

PONENCIA 4tas. JORNADAS DE HISTORIA DE LA PATAGONIA
SANTA ROSA, 20 – 22 de septiembre de 2010

Mesa temática N° 3: Historia de las mujeres en la Patagonia: Discursos, agentes y prácticas. Coordinadoras: María José Billorou y Edda Crespo.

Título del trabajo: *Cuatro mujeres en la cultura. San Carlos de Bariloche, 1983-1989.*

Ponente: Marcela Eleonor KOHLSTEDT

Documento de identidad: Libreta cívica N° 5263347

Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Universitario Bariloche, carrera de Licenciatura en Historia.

Correo electrónico: casteinberg@bariloche.com.ar

INTRODUCCIÓN

Entre los años 1983 y 1989 el Estado Nacional definió las políticas culturales que en forma relevante caracterizaron esta etapa. En San Carlos de Bariloche, en función de las necesidades locales, el municipio concretó planes culturales que fueron el marco en el cual ejercieron su actividad creativa cuatro mujeres cuyas prácticas culturales se vieron sustentadas por los proyectos municipales y provinciales en el campo cultural en una perspectiva de igualdad de oportunidades para las mujeres.

Entendemos que estas políticas culturales, que favorecieron la difusión de los valores democráticos, impulsaron el desarrollo de la capacidad creadora y promovieron la autonomía cultural. El propósito de este trabajo intenta captar la significación de las acciones y prácticas de cuatro artistas que intervinieron en el campo de la producción cultural en San Carlos de Bariloche y determinar los rasgos y peculiaridades de su relación con las políticas culturales estatales – durante el período de la “transición a la democracia”, un punto de inflexión para la historia de la Argentina, - políticas que tenían como uno de sus objetivos la formación de una ciudadanía democrática.

Este trabajo se inscribe en la perspectiva de la Historia de las Mujeres o de Género; las estrategias de investigación se enmarcan en la Historia de lo Reciente/Presente y el abordaje teórico-conceptual tiene como enfoque historiográfico la Historia Oral, a partir de la búsqueda de sentido en lo recordado, que permite una concepción más amplia del pasado inmediato y de su elaboración sociocultural como historia. La Historia Oral, al reconstruir minuciosamente los detalles de las vidas de las personas entrevistadas, aporta una riqueza de elementos que permite arrojar una nueva luz sobre aspectos poco visibles de otro modo. Por otra parte, la información oral sirve para comprobar la fiabilidad de otras fuentes, de la misma manera que éstas son su garantía.

El proceso de investigación se hizo en base a entrevistas orales semi estructuradas de final abierto, a fin de obtener información sobre el problema específico a examinar, procediendo a la reunión de datos que permitieron el análisis de las variables. La confrontación triangular de datos en espacios diferentes – fuentes orales, periodísticas, documentos oficiales y personales – permitió apreciar el desarrollo de procesos desde un punto de vista analítico en el que el campo político y el campo económico permean forzosamente lo cultural.

El campo intelectual y cultural había sufrido en Argentina serias fracturas como consecuencia de los siete funestos años de gobierno militar. Por lo tanto era menester recomponer, en las nuevas condiciones del gobierno democrático, un campo cultural fragmentado por las muertes, desapariciones y el exilio de artistas e intelectuales. Pero asimismo se trataba de considerar y de encontrar soluciones a los problemas de las

nuevas formas culturales, resolver cuestiones como la diversidad cultural, el rescate del aparato educativo, la reforma universitaria, el debate sobre el destino de los grandes medios de comunicación masivos y la construcción de una memoria colectiva que enfocara perentoriamente los episodios de violencia y terrorismo de Estado en los diez años anteriores.

A partir de 1983 la relación entre Estado y ciudadanía aparecía para el gobierno de la “transición democrática” como un compromiso ineludible, no solamente concediéndole la importancia debida a las virtudes cívicas como elementos integrantes de la ciudadanía, sino también desde una concepción compartida de la justicia que uniera los distintos grupos, teniendo en cuenta que la multiculturalidad y la multiétnicidad exigen además la concertación de una serie de acuerdos básicos que permitan una unidad en la diversidad. La construcción de esta nueva ciudadanía cobraba sentido si trascendiendo la declamatoria legal se transformaba en una legitimidad social que apuntara a la inclusión de todos aquellos individuos y sectores que el “establishment” ha marginado, ha dominado o sumido en la dependencia, acabando de una vez con las ciudadanías de primera y de segunda clase.

La construcción de esta nueva ciudadanía en la Argentina tuvo como punto de partida una serie de acciones y de políticas públicas que tendieron a buscar la unidad reconociendo las diferencias. Surgieron de esta manera diversos proyectos - como la creación de la Subsecretaría de la Mujer en la administración estatal - que tuvieron como punto de partida la participación ciudadana en el espacio público. De tal forma nacieron los “Encuentros Nacionales de Mujeres” cuando un grupo de mujeres que sostenía la reivindicación del derecho a una igualdad de oportunidades, pidió a Alfonsín su apoyo para hacer públicas sus demandas¹, logrando un significativo y duradero efecto en el espacio público, de discusión y debate respecto a la condición de las mujeres.

En el plano de las reformas en el campo intelectual, fue fundamental la eliminación de la censura gubernamental dando lugar a la libertad de expresión. A comienzos de 1984 se dicta la ley 23 052, que termina con la censura cinematográfica que había estado vigente durante casi treinta años. Se promulga el Decreto 154/83 (luego ratificado por la ley 23 068 del 26 de junio de 1984) para restablecer la plena autonomía universitaria y garantizar la libertad académica. Hasta ese momento la sociedad argentina había vivido bajo la censura en sus diversas formas: censura cinematográfica, censura que secuestraba y prohibía publicaciones, que cerraba las puertas a los intelectuales de izquierdas. En cambio ahora se podía pensar qué tipo de cultura era posible construir en el marco de la libertad de discursos y circulación de bienes simbólicos. La construcción de una nueva cultura debía integrar la experiencia de la diversidad.

Los postulados de las políticas culturales de la “transición a la democracia” se encontraron representadas en el *“Plan Nacional de Cultura, 1984-1989. La cultura es de todos”*, en la que desde una perspectiva antropológica se enuncian principios, entre otros, como la defensa de la pluralidad de identidades, la contribución de la cultura a la descentralización del poder, una mejor distribución de los bienes culturales, del concepto de *“cultura nacional”* como superador de la disyuntiva entre *“cultura superior”* y *“cultura popular”*, y la importancia atribuida al protagonismo activo de sus habitantes como factores que contribuirán a la democratización del país. Asimismo el Plan declara que el “Derecho a la cultura” es uno de los “Derechos Humanos” y

¹ KOHLSTEDT, Marcela, *Movimientos sociales. Continuidades y cambios en las estrategias frente a la crisis: el XIVº Encuentro Nacional de Mujeres en San Carlos de Bariloche, octubre de 1999*. Ponencia presentada en General Roca en las 2as Jornadas de Historia de la Patagonia, 2006.

sostiene que el Estado debe proveer para que su libre ejercicio esté asegurado para todos los habitantes de la Nación. La importancia que Alfonsín le dio a la cuestión de la cultura estuvo dada en la forma en que estableció la composición de la Secretaría de Cultura, cuyos integrantes pertenecían todos al ámbito de las artes.

Este panorama podía verse también en otras regiones del país. En Río Negro especialmente, la nueva cultura tuvo un desarrollo intenso con la puesta en marcha del plan *“Política Cultural de la Provincia de Río Negro. Síntesis 1983 – 1991. Cultura con todos”*, que promovieron el Ministro de Educación y Cultura de Río Negro, Nilo Fulvi y el Subsecretario de Cultura Norman Tornini, continuando bajo la gestión de la Ministra de Educación y Cultura Mary Ruberti. Estas políticas culturales tuvieron un muy importante respaldo y aval en el gobernador Osvaldo Álvarez Guerrero.

El plan de “Política Cultural” provincial fue un proyecto elaborado por Norman Tornini. Este programa obraba en afinidad con el Plan Nacional de Cultura que Tornini había firmado junto con los secretarios y directores de cultura del país en el Encuentro Federal de Cultura de Mar del Plata. El plan nacional promovía asimismo las prácticas de Educación por el Arte reconociendo su existencia y contribuyendo *“al mantenimiento de los talleres de Educación por el Arte instalados en barrios de distintas provincias”* y la creación de centros comunitarios que permitieran el desarrollo de actividades de carácter formativo, con la participación activa de la comunidad.

Es decir que las políticas culturales tenían en Río Negro un común hilo conductor con las políticas nacionales, pero sin caer en una copia de éstas y en cambio obtuvieron un apoyo muy importante en la implementación de aquellas por parte del Estado. La cultura y la educación de manera conjunta fueron pensadas como camino hacia la profundización de los valores propios de la democracia, promoviendo su conformación, no sólo como sistema político, sino como espacio de realización de crecimiento individual y social. Las fuentes orales consultadas reconocieron además el decisivo y valioso trabajo efectuado por Norman Tornini en apoyo de las políticas educativas provinciales.

Desde la provincia se pusieron en marcha numerosos proyectos impulsados por Norman Tornini quien comenzó a recorrer y trabajar hasta en los lugares más alejados y recónditos de la geografía provincial, siempre en contacto con las distintas Direcciones de Cultura, las asociaciones culturales, los artistas, los artesanos y la gente en forma individual o grupal, promoviendo la cultura popular a partir de las identidades locales e impulsando el desarrollo plural de las culturas de todos los colectivos en relación con sus propias necesidades.

Por otra parte se percibía fuertemente en las políticas culturales llevadas a cabo por Norman Tornini el propósito de lograr una integración cultural en la provincia - como puede leerse en sus declaraciones en los medios periodísticos. Una integración que resultaba necesaria en una provincia muy fragmentada, con cinco zonas fuertemente distanciadas entre sí. Tornini pone en marcha un proyecto de articulación regional cultural cuyo objetivo era vincular Roca con Viedma, Bariloche, la Línea Sur, o sea uniendo las cinco regiones rionegrinas con acciones culturales que promovieran la producción cultural: dando lugar al intercambio de creadores en las distintas zonas y al trabajo de los agentes culturales para una revalorización del creador regional.

El reconocimiento de que Neuquén y Río Negro constituyen una unidad cultural fue un aporte esencial en las acciones que emprendieron Tornini y el Director de Cultura de Neuquén, posibilitando y programando acciones para que los artistas de una provincia pudieran mostrar y desarrollar sus actividades culturales en la provincia vecina.

En Bariloche, el intendente Atilio Feudal nombra en diciembre de 1983 a Manuel Bendersky como Director de Cultura. En base a un diagnóstico efectuado anteriormente, o sea que partiendo de un plan cultural previo, Bendersky presenta un proyecto de políticas culturales para San Carlos de Bariloche. En la práctica las políticas culturales municipales y las provinciales se vincularon y se enlazaron de tal manera que lo que estaba programado en Bariloche tenía una lógica compartida también con los proyectos que se concebían en Viedma. La presencia frecuente de Norman Tornini en Bariloche, así como en el resto de la provincia, respondía al hecho de que no eran políticas aisladas, sino que había una política cultural abarcativa para toda la provincia, en concierto con las políticas de Educación. No eran políticas establecidas “desde arriba” ni voluntarismos individuales que arrancaran cada uno por su lado pero estaba claro que no se haría una política cultural de “elite” en el gobierno de Osvaldo Álvarez Guerrero ni en el de Alfonsín.

Se fueron generando en Bariloche y se llevaron a cabo, un conjunto de proyectos culturales que tenían como sustento un plan pedagógico de promoción cultural, un instrumento de transformación y liberación: la creación de la Escuela de Arte La Llave; la creación de los Centros Comunitarios barriales - con la implementación de Educación por el Arte en la escuela y en los Centros Comunitarios - la puesta en marcha de los Centros Culturales Barriales; la creación y organización de la Primavera Musical; la creación del Coro Juvenil Municipal; los Salones de Artes Visuales; el funcionamiento de los talleres de Asistencia Técnica en Pintura, Dibujo, Escultura, Murales, Cerámica, Literatura/escritura, Música, grupos corales; de los talleres de artesanos mapuches, de aprendizaje de la lengua mapuche - revalorizando la cultura de la gente de la tierra - y las actividades culturales musicales desarrolladas por el Camping Bariloche, que se efectuaban en las escuelas estatales de Bariloche y eran coordinadas por el Concejo Provincial de Educación, mostraban a las claras una intención de propiciar una cultura inclusiva y participativa.

La articulación de las gestiones municipales no solamente con la Subsecretaría de Cultura de la provincia sino además con la Secretaría y Subsecretaría de Cultura de la Nación, las Direcciones Generales, el Área de Acción Cultural y los organismos descentralizados, posibilitaron el cumplimiento de numerosas iniciativas y acciones en el campo cultural. De este modo se efectuaron los Encuentros Provinciales de todas las disciplinas artísticas y culturales, conjuntamente con la obtención de becas y pasantías para los artistas y artesanos que desearan estudiar o perfeccionarse en otros lugares del país.

Esta praxis se encontraba en el marco de una política cultural nacional que se desarrolló sobre los principios de: libertad para la creación, estímulo a la producción cultural, participación en la distribución de los bienes y servicios culturales y la preservación del patrimonio cultural de la Nación.

Es en este contexto en el que las cuatro mujeres protagonistas de este trabajo desarrollaron sus prácticas artísticas. Para estas artistas, la “transición democrática” fue como una bisagra en sus vidas, fue el momento a partir del cual comenzaron a desplegar sus talentos y sus competencias.

UNA ESCRITORA Y POETA, GRACIELA CROS

Graciela Cros nace en Carlos Casares, Provincia de Buenos Aires en 1945. Es escritora pero se autodefine principalmente como poeta. Reside en San Carlos de Bariloche desde 1971.²

En la historia de vida de Graciela Cros, podemos ver como el proceso de desarrollo de su carrera literaria está enlazado con las políticas culturales que se llevaron a cabo durante la “transición a la democracia” en el que se solaparon el campo cultural y el campo político.

Cuando en 1984 se crea la Escuela Municipal de Arte La Llave, Graciela Cros comienza allí a dar talleres de escritura junto con Luisa Peluffo. La escuela no tenía todavía su lugar definitivo en el edificio de la calle Sobral, en el corazón de la zona más popular de la ciudad y funcionaba en ese entonces en un local de la calle Anasagasti.

Con Luisa Peluffo comienzan dividiendo los grupos, los que tienen experiencia de escritura o los que nunca lo han hecho, y por semestre cambiaban de coordinación con el grupo. Esto resultó algo muy interesante pues significó la conformación de un semillero formado a través de estos talleres y de otros que se han ido dando en Bariloche con distintos coordinadores, logrando además mejorar la calidad de los lectores, no solamente formando escritores. “*El taller también mejora la calidad de un lector*”, nos señala Graciela Cros.³

A partir de diciembre de 1983 se produce para los escritores de San Carlos de Bariloche un despertar en el campo intelectual que comienza con el desarrollo de prácticas específicas de la disciplina literaria.

Este despertar, Cros lo describe de esta manera:

“Si yo hago memoria tengo la sensación de que antes de Alfonsín y de la democracia yo estaba dormida, como en un “freezer”, sé que escribía, sé que escribía porque siempre escribí, pero no nos reuníamos, no nos leíamos entre nosotros, no nos mostrábamos nuestras cosas. Es decir que el ser escritora estaba en estado de letargo, yo siento que con la democracia hubo un despertar, no sólo para mí sino para todos, y en todas las disciplinas. Y lo que recuerdo, bueno, yo lo recuerdo como una época fecunda, de mucha actividad, de mucha creatividad, de mucha imaginación y efervescencia.”

Aquello empezó con la conformación de una serie de talleres literarios que empezaron a funcionar para los escritores de San Carlos de Bariloche, en una etapa previa a la creación de La Llave. Es decir que en un primer momento se suscribió un convenio entre la Subsecretaría de Cultura de Nación y la Municipalidad de Bariloche, por el cual la primera se comprometía a enviar a dos escritores de Buenos Aires, Norberto Covarrubias y Norberto Uman, como formadores de coordinadores de talleres, acuerdo que en términos formales se denominaba Asistencia Técnica. Estos coordinadores venían varias veces por año, se reunían con los escritores: la

² Graciela Cros estudió Lenguas y Literaturas Modernas en la U.B.A. Escribió numerosos libros de poesía, cuentos y narrativa. Su obra, distinguida en numerosas oportunidades y traducida al inglés y portugués, aparece en antologías del país y del extranjero, dicta talleres de escritura, da conferencias y presenta ponencias en encuentros y festivales y hace periodismo cultural. Actuó como jurado en diversos certámenes y formó parte de la Primera Comisión Técnica del F.E.R. (Fondo Editorial Rionegrino). En 1988 obtuvo la beca del Fondo Nacional de las Artes en investigación y en narrativa la novela *Muere más tarde* (Colihue, 2004) recibe el Primer Premio de la Secretaría de Cultura de la Nación por la Región Patagónica.

³ CROS, Graciela, Entrevista oral semi-estructurada, San Carlos de Bariloche, 16 de enero de 2009.

especialización de Norberto Uman era la narración, el cuento, mientras que Norberto Covarrubias era poeta. Ellos coordinaban ya desde hacía tiempo talleres de esta índole en Buenos Aires y esto era una forma interesante de trabajar porque siempre en los talleres la gente que está interesada en la disciplina identifica a los talleres por la actividad que desarrollan los talleristas, entonces una persona va porque le interesa la poesía, o bien le interesa la narrativa. Por lo tanto la posibilidad de ofrecer dos tipos de taller, los dos elementos, pareció una elección interesante, para abrir más la cuestión y convocar a más gente. La condición básica era que se dieran talleres literarios, pero que al mismo tiempo vieran la manera de formar talleristas, es decir la formación de multiplicadores locales en Bariloche para que éstos pudieran continuar dando los talleres cuando Uman y Covarrubias ya no pudieran venir.

Por lo tanto, Graciela Cros y Luisa Peluffo, quienes habían asistido a los talleres literarios de Uman y Covarrubias cuando se creó la Escuela Municipal de Arte La Llave que todavía funcionaba en la calle Anasagasti, en un edificio alquilado, comenzaron a coordinar los talleres para las personas interesadas en la práctica de la disciplina pero que no tuvieran una formación cumplida. ¿Quiénes iban a los talleres literarios de La Llave? La asistencia era diversa, de distintas zonas de Bariloche, de diferentes barrios, algunos eran de los “barrios del Alto” (los barrios más pobres de Bariloche), algunos sin formación literaria ninguna, otros no tenían hecha la escuela secundaria; lo importante es que tuvieran el don de la escritura y las ganas.

Cros rememora de la asistencia técnica ofrecida por Uman y Covarrubias a los escritores, juzgando esta experiencia muy enriquecedora, un trabajo muy fecundo. Relata cómo conoció a Norberto Covarrubias cuando ambos eran muy jóvenes y los presentó Ernesto Sábato. Graciela Cros había escrito a Ernesto Sábato mientras se encontraba todavía estudiando en la facultad, le mandó poemas, él la llamó y así fue como empezaron a verse y a tratarse. Un día Sábato le dijo: *“Usted tiene – él me trataba de usted y yo por supuesto a él – usted tiene que conocer a alguien, y me presentó a Koyi Covarrubias y desde entonces somos amigos, amigos de toda la vida. Nos presentó Ernesto Sábato.”*

Cros recuerda también que en la misma época en que se iniciaron los talleres literarios se había creado el Salón del Poema Ilustrado, que se hacía en el Salón Cultural de Usos Múltiples, en pleno centro de Bariloche, en el que se producía el encuentro entre artistas plásticos y escritores o poetas, un acontecimiento que daba resultados sorprendentes y que el acercamiento ante estas dos disciplinas significaba un extraordinario estímulo tanto para unos como para los otros. Al principio la presentación en la muestra se hacía sin jurado, después, buscando cuidar la calidad de la muestra, se consiguieron jurados que venían a través de la Subsecretaría de Cultura de la Nación y se hacían también presentaciones de libros.

En el año 1985 la Dirección de Cultura de la Municipalidad de San Carlos de Bariloche llamó a concurso para un premio municipal de literatura que consistía en la edición de un libro en Ediciones de la Flor, una muy buena editorial. Al tener un jurado muy importante, con figuras destacadas de distintas partes del país, el premio tenía una gran trascendencia. Fue la primera y única vez que se entregó un premio de esta jerarquía que apuntara estrictamente a la calidad literaria.

En el mismo período se creó y empezó a funcionar el F.E.R., el Fondo Editorial Rionegrino según la ley que se reglamentó en el año 1986 y el primer trienio del F.E.R. fue 1986-1989. En el jurado que debía decidir sobre las obras que se editarían se encontraba Graciela Cros, que actuó como jurado por la zona andina en el primer trienio de convocatoria a los escritores, desde 1986 hasta 1989. La forma como los escritores llegaban a ser jurados era muy interesante, según opina Cros, porque muy participativo.

A partir de 1984, estimulados por las políticas culturales promovidas por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Río Negro comenzaron a funcionar los *Centros de Escritores*.

Casi todas las localidades de la provincia tenían sus centros de escritores y en Bariloche había uno en el que se desplegaba una considerable actividad. Incentivados y apoyados por la Subsecretaría de Cultura, los centros de escritores se organizaron en una federación de escritores rionegrinos bajo el nombre de *Federación Rionegrina de Escritores (F.R.E.)*. Se hizo entonces en General Roca una asamblea multitudinaria donde asistieron escritores de toda la provincia, y en esta muy concurrida asamblea se eligieron, por voto de las bases, tres escritores: un escritor que representaba la zona andina, uno que representaba el Valle y otro que representaba la zona atlántica. Se formó así la primera Comisión Técnica o Jurado del Fondo Editorial Rionegrino. Juana Porro, que es actualmente profesora de la Carrera de Letras de la Universidad Nacional del Comahue fue elegida como representante de la zona atlántica; Clara Vouillat, quien fuera muchos años periodista del diario Río Negro, fue jurado por la zona del Valle y Graciela Cros representaba la zona andina. Este jurado estaba integrado además por una escritora de Viedma que representaba el F.E.R., Yolanda Garrafa, y el presidente del Fondo Editorial Rionegrino era el mismo Subsecretario de Cultura de la provincia, Norman Tornini.

Se hizo la primera convocatoria en el año 1986, en la que se recibían trabajos en condiciones realmente muy ventajosas para los escritores, puesto que no había techo para la aceptación de las obras presentadas. Es decir que el jurado tenía la posibilidad de editar toda la obra de buena calidad que se presentara y que a su juicio la Comisión Técnica considerara que debía ser publicado. No habiendo un techo para la publicación, y al no haber un tope en lo económico, pues el jurado disponía del dinero necesario para publicar los libros, el único límite existente era la calidad literaria y esto era algo extraordinario.

Los fondos provenían de la Lotería de la Provincia, según consta en la Ley 1869 de creación del Fondo Editorial Rionegrino. Estos fondos arribaron oportunamente durante el trienio 1986-1989. Al finalizar este lapso el F.E.R. se paralizó durante mucho tiempo pues se decretó la Ley de Emergencia bajo el gobierno de Massaccesi (1987-1991, 1991-1995) y aquellos fondos que venían de la Lotería Provincial fueron destinados a la emergencia económica de la provincia. Esta inmovilidad hizo que quedaran sin editar más de quince obras que ya habían sido seleccionadas por el segundo jurado (la segunda Comisión Técnica), pues ya no hubo dinero para editarlas.

Graciela Cros recuerda con nostalgia que en 1990 o 1991, en ocasión de un espectáculo que hizo el grupo formado por Roberto Navarro, Claudio Chehebar, Manuel Bendersky, Julio Aguirre, Laura Calvo, Chingolo Casalla y ella misma en la Biblioteca Sarmiento, Publicaron un libro que se llamaba “Decimos” y fueron a la Feria del Libro enviados por la Dirección de Cultura de Río Negro. El grupo pudo viajar en el pequeño aeroplano de la compañía provincial puesto a su disposición para que pudieran viajar y representar la provincia (en ese momento todavía estaba Norman Tornini en la Subsecretaría de Cultura), “...pero hoy es inimaginable. Por eso yo hablo como de una edad de oro que ojalá retorne. Yo soy optimista, pienso que la gente joven tiene muchísimas ganas, muchísimo talento y me parece que es un momento crítico en todas las áreas. Si es muy crítico en salud y en educación ¿Cómo no va a ser muy crítico en cultura?”.⁴

Entonces nos preguntamos: ¿se puede vivir sin cultura? ¿se puede vivir sin poesía? No, es la respuesta, creemos, porque la cultura siempre está presente. Pero en

⁴ CROS, Graciela, entrevista oral semiestructurada de final abierto, S.C. de Bariloche, 15 de enero de 2009.

las prioridades gubernamentales, en los distintos estamentos nacionales, provinciales, municipales, eso va quedando como un lujo. Esto es un cuello de botella peligroso, porque si los ciudadanos pensamos que la cultura es un lujo, estamos perdidos como pueblo, como sociedad. Lo lamentable es observar que los gobernantes, salvo excepciones, consideran la cultura como un ornamento. Por eso, cuando invierten dinero en cultura es con un principio ornamental.

Un rasgo frecuente en las políticas culturales es el de ser diseñadas y aplicadas sin tomar en cuenta las necesidades concretas de las clases populares. Y las versiones estatales que subordinan lo popular a lo que el Estado establece como tal se rigen por una idea “estadística” de los procesos de recepción – así como lo hacen los medios masivos – desinteresándose por comprender en forma cualitativa las demandas con las que se vinculan de hecho las políticas culturales.⁵

LAURA ESTEVES Y EL CORO JUVENIL MUNICIPAL

Laura Esteves nació en Mendoza en enero de 1961. Como tantos inmigrantes que llegan a Bariloche buscando una vida en contacto con la naturaleza, Laura arriba en 1981 y se establece con la expectativa de encontrar un espacio apropiado para el desarrollo de una práctica artística que había estudiado en Mendoza y en la que se había desempeñado con una buena formación.

Al preguntarle sobre cuál fue el origen de su vocación, responde: *“Yo soy la sexta de ocho hermanos. Todos mis hermanos fueron a estudiar música. Cuando yo dije que quería estudiar piano, mi madre dijo ¡no, ya está! Porque todos habían abandonado, todos abandonaban, menos uno que estudiaba. Y bueno, yo protesté y a los diez años empecé a estudiar piano. Estudié un montón y a la vez cantaba en el coro en la secundaria con un maestro que fue Felipe Valesi, un músico muy bueno y formador de escuela de coros en Mendoza, excelente. Con él canté en toda la secundaria y empecé a pensar en la dirección coral. Hasta ese momento yo estudiaba piano, nada más.”*

Entonces a los diez y siete años rindió libre, porque estudiaba en un conservatorio y entró en la carrera de piano y en dirección coral a la vez. Empezó a cantar en el coro universitario, mudándose, del Coro del Magisterio, un coro femenino en el que cantaba, pasó al coro universitario y comenzó a trabajar, al mismo tiempo, dirigiendo un coro de niños en Maipú, en el Colegio Padre Vázquez. Le resultó cada vez más claro que su vocación se dirigía hacia el lado de la dirección. A pesar de que el piano le encanta, no terminó la carrera de piano en su totalidad, pero avanzó mucho. Después, cuando llegó a Bariloche, comenzó a viajar a General Roca (Río Negro) estuvo con Juan Perla, un pianista con el cual siguió estudiando piano. Sintió claramente que la dirección de coros era lo que mayormente le interesaba: *“El hecho de que la gente que es muy diferente en su idiosincrasia pueda compartir un espacio y objetivos comunes y lograr cosas juntos, a mí me maravilla y me encanta lograr eso. Siento que todas las barreras se pueden abrir”*.

Al llegar a Bariloche en 1981 Laura Esteves se siente decepcionada en sus esperanzas al no encontrar un campo cultural tan rico como el de Mendoza que, con una historia más antigua, era un lugar en el cual abundaban los acontecimientos culturales, los conciertos, lugares para estudiar y al encontrar en Bariloche obstáculos y dificultades a su desenvolvimiento. Sus comienzos en la ciudad son difíciles, son los últimos años del régimen dictatorial del Proceso de Reconstrucción Nacional cuyos

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en: Néstor García Canclini (ed.), *Políticas Culturales en América Latina*, México D.F., Grijalbo, 1987, p. 54.

rasgos autoritarios oscurecían el campo cultural. Dice Oscar Landi acerca de este régimen: *“La verdadera novedad de su política fue asociar la posibilidad de cambiar los procesos de formación del poder político a una serie de dispositivos de disciplinamiento y de reculturización de los argentinos, ampliando de ese modo el espacio del conflicto cultural.”*⁶

En esta coyuntura ofrece su colaboración como ayudante *ad honorem* en el *Coro de Niños y Jóvenes Cantores de Bariloche* dirigido por Lucka Krajl de Jerman, un coro privado que contaba con aportes económicos de la Municipalidad de Bariloche, pero su ofrecimiento no es aceptado. Una experiencia que le resultó muy dura, aunque luego encontró ‘su lugar’ en el campo artístico.

A pesar de estas dificultades, en 1982 Laura crea un coro en el Centro Atómico Bariloche, cuyo Instituto Balseiro, del que forma parte, tiene una tradición cultural de larga data. El *Cabcoral*, como se denomina este coro, cumplía con las expectativas de científicos, estudiantes, técnicos que componen el Centro Atómico y asimismo estaba abierto a la comunidad desarrollando una actividad intensa. El Instituto Balseiro apoya fuertemente las actividades del coro, posibilitando los viajes del *Cabcoral*, y nuclea no sólo las prácticas corales de sus integrantes sino también de los interesados en participar de su experiencia.

Mientras tanto, Laura Esteves no cesa de estudiar profundizando su formación musical y especialización en la dirección de coros. El Instituto Balseiro paga los viáticos y solventa los gastos que permiten pagar las clases en Buenos Aires. Tiene la oportunidad de estudiar y perfeccionarse con María del Carmen Aguilar análisis musical, armonía, hacer arreglos para los coros, y canto con Daniel Suárez Marzal.

En 1984 Lucka Krajl de Jerman, al encontrarse con problemas de salud, le pide a Laura la reemplace hasta 1986 en la conducción del Coro de Niños. Esta nueva actividad conlleva un conflicto implícito y latente con la comunidad de padres que forman la comisión directiva del Coro, discrepancia que encubre una concepción de lo cultural elitista y que está en desacuerdo con respecto al modelo propuesto por Laura: una búsqueda más social, más inclusiva, que ha incorporado música latinoamericana y popular aun cuando no deja de lado un repertorio polifónico y sacro. Los años 1984, 1985 y 1986 son recordados por Laura como florecientes, cuando el Coro de Niños y Jóvenes participaba de los conciertos en otras localidades del Valle de Río Negro, por ejemplo, con la ayuda económica del municipio de Bariloche que pagaba todos los gastos, con viáticos para todos los que viajaban con el coro. Una época que recuerda con nostalgia, *“con un gran auge de la cultura, después del ‘Proceso’. Había posibilidades, había para hacer. Para hacer, siempre hubo, a pesar de no tener ningún apoyo, y que fuera difícil hemos seguido haciendo, pero es a fuerza de muchísima voluntad y no de apoyo oficial”*.

En 1987 la Dirección Municipal de Cultura abre por Ordenanza Municipal un concurso a fin de nombrar un director de coro para la creación del Coro Juvenil Municipal. Al tener Bariloche un coro de niños y otros dos de adultos en la actividad privada, se planteaba la necesidad de crear otro que incluyera el sector de los adolescentes, que fuera municipal, con un horario de trabajo de 35 horas semanales y que tuviera en cuenta las especificidades del trabajo con los adolescentes. Laura Esteves se presenta y resulta elegida para el cargo de directora. El concurso tiene nivel nacional y se anuncia también en Buenos Aires., siendo el jurado integrado entre otras personas por los representantes del gremio municipal – en la persona de María del Rosario (“Chiche”) Severino de Costa que años después fue intendente de Bariloche – y la Sra.

⁶ LANDI, Oscar, “Cultura y política en la transición a la democracia”, en: *Nueva Sociedad*, Caracas, julio-agosto, 1984, pp. 65 – 78.

Sauter del Camping Musical. La creación del Coro por Ordenanza, constituyó un acto importante para que no pudiera ser eliminado por una administración posterior. Efectivamente, si hay una ordenanza, hay que derogarla, para anularla hay que argumentar y esto ya no resulta tan fácil, a menos que los argumentos sean realmente rotundos.

Mientras tanto el Coro de Niños y Jóvenes Cantores continuó siendo un coro privado, al no haber aceptado su comisión directiva el ofrecimiento de convertirse en coro municipal – aún cuando tenían las dos posibilidades abiertas todo el tiempo, y Lucka Jerman siguió teniendo su sueldo municipal con la misma categoría que antes, hasta que se jubiló.

El Coro Juvenil Municipal, bajo la dirección de Laura Esteves, se inicia con diez y siete adolescentes, en su mayoría niñas y sólo tres o cuatro varones, de los cuales dos son chilenos. Comienzan las prácticas corales incorporando música popular en arreglos, pero sin dejar de cultivar la música escrita para coros. El objetivo inicial es convocar a los jóvenes, principalmente de los barrios “del alto” (cuyos habitantes cuentan económicamente con menores recursos).

Aún cuando su creación había sido en base a una ordenanza municipal, el Coro Juvenil Municipal no tuvo un espacio apropiado para desarrollar sus prácticas, los ensayos tuvieron que desarrollarse en lugares prestados y es así como fue deambulando de lugar en lugar pudiendo instalarse sólo últimamente en la Escuela Municipal de Arte La Llave (creada en 1984 por Ordenanza N° 133-C-84).

El crecimiento del Coro Juvenil Municipal es notable, gracias al empeño y perseverancia de Laura; en 1997 tiene más de cuarenta integrantes y ya no son los varones la gran minoría. En la actualidad cuenta con más de ciento veinte integrantes distribuidos bajo la dirección de Laura en cuatro secciones: el Coro Municipal de Niños, dirigido por Marta Ulesia; el Taller Coral Juvenil, en el que los jóvenes deben prepararse antes de pasar a formar parte del Coro Juvenil Municipal; el Taller Coral de Adultos que dirigen Laura Esteves y Cintia Alvarado y los dos Talleres Corales Barriales: uno en el Barrio Abedules y el otro en el Barrio Los Coihues. Laura relata con entusiasmo que: *“el nueve de julio (2010) hicimos un concierto los cuatro grupos que hoy forman parte de la estructura del Coro Juvenil (...) terminamos cantando todos juntos un arreglo que yo hice para los cuatro grupos, que tenían partes de cada grupo solos, y terminamos todos juntos. Y fue emocionante, porque era desde los niños hasta los adultos con realidades diferentes porque tenemos en el Coro mucha gente “del alto” pero mucha gente también que vive en “los kilómetros”, en Dina Huapi.”*

En 1997 Laura renuncia al CABCORAL y comienza a trabajar con Ana Pereda docente especializada en grupos el aspecto pedagógico, y con María del Carmen Aguilar estudia e implementa *Audioperceptiva* a través del *Método para aprender a leer y a escribir música a través de la percepción* para ponerlo en práctica en el Coro Juvenil Municipal. La didáctica perceptiva permite de esta manera que un grupo relevante de jóvenes tengan la posibilidad de formarse en el campo de la música. Por otra parte el Coro Juvenil Municipal viajó innumerables veces para dar conciertos pedagógicos en diversos lugares, incluyendo los pueblos de la Línea Sur.

Al mismo tiempo que Laura dirige el coro encuentra el tiempo para dedicarse a realizar arreglos y componer versiones de música popular que tenían una franca llegada a los adolescentes. Termina diciendo que: *“...nos ha costado sangre sudor y lágrimas, pero está en la comunidad, está instalado (el coro)... pero bueno, la cultura sigue estando. (...) Siempre ha sido pelearla, no es que te van a dar un lugar, no es que te dicen qué necesitas y te lo dan, no, no”*. No se comprende que la cultura sea dejada de

lado por los funcionarios y los políticos, considera Laura, no se entiende que la cultura ayuda a lograr un mejor nivel de vida, sea reeditable o no.

RETRATO DE UNA ARTISTA PLÁSTICA: VIVIANA DZIEWA

Viviana Dziewa nació en la provincia de Misiones. Sus padres vivían allí, como muchos hijos de inmigrantes polacos. Los abuelos paternos se habían afincado en aquel lugar, formando parte de una colonia polaca, mientras que los abuelos maternos eran checoslovacos. Al cumplir dos años de edad, Viviana y sus padres viajaron a Buenos Aires, quedándose a vivir allí, así que todos sus recuerdos de Misiones son aquellos ligados con la vuelta, de vacaciones, y de sus familiares que aún permanecen allá. Pero toda su infancia transcurrió en Buenos Aires, donde se formó y terminó sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, con la especialización en Grabado. Se define a sí misma como docente y artista plástica. Posee un currículum extenso y ha expuesto en salones municipales, provinciales y nacionales ganando numerosos premios.

Viviana rememora algunos sucesos que se producen en el ámbito de la Escuela N. de Bellas Artes P. Pueyrredón poco antes del momento en que tienen lugar las elecciones de 1983 y cómo se vivían en Buenos Aires las primeras prácticas de apertura democrática en la época en que se encontraba finalizando sus estudios. Aún cuando el escenario que se describe es el de la capital, muestra muy claro el clima similar que se percibía también en Bariloche y en el resto del país.

Recuerda una de las primeras elecciones del Centro de Estudiantes que se hizo en “la Pueyrredón”. Fue el primer lugar en el que se hicieron elecciones de los centros de Estudiantes y que como no estaban permitidas todavía – esto sucedía en el año 1982 – el acto electoral no pudo hacerse en el edificio de la escuela Prilidiano Pueyrredón, sino que las mesas electorales tuvieron que instalarse en el garaje que se encontraba al lado. De manera que los alumnos salían a la vereda, cruzaban la calle, y votaban en ese garaje en el cual había espacio suficiente para poner las mesas, todo lo cual se desarrollaba en un clima de gran efervescencia. El tema expuesto plantea el tránsito de la represión cultural en el “Proceso de Reconstrucción Nacional” a la libertad de expresión que comienza en los inicios de la etapa de la “transición a la democracia”. En las representaciones sociales registradas en la entrevista a Viviana Dziewa, podemos distinguir un conjunto de significados y sistemas de referencias derivados del sentido común, que sirven para concebir lo que Graciela Garay denomina en su conjunto una “*memoria colectiva*”⁷, en un relato que continúa con una descripción de los cambios que se van produciendo a medida que avanzan los efectos producidos por el cambio de régimen.

Viviana relata que entonces, cuando empezó la carrera, los docentes que habían sido dejados cesantes o habían tenido que autoexiliarse durante los años que duró la dictadura militar fueron reemplazados por profesores que ocuparon los cargos dejados vacíos. Recién en 1984 o 1985 los profesores que habían partido de su exilio volvieron, así que al menos le tocó un año - después de cuatro años de aprendizaje netamente académico, que en su opinión constituyó sin embargo una buena base - en que soplaron aires frescos con la llegada de gente nueva, profesores con otros criterios, con innovaciones en los métodos pedagógicos y en las prácticas artísticas, reintroduciendo nuevos conceptos del arte contemporáneo que habían sido eliminados de los programas de estudio. “...*Porque nunca habíamos visto por ejemplo lo que era el Arte Conceptual, o los Happenings, o todo un tipo de cosas que habían sido como defenestradas*” dice

⁷ GARAY, Graciela de, “Retrato de arquitecto: Mario Pani en la memoria colectiva”, *Secuencia, Revista de Historia y Ciencias Sociales* N° 43, Nueva Época, Instituto Mora, enero-abril 1999.

Viviana, *“y ahí lo vivimos, y las mesas examinadoras, por ejemplo de dibujo, yo me acuerdo, porque a Portillos lo teníamos en dibujo, eran instalaciones, performances, no había ni un solo papel con carbonilla, en dibujo. Fue realmente muy notorio, esa cuestión así de lo que se veía en el país, pero allí era todo muy concentrado.”* Es muy interesante ver como en la entrevista se narra el proceso de la evolución que van experimentando los alumnos que en poco tiempo más saldrán de la escuela de arte. Estaban acostumbrados a dibujar el modelo, porque: *“...nosotros teníamos el modelo, que se paraba en el medio, que lo dibujábamos, porque después de cuatro años, ya estábamos ahí con nuestros papeles, carbonillas, ¡listo! ¡a dibujar! (...) Años..., Cuatro años dibujando el modelo: primero las naturalezas muertas, las cabezas de vaca, los yesos, después las personas, los modelos vivos, todo eso...”*. Se encontraron al principio con una sensación de “gran vacío” al perder el soporte dado por los preceptos de “lo académico”, al que estaban acostumbrados durante todos esos años cursados, en los que dibujaban según el modelo impuesto: *“...nos habían sacado el chupete. Era así, y primero costó, pero después, realmente fue..., yo agradezco haber podido tener aún un año de eso. Y creo que a la gran mayoría de los alumnos, de mis compañeros, les pasó lo mismo. (...) Que era un gran vacío, (nos parecía que) no sabíamos dibujar, era sacar de... Fijate lo académico cómo... Porque cuando vas cursando, no te das cuenta de eso. Pero yo creo que en realidad reflejaba el reto de lo que pasaba. Era una cuestión así de..., como de repetición de modelos que te imponían, entonces estaba todo bien, todo bien... Uno por ahí..., yo era muy chica en toda la época del “proceso”, así que era todo de oídas; después te vas dando cuenta de todo lo que viviste, repetías modelos impuestos, cada tanto; hasta ni te das cuenta de eso (...), pero encontrarte...”*.

Los profesores eran nuevos, los métodos pedagógicos eran diferentes, había una gran necesidad de expresarse en las calles, en las universidades, en los lugares donde antes había sido prohibido, había mucha energía, se tejían ilusiones, había expectativas de un retorno a la creación en libertad, se expresaban broncas, había recelos todavía. Viviana tenía 22 años en ese entonces, y veía alrededor suyo un clima efervescente: *“... la vuelta de la democracia iba..., como que yo no me había enterado nunca de nada, de cómo se iban destapando cosas, qué es lo que había pasado realmente, algo muy traumático pero lo veía en eso: pero ahí en ese año, es decir, la libertad ¿no? la libertad de pensamiento, de poder hacer, de poder usar la libertad de uno en la expresión y todo ese tipo de cosas y también por lo que te contaban los profesores de lo que se había vivido en esa época en el “Proceso”, cuando habían sido echados, ellos ahí mismo, en esos lugares, que fue muy trágico también.”*

Recién a partir de 1983, con el comienzo de la “transición a la democracia” se conocieron masivamente las cifras del genocidio, denunciadas por diversos organismos internacionales. El relato despliega el escenario en el cual profesores y estudiantes convivían con los métodos de disciplinamiento y control estatal; alumnos que “*fueron chupados*”, de alumnos que vieron desaparecer y al preguntar por ellos no se sabía qué les había sucedido, desaparecieron, y también recuerda que los profesores contaban que: *“...en las cátedras que ellos daban, por ahí aparecía un alumno, de golpe – aparte en Bellas Artes siempre fue algo muy especial, no había condiciones muy formales, pero se los veía muy formales (los recién llegados) – por ahí estaban dos o tres días y luego desaparecían. Eran los “ojos de vidrio”, diríamos, eran infiltrados”, éste es el término que se utilizaba. Así, al principio había bastante temor y esto se notaba en los profesores que habían vuelto, que debían convivir con los anteriores, que no habían sido desplazados. Seguía habiendo un cierto clima de sospecha, de recelo, la sensación de estar bajo vigilancia.*

Viviana llega a Bariloche en diciembre de 1985, recién recibida en Bellas Artes con todo este sugestivo bagaje, casada con el que fue el padre de sus hijos, que era guarda-parque y cuyo lugar de destino estaba en una seccional de Parques Nacionales localizado a tres horas de distancia de San Carlos de Bariloche, en Pichi Traful, un paraje solitario y sin medios de comunicación, salvo Radio Nacional, y sin teléfono – no debemos olvidar que en ese momento ni los teléfonos celulares, ni las computadoras estaban en el mercado como ahora, así como tampoco existían en Bariloche las radios F.M.. El único medio por el cual estaba comunicada con el resto de la gente era Radio Nacional, que transmitía mensajes para los habitantes de los parajes lejanos de la zona en sus comunicados denominados “Servicios sociales”.

El contraste fue ciertamente significativo, pero comenzó a buscar su “*lugar de referencia*” en Bariloche. El primer encuentro con la situación en el campo artístico de la ciudad fue en el momento en que trató de organizar una exposición en el Salón Cultural de Usos Múltiples de San Carlos de Bariloche, administrado por la Dirección de Cultura Municipal. Fue un comienzo bastante difícil; tenía planeado hacer una exposición con compañeros de su promoción de la escuela Prilidiano Pueyrredón, una especie de “instalación”⁸, un proyecto que fue recibido con suspicacia o menosprecio por el comité de elección de las obras que eran aceptadas para ser expuestas, considerando que esta forma de expresión cultural no podía ser considerada como arte. Tuvo que presentar una carpeta que defendiera su propuesta artística, exponiendo los antecedentes en la Historia del Arte, con las obras de Marcel Duchamp en Francia y Marta Minujín, en los años sesenta en la Argentina, como ejemplos de arte de vanguardia. La cuestión de la organización de la muestra se complicaba por la distancia y la falta de comunicación, por lo tanto tenía que comunicarse por radio para saber cuándo y cómo tenía que presentar su defensa. Felizmente, este primer encuentro con las generaciones más tradicionales en el campo artístico de Bariloche fue destrabado por medio del rol mediador del director de Cultura, en esta lucha simbólica entre los grupos por transformar o conservar la estructura del juego y consecuentemente, se pudo organizar y presentar la muestra.

En el campo artístico, en Bariloche ya había algunos grupos de vanguardia. Pero un círculo de artistas que desde tiempo atrás se destacaban y, acumulando capital simbólico, según la estrategia de distinción, que seguía la lógica de la cultura marcada por la pertenencia social de las clases dominantes, se habían situado en un lugar en el que eran reconocidos. De allí que, entre la oferta y la demanda que se acordaban en una localidad pequeña como Bariloche, se produjera una situación en la que los gustos más diversos encontraran las condiciones para su realización y conducía a los diferentes grupos productores de bienes artísticos a crear unos productos distintos que coincidían con los diferentes intereses culturales de los consumidores, una relación dialéctica entre productores, los artistas, y los consumidores, entre bienes ofrecidos y gustos.

Viviana Dziewa luego se vincula con otros grupos de artistas que integraban el movimiento cultural que se generó a partir de 1983 en Bariloche. Recuerda el desarrollo significativo en el campo artístico que se produjo con la creación de la Escuela

⁸ “La *instalación*, llamada también “*ambientación*” o “*environment*”, es la apropiación de un espacio físico en el que se desarrolla un planteo artístico. El espectador cumple un papel activo, se involucra con todos sus sentidos mientras recorre el espacio. La ambientación pretende una superación de los géneros tradicionales ya que incluye pinturas, esculturas, objetos e inclusive música. También a fines de los años ochenta las instalaciones presagiaban su vigencia en el arte de los noventa. Esta práctica, que reviste características propias en la actualidad, remonta su nacimiento al experimentalismo de los años sesenta”, En: BURUCÚA, José Emilio (Dir.), *Arte, sociedad y política*, Nueva Historia Argentina, Vol. II, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1999, pp. 167 y 171.

Municipal de Arte La Llave, la becas a artistas plásticos y las asistencias técnicas en pintura, escultura, murales, cerámica: “...yo me acuerdo, acá, *Cultura traía*) para asistencia técnica (la Subsecretaría de Cultura de la provincia y la Dirección de Cultura Municipal), me acuerdo de Pujía, tantas veces (Antonio Pujía, escultor y dibujante prestigioso de Buenos Aires), y Attila (Osvaldo Attila, pintor y dibujante, profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires). *Un montón de gente que daban cursos en La Llave, que era un lugar de reunión, no solamente..., aparte porque La Llave no era solamente un lugar de formación, que tenía, que tenía alumnos que recién se iniciaban en el arte, sino un lugar de núcleo de los artistas de Bariloche.*” Las asistencias técnicas a las que se refiere Viviana se produjeron desde principios de 1984, en forma semejante a las de los escritores, y tenían como finalidad dar un sostén a la formación de los artistas. Estos cursos se realizaban reiteradamente, viniendo los profesores invitados por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Río Negro en diversas oportunidades: Prof. Salvador Benjuya, Osvaldo Attila, Ricardo Carpani, Eva García, Rafael Roca, Oscar Ramón Núñez y Antonio Pujía. No eran cursos dirigidos a los alumnos principiantes, sino a aquellos artistas productores que en razón de la lejanía de Bariloche con los centros culturales del país no les era posible mantener un contacto fluido con colegas, ni el acercamiento a los bienes culturales y museos.

Las prácticas artísticas no sólo se multiplicaron, sino que tuvieron un carácter inclusivo, permitiendo que todos aquellos que querían participar en ellos pudieran hacerlo, asimismo se realizaron *Encuentros de Artistas Plásticos* y *Salones de Artes Plásticas* en múltiples ocasiones. El *Salón del Poema Ilustrado* relacionó a artistas plásticos y escritores/poetas, en ocasión del cual Viviana se vinculó con las escritoras Graciela Cros, Laura Calvo y otros: “...Era muy divertido, esa fusión entre palabra e imagen, que también, bueno, daba para juntarse y generar otra cosa”. Pero además estas acciones produjeron un efecto aglutinante entre los artistas, que vieron la oportunidad de lograr ciertos beneficios al agruparse, dando lugar a la formación de una asociación de artistas plásticos renovada, desde una posición de autonomía del campo. Esta asociación no perduró en el tiempo a causa de diferencias de posición en el seno del grupo: Pierre Bourdieu considera que en cuanto a la dinámica de los campos, se producen constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza y de posiciones entre los artistas y las instituciones comprometidos en los mismos.⁹

Posteriormente, ya en los años noventa, Viviana Dziewa y Gaby Larrea organizaron durante tres años un evento cultural llamado *Celebración de lo efímero* que consistía en prácticas artísticas, o intervenciones, en la naturaleza, con la cooperación de artistas invitados. Pero este esfuerzo ya no tuvo el sustento del Estado y se cansaron de remar contra la corriente, de una política que con un planteo netamente neoliberal no estaba ya interesado en el desarrollo de una política cultural como la que había llevado adelante Osvaldo Álvarez Guerrero (1983-1987) en Río Negro. Viviana reconoce que con los años se puso en contacto y conoció a numerosos colegas artistas, no sólo los que conoció en la escuela de Arte La Llave, sino muchos más con los cuales pudo desarrollar proyectos. Rescata además la apertura de enfoque de algunos pintores tradicionales de la vieja generación barilocheña.

Finalmente podemos decir que Viviana Dziewa accede por concurso a la cátedra de pintura y dibujo en La Llave en el año 1992. Sin embargo considera que actualmente la escuela ha perdido mucho de su antiguo empuje y dinamismo, que los talleres han sufrido reducciones en sus horarios, los proyectos ya no tienen las mismas posibilidades de realizarse como antes y siente nostalgia por aquello que no existe más. Estima que le

⁹ BOURDIEU, Pierre, Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama, 1995.

corresponde al Estado ser el sostén de la cultura y que la gestión cultural implica dar el marco de continuidad a los proyectos.

LAS REFLEXIONES DE NADIA GUTHMANN

El 28 de julio de 2010 Nadia Guthmann inaugura una nueva muestra en el marco del ciclo de intervenciones urbanas, el *“Austrocedrus Arte Contemporáneo a cielo abierto”* en el Paseo de las Colectividades, en pleno centro de San Carlos de Bariloche, un lugar especial en la historia de la ciudad. En esta ocasión Nadia presenta una obra que se denomina Crecimiento y que comenta de esta manera:

“Los abuelos cuentan que el Ciprés Gigante era el inconfundible punto de encuentro y que bajo su sombra protectora se celebraban las reuniones de los pueblos originarios y más tarde, de los colonos.

El árbol nucleaba el crecimiento de las poblaciones amparando el desarrollo armónico de las relaciones comunitarias y con los pueblos vecinos. Los anillos de crecimiento iban reflejando años secos, años lluviosos, años fríos, años benévolos...mientras la sociedad de Bariloche evolucionaba también adaptándose a los vaivenes del tiempo.

Dicen que su tala fue una decisión infortunada influyendo en el futuro de la comunidad, quizás debido a la empatía – hermandad – que se había establecido. O fue su tala el reflejo de la desviación de esta hermandad que ya se estaba produciendo. El hecho es que el abatimiento del Gran Ciprés marcó un quiebre en el orden orgánico del crecimiento de Bariloche.

La falta de eje y raíces no tardó en hacerse notar, como si fueran anillos de crecimiento sin un árbol, la sociedad se desunió: el desarraigo, la disgregación de los diferentes sectores, la marginación, la discriminación, la desconexión con las energías de la tierra, la artificialidad de las relaciones sociales y políticas, se hicieron más evidentes en las nuevas formas de crecimiento. ¿Después de tanto tiempo, será posible reordenar los anillos como si fuese un juego de niños?”

Con esta presentación que hace Nadia de su obra y las reflexiones que provocan, podemos tener un primer acercamiento al espíritu que anima su producción artística. Nadia Guthmann tiene una peculiaridad: su condición de artista plástica, escultora, se articula con su doctorado en Biología, en la especialidad Ecología.

Pero veamos un poco su biografía. Nace en Buenos Aires un 25 de diciembre de 1964 y llega a San Carlos de Bariloche en 1977 donde cursa sus estudios secundarios como bachiller en el Colegio N° 10 Dr. A. Gallardo. Su currículum es francamente extenso, tanto en su formación artística como por sus antecedentes en Biología, obteniendo su Licenciatura en 1989 y su doctorado en 1998. En el campo artístico obtuvo una serie de becas de perfeccionamiento en Buenos Aires, en Río Negro y en el mismo Bariloche y una larga lista de exposiciones en Bariloche, Gral. Roca, Esquel, Neuquén, Viedma, Cipolletti, Comodoro Rivadavia, Allen, Bahía Blanca, Valcheta, Choele Choel, en museos y salones importantes de Buenos Aires, de San Pablo, Brasil y asimismo numerosos premios.

En el año 2009 ha viajado a España para ejecutar una escultura en la ciudad de Soria, como artista invitada por el Ayuntamiento de la ciudad e igualmente ha sido invitada en la ciudad de Guadalajara, México, donde realizó una obra en metal en ocasión del festival realizado para la celebración de la fundación de la ciudad.

En 1982, cuando Nadia estaba todavía terminando su bachillerato, ya hacía tiempo que sentía mucho interés por los seres vivos, por la naturaleza, por estar en contacto con la naturaleza, leer, observar, haciéndose muchas preguntas acerca de la

vida y experimentaba una fuerte identificación con los animales, que iba dibujando y representándolos, al mismo tiempo que los estudiaba en alguna forma, mirando documentales. Entonces, ya en el bachillerato, tenía esas dos formas de relacionarse con su tema de interés, la vida, los animales, la naturaleza. *“Siempre estaba dibujando”,* dice Nadia, *“y siempre estaba haciendo cosas con alambre o con cualquier otro material que llegara a mis manos, como que el volumen me atraía mucho. Empecé a ir al taller de Ruth Vieggenier que en ese momento trabajaba en cerámica y comencé a hacer escultura en cerámica, desde el modelado en arcilla y todo el trabajo posterior.”* Después siguió yendo al taller de Ruth durante varios años, hasta el año 1987. Su primera producción artística fue sobre todo ésta, en cerámica escultórica, a la que también le agregaba otros materiales y al mismo tiempo dibujaba, experimentando en el trabajo con la línea. Del mismo modo fue al taller del *luthier* Raúl Pérez, donde se inició en el trabajo en madera. Pero luego, hubo un momento en el que tuvo que tomar una decisión, cuando al terminar su bachillerato se planteó la elección de cuales serían los estudios terciarios a seguir, porque si bien le interesaba lo artístico, el arte como forma de expresión y de elaboración de sus temas de interés, también le interesaba lo científico, como otra forma de pensar y de conocer. La duda se suscitó cuando tuvo que decidir cuál iba a ser su profesión y qué iba a estudiar académicamente. Tenía que resolver si iba a tomar el camino del arte o de la ciencia porque no había otra opción posible, ya que en Bariloche no existía ningún centro educativo que abrazara ambas facetas: *“...En mi interior y en mi forma de relacionarme con el mundo, estaban juntas las dos cosas. Ahora era el exterior el que me pedía que eligiera una de esas dos.”* Trató entonces de averiguar de qué vivían los artistas entrevistando a algunos de ellos, inclusive algunos con reconocimiento a nivel nacional, porque le interesaba saber cómo iba a ser su vida laboral. La respuesta fue que vivían de la docencia, pero en ese momento no le atraía en lo más mínimo la posibilidad de ser docente, en cambio en biología estaba la carrera de investigador, lo cual le permitiría trabajar como biólogo.

Por otro lado, un factor que tuvo un peso significativo en la elección fue que en Bariloche no había en ese momento ninguna escuela de arte, en cambio estaba el Centro Regional Universitario Bariloche de la Universidad Nacional del Comahue que no sólo ofrecía la carrera de biología, sino que además contaba con un muy buen nivel académico. Por lo tanto hizo toda su carrera en Bariloche, aunque pensando al principio que podría aunar ambas prácticas, la carrera de biología, sin abandonar las prácticas y la formación artística, pero la exigencia de estudio hacían muy difícil la continuidad en la producción creativa. Había períodos en que no podía ir al taller, una necesidad que no podía satisfacer, y esto le demostraba cuán difícil era unir las dos actividades. Sin embargo la necesidad se hacía imperiosa y le planteaba que optara por una o por otra. Tuvo que establecer una cierta constancia en las prácticas artísticas con muchas idas y vueltas, períodos como de abandonar y de retomar. Durante el transcurso de la carrera, cuando ya se estaba por recibir, algunos profesores le decían que para ser bióloga tenía que decidir y dedicarse sólo a la ciencia. En cambio otros, a los cuales se acercó más por afinidad, fueron más comprensivos. Al terminar la licenciatura, en el momento de empezar su beca de investigación para el doctorado, se relacionó con el Dr. Eduardo Rapoport, un biólogo que es también artista.

Sin embargo, mientras estudiaba, Nadia presentaba sus obras en los Salones Nacionales de Cerámica Escultórica y también en Salones Provinciales que tenían una sección de Escultura Cerámica que estaba separada de la cerámica utilitaria, denominada Cacharros. Pero siempre el tema de la escultura en cerámica, en el campo artístico, fue un poco marginado y en general bastante menospreciado, como algo más artesanal, con sus propias reglas relacionadas con la técnica de la cerámica. O sea que

nunca una escultura en cerámica podía participar de un salón de escultura, sino que debía presentarse en un Salón de Cerámica Escultórica.

En 1989 presenta su tesis y obtiene su licenciatura en Biología y al mismo tiempo que trabaja en *Cómputo de datos y estadísticas de la Piscicultura Río Traful*, recibe una beca de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Río Negro para perfeccionarse en escultura en madera con Jorge Gamarra, en Buenos Aires, estudiando durante tres meses con este escultor, yendo y viniendo de Bariloche a Buenos Aires y viceversa. Ese mismo año estudió modelado en cera con Antonio Pujía quien, al ver su producción, la estimuló a continuar su carrera como artista considerando que tenía un gran talento escultórico. Luego, de 1991 a 1997 es becaria de CONICET para su doctorado en Biología en el tema de: *Ecología de Pequeños Mamíferos Patagónicos; Dinámica Poblacional y Preferencia de Hábitat de Roedores; Infección por Hantavirus en Roedores*. O sea que se observa claramente que durante este período de su vida, la vocación de Nadia oscilaba entre las ciencias biológicas y la creación artística escultórica. Finalmente si bien siguió teniendo trabajos en el campo de la investigación biológica, a partir de principios de la década del 2000, se vio claramente que su actividad se fue inclinando preponderantemente hacia el campo artístico. Prueba de esto son las numerosas muestras e invitaciones a participar en eventos artísticos en Buenos Aires, Rosario, localidades de Río Negro y además las invitaciones mencionadas a España y México.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Analizando el espacio biográfico y las trayectorias de las artistas estudiadas y a pesar de las dificultades con las que habitualmente tienen que enfrentarse las mujeres en el campo laboral e intelectual, conciliando su trabajo con su vida familiar, comprobamos que hallaron un contexto favorable y políticas culturales facilitadoras en San Carlos de Bariloche, que les proporcionaron un punto de arranque para desarrollar sus prácticas creadoras durante el período 1983-1989. Sin embargo debemos reconocer que los artistas, en todos los tiempos y en todos los contextos han podido superar dificultades a veces muy grandes y realizarse como creadores en condiciones desfavorables.

A posteriori estas artistas lograron un reconocimiento significativo en el campo cultural de Bariloche, trascendiendo a nivel nacional e internacional. Las vincula su condición de inmigrantes internas y la elección del lugar de residencia permanente en S. C. de Bariloche. Pero hablar acerca del proceso creativo multiplica las preguntas en torno a los interrogantes que se van presentando. Las entrevistas efectuadas aportan datos, matices, emociones, que hacen de estas cuatro artistas, cuatro visiones del mundo diferentes.

La concepción de la ciudadanía implica también pensar la cultura no sólo como el acceso a un patrimonio artístico y cultural, sino asimismo como una jerarquía de valores y prácticas, teniendo en cuenta que la cultura tiene todas las propiedades de un capital, y como tal, es la apuesta de luchas en un campo que hasta cierto punto se ha autonomizado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- BONACCORSI, Nélida, *Políticas Públicas de Igualdad. Estudio de las Políticas públicas de Igualdad de Oportunidades para las mujeres en Asturias, España (1985-2000)*, General Roca, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales Universidad Nacional del Comahue (PubliFadecs), marzo 2003.
- , "Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer." En: *La Aljaba, 2ª época*, Volumen XII, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de La Pampa y Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (UNCom), año 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. 1995. Título de la edición original: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BURKE, Peter (ed.), *Formas de hacer historia* (2ª ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BURUCÚA, José Emilio (Dir.), *Arte, sociedad y política*. Vol. II, Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- CARRARIO, Marta, "Los retos de las mujeres en tiempo presente: ¿Cómo conciliar la vida laboral y la vida familiar?", en: *La Aljaba, 2ª época*, Volumen XII, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, Universidad Nacional de Luján, Universidad Nacional de La Pampa y Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (UNCom), año 2008.
- COBO, Rosa, "El declive de la Postmodernidad. Falta de plausibilidad del feminismo postmoderno", en: *La Aljaba, 2ª época*, volumen VII, Luján, Editorial de la Universidad de Luján, Universidad Nacional de La Pampa y Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (UNCom), año 2002
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle, *Historia de las mujeres*, Tomo 1, Madrid, Taurus, 2000.
- FIGUEROA, Gisela, "Ingreso y permanencia en el mundo académico y de la ciencia. Las mujeres docentes e investigadoras de la Universidad Nacional de Rosario". En: *Historia Regional* 27, Villa Constitución, Publicación del Instituto Superior del profesorado N° 3 "Eduardo Lafferrière", Octubre 2009.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México D.F., Grijalbo, 1987.
- GARGARELLA, Roberto, MURILLO, María Victoria, PECHENY, Mario (Comps.), *Discutir Alfonsín*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Ed. Gedisa, 2005.
- GORLIER, Juan Carlos y GUZIK, Keith, *La política de género en América Latina. Debates, teorías, metodologías y estudios de caso*. La Plata, Ed. Al Margen, 2002.
- KOHLSTEDT, Marcela, *Movimientos sociales. Continuidades y cambios en las estrategias frente a la crisis: el XIVº Encuentro Nacional de Mujeres en San Carlos de*

Bariloche, octubre de 1999, Ponencia presentada en General Roca en las 2as. Jornadas de Historia de la Patagonia, 2006.

NIETHAMMER, Lutz, “¿Para qué sirve la Historia Oral?”. En: Mercedes Vilanova (Dir.), *Revista semestral Historia y Fuente Oral*, N° 2, Año 1989, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat y Publicacions Universitat de Barcelona, [1989] 1996.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente (Comps.), *La historia reciente. Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

PUCCIARELLI, Alfredo (coord.), *Los años de Alfonsín ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

RAFART, Gabriel, QUINTAR, Juan y CAMINO VELA, Francisco (comps.), *20 Años de democracia en Río Negro y Neuquén*, Neuquén, EDUCO, Editorial Universidad Nacional del Comahue, 2004.

REVERTER BAÑÓN, Sonia, “Sociedad civil, ciudadanía y género”, en: *La Aljaba*, 2ª época, Volumen XII, Neuquén, Universidades de La Pampa, de Luján, del Comahue y el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género (UNCom), Año 2008.

ROMERO, Luis Alberto, *Sociedad democrática y política democrática en la Argentina del siglo XX*. Bernal, Pcia. de Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2006.

SARLO, Beatriz, “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático”, Buenos Aires, *Nueva Sociedad* N° 73, Julio-Agosto de 1984, pp. 78-84.

-----, “Políticas culturales: democracia e innovación”, en: Beatriz Sarlo (dir.), *Revista Punto de Vista*, Buenos Aires, Año XI, N° 32, Abril-junio 1988.

-----, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SCOTT, Joan W., “Historia de las mujeres”, en: Peter BURKE (ed.), *Formas de hacer historia* (2ª ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

WAINERMAN, Catalina (comp.), *Familia, trabajo y género. Un mundo de nuevas relaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.