, Luis Sagasti y Mauro Fernández, hicieron suya la primera de estas tareas de una manera lúdica y crítica a través del proyecto La Pluma Mercenaria que funcionó durante las cinco ediciones iniciales. Allí ofrecían sus servicios a quienes estuvieran dispuestos a pagar por textos de cualquier especie, en clara alusión a la transformación de las artes en mercancía. Siguiendo esa línea, desde la segunda edición desarrollaron también el Foro Mercenario, donde los escritores abordaron también de manera irónica la crisis de representación de la democracia, ofreciendo debates a pedido. Así, mediante un ejercicio de debate sofista, se proponían probar que tener herramientas para argumentar, era tan o más importante que defender las causas justas. Quienes participaban se anotaban para sostener una postura, a favor o en contra, de diferentes polémicas que marcaban la agenda social y política, como la figura de Diego Armando Maradona, la deuda externa argentina o la política del Vaticano. Además, siguiendo esas líneas, el puesto ofrecía “cursos rápidos para convertirse en una persona culta”.

Estas prácticas con resonancias dadaístas, se conjugaban con otras que apelaban a la ampliación de lo legítimo a partir de la desjerarquización de los géneros y las disciplinas. En efecto, si bien incluyeron de manera armónica diferentes expresiones, las populares hegemonizaron los *line ups* y las instalaciones de la Plaza. [ANEXO 1] La FDLC podía ser explicada, de hecho, a partir de “la unión entre la música rock, la poesía y los alfareros [que] eran el trípode. Y [luego] con Guillermo [Tellarini] las murgas”. (A. Corte, comunicación personal, 2016) Las actividades escénicas se fueron diversificando en las sucesivas ediciones para incluir espectáculos de mimo, títeres, teatro, música melódica latinoamericana y andina, jazz, folklore y rock. A partir de la segunda edición se sumó, además, la labor de “conductores” que sostenían la tensión escénica durante los recambios de elencos. La descripción de *Noticias de la Calle* presenta un vívido panorama de la dinámica y de la convivencia entre prácticas y sujetos heterogéneos:

Algo así. En un escenario hay música, en otro la bailan. Tres escritores hacen literatura a pedido. Los pibes que andan en la calle, o los que vienen de su casa juegan en un taller literario, y en uno de juego, y en uno de teatro. Un chellista come choripán. Action painting contra el paredón del edificio abandonado [...] Los periodistas del equipo informativo de FM de la Calle transmiten en vivo, y se turnan para vender y tomar cerveza en un quiosco de lata [...] frente a los escenarios se *baila*, o se *mira* o se *pasa*. Grupos de rock armados hace un mes, a propósito. Bandoneonista hace cuarenta y cinco años. El combo cuasi caribeño “Antonio Machín y los marinos de Manila” invita al concurso de baile. Un alfarero convida con barro a la gente, trabaja el torno y alimenta el fuego. [...] la Pluma Mercenaria con sus novedosos y recientes servicios de escritura de poemas a pedido o cursos rápidos para convertirse en una persona culta, y la aparición de decenas y decenas de grupos musicales juveniles, fueron imprimiendo una vitalidad inusitada para la actividad cultural de la ciudad [...] lo que llamó siempre la atención es la forma en que convivían con naturalidad y extraña tolerancia tangueros con grupos de rock adolescente [...], poetas de la objetivación, con poetas románticos y poetas malos. Bailarines con titiriteros. Artesanos puntillosos y anárquicos, con enhebradores de collares deseosos de ganar plata. [...] todos juntos y felices compartiendo sus diferencias. La Feria es sin duda el acto cultural más importante que tiene la ciudad.<sup>145</sup>

Lo popular era, como vemos, heterogéneo y hasta contradictorio e iba asumiendo distintas formas y acepciones en cada intervención: como ámbito de circulación, como tema asociado a lo cotidiano, a la denuncia de la opresión o a la expresión de las aspiraciones emancipatorias y como procedimiento originado por grupos y saberes desplazados de la cultura hegemónica. Dado que la cantidad y variedad de las participaciones impiden su tratamiento exhaustivo en esta tesina,<sup>146</sup> nos concentraremos solo en algunas de entre ellas que resultaron especialmente ilustrativas al respecto.

Los primeros dos aspectos confluyeron, sin dudas, en las propuestas de los Poetas Mateístas. Este grupo, clave en el campo cultural bahiense de los ochenta, fue fundamental en las ediciones de la feria desde 1987 a 1994. Sus acciones se caracterizaron por intervenciones en el espacio público que buscaban poner en crisis los modos de circulación y consumo de la poesía como forma tradicional de la cultura letrada, a partir de una concepción de arte que proponía, a su vez, una reapropiación política de la ciudad. Como afirma Ana Vidal, “en el gesto callejero los Mateístas activaban la poesía mural de los años veinte, pero sus referentes iniciales eran los revolucionarios del setenta”. (Vidal, 2012: 197) Así, mediante la reconversión de viejos soportes de escritura y la reapropiación de prácticas e ideas políticas en clave poética<sup>147</sup>, buscaban generar una experiencia urbana que conjugara de una manera singular “lo estético y lo sociopolítico”, lo extraordinario y lo cotidiano<sup>148</sup>. Sus participaciones en la feria, pusieron en primer plano el espacio público develando

<sup>145</sup> López, G. (12/1994). “La Fantasía del Balcón”. *Noticias de la Calle*, año II, n°7, p 1.

<sup>146</sup> El detalle de los participantes de las ediciones analizadas puede consultarse en el ANEXO 1.

<sup>147</sup> Los panfletos se convirtieron en *matefletos* y los afiches, en revistas murales (Ribas, 2015: 3). Al respecto puede consultarse la tesis de Omar Chauvié (2019) y el mencionado artículo de Ana Vidal (2012).

<sup>148</sup> Los Mateístas desarrollaron una poética que recurría a modismos de la lengua popular, como el voseo o las contracciones propias del español hablado, enfatizando las diferencias con formas canónicas catalogadas como “cultas”. Así mediante la combinación de “tonos paródicos, festivos, con otros, más evocadores, ligados a imágenes tradicionales de la vida comunitaria”, se apropiaban de frases populares, rótulos publicitarios del periodismo o denominaciones y consignas de la política mediante “una discursividad anclada en el “barrio”. Con estos “gestos de desobediencia” del habla y la escritura, aspiraban a proyectarse a un público no especializado y a propiciar su implicación en la acción creativa. (Chauvié, 2019)

los vínculos entre la poesía, el barrio y la acción poética como voluntad colectiva. En la edición de 1987, los Mateístas proyectaron *Al sur de la tristeza, una poética de los barrios*, un audiovisual de su autoría, expuesto en la última rampa de camino a la fachada posterior del Mercado Municipal; un descanso y las escaleras fueron usadas como plateas. Se trataba de imágenes de sus propias pintadas, acompañadas por la música compuesta por Mariano Ducós y por un texto del grupo redactado para la ocasión. Al año siguiente, su propuesta consistió en reelaborar algunas de las prácticas político-artísticas de los setenta, en el marco de las posibilidades espaciales que brindaba la Plaza del Sol, arrojando poemas en forma de avioncitos de papel desde el edificio de Saavedra y O'Higgins hacia el lugar donde se encontraba el público. De esta manera, “llovieron” sobre la plaza escritos de Fabián Alberdi, Marcelo Díaz, Sergio Espinoza, Sergio Raimondi y Omar Chauvié, convertidos en la “Fuerza Aero Poética Mateísta”. Los *aeropoemas*<sup>149</sup> traían

colores y los poemas Mateístas en su fuselaje. Esos planeadores abren un instante de la *gran feria cultural* en el *centro* de una *ciudad de provincia*. Los ojos buscan en dirección al cielo oscuro, y al chocarse las columnas de hormigón a medio construir, la ciudad se percibe diferente. Los chicos corren a juntar esos *Aero poemas* [...] El espacio público hace de caja de resonancia en la post-dictadura y conecta versos y nuevos lectores. (Chauvié, 2018:122)

Si en las acciones mateístas lo popular se encarnaba en las plazas, las calles y la cotidianidad, asumía una dimensión de reivindicación política y denuncia en la palabra de la maestra, actriz y militante detenida-desaparecida Mónica Morán<sup>150</sup>. En la feria de 1989 se incluyó la presentación de *Angelario*, una obra que recopilaba sus poemas escritos antes de su secuestro en junio de 1976. Se trataba de un conjunto de textos de versos breves, escritos en un lenguaje coloquial, sobre la historia de un grupo de ángeles –“el ángel intelectual”, “el ángel patriota”, “las ángeles viejas”, entre otros– que tematizaban, en clave metafórica, la ética de la militancia y el contexto del terrorismo de Estado en Bahía Blanca. (Ortiz y Chauvié, 2014; Vidal, 2014) El derrotero de los poemas, entregados por la actriz a algunas amistades antes de su desaparición, para preservarlos de la posible acción represiva, culminó en su representación por las agrupaciones Teatro Para el Hombre y Teatro Vocacional del Sindicato de Comercio dirigidas por Coral Aguirre y Julio Teves, convirtiéndose en un emblema de las luchas por la memoria reciente. (Vidal, 2014) Su presentación en 1989 en la Plaza del Sol adquirió una relevancia particular en el contexto de los indultos decretados por Carlos Menem y del crecimiento de un sector de la sociedad que buscaba

<sup>149</sup> Los aeropoemas consistían en “hojas de tamaño oficio con fotocopias color, impresas en una sola cara con un poema y una ilustración, firmados por el poeta y la inscripción “Fuerza Aero poética Mateísta”, junto a la invitación “y tómese una poesía!”. (Chauvié, 2018 :121)

<sup>150</sup> Mónica Morán fue una maestra, actriz, activista y militante del PCR secuestrada durante un ensayo del grupo de Teatro Alianza y luego torturada y desaparecida en el campo de concentración y exterminio conocido como La Escuelita, ubicado en el camino de la Carrindanga. Su caso fue presentado por LNP como un conflicto armado con una célula guerrillera (Vidal, 2016).

“la reconciliación nacional”<sup>151</sup>. En esa coyuntura, la FDLC se posicionó como una plataforma de memoria y resistencia, dando voz en el espacio público a aquellos que habían sido silenciados por los poderes dictatoriales.

Por último, lo popular se manifestaba en la centralidad otorgada a géneros y disciplinas considerados menores por el canon de las Bellas Artes. Sin duda, la cerámica y la alfarería tuvieron un papel destacado en todo el período debido, en parte, a la impronta del mismo Corte y por la presencia de talleristas destacados como “Memo” Galassi y Daniel Diego. Frente al relato canónico que ha reservado el concepto y los museos de arte para la producción europea o sus versiones locales y relegado los objetos estéticos originarios de América a la mirada antropológica o arqueológica (Bovisio, 2013), la feria optó por una toma de posición activa de reivindicación de los saberes indígenas y de su carácter artístico. Partiendo de las investigaciones sistemáticas de “Tato” en torno a la cerámica mapuche<sup>152</sup> (Corte, 2017), se resaltaba la importancia del trabajo manual y del contacto estrecho de la naturaleza de los pueblos de la región –históricamente maltratados y desplazados– y se abogaba, desde la práctica, por una ampliación de la noción de arte que no disociara los valores estéticos de sus usos sociales. Para ello, los talleristas proponían una conjunción entre el *saber* y el *hacer* que permitiera a los concurrentes tomar parte de todo el proceso productivo y recuperar sus sentidos comunitarios y simbólicos. Así, los asistentes podían observar a los alfareros trabajando la arcilla, elaborar sus propias piezas y luego participar de la cocción en un horno de barro construido para la ocasión. [ANEXO 2. Figura 7]

De esta manera, en línea con lo sucedido a nivel nacional, la feria se erigía como un evento para dar a conocer y poner en valor prácticas culturales hasta entonces invisibilizadas o, al menos, postergadas por la tradición artística. Junto a las actividades artesanales, la transición democrática asistió también a una jerarquización de géneros populares como el teatro de títeres y la murga. El primero había sido protagonista desde la segunda posguerra de una renovación de códigos, lenguajes y públicos en sintonía con las reflexiones que atravesaban el campo teatral. El títere pasó a despegarse de la imitación de lo humano para erigirse en metáfora y objeto y el titiritero en un cuerpo animador que comenzó a ocupar un papel central en el espectáculo, hasta convertirse en muchos casos en un actor. (Rasposo, 2004) Si bien en Argentina ya desde la década de 1940 se había iniciado un período de experimentación que se había profundizado en los setenta, el género continuaba siendo asociado por gran parte de la población a la audiencia infantil o a sus raíces folklóricas, circenses y ambulantes. En este sentido, la participación en la FDLC de Horacio

<sup>151</sup> En este marco fueron indultadas mil doscientas personas, entre ellas militares y civiles que habían formado parte del gobierno de la dictadura, además de líderes de organizaciones político-militares, como Montoneros y el ERP.

<sup>152</sup> López, O. (3/1987). “Tato Corte: “el único modo de rescatar es difundir”. *Senda*, año V, n°18-19, p. 35.

Tignanelli, titiritero y cosmógrafo nacido en Buenos Aires que llevó adelante diferentes prácticas para conjugar el pensamiento científico y los saberes populares, se orientó a la actualización y jerarquización de la disciplina tanto como a la ampliación de su público en concordancia con las nuevas teorías. En 1989, este se encontraba realizando una gira con *El titiritero de la Paloma*, una obra para niños premiada a nivel nacional, cuando fue invitado a participar del evento. Por iniciativa de La Casa del Sol Albañil su actuación se articuló con el Encuentro de Titiriteros que se estaba llevando adelante en la ciudad en ese momento. La presencia de Tignanelli impulsó un movimiento que se estaba gestando gracias a los artistas locales y al apoyo municipal que había posibilitado la realización en los encuentros de Titiriteros Bahienses en el Teatro Municipal en 1988 y 1989. El teatro de títeres se perfilaba, entonces, como una práctica artística profesional dotada de un lenguaje propio y objeto de la reflexión y el intercambio teóricos.

En ese marco del impulso a la cultura popular y a la dimensión festiva que señala Amigo (2008), se propiciaron también géneros musicales bailables que pusieran en primer plano la experiencia corporal y propiciarían la inclusión social mediante la ocupación alegre y colectiva del espacio público. [ANEXO 2. Figura 8] De manera paradigmática, fue en la edición de la feria de 1991 que nació una agrupación musical de ritmos afroamericanos –murga, salsa, merengue, cumbia– característica de la ciudad: los Tiburones de la Ría. La banda se había formado a partir de un concurso convocado ese mismo año por la Subsecretaría de Cultura de Bahía Blanca, en el cual había sido premiado su líder, Sergio Sosa. Este convocó al resto de los integrantes para la presentación que debían realizar en el Teatro Municipal y eligieron juntos un nombre que apelaba al humor para aludir al espacio local. Ese diciembre surgió la posibilidad de presentarse también en la quinta FDLC<sup>153</sup> que consagró definitivamente al grupo. Así lo describe Mónica Oliver:

En una nochecita de ésas, se fue entibiando la Plaza del Sol. Un crescendo de emociones. Nos fuimos entusiasmando con las bandas. Pasada la media noche con Los Tiburones de la Ría fue explosión. Bailaron hasta el empedrado con los faroles. Y ellos, Zambrano y Mario, en el medio del Anfiteatro. Los linee [sic]. Los que duermen tapados con cartón. Compartiendo. Incluidos. Disfrutando. Ya no “vos el zaparrastroso”, ni ya no “vos sos el sucio”, no me toques, no me mires, no te veo. Noches de magias, ecos y espejos donde por momentos sublimes, todos fuimos uno. (Mónica Oliver citada en Corte y Carrizo, 2012: 151)

En los años noventa, fuera de los límites temporales de esta tesina, el espíritu festivo y barrial sería continuado y reforzado por las murgas, que desde 1992 se multiplicarían como formas de expresión socio-comunitarias. No es casual que el movimiento murguero bahiense remonte sus orígenes a las Jornadas de Educación por el Arte, organizadas por Mirta Colángelo en La Casa del Sol Albañil, ni

<sup>153</sup> El grupo estaba compuesto por Juan Caray, “Chibón” Vitali, “Oso” Bonini, Sergio “Chino” Sosa, Walter Larrea, Jorge Della Pítima y Raúl Soto. En esa ocasión fue invitado por Ramiro Musotto, músico bahiense radicado en Brasil que se encontraba circunstancialmente en la ciudad.

que las primeras organizaciones, como la *Gran Murga Callejera* y la *Rompe Vientos*, tuvieran presentaciones durante las ediciones de la Feria de la Cultura. (Tellarini, 2013; Zapana, 2018)

Por último, lo popular asumía otro sentido al identificarse con la cultura juvenil de ese momento, profundamente ligada al rock. La potencia simbólica derivada de sus recitales, sus espacios de congregación social, su red de contención y socialización, devinieron un factor central para comprender la transición democrática desde una perspectiva cultural. El rock contribuyó a la configuración de parte de las conductas, expectativas e imaginarios sociales y fue un participante clave en el refloreamiento de la vida pública y en la transformación cultural posterior a la etapa dictatorial. Durante esos años, el género se transformó de emergente a masivo. Si, desde una perspectiva económica, supo insertarse como una de las ramas más dinámicas de la industria cultural nacional,<sup>154</sup> desde su propuesta estética, aportó a la renovación y diversificación de la oferta musical<sup>155</sup>. Este crecimiento exponencial tiene aristas políticas complejas, ya que estaba relacionado al mantenimiento de una relación contradictoria con el gobierno de facto, sobre todo desde 1981 cuando, a raíz de la Guerra de Malvinas fue prohibida la circulación de música anglófona en los medios de comunicación y una generación de músicos argentinos que había resistido la persecución estatal recibió un inesperado impulso<sup>156</sup>. Con el proceso iniciado en 1983, el rock encarnó como ningún otro el clima de libertad, resistencia y juvenilismo de la época, manifestándose contra la violencia política y a favor de los derechos humanos. (Vila, 1985; Pujol, 2007; Di Cione, 2016; Carrasco y Paiva, 2016; Secul Giusti, 2015, 2016; Sánchez Troillet, 2018, 2019) Su fuerte presencia en la vida pública implicó una alianza fructífera con otras prácticas culturales y marcos de pensamiento, ya fuera el cine alternativo e independiente y el arte contemporáneo o algunas religiones alternativas, el orientalismo y el ecologismo, entre otras. El rock estuvo presente en los espacios de encuentro públicos y privados donde se gestaban nuevas experiencias artísticas, desde el *under* porteño de los bares y discotecas (López, 2015) hasta las ferias devenidas artesanales.

Como bien afirma Juliana López Pascual (2018), este proceso tuvo lugar también en Bahía Blanca donde surgieron numerosas bandas estimuladas por las radios y revistas especializadas. El dilema de la falta de espacios de presentación en vivo, de instrumentos y de equipamiento de

<sup>154</sup> La “popización” del rock impactó en la producción de discos y en la creación de agencias de músicos y sellos, así como en la ampliación de su propia “red de contención” y circulación –emisoras, programas, y suplementos, revistas, bares y pubs– que tuvo un papel fundamental en la legitimación simbólica del género. (Pujol, 2007)

<sup>155</sup> Durante los ochenta, el rock se alejó un poco de lo sonoridad más pesada de la década anterior y revirtió la tendencia cosmopolita, el ideario *hippie* y las consignas humanitarias, para derivar en un sonido más pop-bailable que acompañó una producción de sentido relacionada con la consagración de libertades, la consolidación de la democracia, la reivindicación de la juventud, la diversidad, lo erótico, lo corporal y la sensualidad. De esta forma, el rock en los ochenta se cargó de compromiso, protesta y crítica, en torno a la idea de la libertad como principio rector, desarrolló una crítica introspectiva de la sociedad y constituyó una *poética del escape*. (Secul Giusti, 2015; 2016)

<sup>156</sup> Paradójicamente, muchas estrellas del rock participaron en el festival por la solidaridad latinoamericana para apoyar a los soldados en el frente. Sobre la relación entre el rock y la dictadura ver Buch (2016).

sonido, obligó a estos conjuntos emergentes a adoptar estrategias colectivas de autogestión, que fortalecieron una idea comunitaria de las prácticas más allá de sus diferencias estéticas. La FDLC se convirtió, entonces, en un ámbito siempre abierto y hospitalario para estos grupos muchas veces discriminados por su impronta rebelde y contestataria. Agrupaciones como Los Viejos Ladrones, Los Lanzallamas, Los Cronopios, Los Troncotes, Magnet, Far West, Concilio de Trento, La Corchea Salvaje, Disonante Argentino, Neurus, Solgangel, S'candalo, Daikiri, y Odio de Dios, entre innumerables otros, se alternaban en el escenario con los más diversos géneros, para completar los programas que podían llegar tener más de cuarenta espectáculos por edición. [ANEXO 1]

Desde 1989, la FDLC contaría, además, con un socio estratégico que reforzaría su carácter contracultural. FM De la Calle, emisora radial creada originalmente por iniciativa del Partido Comunista a nivel nacional, nació como un proyecto comunitario de comunicación popular, una de las “radios alternativas” que proliferaron durante la transición democrática. Luego de debatir dos modelos de funcionamiento, decidieron construir una radio “parecida a las emisoras existentes, pero *con otro contenido*” (Randazzo y Galavotti, 2001:24) abierta a diferentes organizaciones partidarias progresistas y de izquierda, dirigida a difundir el conocimiento científico –sobre todo, de ciencias sociales– y a promover la cultura local, nacional y latinoamericana. Así se constituyó en un espacio “orientado a la difusión de flujos simbólicos alternativos al relato dominante”, bajo un “horizonte de resistencia” y “compromiso por la transformación social”, con un rasgo comunitario dado por su organización y alternativo por la agenda que proponía. (Costantini et al., 2013: 27) De esta manera “amplió la difusión de las inquietudes de la importante comunidad de oyentes –en muchos casos devenidos en productores– de la FM comunitaria” (Agesta, López Pascual y Vidal, 2018: 261) y generó una articulación de expresiones musicales heterogéneas –entre las que se incluía el rock –,<sup>157</sup> con programas de contenidos relacionados con el feminismo, el ecologismo, el orientalismo, el indigenismo y otras vertientes características del *destape cultural* de la década del ochenta<sup>158</sup>. FM de la Calle se fundó como una emisora moderna, crítica, popular y autogestionada que buscaba competir por la “construcción de sentido común” para “cambiar el aire”, con un perfil marcadamente cultural<sup>159</sup>.

<sup>157</sup> Músicos y agrupaciones como Luis Alberto Spinetta, Charly García, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, se mezclaban con temas de Miles Davis, The Weather Report, Chick Corea, Coltrane, Bob Berg, Frank Zappa.

<sup>158</sup> Se trataba de una política de inclusión de lo heterogéneo en función de las necesidades de difusión que evidenciaban distintos sectores del campo musical antes descriptos. FM De la Calle, como la FDLC, tuvo que hacer un recorte en los programas de rock por la masividad de propuestas del género.

<sup>159</sup> Al cabo de unos años, se ubicaría entre las FM más escuchadas, llegando a liderar el ranking por un breve lapso en 1995. El Complejo Cultural de la Calle, inaugurado en 1992 en la primera cuadra de calle Chiclana, complementó la labor de la radio,

Esta radio tuvo una relación estrecha con la FDLC, colaborando fervientemente en su promoción y realizando transmisiones en vivo durante sus ediciones. Este nexo fue reforzado por la participación de los mismos actores en ambos proyectos<sup>160</sup>. Algunos de los organizadores de la feria, como Mirta Colángelo o Patricia Galassi<sup>161</sup>, conducían programas propios en la radio, y algunos locutores de la emisora intervinieron como artistas o presentadores en el evento. En ocasiones, además, la FM facilitó su sede a las organizaciones artísticas para que las utilizaran como camerinos, debido a su proximidad con la plaza. Esta asociación con De la Calle, hizo posible que la FDLC se renovara mediante la incorporación de voluntades humanas y recursos materiales. Se trató de una relación simbiótica que incluía también a La Casa del Sol Albañil y que se fundaba sobre la coincidencia en torno a una noción amplia e inclusiva de cultura y a una determinada manera de entender la gestión cultural.

---

generando un espacio interdisciplinario que incluía también charlas de divulgación científica y/o eventos relacionados a las luchas políticas. (Randazzo y Galavotti, 2001)

<sup>160</sup> Para poder realizarlo, la emisora instaló un cable que iba desde el piso 13 del Edificio de la Corporación del Comercio y la Industria en Alsina 19 hasta O'Higgins al 200. En otras ediciones estableció un estudio en exteriores en la misma Plaza del Sol desde donde realizó las transmisiones.

<sup>161</sup> Los programas eran "Piso 13" de Patricia Galassi y "Late Latino" a cargo de Fundación Senda, primero, y, luego de Mirta Colángelo. Los conductores mencionados, Ana Barrios o Fito Barrio, provenían, por su parte, del ámbito de la radio.

## CONCLUSIONES

En el presente trabajo de investigación hemos avanzado en la reconstrucción y el análisis de las políticas culturales llevadas adelante por el Estado y por grupos autogestionados de agentes de la cultura en Bahía Blanca durante parte del período de la transición democrática. Para ello, elegimos centrarnos en el surgimiento, desarrollo y consolidación de la Feria de la Cultura de la ciudad a partir del examen de sus cinco primeras ediciones entre 1987 y 1991, prestando atención a sus vínculos con el programa del alfonsinismo. Demostramos que, más allá de los disensos y las tensiones, la articulación de la iniciativa gubernamental y de una porción de la sociedad civil hizo posible la concreción de proyectos de este tipo, que destacaron la importancia de promover las intervenciones culturales en las calles y las plazas, con miras a reactivar el espacio público y la ciudadanía, sostenidos por la creencia en la necesidad de construir una cultura para la democracia. La existencia de representaciones comunes entre ambas, como el concepto de cultura, la importancia de ampliar el consumo artístico y el cuestionamiento de las distinciones entre lo culto y lo popular, fue la condición de posibilidad para esta colaboración que, sin embargo, no siempre culminó de la manera esperada.

Preocupados por la articulación entre ambas instancias, nos enfocamos, primero, en el desenvolvimiento institucional del área de Cultura, tanto a nivel nacional como local, focalizando en las transformaciones producidas en el período post-dictatorial y, en particular, en las dos primeras gestiones de Isabel Barros al frente de la Subsecretaría de Cultura de Bahía Blanca durante las intendencias de Juan Carlos Cabirón (UCR). Más tarde, abordamos la feria en su dimensión interna reconstruyendo sus formas y mecanismos de organización, así como la idea de cultura promovida desde los discursos y acciones de sus impulsores. En este sentido, intentamos mostrar que, más allá de la pretendida autonomía partidaria, lo político estuvo presente a partir de los posicionamientos y elecciones de los actores tanto respecto de la coyuntura como de los valores, los espacios y las prácticas consolidados dentro de la esfera de las artes.

Debido a que luego de 1983, la propuesta cultural se formuló principalmente en respuesta a las condiciones de la dictadura anterior, optamos por comenzar recuperando de manera sintética el accionar estatal en materia cultural de los años anteriores. Allí, pudimos reponer el debate historiográfico entre dos interpretaciones que acentúan, respectivamente, el aspecto represivo de esta política enmarcada en el desarrollo de la “guerra cultural” y su carácter productivo para la construcción de las bases de una concepción neoliberal del rol del Estado en la cultura y la educación que, aunque alcanzaría su plenitud en los años 90, se fue manifestando en su retiro

paulatino del área y en los constantes recortes presupuestarios a la que se la sometió. En especial, dedicamos parte del capítulo a analizar las particularidades de estas transformaciones en Bahía Blanca, recuperando la labor de la Subsecretaría de Cultura de la Comuna dirigida por Alberto Obiol. La noción de “lo subterráneo” fue de utilidad para contrarrestar esta visión institucionalista y permitió señalar que, a pesar de los mecanismos represivos, pudieron sobrevivir prácticas de resistencia que adquirirían visibilidad e impulso con la vuelta de la democracia.

A continuación, examinamos los cambios operados luego del triunfo de Raúl Alfonsín y esbozamos algunas particularidades de la etapa denominada de transición democrática. La centralidad que el nuevo gobierno otorgaba a la cultura como herramienta de transformación social quedó de manifiesto tanto en la preocupación por formular un plan específico que enunciara sus principios y propósitos como en la reorganización burocrática del organigrama del área. En ese contexto, se destacaron las primeras medidas del gobierno orientadas al desarme del entramado represivo y censor y a la inclusión de los artistas nacionales en la agenda y en las instancias de toma de decisión, así como a la formulación del Plan Nacional de Cultura de 1984. La distinción entre las gestiones de los tres secretarios del gobierno radical muestra los obstáculos políticos y económicos que encontraron estas primeras iniciativas y que impidieron su plena implementación. No obstante, dentro de ese margen, las primeras dos administraciones introdujeron transformaciones sustantivas que permitieron acompañar e incentivar la renovación de la oferta cultural e impulsar expresiones relacionadas con la cultura popular. A partir de 1987, este proceso empezó a encontrar sus limitaciones, debido a la oposición de algunos grupos de la sociedad e, inclusive, de sectores de la UCR que condujeron a las renuncias de los dos primeros secretarios, a la llegada al sector de un dirigente de la Junta Coordinadora Nacional sin trayectoria cultural y a la abdicación de los objetivos más ambiciosos del plan de 1984.

La política cultural de la Comuna de Bahía Blanca durante esta misma época continuó en general con lineamientos nacionales, pero adquirió un carácter especial ligado a la relevancia inédita que se otorgó a los municipios. La figura de Isabel Barros y el equipo que la acompañaba implementaron un programa que, en consonancia con los objetivos del gobierno federal, apostaba a una noción antropológica, democrática e inclusiva de cultura y a reforzar la intervención municipal en la materia. Esto supuso, además del apoyo financiero y simbólico explícito a proyectos e instituciones, la profesionalización y ampliación de la planta, la recuperación y restauración del patrimonio, la jerarquización de las direcciones y la creación de otras nuevas destinadas la cultura popular y a fortalecer sus vínculos con la trama social. Este último punto, se fundamentaba en la necesidad de integrar e impulsar algunas expresiones y sectores que hasta entonces habían

permanecido en parte invisibilizados o desplazados del foco de atención. En ese marco, se incluyeron iniciativas como la de los CECUM, la Difusión Barrial y el Museo del Puerto de Ingeniero White. La descentralización y gratuidad de los circuitos de espectáculos y de la enseñanza, fueron estrategias destinadas a combatir la desigualdad de acceso a los bienes culturales. Por ello, se priorizó la realización de eventos de artistas locales en espacios públicos gratuitos y se implementaron políticas tendientes a facilitar la producción cultural de toda la población. Las dependencias más antiguas de la Subsecretaría, como el Teatro Municipal, el Museo de Historia y Ciencias Naturales, el Museo de Bellas Artes y el Centro de Estudios Folklóricos, fueron igualmente objeto de intervenciones acordes con las nuevas orientaciones propuestas, pero también –y por su mismo valor simbólico– constituyeron puntos sensibles del debate público en el que se manifestaron los medios de prensa, los actores del arco político y las “fuerzas vivas” de la sociedad local.

La clausura de la primavera democrática sobre finales de la década, disminuyó el interés acerca de las políticas culturales, hecho que se tradujo en la considerable disminución de su participación presupuestaria. La crisis y la inestabilidad condujeron a un estancamiento del sector y a un retroceso de las iniciativas más ambiciosas. Esto no tuvo, sin embargo, un correlato estricto en Bahía Blanca donde la continuidad de Isabel Barros y de Cabirón en sus respectivos cargos entre 1987 y 1991, contribuyó al mantenimiento y la profundización de los objetivos originales. En efecto, 1987 se planteó como un año de vitalidad inusitada en el plano cultural gracias a la confluencia de diversos acontecimientos significativos como el EITA, la inauguración del Museo del Puerto y la primera edición de la Feria de la Cultura. Esto no impidió que, a tono con el clima general, la oposición del Partido Justicialista se fortaleciera y los ataques contra la funcionaria y contra la política municipal se recrudecieran, apoyados por *La Nueva Provincia* y por distintas asociaciones de artistas. La relevancia de la escala de análisis se vuelve, aquí, evidente al introducir matices y diferencias respecto de los procesos nacionales, aunque sin desentenderse de ellos.

En este contexto se encuadra el surgimiento de la Feria de la Cultura organizada por un conjunto de artistas y artesanos vinculados al ideal de la “educación por el arte” y, en algunos casos, a la militancia de izquierda de los años setenta. Estas matrices de origen adquirirían, sin embargo, nuevos sentidos ante la preocupación por construir una ciudadanía horizontal e inclusiva que consolidara y extendiera los valores democráticos. El evento se asentó sobre la convicción en el poder de transformación social de la cultura más allá de las diferencias, razón por la cual enarbó la bandera de autonomía respecto de la política como principio de legitimación y la autogestión como estrategia de funcionamiento, tal como estaban proponiendo otros colectivos afines en el resto

del país. La distinción entre lo político y la política se vuelve crucial, ya que mientras el primero era considerado parte constitutiva de las prácticas, la segunda estaba explícitamente excluida de ellas. Aun así, como mostramos en el texto, los enfrentamientos ideológico-partidarios permearon el desarrollo de las primeras ediciones e irrumpieron de una u otra manera durante el evento, generando conflictos entre sus miembros y entre ellos y otros actores sociales. La relación estrecha con el municipio –fuente esencial de recursos económicos y simbólicos– y las trayectorias, identidades y redes personales de los miembros iniciadores, operaron como factores de tensión que debieron ser gestionados durante todo el período para garantizar la perdurabilidad de la feria. La misma relación con Barros tuvo un carácter ambivalente que eclosionó en 1988; igualmente, algunos temas relacionados a la política de derechos humanos del alfonsinismo y, en particular, la “cuestión Astiz”, suscitaron la reacción de una parte de los feriantes, que sintieron la necesidad de manifestar sus puntos de vista públicamente. Frente a ello, los coordinadores eligieron tomar distancia y afirmar su independencia, argumentando en favor de la heterogeneidad y el respeto por la diversidad de opiniones. A medida que la feria se consolidó, estas disputas se fueron sosegando y el proyecto logró una mayor estabilidad mediante la formalización del apoyo municipal concretada en la inclusión de una partida presupuestaria fija y mediante la diversificación de sus fuentes de financiamiento.

La dimensión de lo político atravesó, sin embargo, todos los aspectos de la feria: los mecanismos decisorios, la elección del espacio de realización, el diseño de los programas y la concepción de las artes y los artistas. De esta manera, se promovieron prácticas que pusieron en cuestionamiento la lógica excluyente de los circuitos culturales tradicionales en torno a sus espacios de exhibición, la frontera entre públicos y productores y la jerarquía entre las disciplinas, apostando por las formas democráticas y el fortalecimiento de la esfera pública. El voto y la asamblea se convirtieron en los instrumentos privilegiados de la organización que requerían de la subordinación del interés individual al beneficio y la voluntad colectivos. La priorización de lo grupal se materializaba también en la integración del evento al espacio urbano. La elección de la Plaza del Sol como ámbito de realización no fue, entonces, aleatoria y constituye, de por sí, un gesto político. Su ubicación, su identidad y su carga simbólica hacían de ella el lugar ideal para llevar a cabo FDLC, tanto por razones operativas como estéticas. Esta voluntad de integración al espacio público partía de entender la cultura como un bien común y se reforzó mediante los talleres abiertos al público que acompañaron la programación de espectáculos y los puestos de exhibición durante cada edición. En ellos, los límites entre producción y recepción se difuminaban y el aura reverencial que rodeaba al arte en los museos desaparecía gracias a la proximidad. Paralelamente, se implementaron

diversas tácticas para diluir las barreras entre artistas y artesanos, cuestionando las jerarquías establecidas basadas tanto en criterios eurocéntricos como étnicos y de clase. La cultura popular desempeñó, así, un rol central en las programaciones, asumiendo múltiples sentidos que abarcaban desde la identificación con los saberes de los pueblos originarios y mestizos de América, la militancia política, la vivencia cotidiana de los espacios de la ciudad o las experiencias de los grupos juveniles urbanos. De esta manera, el evento se erigía como un acto de resistencia e integración social donde la cultura se asumía cargada de politicidad y donde las prácticas culturales se convertían en acciones de construcción de la democracia y la ciudadanía mediante la convivencia de los cuerpos.

La presente tesina ha pretendido ser una puerta de acceso para abordar las políticas culturales que se plantearon durante el proceso de la transición democrática en el cruce entre la iniciativa gubernamental y la de la sociedad civil. La reducción de escala que supuso centrarnos en Bahía Blanca y en la Feria de la Cultura, en particular, hizo posible reconstruir en detalle la densidad de la trama social y política, atendiendo a las tensiones y contradicciones que se plantearon en un momento de efervescencia y de renovación estética. Asimismo, permitió subrayar los alcances y los límites de las pretensiones de autonomía de cultura y poner en diálogo representaciones y mecanismos de construcción de la legitimidad cultural. Por último, descubrió la necesidad de contemplar la especificidad de las realidades y temporalidades locales en relación con los procesos de alcance más amplio. ¿Cuál fue el devenir de las distintas de las instituciones oficiales durante este mismo período?, ¿qué otros grupos operaron desde la sociedad civil?, ¿cuál fue el rol de los medios en la definición de las políticas culturales?, ¿cómo funcionó la escala provincial en esta etapa?, ¿qué cambios se introdujeron en el transcurso la década del noventa en el programa y en organigrama estatal de la cultura edificados previamente?, ¿cómo afectaron el desarrollo de las siguientes ediciones de la feria?, son algunas de las preguntas pendientes que abren líneas de investigación futuras a partir de este recorrido inicial.

## ARCHIVOS Y FUENTES

### A. Archivos y repositorios documentales

Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca

Archivo del Concejo Deliberante de la Municipalidad, Bahía Blanca.

Archivo Oral del Museo del Puerto, Ingeniero White.

Archivo Histórico Municipal, Bahía Blanca.

Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca.

Archivo gráfico y sonoro de la FM De la Calle-Cooperativa de Provisión de Servicios Culturales de Bahía Blanca Ltda., Bahía Blanca.

Archivo personal de Arturo Corte. Bahía Blanca.

### B. Diarios, periódicos y revistas

*La Nueva Provincia* (diario). Bahía Blanca, 1981-2000.

*La Plaza* (revista). Bahía Blanca, 1984.

*Noticias de la Calle* (diario de la emisora Fm De la Calle). Bahía Blanca, 1982-1992

*Prensa Cultural* (revista). Bahía Blanca, 1987-1993.

*Rompeviento* (revista del Instituto Cultural). Bahía Blanca, 2013-2015.

*Senda* (revista). Bahía Blanca, 1982-1991.

### C. Documento oficiales

*La cultura es de todos. Plan Nacional de Cultura 1984-1989* (1984). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005511.pdf>

Diario de Sesiones del Honorable Concejo Deliberante (marzo de 1984 – marzo de 1991). Municipalidad de Bahía Blanca.

Ordenanzas, minutas y resoluciones municipales (1978-2012). Municipalidad de Bahía Blanca.

### D. Entrevistas editadas

Vidal, Ana (2014). *El teatro militante en Bahía Blanca, la agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones*. Buenos Aires, AINCRIT [DVD-Audiolibro]

### E. Páginas web

FM de la Calle. *De la Calle*. <https://delacalle.org/>

Instituto Cultural del Municipio de Bahía Blanca. *Cultura*. <http://cultura.bahiablanca.gov.ar>

La Nueva Provincia. *La Nueva*. <https://www.lanueva.com/>

### F. Material audiovisual

Lojero, P. (30/08/2011). Los Disidentes PUNK en vivo - Bahía Blanca 1988. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=c6U83-LRxqk>

Colángelo, G. M. (19/06/2013) Mirta Colángelo (Programa Personas y Personajes / Bahía Blanca).

Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ft4e0I2B\\_Jo](https://www.youtube.com/watch?v=ft4e0I2B_Jo)

García Montero, I. (03/07/2015). GUACAMOLE CLOWN feria de la cultura 98. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=1px-rxoZsZc>

- García Montero, I. (05/07/2015). GUACAMOLE CLOWN feria de a cultura 97. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=K-ZiB9-jJ-8&t=60s>
- Di Meglio, J. (29/02/2016). Acido – Segunda muerte. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=odrSvRN0x4o>
- Di Meglio, J. (27/03/2017). Acido – Psicópata. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=vpsAk1qV-uY>
- Lasala, P. (20/08/2019). Nueva Argentina y Grande Pablo Lasala. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eo8Yv1lh4nI>

## BIBLIOGRAFÍA

### Marco teórico-metodológico

- Aramburu, M. (2008). “Usos y significados del espacio público”. *Arquitectura, ciudad y entorno*, año III, n° 8, pp. 143-149.
- Bandieri, S. (2005). *Historia de la Patagonia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Barriera, D. (2002). *Ensayos sobre micro historia*. Michoacán: Prohistoria-Red Utopía A. C. y Jitanjáfora.
- Bauman, Z. (2005). *Legisladores e intérpretes: sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Borja, J. y M. Castells (1997). *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. Madrid: Taurus.
- Bovisio, M. A. (2002). “Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" ¿vs.? "Artesanía". Buenos Aires: FIAAR.
- Bovisio, M. A. (2013). “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. *Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n° 3, s/p. Disponible en: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=130&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3) [Consultado el 19/10/2020]
- Brunner, J. J. (1985). *La cultura como objeto de políticas*. Santiago de Chile: FLACSO-Material de discusión, n° 74. Disponible en: <http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1985/000913.pdf> [Consultado el 03/03/2020]
- Carnovale, V., Lorenz, F. y Pittaluga, R. (comps.) (2006). *Historia, Memoria y Fuentes Orales*. Buenos Aires: CeDInCI.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Del Carmen, J. (2009). “¿De qué hablamos cuando hablamos de autogestión? Una descripción y un acercamiento a la práctica autogestiva”. Tesis de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.636/te.636.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- Deutsche, R. (2010). “Público”. En Balibrea M. P. et al. *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Audio original de la conferencia disponible en: [http://www.macba.cat/controller.php?p\\_action=show\\_page&pagina\\_id=33&inst\\_id=22891&lang=ES&PHPSESSID=amabm0pfo2sm61nd59an41foc4](http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=22891&lang=ES&PHPSESSID=amabm0pfo2sm61nd59an41foc4) [Consultado el 25/03/2019]
- Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Buenos Aires. Paidós.

- Eagleton, T. (2017). *Cultura*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Elías, N. (2016). *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, T. (2014). *El mito del Arte y el Mito del pueblo: Cuestiones sobre arte popular*. Buenos Aires: Ariel.
- Fernández, S. (2007). *Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.
- Fernández, S. (2009) “El revés de la trama: contexto y problemas de la historia regional y local”. *Estudios históricos*, n° 1, s/p. Disponible en: [http://www.estudioshistoricos.org/edicion\\_1/sandra-fernandez.pdf](http://www.estudioshistoricos.org/edicion_1/sandra-fernandez.pdf) [Consultado el 23/11/2020]
- Foucault, M. (2008). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-texto
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- Graziani, S. (2004). “La politique culturelle comme objet de recherche”. *Quaderni*, n° 54, pp.5-13. Disponible en: [https://www.persee.fr/doc/quad\\_0987-1381\\_2004\\_num\\_54\\_1\\_1607](https://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2004_num_54_1_1607) [Consultado el 20/10/2020]
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Grimson, A. y P. Semán (2005). “Presentación: la cuestión 'cultura'”. *Etnografías Contemporáneas*, año 1, n° 1, pp. 11-24. Disponible en: <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/presentacion3b3n-la-cuestion3b3n-cultura.pdf> [Consultado el 11/12/2019]
- Hernández Belver, M. y M. Prada (1998). “La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 84, pp. 45-63. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40184076> [Consultado el 23/11/2020]
- Hudson, J. P. (2010). “Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 72, n° 4. Disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-25032010000400003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032010000400003) [Consultado el 23/11/2020]
- López Pascual, J. y M. de las N. Agesta (2019), “Lecturas para una política de lo cultural”. En: Agesta, M. de las N. y López Pascual, J. (eds.) *Estado del arte. Cultura, sociedad y Estado en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 3-14. Disponible en: <https://ediuns.com.ar/producto/estado-del-arte-cultura-sociedad-y-politica-en-bahia-blanca/> [Consultado el 23/11/2020]
- Lozano, S. y P. Bascuñán P. (2018). “¿Qué entendemos por autogestión?”. *Rebeldías*, n°3, pp. 13-15. Disponible en: <https://revistarebeldias.files.wordpress.com/2018/04/1rebeldias-nc2b03-otoc3b1o-2018.pdf>
- Rioux, P. (1998). “Introducción. Un terreno y una mirada”. En Rioux, P. y Sirinelli F. *Para una historia cultural*. México: Taurus.
- Serna, J. y A. Pons (2003). “En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis”. *Contribuciones desde Coatepec*, año II, vol. 4, s/p. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28100403.pdf> [Consultado el 03/04/2020]
- Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Waichman, P. (2008). “Aproximaciones histórico-conceptuales a la animación sociocultural”. Disponible en: [https://des-for.infed.edu.ar/sitio/textos/upload/Eje\\_6\\_Modulo\\_Animacion\\_Sociocultural\\_Waichman.pdf](https://des-for.infed.edu.ar/sitio/textos/upload/Eje_6_Modulo_Animacion_Sociocultural_Waichman.pdf)
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Yúdice, G. (2002). “El recurso de la cultura”. En: *Cultura y Globalización*. Barcelona, Gedisa.

## Bibliografía específica sobre temas culturales

- Agesta, M. de las N. (2016). “A puertas abiertas. La Asociación Bernardino Rivadavia de Bahía Blanca: reformismo, distinción social y configuración urbana (1882-1930)”. *Estudios del ISHiR*, vol. 6, n° 16, pp. 6-30. Disponible en: <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaSHIR> [Consultado el 03/04/2020]
- Agesta, M. de las N. (2019). “Por amor al arte. El problema de la autonomía en el asociacionismo cultural bonaerense: La Asociación Cultural de Bahía Blanca, 1919-1927”. *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, vol. 1, n° 20, pp. 23-50. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuarioceh/article/view/29326> [Consultado el 23/11/2020]
- Agesta, M. de las N., Caubet, M. N. y López Pascual, J. (2017). “Conciertos y disonancias en la gestión de la cultura. Misión civilizatoria y distinción social en la Asociación Cultural de Bahía Blanca (1919-1959)”. En: Cernadas, M. N., Agesta, M. de las N. y López Pascual, J. (coords.). *Amalgama y distinción: culturas políticas y sociabilidades en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 131-178.
- Agesta, M. de las N., López Pascual, J. y Vidal, A. M. (2018). “Bahía Blanca en su dimensión cultural”. En: Cernadas, M. N. y Marcilese, J. (coords.). *Bahía Blanca Siglo XX. Historia política, económica y sociocultural*. Bahía Blanca: EdiUNS, pp. 207-272.
- Aguirre, C. (2015). *Memorias del teatro combatiente. Teatro Alianza, Teatro para el Hombre, Teatro Laboratorio, Bahía Blanca 1969-1989*. Bahía Blanca, EdiUNS.
- Amigo, R. (2008). “80-90-80. Noventa la década breve”. *Ramona*, n° 87, pp. 8-14. Disponible en: <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona87.pdf> [Consultado el 23/05/2020]
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Barandiarán, L. (2016). “El impacto de la última dictadura sobre la cultura (1976-1983)”. *Unicen divulga, Especial 2016: Nunca más. A 40 años del golpe de Estado de 1976*. Disponible en: <https://www.unicen.edu.ar/content/el-impacto-de-la-%C3%BAultima-dictadura-sobre-la-cultura-1976-1983> [Consultado el 22/05/2020]
- Basile, M. V. (2014). “Políticas culturales públicas: Desplazamientos en el modo de concebir la cultura y su articulación con el Estado”. *Ábaco*, año II, n° 64/65, pp. 92-101. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41921552> [Consultado el 23/11/2020]
- Belenguer, M. C. (2019). *La dimensión social del Museo Taller Ferrowhite: el ejercicio colectivo de recordar (Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2004-2014)*. Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Disponible en: <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4409>
- Calabre L. (2013). “Historia das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia”. *I ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 23 a 25 de mayo. Salvador de Bahía. Disponible en: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207\\_12\\_historia%20das%20politicais%20culturais.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicais%20culturais.pdf)
- Calla, L. (2013). “Más acá de las islas flotantes. Memorias del Encuentro Internacional de Teatro Antropológico”. En: Hernández, G. (comp.) *Lo dicho y los hechos. Investigación y debates de Historia oral y Etnografía, en Bahía Blanca y la región del sudoeste bonaerense*. Bahía Blanca: Editorial Libros en Colectivo, pp. 299-323.

- Cantamutto, L. y M. Díaz (2013). “Campeonato Nacional de Picnic y la resignificación de un espacio público”. En: Espantoso Rodríguez, T. (coord.) *Reflexiones entre los dos bicentenarios (2010- 2016) 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: FFyL-UBA, pp. 169-179.
- Cardelli, J. (2016). “La Dictadura Militar en la educación”. *Encuentro de saberes*, n° 6, pp. 13-21. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/encuentrodesaberes/article/view/3066/1015> [Consultada el 23/11/2020]
- Cardini, L. A. (2014). “Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario, Argentina”. *Políticas Culturais em Revista*, año 1, n° 8, pp. 21-36.
- Carrasco, A. S. y J. B. Paiva (2016). “Clics modernos: el poder y los derechos humanos en las expresiones culturales de la primavera democrática”. *Actas de Periodismo y Comunicación*, vol. 2 n° 1. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73061> [Consultado el 23/11/2020]
- Carrizo, J. y V. Corte (comp.) (2012). *La Feria de la Cultura de Bahía Blanca (1987-2000): Una construcción colectiva, “Manos, voces e ideas, propiciando y testimoniando la integración de nuestra gente”*. Bahía Blanca: Edición de autor.
- Carta, L. (2016). “Política cultural durante la transición democrática Argentina. Caso: Centros de Educación y Cultura Municipal Bahía Blanca 1984”. Trabajo final del Posgrado Internacional Gestión y política en Cultura y Comunicación, FLACSO, Buenos Aires. [mimeo]
- Casado López, G. (2019). “Reflexión crítica sobre el brutalismo”. *Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo*, vol. 40, n° 2, pp. 5-20. Disponible en: <https://rau.cujae.edu.cu/index.php/revistaau/article/view/535> [Consultado el 23/11/2020]
- Casco, J. M. (2007). “El malestar en la Cultura. Notas sobre los intelectuales argentinos y el fin de siglo”. *Question/Cuestión*, vol. 1, n° 16, s/p. Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/438> [Consultado el 23/11/2020]
- Caubet, M. N. (2015). *Aulas musicales. La creación del Conservatorio de Música de Bahía Blanca (1956-1957)*. Tesina de Licenciatura en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- Chauvié, O. A. (2009). “La poesía en tiempos violentos: Formaciones culturales bahienses durante la última dictadura” [en línea]. Comunicación presentada en el *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 18 a 20 de mayo, La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3527/ev.3527.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3527/ev.3527.pdf) [Consultado el 23/11/2020]
- Chauvié, O. A., (2019). *Emergencia y modos de consolidación de una nueva poesía en Bahía Blanca (1985-2001)*. Tesis de Doctorado en Letras. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4672> [Consultado el 05/06/2020]
- Chavolla, A. (2005). *Pensares y Haceres: La política cultural del gobierno de Alfonsín*. México: CIALC. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/mx/mx-008/index/assoc/HASHebff.dir/chavolla.html> [Consultado el 15/07/2020]
- Costantini, F. et al. (2015) “Una aproximación a la vinculación entre la Universidad Nacional del Sur y la radio FM de la Calle, en la construcción de un relato alternativo en torno a la historia bahiense”. En: Aguirrezabala, M., González Fasani, A. M. y M. Tejerina (eds.). *Pensar lo local: Visiones y experiencias en torno de la ciudad y su historia*, Bahía Blanca, Hemisferio Derecho, vol. 4, pp. 25-32. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/2845/1/Constantini%20c%20Floren%20Un%20a%20aproximaci%20c%20b3n....pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Corte, A. (2017). *Aprendiendo Wizún. Experiencias y reconstrucción de la cerámica mapuche en Pampa y Patagonia*. Bahía Blanca: Bahía Blanca Che.

- Cortes, M. (2013). “Alfonsín, los intelectuales argentinos y la democracia como promesa”. *Voces en el Fénix*, n° 31, pp. 14-23. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/12318> [Consultado el 23/11/2020]
- Di Cione, L. (2015). “Rock y dictadura en la Argentina: reflexiones sobre una relación conflictiva”. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, n° 15. Disponible en: [https://www.academia.edu/35589044/Rock\\_y\\_dictadura\\_en\\_la\\_Argentina\\_Reflexiones\\_sobre\\_una\\_re\\_laci%C3%B3n\\_contradictoria](https://www.academia.edu/35589044/Rock_y_dictadura_en_la_Argentina_Reflexiones_sobre_una_re_laci%C3%B3n_contradictoria) [Consultado el 25/10/2020]
- Fressoli, G. (2013). “Formas Críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White, Miranda y temporalidad, el recuerdo como experiencia”. *Papeles de trabajo: La revista electrónica del IDAES*, vol. 7, n° 11, pp. 237-258 Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428562> [Consultado el 25/10/2020]
- González, A. S. (2016). “Una “feria masiva” de artes plásticas en el ocaso de la última dictadura argentina”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69444> [Consultado el 23/10/2020]
- González, M. (2015). *La Organización Negra*. Buenos Aires: Editorial Interzona.
- Harvey, E. (1977). *La política cultural en Argentina*. Madrid: UNESCO.
- Hernandorena, A. (2013). “La tribu de mi calle”. En: Espantoso Rodríguez T. (coord). *Reflexiones entre los dos bicentenarios (2010- 2016) 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: FFyL, pp. 147-161.
- Invernizi, J. y H. Gociol (2010) *Un golpe a los libros. Represión a la Cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- Kingman, M. (2017). “La noción de cultura popular: interés de los debates entre los ochenta y noventa del siglo XX para reflexionar sobre la contemporaneidad”. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 12, núm. 22, pp. 281-291. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2790559> [Consultado el 15/05/2020]
- Landi, O. (1984). “Cultura y política en la transición a la democracia”. *Nueva Sociedad*, n° 73, pp. 65-78. Disponible en: <https://nuso.org/articulo/cultura-y-politica-en-la-transicion-a-la-democracia/> [Consultado el 23/11/2020]
- Landi, O. (1987). “Campo cultural y democratización en Argentina”. En: García Canclini, N. (ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo, pp. 145-174.
- Lawrence, C. L. (2000). “El teatro abierto argentino: un caso de Teatro Popular de resistencia cultural”. *Fragmentos*, n° 18, pp. 89-98. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6463/5989> [Consultado el 23/11/2020]
- Logiodice, M. J. (2012). “Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones políticas”. *DAAPGE*, n° 18, pp. 59-87. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5118282> [Consultado el 23/11/2020]
- Longoni, A. y G. Bruzzone (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- López Pascual, J. (2015a). “Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal durante el primer peronismo”. En: Leonardi, Y. (dir.). *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, pp. 109-134.
- López Pascual, J. (2015b). *Trincheras: el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*. Bahía Blanca: EdiUNS.
- López Pascual, J. (2016). *Arte y trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca (1940-1969)*. Rosario: Prohistoria.

- López Pascual, J. (2018). “Cultura juvenil, tribus urbanas y autogestión del rock en Bahía Blanca”. [mimeo]
- López, V. (2017). “Itinerarios del underground porteño de los 80: una cartografía cultural de lugares de socialización nocturna y experimentación artística de la Ciudad de Buenos Aires (1982-1989)”. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES, UNSAM, Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <http://ri.unsam.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/872/TMAG%20IDAES%202017%20LVS.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consultado el 14/07/2020]
- Lucena, D. y G. Laboureau (comps.) (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP.
- Mangani, A. (2012) “El arte de los títeres en la Argentina”. En *Academia de literatura infantil y juvenil* [blog]. Disponible en: <https://academiaargentinelij.org/el-arte-de-los-titeres-en-la-argentina/> [Consultado el 23/10/2020]
- Martirena, N. y M. Díaz (2013). “La ciudad es escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina”. En: Espantoso Rodríguez, T. (coord.) *Reflexiones entre los dos bicentenarios (2010- 2016) 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: FFyL-UBA, pp. 161-169.
- Mejía Arango, J. L. (2009). “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”. *Pensamiento Iberoamericano. El poder de la diversidad cultural*, n° 4, pp. 105-130. Disponible en: <https://www.fundacioncarolina.es/wp-content/uploads/2014/07/PensamientoIbero4.pdf> [Consultado el 23/10/2020]
- Mendes Calado, P. (2012). “Las políticas culturales de los gobiernos locales en la Argentina”. *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, vol. 7, n°. 13, pp. 127-146.
- Minelli, M. A. (2006). *Con el aura al margen. Cultura argentina en los '80/'90*. Córdoba: Alción.
- Montero, C. G. (2011). *La Plaza de los Lápices: espacio público y memoria de la última dictadura. Bahía Blanca. 1993-1995*. Tesina de Licenciatura en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3000> [Consultado el 23/11/2020]
- Montero, C. G. (2013) “Arte público e instituciones: intervenciones en la pared exterior del museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (2008-2012)”. En: Espantoso Rodríguez, T. (coord.). *Reflexiones entre los dos bicentenarios (2010- 2016) 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: FFyL-UBA, pp. 235-251.
- Nusenovich, M. (2012). “Una génesis interrumpida: la performance en Córdoba entre mediados de la década de 1960 y 1990”. En: Baldasarre, M. I. y S. Dolinko. (eds.). *Travesías de la Imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires: CAIA-UNTREF, pp. 325-355.
- Ortiz, M. y O. Chauvié. (2014) “La poesía de Mónica Morán”. En: *Morán, Mónica. Angelario*. Bahía Blanca: Ediuns, pp. 23-34.
- Ponza, P. (2013). “El Club de Cultura Socialista y la gestión de Alfonsín: transición a una nueva cultura política plural y democrática”. *Nuevo mundo Mundos Nuevos* (web). Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/65035> [Consultado el 25/08/2020]
- Pujol, S. (2007). “Identidad, divino tesoro. La anunciación del rock”. *Trampas*, n° 52, p. 14-21.- Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36662/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/36662/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 23/11/2020]
- Randazzo, D. y R. Galavotti (2001). *FM De la Calle. Una historia que merece ser contada*. Bahía Blanca: ALLUBGRAF.

- Rasposo, V. (2004). “Más allá del teatro de títeres”. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: [https://escueladeteatroytiteres.com.ar/wp-content/uploads/Mas\\_alla\\_del\\_teatro\\_de\\_titeres.pdf](https://escueladeteatroytiteres.com.ar/wp-content/uploads/Mas_alla_del_teatro_de_titeres.pdf) [Consultado el 23/11/2020]
- Ribas, D. (2013). “¿Espacio, recepción, estructura? Algunas reflexiones situadas acerca de lo público en el arte vinculado a la memoria ferroviaria”. En: Espantoso Rodríguez, T. et al. *Pasados Presentes: Debates por las memorias en el arte público en América Latina*. Cali: GEAP-Latinoamérica, pp. 481-495.
- Ribas, D. (2019). “Entre problemas y experiencias: espacios públicos e instituciones artísticas en Bahía Blanca”. Chauvié, O. et al. *VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel*. Bahía Blanca: Ediuns, vol. 8, pp. 549-558.
- Rivas, B. (2015). “Turismo Cultural en Bahía Blanca: La literatura como recurso turístico”. Tesina de Licenciatura en Turismo, Departamento de Geografía y Turismo, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en: [http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3261/1/Rivas\\_Belen.pdf](http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/3261/1/Rivas_Belen.pdf) [Consultado el 17/08/2020]
- Rodríguez, L. G. (2009). “El calendario escolar y las celebraciones en la Provincia de Buenos Aires durante la última dictadura militar”. *Clío y Asociados*, n° 13, pp. 34-60. Disponible en: <http://www.clioyasociados.fahce.unlp.edu.ar> [Consultado el 13/10/2020]
- Rodríguez, L. G. (2010). “Políticas educativas y culturales durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). La frontera como problema”. *Revista mexicana de investigación educativa*, vol. 15, n° 47, pp. 1251-1273.
- Rodríguez, L. G. (2015a). “Funcionarios y políticas educativas en Argentina (1976-1983)”. En *Cuadernos chilenos de Historia de la Educación*, vol. 2, n° 4, pp. 62-85. Disponible en: [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/9433/CONICET\\_Digital%201.pdf?sequence=3](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/9433/CONICET_Digital%201.pdf?sequence=3) [Consultado el 23/11/2020]
- Rodríguez, L. G. (2015b). “Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983) Estado, funcionarios y políticas”. *Anuario colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 42, n° 2, pp. 299-325.
- Ruiz Restrepo, C. E. (2000). “Educación por el Arte, de H. Read”. *Aleph*, n° 114, pp. 77-94. Disponible en: <https://revistaaleph.com.co/index.php/desde-aleph/477-educacion-por-el-arte-en-herbert-read> [Consultado el 23/11/2020]
- Sánchez Troillet, A. (2018). “En los parques: espacio público y cultura rock durante el tránsito de la dictadura a la democracia en Buenos Aires”. *Estudios del Hábitat*, vol. 16, n° 1, s/p. Disponible en: <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/4519> [Consultado el 23/11/2020]
- Sánchez Troillet, A. (2019). “Cultura rock, política y derechos humanos en la transición argentina”. *Contemporánea. Historia y Problemas del siglo XX*, año 10, vol. 10, pp. 157-177. Disponible en: <http://www.rehttp://www.revistacontemporanea.fhuce.edu.uy/index.php/Contemporanea/article/view/107/99vistacontemporanea.fhuce.edu.uy/index.php/Contemporanea/article/view/107/99> [Consultado el 12/07/2020]
- Sarlo, B. (1984). “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático”. *Nueva Sociedad*, n° 73, s/p. Disponible en: <https://nuso.org/articulo/argentina-1984-la-cultura-en-el-proceso-democratico/> [Consultado el 23/11/2020]
- Secul Giusti, C. (2014). “Libertad hasta para escaparme: el rock argentino y la búsqueda de consolidación democrática”. Comunicación presentada en las *III Jornadas de Iniciación en la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales*, 17 a 19 de junio, La Plata. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/92057/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAlloved=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/92057/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAlloved=y) [Consultado el 23/11/2020]

- Secul Giusti, C. (2014b). “Nadie puede robarnos un minuto de sol: rock argentino, derechos humanos y transición democrática”. Comunicación presentada en el *II Simposio de la Estancia de Investigación Posdoctoral en Comunicación, Medios y Cultura “Comunicación, Poder y Derechos Humanos”*, 7 de agosto, La Plata. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/95232/Documento\\_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/95232/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 23/11/2020]
- Secul Giusti, C. (2015). “Cultura rock, discursividad y recuperación democrática”. Comunicación presentada en el *I Encuentro de Jóvenes Investigadores (ENJIC)*, 28 de octubre, La Plata. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/95243>
- Secul Giusti, C. y F. Rodríguez Lemos (2011). “Si tienes voz tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática” (1983-1986)”. Tesis de grado de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42188> [Consultado el 13/07/2020]
- Solano, R. (2017). “Políticas públicas en disputa. Lo político como fundamento de las decisiones en el Estado”. *Revista Estado y Políticas Públicas*, n° 8, pp. 123-137. Disponible en: [https://revistaeypp.flacso.org.ar/files/revistas/1496280527\\_123-137.pdf](https://revistaeypp.flacso.org.ar/files/revistas/1496280527_123-137.pdf) [Consultado el 27/07/2020]
- Tellarini, G. (2013). *Bahía Murguera*. Bahía Blanca: Fondo Municipal de Artes.
- Terán, O. (2015). *Historia de las ideas en Argentina: Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Tomas, H. T. (1998). *El lenguaje de la arquitectura moderna*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Valente, K. (2018). “Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)”. Tesis de Magíster en Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/68075/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/68075/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Consultado el 14/08/2020]
- Vidal, A. M. (2014). "El Angelario de Mónica Morán". En: *Morán, Mónica. Angelario*. Bahía Blanca: Edius, pp. 15-22.
- Vidal, A. M. (2010). “Arte y memoria colectiva. Representaciones de la militancia política y la representación de la década del 70’ en Bahía Blanca (Argentina), 1995-2009”. *Antíteses*, vol. 3, n°5, pp. 487-511. Disponible en: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/3680> [Consultado el 23/11/2020]
- Vidal, A. M. (2010). “Arte y memoria en la Transición democrática: Revolución, violencia, y compromiso en la poesía de Mónica Morán. (Bahía Blanca, 1987)”. Comunicación presentada en las *Jornadas Nacionales de Historia, Arte, y Política en la Argentina del siglo XX- Vanguardias, censuras, y representaciones*, Facultad de Artes, Universidad Nacional del Centro, Tandil, 9 y 10 de septiembre de 2010.
- Vidal, A. M. (2012a). “Activismo Artístico”. En: Amigo R. et al. *Perder la forma humana. Una Imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte, Reina Sofía, pp.43-51.
- Vidal, A. M. (2012b). “Tómese una poesía”. En: Amigo, R. et al. *Perder la forma humana. Una Imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Barcelona: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp.196-199
- Vidal, A. M. (2016). *Experiencias del teatro militante en Bahía Blanca, 1972-1978*. Tesis de Doctorado en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3043>[Consultado el 23/11/2020]

- Vila, P. (1985). "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil". En: Jelin E. (comp.): *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL, pp. 83-156.
- Winocur, R. (1993). "Políticas culturales y participación popular en Argentina: la experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989)". *Perfiles latinoamericanos*, vol. 2, núm. 3, pp. 97-118.
- Wortman, A. (2001). "El desafío de las políticas culturales en Argentina". En: *Cultura política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires. CLACSO, pp. 251-267. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100914035902/17wortman.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Wortman, A. (2002). "Vaivenes del campo intelectual, político y cultural en la Argentina". En: *Estudios y otras prácticas intelectuales en Cultura y Poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 1-16 Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916031820/30wortman.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Zapana, M. (2018). *Las murgas como atractivo turístico-recreativo cultural de la ciudad de Bahía Blanca*. Tesina de Licenciatura en Turismo, Departamento de Geografía y Turismo, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/bitstream/123456789/4456/1/Tesina%20Zapana.pdf> [Consultado 25/10/2020]

### **Bibliografía sobre historia local, provincial y nacional del período**

- Aboy Carlés, G. (2001). *Las dos fronteras de la democracia argentina. La reformulación de las identidades políticas de Alfonsín a Menem*. Rosario: Homo Sapiens.
- Ansaldi, W. (2006). "El Silencio es salud. La dictadura contra la política". En: Quiroga, H. y C. Teach (comps.). *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la Dictadura y el futuro de la Democracia*. Rosario. Editorial Homo Sapiens.
- Barreneche, O. (2014) (dir.). *Historia de la provincia de Buenos Aires: del primer peronismo a la crisis de 2000*. Buenos Aires: UNIPE-Edhasa, t. V.
- Bohoslavski, J. P. (2015). *¿Usted también, doctor? Complicidad de jueces, fiscales y abogados durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brewer Carías, A. (1997). *La ciudad ordenada. Estudio sobre "el orden que se ha de tener en descubrir y poblar" o sobre el trazado regular de la ciudad hispanoamericana, en particular, de las ciudades de Venezuela*. Madrid: Boletín Oficial del Estado.
- Calveiro, P. (2008). "La experiencia concentracionaria". En Lida, C., Crespo, H., Yankelevich, P. (comps.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 187-204.
- Calveiro, P. (2012). *Violencias de Estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Canelo, P. (2015). "La descomposición del poder militar en la Argentina: Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)". *Dossiers de Historia Política*, Programa Interuniversitario de Historia Política, pp. 1-33. Disponible en <http://hdl.handle.net/11336/73599> [Consultado el 23/11/2020]
- Carrión Mena, F. (2017). "La descentralización desde el gobierno intermedio". En: Bermeo, E. (coord.). *Gobiernos Intermedios: entre lo local y lo nacional*. Quito: CONGOPE-ABYA-YALA-Incidencia Pública del Ecuador, pp. 75-93. Disponible en: <http://openbiblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/57070.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Cernadas, M. N y J. Marcilese (comps.) (2018). *Bahía Blanca siglo XX: historia política, económica, y sociocultural*. Bahía Blanca: EdiUNS.

- Cernadas, M. N. (2005). "Las aporías de la democracia recobrada: la construcción del ciudadano en Argentina". *Historia actual On Line*, n° 8. Disponible en: <http://www.historia-actual.org/publicaciones/index.php/haol/article/view/122/111> [Consultado el 15/10/2020]
- Cordero, G. (2013). "La administración fronteriza y la construcción de redes políticas: Frontera sur de Buenos Aires, décadas de 1860 y 1870". *Memoria Americana*, vol. 21, n° 1, pp. 39-63. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar> [Consultado el 15/10/2020]
- De Lella, C. y P. Krostch (1989). *Congreso Pedagógico Nacional. Evaluación y perspectivas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dominella, V. L. (2010) *El fermento en la masa. La juventud universitaria católica en Bahía Blanca, entre la efervescencia política y la oleada represiva de la Triple A (1968-1975)*. Tesina de Licenciatura en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.
- Dominella, V. L. (2015). *Catolicismo liberacionista y militancias contestatarias en Bahía Blanca: Sociabilidades y trayectorias en las ramas especializadas de Acción Católica durante la efervescencia social y política de los años '60 y '70*. Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Humanidades y de Educación, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1180> [Consultado el 23/11/2020]
- Dominella, V. L. (2016). "Guerra de dioses Conflictos eclesiales y disputas políticas en Bahía Blanca entre 1969 y 1975". *Sociohistórica*, vol. 38, n° 11, pp. 1-26. Disponible en: <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHe011/7911> [Consultado el 19/11/2020]
- Duhalde, E. L. (2013). *El Estado Terrorista Argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el Nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Feld, C. y M. Franco (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la postdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, J. C. (2017). *Jóvenes en un partido tradicional: la trayectoria de la Junta Coordinadora Nacional en la Unión Cívica Radical (1968-1981)*. Tesis de Doctorado en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/4254> [Consultado el 19/11/2020]
- Ferrari, M. y V. Mellado (2016). *La renovación peronista: organización partidaria, liderazgos y dirigentes, 1983- 1991*. Caseros: EDUNTREF.
- Gaudio, R. y A. Thompson (1990). *Sindicalismo peronista, gobierno radical: los años de Alfonsín*. Buenos Aires: Fundación F. Ebert.
- González, O. R. y C. Abalo (1988). "Argentina. El ocaso del alfonsinismo". *Nueva Sociedad*, n° 98, pp. 20-24.
- Graglia, E. (2006). "Municipalismo y regionalización en Argentina: el caso de Córdoba". *Diálogo Político*, año XXIII, n° 1, pp. 53-80.
- Heredia Chaz, E. (2013). "Gaviotas en la ciudad: arte y política en el movimiento socio-ambiental de Bahía Blanca". En: Espantoso Rodríguez T. (coord.). *Reflexiones entre los dos bicentenarios (2010- 2016) 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*. Buenos Aires: FFyL-UBA, pp. 281-297.
- Heredia Chaz, E. (2018) *La Tercera Fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- Heredia, M. (2006). "La demarcación de la frontera entre economía y política en democracia. Actores y controversias en torno de la política económica de Alfonsín". En: Pucciarelli A. R. (coord.). *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.

- Jensen, S. (2010). “Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar”. Comunicación presentada en el *Congreso Internacional XIV Encuentro de latinoamericanistas Españoles*, Santiago de Compostela. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531187> [Consultado el 23/11/2020]
- Jensen, S. I. y M. L. Montero (2012). “Un “archivo de la represión” en la Secretaría de DDHH de la Provincia de Buenos Aires: el registro burocrático de las cárceles bonaerenses”. *Revista electrónica de fuentes y archivos*, n° 3, pp. 307-311. Disponible en: <http://www.refa.org.ar/revista.php?idEdicion=4> [Consultado el 23/11/2020]
- Jensen, S. I. y M. L. Montero (2013). “La escritura epistolar como registro de la experiencia de encierro y represión en las cárceles argentinas (1974-1983)”. *Historia Actual Online*, vol. 31, pp. 143-157. Disponible en: <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/849/709> [Consultado el 10/07/2020]
- Maceira, D. y M. Stechina (2008). “Intervenciones de política alimentaria en 25 años de democracia argentina”. *Revista Cubana de Salud Pública*, vol. 37, n° 1, pp. 44-60. Disponible en: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-34662011000100006](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-34662011000100006) [Consultado el 23/11/2020]
- Macón, C. (coord.) (2006). *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura Argentina*. Buenos Aires: Ladosur.
- Malamud, A. (2001). “Grupos de interés y consolidación de la democracia en Argentina (1983 – 1991)”. *Revista América Latina Hoy*, n° 28, pp. 173-189. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/2761> [Consultado el 23/11/2020]
- Mangone, C. (1996). “Dictadura, cultura y medios”. *Causas y azares*, vol. 3, n° 4, pp. 39-45. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/causas-y-azares-no-4/> [Consultado el 23/11/2020]
- Manguía, S. y T. Noli (2016). “Censura a la cultura durante la última dictadura cívico-militar. Estudios de casos inéditos”. Comunicación presentada en el *IX Seminario internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, 3-5 de noviembre. Disponible en: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa\\_14/manguia\\_noli\\_mesa\\_14.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2016/11/seminario/mesa_14/manguia_noli_mesa_14.pdf) [Consultado el 23/11/2020]
- Marcilese, J. y C. Napal (2017). *Imágenes políticas. Partidos y elecciones en Bahía Blanca entre e primer peronismo y la crisis del 2001*. Bahía Blanca: Secretaría General de Cultura y Extensión Universitaria-Universidad Nacional del Sur.
- Marino, S. y G. Postolski (2006). “Relaciones peligrosas. Los medios y la Dictadura entre el control, la censura y los negocios”. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*. vol. III, n° 1. Disponible en: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/download/299/286> [Consultado el 23/11/2020]
- Mazzei, D. (2017). “Símbolo por partida doble. El capitán Astiz, la Armada y la transición democrática argentina”. *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 6, n° 11, pp. 258-276. Disponible en: <http://ruhm.es/index.php/RUHM/article/view/250/216> [Consultado el 23/11/2020]
- McSherry, P. (2009). *Los Estados depredadores: la operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.
- Molina, H. (2007). *Intendentes de Bahía Blanca: comisionaturas, 1886-2003*. Bahía Blanca: Edición de autor.
- Montserrat Llario, M. (2006). “La crisis del Estado Benefactor y la imposición neoliberal en la Argentina de Alfonsín y Menem”. *Aldea Mundo*, vol. 11, n° 20, pp. 57-64.
- Montero, M. L. (2007). “Prensa y memoria: una mirada desde lo local”. Comunicación presentada en las *II Jornadas de investigación en Humanidades*, Bahía Blanca, agosto. Disponible en: <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/pdf/ActasJornadas2007.rar> [Consultado el 23/11/2020]

- Montero, M. L. y S. Jensen (2015). “Los archivos de la represión en la escritura del pasado reciente. Una aproximación a los documentos del Servicio Penitenciario Bonaerense, 1974-1983”. En: Jensen, S., Pasquaré, A. y Di Gresia, L. (eds.). *Volúmenes Temáticos de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Archivos y fuentes para una nueva Historia socio-cultural*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, vol. 9, pp. 49-60. Disponible: <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/files/5JJeHV0109.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Murillo, M. V. (2013). “Cambio y continuidad del sindicalismo en democracia”. *Revista SAAP Publicación de Ciencias Políticas del Sociedad Argentina de Análisis Político*, vol. 7, n° 2, pp. 339-348.
- Novaro, M. y V. Palermo (2003). *La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- Nun, J. (1994). “Populismo, representación y menemismo”. En: Borón, A. et al. *Peronismo y menemismo. Avatares del populismo en Argentina*. Buenos Aires: El cielo por asalto, pp. 67 – 100.
- O’Donnell, G. (1982). *El Estado Burocrático Autoritario: Triunfos, derrotas y crisis*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano. Disponible en: <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/odonnell-guillermo-el-estado-burocratico-autoritario.pdf> [Consultado el 12/07/2020]
- O’Donnell, G. (1997). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.
- Ollier, M. M. (2010). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Orbe, P. (2014). “El proceso de reorganización de los claustros. El impacto político-educativo de la última dictadura militar en la Universidad Nacional del Sur”. *PolHis*, año 7 n° 14, pp. 179-205. Disponible en: <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3085> [Consultado el 12/07/2020]
- Paredes, A. (2004). “La operación Cóndor y la Guerra Fría”. *Universum*, vol. 1, n° 19, pp. 122-137. Disponible en: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-23762004000100007&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-23762004000100007&script=sci_arttext) [Consultado el 23/11/2020]
- Pucciarelli, A. (2006). *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Quiroga, H. (1994). *El tiempo del proceso. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares*. Rosario: Fundación Ross.
- Quiroga, H. y C. Tcach (1996). *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. Rosario: Homo Sapiens.
- Raymont, H. (2007). *Vecinos en conflicto: la historia de las relaciones entre Estados Unidos y Latinoamérica, desde Franklin Delano Roosevelt hasta nuestros días*. México: Siglo XXI
- Rocca Rivarola, D. (2009). “Protagonista opositor, peronista desplazado: la Confederación General del Trabajo durante el gobierno de Raúl Alfonsín”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas*, vol. 51 n° 207, pp. 137-154. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/41020> [Consultado el 23/11/2020]
- Rosales, M. (2012). “Descentralización en América Latina y tareas del municipalismo”. *Revista Análisis Público*, año 1, n°1.
- Sabino, A. y R. Simoés (2013). “Geografía e Arqueología: uma visão do conceito de Rugosidades de Milton Santos”. *Revista de Arqueología Pública*, n° 8, pp. 174-193.
- Suriano, J. (2005). *Dictadura y democracia (1976 – 2001)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Tedesco, L. (2011). *De la esperanza a la desilusión*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.

- Ternavasio, M. (1991). *Municipio y política. Un vínculo histórico conflictivo*. Tesis de Maestría, FLACSO, Buenos Aires. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/ternavasio.pdf> [Consultado el 20/10/2020]
- Varela, M. (2005). “Los medios de comunicación durante la dictadura: entre la banalidad y la censura”. *Camouflage Comics. Censorship, Comics, Culture and the Arts*. Disponible en: [http://camouflagecomics.com/pdf/02\\_varela\\_es.pdf](http://camouflagecomics.com/pdf/02_varela_es.pdf) [actualmente disponible en: [https://www.academia.edu/1072677/Los\\_medios\\_de\\_comunicaci%C3%B3n\\_durante\\_la\\_dictadura\\_entre\\_la\\_banalidad\\_y\\_la\\_censura?source=swp\\_share](https://www.academia.edu/1072677/Los_medios_de_comunicaci%C3%B3n_durante_la_dictadura_entre_la_banalidad_y_la_censura?source=swp_share) ]
- Vommaro, G. (2006). "Cuando el pasado es superado por el presente. Las elecciones presidenciales en 1983 y la construcción de un nuevo tiempo político en la Argentina". En: Pucciarelli, A. (coord.) *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 245-288.
- Wanschelbaum, C. (2013). “La política de Educación de Jóvenes y Adultos durante el gobierno de Alfonsín (1983-1989): El Plan Nacional de Alfabetización”. *Historia de la Educación. Anuario*, vol. 14, n° 1, s/p. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/anuario/article/view/2236/pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Wanschelbaum, C. (2014). “La educación durante el gobierno de Alfonsín (Argentina 1983-1989)”. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, vol. XXV, n° 48, pp. 75-112. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35080> [Consultado el 23/11/2020]
- Zapata, A. B. (2013). “Memorias sobre conflictividad obrera en los '70. Algunas problemáticas sobre los vínculos entre Historia y Memoria frente a la reconstrucción del pasado”. *Trabajo y Sociedad*, n° 20, pp. 161-173. Disponible en: <http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/20%20ZAPATA%20memoria%20conflicto%20obrero.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Zapata, A. B. (2015a). “Dinámica de la conflictividad laboral desde experiencias obreras. La construcción de solidaridades en metalúrgicos bahienses de los años '70”. *Estudios digital*, vol. 34, pp. 139-158. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/13339>
- Zapata, A. B. (2015b). “Pensar la escalada de violencia y la violencia en escalas. Entramados de la “lucha antisubversiva” pre-dictatorial. Bahía Blanca, 1974/1976”. *Avances del Cesor*, vol. XII, n° 12, pp. 141-156. Disponible en: <http://web2.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/AvancesCesor/index> [Consultado el 23/11/2020]
- Zapata, A. B. (2016). “El pasado reciente entre historia y justicia. Un análisis sobre el rol de empresarios en dictadura, a propósito de la causa Massot”. *Aletheia*, vol. 7, n° 13, pp. 1-24. Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-13/pdfs/Zapata.pdf> [Consultado el 23/11/2020]
- Zarankin, A. y M. Salerno (2008). “Después de la tormenta. Arqueología de la represión en América Latina”. *Complutum* vol. 19, n° 2, pp. 21-32. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/CMPL0808220021A> [Consultado el 18/11/2020]

ANEXOS

**ANEXO 1. Participantes en la Feria de la Cultura (1987-1991)**

|   | <b>1987<br/>(I Feria de la Cultura)</b>  | <b>1988<br/>(II Feria de la Cultura)</b><br>Conductores: Maryta Berenguer,<br>Lui Serrano Balvino, Roberto<br>Zanotto y Mónica Peri       | <b>1989<br/>(III Feria de la Cultura)</b>  | <b>1990<br/>(IV Feria de la Cultura)</b><br>Conductores: Roberto Zanotto,<br>Roberto Corral, Olga Vallasciani,<br>Susana Tittarelli y Marcelo Natalli   | <b>1991<br/>(V Feria de la Cultura)</b><br>Conductores: Roberto Zanotto,<br>Patricia Galassi y Oscar Pascuaré   |
|---|--|---|--|---|---|
| <b>Alfarería y<br/>cerámica</b>         | Arturo Corte, Teresa Bellido, “El profeta”, Gabriel Rana y Claudia Almendra.                           | Arturo Corte, Memo Gallassi, Isabel Long, Teresa Bellido y “El Profeta”   | Arturo Corte, Marta Montero (P. Alta), Alicia Cundari (P. Alta) Bent Larsen, Mónica Oliver, Marta Orienti, Silvia Asnard, Marina Goñi, Elvira Inostroza, Isabel Long, Sandra Vidal, Ana Rodríguez, Alejandra Miconi, Elena Poletti, Teresa Bellido, Gabriel Rana, Patricia Hunickem, Guillermina David, Daniel Diego y Carlos Moreira. | Agustín Giménez, Silvia Catalani, Yolanda Cipolloni, Guillermo Valenzuela, Patricia Villa, Gabriel Rana, Marta Arienti, Silvia Asnard, Daniel Diego, Patricia Hunickem, Nélide Scheffer, Guillermo Gallassi, Elvira de Inostroza, José Orellano, Sandra Vidal, Casimiro Vidal, Marta Montero (Punta Alta), Alicia Cundari, Mónica Oliver, Bent Larsen, Manuela Catrilaf, Arturo Corte y Daniel Soler. | Marta Arienti, Yolanda Cipolloni, Gabriela Clementi, Arturo Corte, Alicia Cundari, Carla Gutacgow, Daniela Igarzabal, Beatriz Keru, Isabel Long, Marta Montero, Víctor Pertusati, Mario Cabaleiro, Gabriel Rana, Vilma Robiolo, Liliana Rozas, Daniel Soler, Elvira Vergara, Daniel Soler, Paty Vidal, Sandra Vidal, y Taller de Arturo Corte, Taller de Alfarería Club Universitario, Taller María Montero (Punta Alta), y Centro de Formación Profesional N° 42 (Punta Alta). |
| <b>Pintura, Escultura<br/>y Grabado</b> | Grupo 20, agrupaciones de plásticos de la Asociación Bahiense de Artistas Plásticos, y Gente de color. | Grupo 20, agrupaciones de plásticos de la ABAP y Gente de color. Talleres de Escultura de Jorge Fortunato y de Pintura de Raquel Partnoy. | Pintura: Héctor Valle, Daniel Sewald, Isabel Rodríguez Rey, Cecilia Miconi, Julio Alessandrini, Marcos Barrionuevo, Claudia Gatti, Estela Marcón, Guillermina Prado y Ana Soubele.<br>Escultura: Jorge Fortunato, Francisco Polo, Graciela San Román, Hugo Pisani, Alejandra Gentili, María y Cristina Ibarrondo.                      | Pintura: Guillermina Prado, Alejandro Marcilla, Patricia García, Claudio Redolfi, Héctor Romero, Isabel Rodríguez, Silvia Solda, Marcela Ostrovsky y Liliana Ostrovsky.<br>Escultura: Hugo Pisani y Francisco Polo. Grabado: Nora Cardoso.  | Francisco Polo, Carlos Belardinelli, Cecilia Miconi, Cesar Montague, Guillermina Prado, Mabel Lemonnier, Elena Baccini, Graciela San Roman, Alicia Antich, Graciela Aphel, Ana Casanova, Guillermina Cerodino, Karina Zukerman, Paula Di Canto, Alejandro Costa, Francisco Cila, Patricia García, Néstor Schaub, Estela Casal, Marcela Ostrovsky, María Elena Arens, Graciela Durán, Marina Araoz, Peuma Co., Alejandra Kohen, Isabel Rodríguez Rey, Elena Caba                 |

|               |   |  |  |  |  |
|---------------|---|--|--|--|--|
|               |   |  |  |  | y Estudiantes de la ESAV   |
| <b>Teatro</b> | Ciudad de Bahía Blanca, De Calle, Teatro Popular y Teatro para el Hombre. Talleres de títeres Tía Ñata y Muchas Lunas.  | Teatro Popular, Grupo Zeta y Poquelín Teatrucho  | Grupo Z, Taller de Teatro C.E.B.B., Trío Nakens de la Barra (Santiago Galassi y Sergio Sanders), Héctor Rodríguez Brusa, Diego Pastega (La Plata), La Compañía – Grupo de títeres (UNLP) y Teatro Taller.<br>Títeres: Marcos Barrionuevo y Claudia Gatti   | Los Hermanos Títeres, Regino Álvarez, Los Reprimidos, Rodrigo Pardo y Osvaldo Monitoc.<br>Títeres: Marcos Barrionuevo y Claudia Gatti  | De la Calle, La Casa el Sol Albañil, Ceferino Céspedes, Si de cigarrillo, Los Oligho, Héctor Brussa y Verónica Guerin. CELCYT filial B Blanca. Títeres: Muchas Lunas, Mary Costa y Nora Stebe  |
| <b>Música</b> | Grupo Vocal Troverías, Dúo Contemporáneo, Los Charabones, LibreCanto, Coro de la Cooperativa Obrera, Coro de Escuelas Medias de la UNS, y de Cámara de Bahía Blanca (UTN), Dúo Juan Carlos Schimizzi y Marcela Lorenzi, Sergio Chanampa, Cristina García, Marcelo Gugliardo, Alberto D’Alessandro, Grupo Alquimia, Enrique Muñoz, Juan Canay, Grupo Excalibur, Peña Fortín Sur, Grupo Vodka, Walter Larrea, Los del Monte, Nando, El Gato Callejero, Disidentes, Faraón Negro, Los Trípodes, Don Gato y la Pandilla y Magdalena | Dúo Miconi-Fioriti, Cristina Baridón, Grupo Agesta, Santiago Galassi, Juan Alberto Espeleta, Dúo Cristal, Grupo Vocal Andino, Grupo Ventana, Los Hijos del Rey y Grupo Volpe | Gran Murga Callejera, Los Lanzallamas, Taikiri, Coro Juvenil de las Escuelas de Enseñanza Media de la UNS (dirigido por Carmelo Fioriti), Cutem, Rubén Gattari, Aníbal Vitali, Huayra Khari, 47 Cromosomas, Grupo Bird, Troverías, La Falsa Cruz, Paula Alvarado, Juan Alberto Espeleta, Jorge Valette, Coro Juan XXIII (dirigido por Alberto Tramontana), Marina Duhalde, Franco Barberón, Bubi Klein y Hnos. Gómez, Guillermo Chotard, La Corchea Salvaje, Cristina Baridón, Grupo Final, Gran Coro Navideño (dirigido por Carmelo Fioriti), Alberto D’Alessandro, José Ballesteros, Conjunto LibreCanto, Marcelo Guillermo, Ricardo Hernán, Rubén Martínez, y Jorge Herrera, Los Abajeños, Susana Ponce y María Nelly Gaviot, Sergio Sanders, Cosme Montico, Grupo Magnet, Taller | Murga Callejera, Los Viejos Ladrones, Muchas Lunas, Troverías, Disonante Argentino, Ricardo Escobar, Antonio Buzada, Fabián y Alberto D’Alessandro, Los Lanzallamas, La Salida, Noemí Pérez, Los del Monte, Los Cronopios, Pablo Lasala, Los Troncotes, Cutem, Jazz Progresión, Daniela de Robles, Expresión Corporal de La Casa del Sol Albañil, Juan Alberto Ezpeleta, Jorge Vallete, Magnet Rock, Fortín Sur Peña Folklórica, Far West, Guillermo Chotard, Concilio di Trento, La Corchea Salvaje, Sad Fermín Blues Band, Elunay, Grupo S’candalo, Anibal Vitali, Diana Alvaya, Rock Pop, Elsa Calzetta y Walter Giménez, Coro Juan XXIII, Danza Jazz, Limbo Jazz, Taikiri, Odios de Dios, Alejandra Linhardo, Cuarteto Acento, Sergio Sanders- Rodrigo | Coro Juan XXIII, Alberto Tramontana, Jazz Band, Ser tu Semejante, Gimnasia Rítmica, Solangel, Aníbal Vitali, Disonante Argentino, La Gavilla, Delirios del Primer Mundo, Gustavo Llevaría, Los Viejos Ladrones, Los Tiburones de la Ría, Peña el Ceibo, Diana Albaya, Fabián Petrosino, Naranja de Plata Cordón, La Casa del Sol Albañil, Antonio Machín y los Marineros de Manila, Neurus, Far West, Tabú, Pablo Lasala, Grupo Vocal Acento, Franco Barberón, Van Wardi, Noemí Perez y la Gente, La Resaca, Los Abajeños, Sangra María, La Contrabanda, Pensamiento Pictórico, La Corchea Salvaje, Shocron Casal, Azucena Loca de la legua, Eduardo Haspert, Sergio Sanders, Concilio de Trento, Trio Jazz. Uzabiaga, Soto, Vitali, Aspeed, MentaSex, Cuarteto de Volpe, Cutem, |

|                                   |  |  |   |  |   |
|-----------------------------------|--|--|---|--|---|
|                                   |  |  | Musical, Pablo Lasala, Don Gato y su Pandilla y Plagio.   | Pardo y Franco Barberón.   | Traídos de los Pelos, Sheila Magic, Aníbal Vitali, Alberto D'Alessandro, Progresión Jazz, Vida Azul, Quinteto Friends, y Cuarteto Bird.   |
| <b>Literatura</b>                 | Expresión por la Palabra (UNS), Revista <i>Senda</i> , Poetas Mateístas, La Casa del Sol Albañil y Taller de poesía Metáforas. | Sociedad Argentina De Escritores (SADE), Poetas Mateístas, poetas de la Bahía y Taller de La Casa del Sol Albañil. | Taller de Expresión por la Palabra (UNS), Grupo para la Poesía, Poesía para Armar, SADE filial BB, Revista <i>Senda</i> , <i>Prensa Cultural</i> , Circulo Literario 13 de Junio (Punta Alta) Circulo Literario, Cuadernillo 89 del Café Muñiz y La Casa del Sol Albañil. | Taller de Expresión por la Palabra (UNS), Poetas de la Bahía, SADE filial B. Blanca, Taller Literario, Círculo Literario 13 de Junio (Punta Alta), Taller Pluma Cucharita, Taller de Vicente Zito Lema, Revista <i>Savia Latinoamericana</i> , Revista <i>Senda</i> , Revista <i>Hecho Voz</i> , La Casa del Sol Albañil y La Pluma Mercenaria S. A. | SADE, Poetas Mateístas, Grupo Poetas de la Bahía Blanca, SALAC (Soc. Arg. De Letras, Artes y Ciencias), La Pluma Cucharita, Expresión por la Palabra, La Casa del Sol Albañil, Taller de Vicente Lema, Revista <i>Senda</i> , Revista <i>Hecho Voz</i> , Revista <i>Savia Latinoamericana</i> , Gustavo López, Mauro Fernández, Luis Sagasti, el Chingo y otros |
| <b>Audiovisuales</b>              | Poetas Mateístas, Mabel Lemonnier y Mariana García Zamora  |  | El Rabanito y La Casa del Sol Albañil   |  |   |
| <b>Tejido y artesanía en tela</b> |  |  | Nora Aliante, Cristina Larsen, Marcelo Marzoni, Marta González, Manuela Catrilaf (Cnel Dorrego) y Teresa Epulef Viedma<br>Batik: José Orellana y Julieta Rochietti.   | Adriana Milano, Rossana Bortolas, Mónica Dalmolin, Vilma Robiolio y Marcela Robiolio, Laura Marinello, José Andrés Llancafil, Marcelo Marzoni y Cristina Larsen.<br>Batik: Victoria Merlino, Julieta Rochetti, Carlos Sagasti, Mercedes Quenego, Pablo Morelli, y Graciela Ravanessi.  | Poli Arens, Ana Papafabas, Marcelo Marzoni, Cristina Larsen, Miguel Micorena, Marta González y Andrés Llancafil.<br>Batik: Mercedes Quenego<br>Taller Productivo de Villarino (Hilado - tejido)   |
| <b>Artesanía en cuero</b>         |  |  | Vicente Franco, Ticho Gatica, Adrián Szlaifsztein (Villa Ventana), Yolanda Conte "Mascaras en Cuero" (La Plata).  | Luz Marina, Roberto González y Hugo Gatica   | Gabriel Díaz, Oscar Condori y Taller Nunay Co.  |
| <b>Artesanía en metal</b>         |  |  | Mario David, Toto Ciancalepore y Mario Ríos   | Daniel Martínez, Carlos Martínez, Norberto Bustamante, Patricio Fuentes Correa, Alberto David, Daniel Ramírez, María Arens, Marisa   | Daniel Martínez, Carlos Santisteban, Gustavo Viejo, Héctor Ramírez, Carlos Martínez, Luis Alberto García, Néstor Schuab, Alejandro López, Carlos  |

|                            |                                       |  |  |  |   |
|----------------------------|---------------------------------------|--|--|--|---|
|                            |                                       |  |  | Ramón, Eduardo Scheuermann, Oscar Vidal, Néstor Scharw y Roberto Iometti.  | Enrique Correa, Oscar Vidal, Gustavo Calderón, Fernando Guida, Juan Rivera, Eduardo Sheuermann, Roberto Iometti, Mario Montes de Oca, Patricio Fuentes y Mario David, Taller Nunay Co. (Sierra de la Ventana)   |
| <b>Artesanía en madera</b> |                                       |  | Norberto Antonio Saraullo  | Néstor Gattari y Norberto Saraullo   | Néstor Gattari, Carlos Martínez, Silvia Giuliani y Pablo Morelli, Juan José Brioso, Taller Nunay Co. De Sierra de la Ventana, y Taller de Artesanos La Unión  |
| <b>Artesanía en vidrio</b> |                                       |  |  | Adrián Zunini  | Adrián Zunini   |
| <b>Bijouterie</b>          |                                       |  |  | Daniel Gerbatin, Graciela Gerbatin, Daniel Farías, Santiago Videla, Juan Carlos Gagliano y Eduardo Martínez  | Marta Luncio, Claudia Farías, José Sailese, Luis María Viejos, Matilde Itten, Rodrigo Pardo, Miguel Micorena y Eduardo Martínez   |
| <b>Otras disciplinas</b>   | Danza: Ballet de la Escuela de Danza. |  | Cestería: Marta González.<br>Aerografía: Miguel Álvarez y Sergio Fernández.<br>Adornos navideños: Ofelia Cena y Yolanda Vázquez. | Parsec: Mario Ríos y Juan Fernando Machado.<br>Muñecos: José Brioso, Claudia Menvielle, Laura Pradón y Claudia Delgado.<br>Velas y sahumeros: Héctor Ayunta y Nélide De Luchi.<br>Móviles en tela: Marina Fernández y Luis de la Fuente<br>Espacio de Encuentro y Comunicación: Rincón pal Rejunte | Parsec: Daniel Gómez, Rubén Sánchez, Alejandro Gil, Marcela Tirrelli, Mario Ríos, Ramón Videla y René Alsina.<br>Muñecos: Sandra Scurck y Alicia Díaz<br>Artesanía en calabazas: Luis Medina.<br>Velas y flores secas: Eliana Sánchez, Estela Entraigas y Nancy Clementis.<br>Arbolitos de vida: Gabriel Rom y Rodolfo Ciccone.<br>Máscaras, caleidoscopio y tarjetas: Osvaldo Tedesco, Claudia Muñoz, Héctor Rodríguez Brussa, Eduardo Emarconi y Paula De Canto<br>Espacio de Encuentro y Comunicación: Rincón pal Rejunte. |

|                       |  |  |  |   |  |
|-----------------------|--|--|--|---|--|
| <p><b>Varios*</b></p> |  |  | <p>Claudio Muñoz<br/>(Caleidoscopio), Rodolfo<br/>Ciccione, Gabriel Rom,<br/>Beatriz Ker, Izilda<br/>Escudero y Gabriela<br/>Bellochio</p> | <p>Andrés Lasry, Claudia<br/>Muñoz, Osvaldo Tedesco,<br/>Luis Medina, Emilio<br/>Calderón, América<br/>Sánchez, Flavio Meles,<br/>Nancy Clementis, Alicia<br/>Biagetti, Miguel Valente,<br/>Marcelo Saratella, Rodolfo<br/>Ciccione, Concepción de<br/>Gallego, Silvina Solda,<br/>Omar Rossetti, Marisa<br/>Giuliani, Elene Agnese,<br/>Patricia Romero, Nilda<br/>Ramírez, Marta González<br/>y. Cesar Pavón.</p> | <p>Giuseppe Giraldi, Marcela<br/>Moscatelli, Noelia Soto,<br/>José Luis Orellano, Alicia<br/>Biagetti, Alicia Iglesias,<br/>Luciano Lapolla, Amparo<br/>Vázquez, Paula Rizzo,<br/>Verónica Guerin, Analía Di<br/>Lollo y Julia Sagiao.</p> |
|-----------------------|--|--|--|---|--|

\* Bajo esta denominación se reunían en los programas los nombres de diversos artistas cuyas disciplinas de origen no eran especificadas. Aunque podemos suponer por su participación en otras ediciones el tenor de sus producciones, preferimos respetar esta distinción en consideración a que existía un flujo de personas entre puestos y actividades.

Fuentes: Programas de la FDLC y, para 1987, diversos artículos de *La Nueva Provincia* (ese año la feria no contó con programa impreso)

## ANEXO 2. Documentos fotográficos



Figura 1. Isabel Barros con Juan Carlos Cabirón en la inauguración del Museo del Puerto. (26/09/1987) Donación de Juana Serviddio. Gentileza del Archivo del Museo del Puerto.



Figura 2. Isabel Barros en una conferencia de prensa en 1984 con el concejal Raúl Quintana. Extraída de “Archivos de “El Cívico” y “Civismo” (18/01/2009). *El Cívico* (blog). Bahía Blanca: UCR Bahía Blanca. Disponible en: <http://el-civico.blogspot.com/2009/01/archivos-de-el-cvico-y-civismo.html> [Consultado el 25/11/2020]



Figura 3. Isabel Barros, Reynaldo Merlino y Juana Serviddio en la inauguración del Museo del Puerto (26/09/1987) Donación de Juana Serviddio. Gentileza del Archivo del Museo del Puerto.



Figura 4. Público frente al escenario de la Feria de la Cultura. S/f. Gentileza del Archivo de FM De la Calle.



Figura 5. Arturo Corte en el torno durante la feria. Extraído de “La cultura como construcción colectiva” (03/12/2013). *Comunismo revolucionario* (blog). <http://crdelcomunismorevolucionario.blogspot.com/2013/12/la-cultura-como-construccion-colectiva.html>



Figura 6. Escenario de la Feria de la Cultura. S/f. Gentileza del Archivo de FM De la Calle.



Figura 7. Plaza del Sol – Ricardo Lavalle - De la memoria y la Resistencia en 1978. Extraída de Minervino, M. (22/12/2019). “Historias, usos y maldición de la plaza Ricardo Lavalle”. *La Nueva* (digital). Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2019-12-22-15-33-0-historia-usos-y-maldicion-de-la-plaza-ricardo-lavalle> [Consultado el 25/11/2020]



Figura 8. Plaza del Sol – Ricardo Lavalle - De la memoria y la Resistencia actualmente (2020). Extraído de Baier, F. (22/11/2020). “Bahía Blanca: el gobierno municipal usurpa el espacio público”. *Prensa obrera. Com* (sitio web). Disponible en: <https://prensaobrera.com/sociedad/bahia-blanca-el-gobierno-municipal-usurpa-el-espacio-publico/> [Consultado el 25/11/2020]

### **ANEXO 3. Listado de instituciones y empresas que colaboraron con el sostenimiento de la Feria de la Cultura entre la edición II y la V**

|                                   |                                    |                              |
|-----------------------------------|------------------------------------|------------------------------|
| 3 M Sacifia                       | FM de la Calle                     | Pablo Morelli                |
| Agrícola Bostal                   | Francisco García muebles           | Palacio del Vino             |
| Aguamarina Regalo                 | Gabelli Pastas                     | Perfumerías Yasy             |
| Alerta Emergencias Médicas        | Giorno Bell Vestire                | Pinturería el Camaleón       |
| Argentina Lee                     | Gráfica Drago                      | Pinturerías del Centro       |
| Artesanías Pancho                 | Guern e Hijos Electricidad         | Rafael Loyra Pastor          |
| Autoservicio Neuquén              | Heladería del Teatro               | Raíces Arte en Artesanías    |
| Bahía Filtros                     | Hugo Scheffer                      | Randazzo Producciones        |
| Baldo Long Electricidad           | Imprecoop                          | Red Palets                   |
| Banco Comercial Finanzas          | Imprenta Le Graf                   | Repuestos Punta Alta         |
| Banco Vallemar                    | Indhira                            | Rima Libros                  |
| Blanir Colchones                  | Jardín de infantes “Había una vez” | Sagasti Hermanos             |
| Brandauer y Cía.                  | Kosmos Libros                      | Salac                        |
| Casa Bernabé                      | La Casa del Sol Albañil            | Sermat Acumuladores          |
| Casa Scagnetti                    | La Hidráulica                      | Sewald Diseño Gráfico        |
| Club de Teléfonos                 | Librería del Colegio               | Suma Punta Alta              |
| Club Universitario                | Librería Don Quijote               | Súper Spar Punta Alta        |
| Codimat                           | Librería Pampa Mar                 | Súper Spare                  |
| Colchones Blanir                  | Los Porteños Marroquinería         | Supermercados Suma           |
| Compact Disc                      | Merlino Shopping                   | Testoni Asnar                |
| Cooperativa Obrera Limitada       | Mesico S.R.L                       | Top 5                        |
| Cotillón Amorosi                  | Milestones S.R.L                   | Transportes Austral          |
| Da Vinci Proveeduría del Artesano | Nino Pastas                        | Valdo Long Electrodomésticos |
| Dispensa el Sucucho               | Nino Pastas                        | Virginia Calzados            |
| Dietética Vitanova                | Óptica Sarmiento                   |                              |